

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJU

DIPLOMSKO DELO

PERSPEKTIVE UPORA V DRAMATIKI DUŠANA JOVANOVIČA

Študijski program:
SLOVENSKI JEZIK IN KNJIŽEVNOST
PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST IN LITERARNA TEORIJA

Mentorici:
izr. prof. dr. Mateja Pezdirc Bartol
izr. prof. dr. Vanesa Matajč

LJUBLJANA 2014

AMELIA KRAIGHER

Zahvaljujem se Ustanovi Tarasa Kermaunerja, ki je spodbudila nastanek pričujoče študije, mentoricama in svoji družini pa za veliko potrpežljivost.



Dušan Jovanović – kulturni terorist
foto zasebni arhiv

POVZETEK

Perspektive upora v dramatiki Dušana Jovanovića

Ključne besede: Dušan Jovanović, dramski opus Dušana Jovanovića, upor, anarhizem, eksistencialistični metafizični upor, ludizem, igra, subverzija, družbenokritična drama.

V raznolikem dramskem opusu Dušana Jovanovića, ki obsega 29 del, razvrščenih v šest ustvarjalnih faz, je tako na vsebinski ravni kot v izboru presenetljivih formalnih in jezikovnih postopkov ter inovacij mogoče zasledovati perspektive upora, kot so utemeljene v teorijah anarhizma na eni in v angažirani fazi eksistencialistične filozofije Alberta Camusa na drugi strani. Dva različna pogleda na svet, anarhistični in eksistencialistični, se srečujeta v oblikah latentnega anarhizma (po tipologiji Nikolaja Jeffsa) ter v individualističnih oblikah poznega anarhizma, ki so blizu tudi Jovanovićeve dramskim perspektivam. Strategije in taktike upora v Jovanovićeve opusu so se skozi čas spreminjale in se v različnih obdobjih kazale na različnih ravneh in na različne načine, občasno so tudi poniknile. Prepoznati jih je mogoče v izbiri dramskih snovi (*Norci, Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka, Žrtve mode bum-bum, Sonce za dva, Don Juan na psu*), v drznih žanrskih prehodih, prestopih in prečenjih (*Norci, Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka, Kdo to poje Sizifa*), v izvornih formalnih izbirah (*Happening Hlapci, Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki, Žrtve mode bum-bum, Kdo to poje Sizifa*), skozi delovanje dramskih oseb (*Norci, Karamazovi, Hladna vojna babice Mraz, Don Juan na psu*), dramsko obravnavo izbranih družbenih fenomenov, odnosov ali struktur (*Predstave ne bo, Norci, Znamke, nakar še Emilija, Happening Hlapci, Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki, Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka, Življenje podeželskih plejbojev, Žrtve mode bum-bum, Osvoboditev Skopja, Karamazovi, Hladna vojna babice Mraz, Sonce za dva, Vojaška skrivnost, Viktor ali Dan mladosti, Jasnovidka ali Dan mrtvih, C'era una volta nel teatro, Kdo to poje Sizifa, Karajan C, Razodetja, Bobby in Boris*, v manjši meri tudi *Boris, Milena, Radko*), v kritični drži ali (zafrkljivi) distanci do različnih ideologemov, ideologij in do lastnega sveta (*Predstave ne bo, Norci, Happening Hlapci, Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki, Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka, Življenje podeželskih plejbojev, Žrtve mode bum-bum, Osvoboditev Skopja, Karamazovi, Hladna vojna babice Mraz, Vojaška skrivnost, Jasnovidka ali Dan mrtvih, Don Juan na psu, Antigona, Uganka korajže, C'era una volta in teatro, Kdo to poje Sizifa, Razodetja, Boris, Milena, Radko*).

ABSTRACT

Perspectives of Revolt in Dušan Jovanović's Dramatic Art

Keywords: Dušan Jovanović, Dušan Jovanović's dramatic opus, revolt, anarchism, existentialistic metaphysical revolt, luddism, play, subversion, socially critical drama.

In Dušan Jovanović's diverse dramatic opus, which comprises 29 works, grouped into the playwright's six creative stages, perspectives of revolt – as they are defined, on the one hand, in the theories of anarchism and, on the other hand, in the engaged phase of Albert Camus's existential philosophy – can be traced both at the level of content as well as through the choice of surprising formal and linguistic procedures and innovations. The two different world-views, the anarchist and the existential, meet in the forms of latent anarchism (according to Nikolai Jeffs's typology) and in the individualist forms of late anarchism, which are also close to Jovanović's dramatic perspectives. The strategies and tactics of revolt in Jovanović's opus have been changing through time and they manifested themselves in different periods at different levels and in different ways, occasionally even disappearing altogether. They can be identified in the choice of dramatic material (*Norci, Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka, Žrtve mode bum-bum, Sonce za dva, Don Juan na psu*), in bold genre crossings, transitions and traversals (*Norci, Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka, Kdo to poje Siziifa*), in original formal decisions (*Happening Hlapci, Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki, Žrtve mode bum-bum, Kdo to poje Siziifa*), through the action of dramatic characters (*Norci, Karamazovi, Hladna vojna babice Mraz, Don Juan na psu*), through dramatic treatment of chosen social phenomena, relations or structures (*Predstave ne bo, Norci, Znamke, nakar še Emilija, Happening Hlapci, Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki, Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka, Življenje podeželskih plejbojev, Žrtve mode bum-bum, Osvoboditev Skopja, Karamazovi, Hladna vojna babice Mraz, Sonce za dva, Vojaška skrivnost, Viktor ali Dan mladosti, Jasnovidka ali Dan mrtvih, C'era una volta nel teatro, Kdo to poje Siziifa, Karajan C, Razodetja, Bobby in Boris*, to a lesser extent also *Boris, Milena, Radko*), in the critical attitude towards or (tongue-in-cheek) distance from various ideologues, ideologies and their own world (*Predstave ne bo, Norci, Happening Hlapci, Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki, Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka, Življenje podeželskih plejbojev, Žrtve mode bum-bum, Osvoboditev Skopja, Karamazovi, Hladna vojna babice Mraz, Vojaška skrivnost, Jasnovidka ali Dan mrtvih, Don Juan na psu, Antigona, Uganka korajže, C'era una volta in teatro, Kdo to poje Siziifa, Razodetja, Boris, Milena, Radko*).

KAZALO

1. UVOD	9
1.1. KAJ JE UPOR?	11
1.2. UPOR IN DRAMA PO ROBERTU BRUSTEINU	13
1.2.1. Mesijanski tip drame upora	14
1.2.2. Socialni tip drame upora	14
1.2.3. Eksistencialistični tip drame upora	15
1.3. OSNOVNE POTEZE ANARHISTIČNE DRUŽBENE MISLI IN NJENI SLEDOVI V JOVANOVIČEVI (ZGODNJI) DRAMATIKI	17
1.3.1. ORIS ZGODOVINE ANARHIZMA	17
1.3.2. TIPOLOGIJE ANARHIZMA	21
1.3.2.1. Individualistični anarhizem	21
1.3.2.2. Komunitarni anarhizem	22
1.3.2.3. Tipologija anarhizma po Nikolaiu Jeffsu	23
1.4. CAMUSOV UPORNI ČLOVEK KOT FILOZOFSKO-ETIČNA PODLAGA UPORA V JOVANOVIČEVI DRAMATIKI – UPORNIŠTVO KOT BIVANJSKI POLOŽAJ	24
2. KRATEK ORIS JOVANOVIČEVEGA OPUSA ZNOTRAJ GLEDALIŠKE IN DRUŽBENE STVARNOSTI V OBDOBJU 1962–2012	30
2.1. ŠESTDESETA LETA – PRELOM S TRADICIJO	33
2.2. NEOAVANTGARDNI PREHOD IZ ŠESTDESETIH V SEDEMDESETA LETA	35
2.3. SEDEMDESETA LETA – POLITIČNI NABOJ DRAMATIKE IN GLEDALIŠČA	41
2.4. OSEMDESETA LETA – KRITIKA POZNEGA JUGOSLOVANSKEGA SOCIALIZMA	44
2.4.1. »Osvobojeno ozemlje« SMG	48
2.5. DEVETDESETA LETA – PROTIVOJNI ANGAŽMA	49
2.6. PRELOM STOLETJA – ČUDAKI, ALKOHOLIKI, OBSTRANCI	51
2.7. 2009–2012 – REKAPITULACIJE IN OBRAČUNI	52
3. OD <i>PREDSTAVE NE BO DO BORISA, MILENE, RADKA</i> – ANALIZE IN INTERPRETACIJE DRAM	54
3.1. PRVA USTVARJALNA FAZA: LUDIZEM (1962–1975)	58

3.1.1. <i>Predstave ne bo</i> (1962, neupr.)	62
3.1.2. <i>Norci</i> (1962, 1963, 1964, 1968, upr. 1971 v SLG)	65
3.1.3. <i>Znamke, nakar še Emilija</i> (1968, upr. 1969 v Mali Drami)	75
3.1.4. <i>Happening Hlapci</i> (1968, neupr.)	77
3.1.5. <i>Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki</i> (1969, upr. v ljubljanskih Križankah)	83
3.1.6. <i>Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka</i> (1970, upr. 1976 v SLG)	86
3.1.7. <i>Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali</i> <i>Tuje hočemo – svojega ne damo</i> (1971, upr. 1972 v SSG)	90
3.1.8. <i>Žrtve mode bum-bum</i> (1975, upr. 1975 v SMG)	96
3.1.9. SKLEP	101
3.2. PRVI INTERMEZZO – INTIMISTIČNI INTERMEZZO:	
<i>Generacije</i> (1977, upr. 1977 v MGL)	102
3.3. DRUGA USTVARJALNA FAZA: ODPIRANJE POLITIČNIH TABUJEV	
IZ POLPRETEKLE ZGODOVINE (1977–1980)	104
3.3.1. <i>Osvoboditev Skopja</i> (1977, praizvedba 1978 v okviru zagrebške neinstitucionalne gledališke skupine KPGT, v Sloveniji upr. 1978 v SNG Drama Ljubljana)	107
3.3.2. <i>Karamazovi (Prevzgoja srca)</i> (1979, upr. 1980 v SLG)	111
3.4. TRETJA USTVARJALNA FAZA: JOVANOVIČEV VSTOP V DRAMSKI	
POSTMODERNIZEM S KRITIKO POZNEGA JUGOSLOVANSKEGA	
SOCIALIZMA (1981–1991)	116
3.4.1. <i>Hladna vojna babice Mraz</i> (1982, upr. 1982 v SMG)	118
3.4.2. <i>Sonce za dva</i> (1982, upr. 1983 v SMG, TV film 1986)	121
3.4.3. <i>Vojaška skrivnost</i> (1983, upr. 1983 v SSG)	122
3.4.4. <i>Viktor ali Dan mladosti</i> (1987, upr. 1989 v MGL)	124
3.4.5. <i>Jasnovidka ali Dan mrtvih</i> (1988, upr. 1989 v PDG)	125
3.4.6. <i>Don Juan na psu</i> (1990, upr. 1991 v SNG Drama Ljubljana)	127
3.5. DRUGI INTERMEZZO – INTIMISTIČNI INTERMEZZO:	
<i>Zid, jezero</i> (1988, upr. 1989 v SNG Drama Ljubljana)	131
3.6. ČETRTO USTVARJALNA FAZA – PROTIVOJNI ANGAŽMA (1992–1997):	
<i>Balkanska trilogija</i>	133
3.6.1. <i>Antigona</i> (1993, upr. v SNG Drama Ljubljana)	134
3.6.2. <i>Uganka korajže</i> (1994, upr. 1994 v SNG Drama Ljubljana)	138
3.6.3. <i>Kdo to poje Sizifa</i> (1996, upr. 1997 v SNG Drama Ljubljana)	145

3.7. TRETJI INTERMEZZO – VRNITEV H KRITIKI POZNEGA JUGOSLOVANSKEGA SOCIALIZMA: <i>C'era una volta in teatro</i> (1995, bralna upr. 1995 na konferenci The Dissident Muse v Amsterdamu)	149
3.8. PETA USTVARJALNA FAZA – VSTOP V METAMODERNIZEM: OBROBJE V SREDIŠČU (1997–2001)	152
3.8.1. <i>Karajan C</i> (1997, upr. 1998 na PPF)	157
3.8.2. <i>Klinika Kozarcky</i> (1998, upr. 1999 v SSG)	160
3.8.3. <i>Ekshibicionist</i> (2001, upr. 2001 v SNG Drama Ljubljana)	163
3.8.4. SKLEP	170
3.9. ČETRTI INTERMEZZO – DRAMATIZACIJE (2002–2008)	171
3.10. ŠESTA USTVARJALNA FAZA – ZAKLJUČNI RAČUN	172
3.10.1. <i>Razodetja</i> (2009, upr. 2011 v MGL)	173
3.10.2. <i>Boris, Milena, Radko</i> (2012, upr. 2013 v SNG Drama Ljubljana)	181
4. ZNAČILNOSTI JOVANOVIĆEVE DRAMSKE PISAVE	187
4.1. VPRAŠANJA POLITIČNE (ANGAŽIRANE, DISIDENTSKE, AKTIVISTIČNE) DRAMATIKE	187
4.2. PRISTOPI K OBDELAVI DRAMSKIH SNOVI	192
4.3. JOVANOVIĆEVA DRAMATIKA IN VPRAŠANJE IDEOLOGIJ	193
4.4. ŽANRSKA FLUIDNOST	196
4.5. TEMATSKI STALNICI JOVANOVIĆEVH IGER	197
4.5.1. Svet gledališča	197
4.5.2. Generacijski prepadi	198
4.6. MEDBESEDILNOST IN CITATNOST KOT (SAMO)IRONIJA IN KOMENTAR	199
4.7. BOGASTVO JEZIKOVNIH DISKURZOV	201
5. SKLEP: INDIVIDUALISTIČNO-EKSISTENCIALISTIČNI ANARHIZEM V JOVANOVIĆEVI DRAMATIKI	203
6. ZAKLJUČEK	207
7. VIRI IN LITERATURA	209

1. UVOD

Dramski opus Dušana Jovanovića (1939), ki zajema več kot pol stoletja, pripada različnim obdobjem in smerem povojne slovenske dramatike in (s tem) tudi različnim dramskim paradigmam; je razmeroma obsežen, šteje namreč kar devetindvajset del, in je eden najbolj raznolikih in najvznemirljivejših opusov v vsej slovenski dramatiki.¹

Že od konca 60. let se mu posveča vrsta slovenskih, pa tudi tujih (nekdanj jugoslovanskih) literarnih zgodovinarjev, teoretikov, dramaturgov, kritikov in teatrologov (Lado Kralj, Taras Kermauner, Jože Koruza, Andrej Inkret, Darja Dominkuš, Jelena Lužina, Dragan Klaić, Tomaž Toporišič, Janko Kos idr.), saj Jovanović kot izjemno drzen gledališki in dramski avtor, pa tudi inovator, predstavlja nenehen izziv interpretom različnih generacij. Zato sem pri analizi njegovih dram upoštevala številne literarnozgodovinske, gledališko-zgodovinske in interpretativne parametre, v skladu s katerimi sta jih literarna veda in teatrologija doslej obravnavali in kontekstualizirali.²

»Za dramatika Dušana Jovanovića pisanje (in ustvarjanje nasploh) najpogosteje pomeni kritično mišljenje v smislu razgaljanja družbenih anomalij, krivic in predsodkov oz. preizpraševanja oblastni(ški)h struktur ali sistemov, ki so lahko že povsem ponotranjeni ali pa se spletajo z banalnimi vedenjskimi vzorci, po katerih se ljudje pogosto ravnamo, ne da bi zdvomili v njihovo pravilnost in samoumevnost.«³ Ta drža, do neke mere tudi disidentska drznost, pogosteje pa provokacija in eksperiment, so me napeljali k temi moje raziskave, za katero sem natančno pregledala ves Jovanovićevev dramski opus in s pomočjo historičnih in sodobnih teorij anarhizma (delno tudi komunizma) in eksistencializma poskušala osvetliti različne vidike upora v njem.⁴

Pri branju Jovanovićevega opusa sem poskušala slediti predvsem njegovim emancipatornim potencialom, brez katerih zgodovine slovenske dramatike in gledališča zadnjih 50 let sploh ni

¹ Če bi k temu opusu prišteli še lutkovno priredbo pravljice o *Zlati ptici*, dramatizacije Levstika, Dostojevskega, Tolstoja, Bartola, Astrid Lindgren, več radijskih in TV iger ter avtorske (in režiserske) priredbe besedil drugih avtorjev (Messner, Štih, Schiller ...), bi bil seznam še precej daljši. Prim.: Amelia Kraigher, »Medbesedilna srečanja v *Razodetjih*«, *Gledališki list MGL LXI/10*, 2010/2011, str. 21.

² Prim. Rok Vevar, *Totalna ustanova v Jančarjevem Velikem briljantnem valčku in Razmadežni Sarah Kane*, diplomsko delo, 2008, tipkopolis, str. 7.

³ Amelia Kraigher, »Medbesedilna srečanja v *Razodetjih*«, *Gledališki list MGL LXI/10*, 2010/2011, str. 22.

⁴ Prim. Amelia Kraigher, »Osnovne poteze anarhistične družbene misli in njeni sledovi v (zgodnji) dramatiki Dušana Jovanovića«, *Sodobnost* 76/7–8, 2012, str. 1000.

mogoče misliti. Nalogo sem pisala skoz nenehno preišljevanje zapletenih razmerij med zunajliterarnim dogajanjem in njegovo spremenjeno, predelano, stilizirano podobo v Jovanovičevi dramatiki. Prav zato se mi je v precejšnji meri izpisoval sociološki pogled na Jovanovičevo delo.

1.1. KAJ JE UPOR?

Svoja razmišljanja o(b) izbrani temi raziskave sem si v začetku namenoma zastavila vsaj navidez naivno in zelo splošno. Pojem upora namreč že dolgo razumem kot enega izmed tistih, ki so vpisani v temelje dramske zvrsti; zdelo se mi je, da sta upor in uporništvo (podobno kot dejanje ali konflikt) dramskemu načinu tako zelo imanentna, da bi jima lahko že samo na ravni zgodbe sledili skozi vso zapleteno zgodovino evropske in slovenske dramatike, od Sofoklejeve *Antigone* in Ajshilove *Oresteje* do milenijske dramatike in gledališča »u fris«, od Linhartovega *Matička* do *Gostije* Simone Semenič. Ampak: ali to tudi zares drži?

Upor je namreč vselej tudi tesno povezan in zavezan pojmom, kot so protest, kritika, subverzija, disidentstvo, provokacija, nasilje, opozicija, revolucija, prelom, preobrat, preboj, taktika, politika, angažma, emancipacija, pravičnost, destabilizacija, sprememba, de(kon)strukcija in rekonstrukcija, delovanje, mišljenje, predelava, eksperiment, novost, razgaljenje, strast ... in k vsem tem izrazom se bom pri obravnavi Jovanovičevega dela vedno znova vračala.

Naloge sem se skratka lotila *ab ovo*. Tudi tako, da sem si postavila nekaj zelo bazičnih vprašanj, kot so: Kaj je upor? Kako ga je mogoče razumeti in definirati? Kje so njegovi robovi, meje v smislu: kaj je že lahko upor; kaj še ni upor; kaj ni več upor? Kaj ne more biti upor? Kakšna je razlika med uporom in kritiko, med uporom in družbenim oziroma političnim angažmajem v umetnosti, gledališču, dramatiki, in kako se vse to kaže, kje prekriva?

Vprašanja, ki so se mi sprva zdela naivna, so se kmalu izkazala za nelahka in že močno vodeča v polja filozofije in sociologije, pa vendarle nujna predvsem zaradi ugotovitve, da morajo biti že v naslednjem koraku deležna zelo konkretne ozemljitve. Njihovo motrenje v zgodovinski perspektivi kaj hitro pokaže tudi to, da so se oblike in načini upora skozi čas izrazito spreminjali; upor v sodobni družbi je nekaj zelo drugačnega, kot je bil na primer upor avantgardistov z začetka 20. stoletja ali upor, kot ga je prikazovala in krepila partizanska umetnost za časa NOB, ali pa dovršen del slovenske poveljne dramatike, kjer lahko govorimo o dovolj očitnem uporu proti družbeni in politični represiji ... V fazi začetnega skiciranja diplomskega dela mi je bilo tako jasno predvsem naslednje: 1. pojem upora potrebuje referenta, saj se (sam po sebi) zmeraj vzpostavlja v odnosu do nečesa – do drugega, avtoritete, preteklosti, načina mišljenja, dojemanja sveta ipd.; 2. upor je vselej posledica nekega stanja,

za katero se nosilec upora odloči, da ga je potrebno spremeniti; 3. uporniki so tisti, ki rušijo (družbene, v našem primeru pa tudi literarne, dramske, gledališke, produkcijske ...) konvencije, da bi lahko zgradili ali ustvarili nove odnose oz. fenomene, ki jih še ne poznamo; 4. dramski oz. gledališki potencial uporništva tiči natanko v njegovem subverzivnem delovanju, ki lahko nazadnje ustvari nove (družbene, tudi literarne, dramske, gledališke ...) oblike, organizacije in odnose; 5. uporniki oz. njihove ideje, misli, delovanje ... se nazadnje vedno na tak ali drugačen način integrirajo v neko družbo, skupnost oz. sistem.

1.2. UPOR IN DRAMA PO ROBERTU BRUSTEINU

Prva faza konkretizacije oz. ozemljitve zgornjih vprašanj se je začela s premikom na področje dram(atik)e in gledališča. Iskala sem naslove in imena, ki so se kakorkoli ukvarjali s pojmom upora v dramatiki in naletela na v ameriškem prostoru vplivnega gledališkega kritika in profesorja Roberta Brustaina ter njegovo študijo *The Theatre of Revolt* iz leta 1964. Brustein v njej trdi, da so se dramatiki upora (»playwrights of rebellion«) pojavili šele z rojstvom moderne drame in gledališča konec 19. stoletja (to obdobje pa seveda sovpada tudi z rojstvom režiserja). Tedaj naj bi se v zahodni dramatiki⁵ zgodil premik od – sprva – gledališča skupnosti (»theatre of communion«) in – kasneje – iluzionističnega gledališča (»theatre of illusionism«), ki sta vsak na svoj način ustvarjala dela, ki so predvsem podpirala prepričanja občinstva kot občestva ter utrjevala splošno sprejete vrednote, družbene norme in konvencije, h gledališču upora (»theatre of revolt«), ko začno nastajati dela, ki tako ali drugače napadajo in spodmikajo vrednostne sisteme občinstva in celotne družbe. Iz Brusteinove razdelitve je mogoče izpeljati, da – za razliko od predhodnih dramskih prevpraševanj družbenih norm⁶ in konvencij – del moderne drame le-te problematizira povsem eksplicitno. Moderno dramo, pravi Brustein, definira natanko njeno nenehno prizadevanje, da bi zahodno družbo prisilila k preizpraševanju njenih vrednot.⁷ V splošnem gre skratka za družbeno odgovorno dramatiko, ki je zaradi svojega kritičnega, angažiranega ali zgolj presenetljivega odzivanja na sodobni svet še posebej zanimiva in vredna premisleka tudi s sociološkega vidika.⁸

Brustein je v prepričanju, da je »pojmem upora dovolj splošen in vključujoč, da ga lahko mislimo kot tok, ki teče skoz večji del moderne in sodobne dramatike«,⁹ na številnih primerih moderne drame ustvaril svojo tipologijo drame upora. Opazil in popisal je tri njene osnovne

⁵ S pojmom »zahodna dramatika« Brustein označuje vso evropsko in ameriško dramatiko.

⁶ Sodobni pogledi (npr. novi historizem) odkrivajo prevpraševanje oblasti in moči ter njune distribucije v družbi že v Shakespearovih dramah ipd.

⁷ Glej: Robert Brustein, *Theatre of revolt*, Chicago: Ivan R. Dee, Inc. Publisher, 1991, str. 3–33.

⁸ S pojavom moderne drame v drugi polovici 19. stoletja se je zgodila tudi ločitev med umetniškim gledališčem in gledališčem za zabavo. Ta ločitev je bila seveda posledica vsesplošne urbanizacije, industrijske revolucije in dolgoletnih borb za delavske pravice; srednjemu družbenemu razredu, ki se je skokovito povečal, se je s spremembami načina življenja in s skrajšanjem delovnih urnikov naenkrat »zgodil« prosti čas, ki ga je bilo treba zapolniti in osmisлити. Na tej točki se pojavi nova velika tržna niša – industrija zabave: rojstvo mjuzikla in igralskih zvezd, kot je bila Sarah Bernhardt. Moderna drama se je seveda odrekla golemu zadovoljevanju okusov in dobrikanju občinstvu ter je krenila svojo pot.

⁹ Robert Brustein, *Theatre of revolt*, Chicago: Ivan R. Dee, Inc. Publisher, 1991, str. vii.

tipe, ki se lahko tudi medsebojno prekrivajo in mešajo.¹⁰ To so: mesijanski (»messianic revolt«), socialni (»social revolt«) in eksistencialistični (»existential revolt«) tip.¹¹

1.2.1. Mesijanski tip drame upora

Mesijanski tip drame upora je blizu romantičnemu čutenju sveta. V središče postavlja izjemnega junaka, ki izziva voljo boga, ki želi preseči svojo človeško omejenost in končnost, ki ga žene ničejska volja do moči. Prototipi takega junaka so po Brusteinu med drugim Don Juan, Faust, Peer Gynt, dodamo jim lahko vsaj še Salomo, Baala, Neznanca iz Strindbergove dramske trilogije *V Damask ...* To so izjemno privlačni in fascinantni liki, ki različnim umetnikom in njihovim epigonom že stoletja predstavljajo neizčrpen vir navdiha. Mesijanski tip drame upora krši klasična dramska kompozicijska načela, pogosto ima epsko strukturo in s tem večinoma odprto formo,¹² za številne kratke prizore so značilni šibka kohezivnost, veliko število prizorišč, krajevni in časovni preskoki, včasih nedoločljivi, dogajanje se lahko meša s sanjami, pravljimi ali mitološkimi motivi. Jezik je privzdignjen; to so drame, pisane v verzih ali ritmizirani, poetični prozi.¹³

1.2.2. Socialni tip drame upora

Socialni tip drame upora je blizu realističnemu pogledu na svet. Osredotoča se na protagonista znotraj nekega družbenega sistema. Na protagonista, ki je v sporu s skupnostjo, v kateri živi, z družino, cerkvijo, oblastjo, celo nacijo, z njihovimi institucijami, vrednotami, s celotno družbo oz. njeno ureditvijo ipd. To so slavni in zapleteni, pogosto ženski karakterji: Nora, Hedda Gabler, gospodična Julija; za natančnejšo ponazoritev jim dodajmo še Willyja Lomana iz *Smrti trgovskega potnika*, Maksa iz *Kralja na Betajnovi*, Jermana iz *Hlapcev*. Socialni tip drame upora po Brusteinu zajema snov iz vsakdanje resničnosti z namenom razgaljanja njenih napak. Do prikazanega sveta zavzema brezkompromisno ostro, kritično držo, razgalja

¹⁰ V praksi je to pravzaprav zelo pogosto. Čistih tipov je v resnici malo.

¹¹ »Existential revolt« bi lahko prevajali tudi kot »eksistencialni upor«, vendar je iz Brusteinovih argumentov in primerov razvidno, da ga povezuje predvsem s tistim literarnozgodovinskim območjem moderne drame, ki je povezan s problematizacijo same človekove eksistence oz. se navezuje na filozofski eksistencializem 20. stoletja in nadaljnje odzive nanj.

¹² Za natančnejši vpogled v razlike med odprto in zaprto formo v drami glej: Volker Klotz, *Zaprta in odprta forma v drami*, Ljubljana: Knjižnica MGL, 1996. Brusteinova tipologija se seveda ne sklada s Klotzovo, vendar lahko s precejšnjo mero gotovosti zapišem, da odprti formi pretežno pripadata mesijanski in eksistencialistični tip drame upora, zaprti pa socialni tip.

¹³ Glej tudi: Robert Brustein, *Theatre of revolt*, Chicago: Ivan R. Dee, Inc. Publisher, str. 16–22.

človeško hipokrizijo, prezira pa tudi zgolj sentimentalni, nedejaven pogled na svet ter gledališče kot golo zabavo, oboje značilno za čas iluzionizma v gledališču. Po formi je v precejšnji meri navezan na dramsko tradicijo.¹⁴ Značilna je trdna dramska zgradba v treh ali štirih dejanjih, dogajalni čas je najpogosteje sedanost; slog je realističen, celo naturalističen, jezik blizu pogovornemu.¹⁵

1.2.3. Eksistencialistični tip drame upora

Eksistencialistični tip drame upora se osredotoča na metafizične razsežnosti življenja, kjer že samo bivanje, človeška eksistenca, postane predmet ali vir upora. Človekov bivanjski položaj se v eksistencialističnem tipu drame upora kaže kot neznosen, najznačilnejše občutje, ki ga spremlja, je tesnoba. Eksistencialistični upor je popolno nasprotje mesijanskega upora. Če so za mesijansko dramo značilne silovitost, eruptivnost, brezbrežna domišljija, je eksistencialistična drama obtežena z brezupom; če imajo junaki prve nadčloveške lastnosti, moč, sposobnosti in talente, osebe iz slednje le še životarijo, se razkrajajo; če je vodilo prve človekova popolna svoboda, druga prikazuje le še človekovo omejenost in nemoč.¹⁶ Čeprav eksistencialistični upor lahko zasledujemo skozi mnoge igre z značilno bivanjsko tematiko, je (po Brusteinu) svoj najčistejši izraz dosegel v drami absurda (natančneje: s Samuelom Beckettom),¹⁷ ki kot »poslednji stadij«¹⁸ moderne drame¹⁸ vstaja iz strahotne zapuščine totalitarizmov 20. stoletja in ki ga prežema spoznanje, da je vsakršna družbena (inter)akcija jalova in vnaprej obsojena na propad, zato začnejo komunikacijo – dialog, ki je temelj dramskega – naseljevati tišina (Samuel Beckett), mrtva slovnica (Eugène Ionesco) ali monološke oblike, ki uhajajo v epski ali lirični modus (Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Peter Handke).¹⁹

¹⁴ To sicer večinoma ni več tradicionalna zgradba v petih dejanjih po vzorcu Freytagove piramide, vendar pa še sledi tradicionalnejši, razvojni liniji konflikta.

¹⁵ Glej tudi: Robert Brustein, *Theatre of revolt*, Chicago: Ivan R. Dee, Inc. Publisher, str. 22–26.

¹⁶ Glej tudi: *ibid.*, str. 26–33.

¹⁷ Glej tudi: *ibid.*, str. XI.

¹⁸ V spremni besedi k Nolitovi izdaji Beckettovih izbranih dram Jovan Hristić ugotavlja, da teza, da se drama absurda dogaja v svetu, »ki so ga bogovi zapustili«, ne zadošča: začenja se namreč šele v trenutku, ko so se vse drame že končale, zato je tudi opredelitev časa pri njej pogosto problematična. Glej tudi: Amelia Kraigher in Rok Vevar: »Samuel Beckett: O, krasni dnevi«, *Sodobnost* 68/2–3, 2004, str. 323–327.

¹⁹ V drami absurda ima dialog predvsem naslednje funkcije: 1. vzpostavitev golega stika med dramskimi osebami (kar je edina manifestacija volje pri Beckettovih osebah) – jezik je v tem primeru zveden le še na svojo fatično funkcijo (po Romanu Jakobsonu); 2. razkrivanje propada govornice, ki pogosto sovpada s propadom telesa; 3. intervencija v neznosni molki, ki je posledica propada govoric, ideologij, svetov. (Prim.: *ibid.*, str. 326.) Besede imajo nalogo zarezati v tišino, ki je nastala zaradi človekovega ultimativnega poraza na polju zgodovine. Značilen je naslednji odlomek iz II. dejanja Beckettove igre *Čakajoč Godota*: (Dolg molk.)

Brusteinova tipologija drame upora se zdi načeloma široko uporabna, vendar predvsem za klasifikacijo (sicer dovolj veličastnega) korpusa moderne dramatike, ki se začinja z Ibsenom in zaključuje z dramo absurda, za zajem povojne sodobne dramatike pa po mojem mnenju ni zadostna niti ustrezna.²⁰ Zdi se, da jo že slovenska različica dram(atik)e absurda v precejšnji meri presega, še posebej pa igre Dušana Jovanovića s svojim značilnim vitalističnim ludizmom.²¹

Četudi je vsaj po mojih podatkih Brustein edini teoretik, ki je dramske opuse osrednjih gledaliških avtorjev 20. stoletja²² mislil skozi pojem upora, pa njegov triadni sistem za potrebe pričujoče naloge ni uporaben. Kot se bo pokazalo zlasti ob analizah posameznih dram, pa se je Jovanovićeve uporniška drža sčasoma tudi spreminjala.

Vladimir: Reci kaj!

Estragon: Poskušam.

(Dolg molk.)

Glej tudi: Rok Vevar, »Wham! Bang! Blasted & Other Greatest Hits!«, *Maska* XVI/70–71, 2001, str. 7 in nasl.

²⁰ Po Robertu Brusteinu je za moderno dramo temeljno določujoč ravno pojem upora. In očitno je za Brusteina »drama upora« tisto, kar je za Petra Szondijsa (in za našo teoretsko tradicijo) »moderna drama«. To ni tako zelo nenavadno, kot se morda zazdi na prvi pogled. Deli sta sicer nastali na različnih koncih sveta, a približno v istem času, predvsem pa vsako na svoj način obravnava isti korpus dramskih besedil in avtorjev, pri katerih je opazna prelomnost glede na vsa starejša obdobja dramatike in gledališča.

²¹ V slovenskem prostoru vlada precejšnja neenotnost glede definicije oz. že samega poimenovanja moderne in sodobne drame, pa tudi pri uvrstitvah naše povojne dramatike v posamezne smeri, tokove ali gibanja. Tako je eno temeljnih del s področja dramske in gledališke teorije *Theorie des modernen Dramas 1880–1950* Petra Szondijsa iz leta 1956 v slovenskem prevodu Krištofa Jacka Kozaka leta 2000 postalo *Teorija sodobne drame 1880–1950*, kar je (ne le po mojem mnenju) velika pomota. Zato naj poudarim, da bom v pričujoči nalogi uporabljala Kraljevo klasifikacijo povojne slovenske dramatike, kot jo je leta 2005 izrisal v razpravi *Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)*; pridružila pa ji bom še nekoliko modificirani koncept ludizma, kot ga je poimenoval in v več študijah definiral Taras Kermauner.

²² Henrik Ibsen, August Strindberg, Anton Pavlovič Čehov, Bernard Shaw, Bertolt Brecht, Luigi Pirandello, Eugene O'Neill, Antonin Artaud in Jean Genet.

1.3. OSNOVNE POTEZE ANARHISTIČNE DRUŽBENE MISLI IN NJENI SLEDOVI V JOVANOVIĆEVI (ZGODNJI) DRAMATIKI²³

Dušan Jovanović že v temelju simpatizira z anarhizmom, če s tem izrazom mislimo na njegovo (očitno primarno) potrebo po zagovarjanju svobode in upiranju vsemu, kar človeka utesnjuje. Najširše definicije anarhizma kot družbenega gibanja, tako pri klasikih anarhizma (Mihail Bakunin, Peter Kropotkin, Emma Goldman, Daniel Cohn-Bendit, Gustav Landauer idr.), kot pri mlajših, sodobnih teoretikih aktivizma (Howard Zinn, Colin Ward, Sean M. Sheenan, Hakim Bey, Noam Chomsky idr.), ki jih beremo v treh zbornikih iz let 1986 in 2011,²⁴ se namreč sučejo natanko okrog takšnih drž in vizij.

1.3.1. ORIS ZGODOVINE ANARHIZMA

Žiga Vodovnik, urednik *Antologije anarhizma 3*, je v sicer presenetljivo nekritični spremni študiji k zborniku označil anarhizem kot edino izvirno ameriško politično teorijo.²⁵ Četudi Vodovnik svoje trditve v nadaljevanju ne argumentira in pušča ob strani tudi dejstvo, da se anarhizem zgodovinsko povezuje prvenstveno s carsko Rusijo 19. stoletja, pa je gotovo zanimiva in, če jo motrimo v okvirih ameriške politične zgodovine, tudi točna. Oglejmo si, zakaj.

Amerika je v zgodovini dolgo slovela kot prostrana dežela, v kateri so človeku odprte številne možnosti za osebno uresničenje in uspeh. V t. i. pionirskih časih 18. in začetka 19. stoletja in še kasneje so ZDA predstavljale sen mnogih ljudi.²⁶ Bile so simbol uresničenja ideala samozadostnega življenja brez nadvlade, saj niso poznale tradicionalnih evropskih družbenih hierarhij in stratifikacij. Ameriški anarhizem je dejansko izšel iz tamkajšnjih družbenih razmer na način, da jih je premišljeval ali preprosto opisoval; ameriški način življenja je opredeljeval z izrazi, kot je »ne biti vladan« ipd. Tako anarhizem velja predvsem za negativno

²³ Prim.: Amelia Kraigher, »Osnovne poteze anarhistične družbene misli in njeni sledovi v (zgodnji) dramatik Dušana Jovanovića«, *Sodobnost* 76/7–8, 2012, str. 1001–1007.

²⁴ Rudi Rizman in Mitja Maruško (ur.), *Antologija anarhizma I, II*, Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS (knjižna zbirka Krt), 1986; ter Žiga Vodovnik (ur.), *Antologija anarhizma 3*, Ljubljana: Krtina (knjižna zbirka Krt), 2011.

²⁵ Glej: Žiga Vodovnik (ur.), *Antologija anarhizma 3*, Ljubljana: Krtina (knjižna zbirka Krt), 2011, str. 369.

²⁶ Motiv, ki je dobro znan tudi iz zgodovine slovenskega leposlovja s konca 19. in prve polovice 20. stoletja in ki ga dramatik Arthur Miller v eni najpomembnejših ameriških dram 20. stoletja, *Smrti trgovskega potnika* (1949), z izjemnim poslušom za zavezano človeško psiho dokončno poruši.

filozofijo, saj se vzpostavlja z zanikanjem, in sicer z zanikanjem državne oblasti, kar je predvsem v (zgodovini) ZDA izjemno pomenljivo in daljnosežno dejstvo.²⁷ Poleg državnega pa seveda obstajajo še druge oblike in vrste vladanja; eno izmed najmočnejših je ekonomsko vladanje (npr. ekonomska odvisnost delavcev od delodajalcev), ki že ob koncu 19. stoletja postaja vse bolj brutalno, saj se ameriško gospodarstvo razvija v smeri velikih koncentracij kapitala. Mala samostojna podjetja, ki pripadajo zlati dobi »ameriškega sna«, množično izginjajo, korporacije pa postopoma zavladajo nad posamezniki, postajajo celo močnejše in vplivnejše od države; ta proces je nezadržno vodil v podreditev države diktatu korporativnega in mednarodno vse bolj prepletenega bančnega kapitala, kar je v današnjem času že globalno dejstvo in velik problem visoko zadolženih držav.

Na te spremenjene razmere pa anarhizem, ki je bil naperjen zlasti proti državi in njenim institucijam, ni znal adekvatno odgovoriti oz. reagirati.²⁸ Namesto da bi svojo misel in kritiko preusmeril na novejšo oz. mlajšo ekonomsko odnose gospostva nad institucijami in ljudmi, se je zatekal k utopičnim, idealističnim konceptom življenja v manjših avtonomnih skupnostih in k zanesenjaškimi akcijam posameznikov ali peščice ljudi; premaknil se je na margino ali v nasilje, kar pa je pri večini ljudi naletelo na nerazumevanje in odpor, predvsem pa ni ponudilo rešitev v smeri vzpostavljanja pravičnejših družbenih in ekonomskih razmerij.²⁹

Vodovnik skratka pravilno ugotavlja, da je imela Amerika – historično gledano – veliko boljše družbene in materialne pogoje za razcvet anarhizma kot Evropa. Evropski liberalizem (ki se je najmočneje uveljavil v Angliji in na Nizozemskem) je namreč drugačen od ameriškega. Ideologija ameriškega sna temelji na konceptu dosegljivosti svobode za vsakogar

²⁷ Prav zaradi svoje specifične zgodovine so Američani še danes obsedeni z idejami o tem, da država s svojimi aparati ne sme biti močna, da naj čim manj regulira in se vtikuje v življenje ljudi – svobodnih posameznikov. A kot smo se skozi zgodovino že tolikokrat prepričali, šibka država v praksi praviloma ne prinaša več svoboščin, ampak manj zaščite tistim, ki so je dejansko potrebni; največkrat pomeni predvsem nekontrolirano rast t. i. črnega trga, klientelizma in korupcije, pomanjkljivo davčno politiko, zmanjševanje pravic državljanov do socialnih transferjev, zdravstvenih storitev, dostopnosti izobraževanja ... ter posledično večanje prepada med revnim in bogatim prebivalstvom ipd. Samo močna država lahko sistemsko in s tem učinkovito rešuje tovrstne probleme ter zaščiti človekove pravice.

²⁸ Tega dejstva se zaveda tudi eden najslavnejših teoretikov sodobnega anarhizma Noam Chomsky, ki – na prvi pogled paradoksalno – kratkoročno zagovarja državo, saj je ta (nasproti ofenzivi multinacionalnih korporacij ter neoliberalnega kapitalizma) pomemben branik socialnih in političnih pravic. Glej tudi: Nikolai Jeffs, »Državica Ptičjestašilna Milene Kosec in anarhizmi: manifestni, latentni, inverzni«, v: Breda Škerjanec (ur.), *Državica Ptičjestašilna Milene Kosec: 1992–2007*, Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2007, str. 48.

²⁹ Ena od temeljnih razlik (in napetosti) med anarhizmom in marksizmom tiči v tem, da je anarhizem usmerjen predvsem proti avtoritarnosti in despotizmu države, zato se pogosto zavzema za njeno takojšnjo odpravo, marksizem pa vidi največji problem nesvobode v kapitalističnih produkcijskih razmerjih in se zavzema za odpravo kapitala, ki je v rokah peščice izkoriščevalcev, torej za socialno revolucijo, šele po tem naj bi sledilo tudi postopno ukinjanje države.

in za vse, medtem ko evropski liberalizem zagovarja interese manjšine (ekonomskih) elit. Svobodo dojema prvenstveno kot svobodno razpolaganje s privatno lastnino, kar pa lahko počnejo samo tisti, ki jo imajo.³⁰

Korenine modernega anarhizma v Evropi segajo v čas francoske revolucije, ko so se rodile daljnosežne maksime o svobodi, enakosti in bratstvu; najbolj vpliven je bil v drugi polovici oz. ob koncu 19. stoletja, ko so ruski misleci anarhizma širili svoje ideje tudi na Zahod in je anarhizem celo prerasel v »prvo globalno protisistemsko gibanje«.³¹ V začetku 20. stoletja je s svojimi idejami začel spodkopavati vse preostale dobro organizirane ideološke strukture: kapitalistično v ZDA, liberalno demokratično, komunistično ter totalitarni, fašistično in boljševistično, v Evropi. Anarhistična »nevarnost« pa že po definiciji ni imela trdne organizacije ali močnega vodstva, kar je bila v primerjavi z drugimi ideološkimi gibanji njena slabost in zato je skozi pošastne družbene, politične in vojne turbulence v prvi polovici 20. stoletja tako v Evropi kot v ZDA doživljala sistematično zatiranje. Ta proces se je zelo jasno pokazal v času španske državljanske vojne v letih 1936 in 1937, ko so sicer vojskujoče se liberalno demokratične, komunistične (pod patronatom sovjetskih boljševikov) in fašistične sile družno nastopile proti anarhistom in jih neusmiljeno zdesetkale. Tudi zato anarhistične ideje v dolgem 20. stoletju vse do danes večinoma niso zmogle pomembnejšega prodora in mobilizacije širših množic.

V 60. letih – v času prvih Jovanovičevih objav in režij – pa so anarhistične ideje v povezavi z novimi družbenimi in umetniškimi gibanji vendarle dobile opazen zagon. Anarhistična misel je tedaj okužila mlade pacifiste, ki so protestirali proti vietnamski in hladni vojni, ter različna levičarska, feministična, ekološka in kulturn(išk)a gibanja v ZDA in Evropi (predvsem v Franciji, Nemčiji in Italiji). Sanje in utopije o alternativnih politikah so na starem kontinentu po drugi svetovni vojni dosegle svoj vrh v študentskih protestih maja 1968, ki so tudi pri nas odmevali še globoko v 70. leta.³² Maj '68 je danes obveljal za rojstno mesto vseh sodobnih

³⁰ Konceptu svetosti privatne lastnine in njenega gospostva nad množicami so se postavili nasproti tudi marksisti in jo v državah, kjer so izvedli revolucijo, odpravili v imenu enakosti vseh ljudi.

³¹ Glej: Žiga Vodovnik, »Anarhizem in tekma idej«, v: Žiga Vodovnik (ur.), *Antologija Anarhizma 3*, Ljubljana: Krtina (knjižna zbirka Krt), 2011, str. 9.

³² Ob študentski zasedbi ljubljanske Filozofske fakultete so bila opažanja nekaterih tujih novinarjev in komentatorjev še posebej zabavna: ni jim šlo v račun, kako je mogoče, da se je v socialistični, torej deklarirano napredni državi z ljudsko oblastjo pojavilo gibanje, ki je lahko še bolj lev(ičarsk)o, torej naprednejše od vseh samooklicanih »poklicnih revolucionarjev« (slednji so bili vse do konca 80. let najpogostejši predmet kritične obravnave v Jovanovičevi dramatik); njihovi zapisi kažejo na očitno nerazumevanje pojmov družbenega in političnega delovanja, ki je v temelju izjemno dinamično in znotraj obstoječih struktur deluje v smeri širjenja prostorov svobode, človekovih svoboščin in pravic.

utopij. Šlo je za globalno revolucionarno vrenje, ki je odkrito simpatiziralo z idejami o večji svobodi ljudi, tudi seksualni osvoboditvi, kar je tedaj pomenilo izrazito politično gesto, in je na raznih frontah idealistično nasprotovalo državnim aparatom in njihovim koncentracijam moči, birokraciji, avtoritetam, diktatorstvu, vsemu, kar je dišalo po uniformnem, totalitarnem. Alternativne kulture so vodile svojo borbo za prostor tako na simbolni kot tudi povsem konkretni ravni z ustanavljanjem in odpiranjem novih umetniških in diskurzivnih prostorov (galerije, glasbeni klubi, alternativne gledališke skupine in prizorišča, neodvisni mediji ...). Pri tem je zanimivo, da so protestniki (predvsem mladina, študentje in delavci) do svojih v temelju anarhističnih zaključkov, stališč in drž prišli največkrat spontano, skozi analizo tedanje družbe, lokalnih in globalnih političnih razmer ter razmerij moči; izročil klasičnega ali historičnega anarhizma večinoma sploh niso poznali.³³

Spoštovanje sočloveka, njegove osebnosti in integritete ter nerepresivno konstituiranje skupnosti sta osnovni vodili anarhizma. Iz obeh izhajajo tradicionalna in obenem nenehno obnavljajoča se anarhistična načela, kot so svoboda posameznika,³⁴ politična decentralizacija, participativna demokracija, odprava države, samoupravljanje, vzajemna pomoč, solidarnost, politična pravičnost in enakost ljudi; povedano s Kropotkinom, anarhizem je »sistem socializma brez oblasti«³⁵ in brez državne, družbene ali kakršnekoli druge prisile.³⁶ A na kakšen način je to v praksi sploh mogoče doseči? Problem premnogih anarhističnih mislecev je namreč velik idealizem, ki se ni (bil) zmožen primerno odzvati na realne družbene in politične razmere. Že Emma Goldman, znana politična aktivistka prve polovice 20. stoletja, je trdila, da anarhizem ni neka teorija prihodnje ureditve (za razliko od na primer marksizma), pač pa »živa sila znotraj našega življenja, ki neprenehoma ustvarja nove pogoje; duh upora, v kakršnikoli obliki, proti vsemu, kar omejuje našo človeško rast«.³⁷ Anarhizem je skratka

³³ Ena bistvenih razlik med komunizmom in anarhizmom je, da vsak deklarirani komunist dobro pozna miselno izročilo historičnega materializma ter zgodovino marksizma, oborožen je s poznavanjem temeljnih del in osrednjih citatov iz njegove revolucionarne misli in jih zna tudi smiselno uporabljati v vsakdanji praksi; anarhizem pa (do)pušča svobodo tudi pri (ne)poznavanju historičnega in teoretskega anarhizma in pravi, da za dobrega anarhista to nikakor ni bistveno. Tudi zato so vezi med historičnimi in sodobnimi anarhizmi zelo tanke, njihova kontinuiteta je šibka, izročila so večkrat prekinjena.

³⁴ Utemeljitelj sodobnega anarhizma, ruski revolucionar Mihail Bakunin (1814–1876) je verjel v združitev individualistične in socialistične pozicije: »Družba se lahko povzdigne na višjo razvojno stopnjo le, če izhaja iz svobodnega posameznika.« Glej: Mihail Bakunin, »Revolucionarni katekizem«, v: Rudi Rizman in Mitja Maruško (ur.) *Antologija anarhizma I*, Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS (knjižna zbirka Krt), 1986, str. 155–173.

³⁵ Peter Kropotkin, »Anarhistični komunizem«, v: *ibid.*, str. 314.

³⁶ Zato ima Noam Chomsky prav, ko ugotavlja, da so se najbolj konstruktivne prvine anarhizma tako v teoriji kot v praksi razvile iz kritike liberalnega kapitalizma in tendenc, ki se predstavljajo za socialistične. Glej: *ibid.*, str. XIII–XVI.

³⁷ Glej: Žiga Vodovnik (ur.), *Antologija anarhizma 3*, Ljubljana: Krtina (knjižna zbirka Krt), 2011, str. 14.

izjemno heterogeno gibanje, znotraj sebe pogosto tudi kontradiktorno. V mnogih anarhističnih spisih se na primer racionalističen pogled na svet druži z religiozno vznesenostjo brez distance, zato dogmatični anarhizem občasno že meji na teoretsko oz. politično slabo premišljeno ali golo zanesenjaštvo. Naslednji paradoks anarhizma pa je v tem, da ob najvišji vrednoti individualne svobode in z njo povezanim načelnem nasprotovanju vsakršni prisili, vsakršnemu vsiljevanju lastnih idej (prisila je namreč oblika vladanja, proti kateri že v izhodišču nastopa), za pridobivanje novih privrženecv uporablja metode in strategije propagande. Ravno iz tega razloga so dela anarhističnih mislecev nenavadna, včasih čudna mešanica družbene teorije in plitve propagande.

1.3.2. TIPOLOGIJE ANARHIZMA

Kakšna je torej anarhistična politična praksa in na katerih ravneh se lahko uresničuje? Poskusimo iz doslej povedanega izpeljati tipološko delitev.

1.3.2.1. Individualistični anarhizem

Individualistični anarhizem je anarhizem na individualni ravni, na ravni posameznika, ki je v sporu s svetom oz. z okoljem, v katerem živi. Ta vrsta anarhizma pozna razne oblike, najbolj skrajni med njimi sta umik v puščavništvo ali v stoično duhovno držo, ki je že zelo blizu eksistencializmu, ter nasilje v obliki individualnih, celo terorističnih akcij.³⁸ Slednje predstavljajo radikalizacijo anarhizma, ki se zgodi, kadar posameznik začuti, da je v svojih idejah osamljen ali v manjšini in ne vidi več nobenih drugih učinkovitih političnih sredstev za rušenje vladajočih struktur. Neposredne nasilne akcije anarhistov so bile po eni strani odraz

³⁸ Anarhizem je v zgodovini za doseg svojih ciljev v praksi pogosto prisegal na nasilne akcije posameznikov, marksizem pa na boj množic. Že Bakunin je bil prepričan, da anarhistični cilji posvečujejo sredstva in da je temelj revolucije posameznikova volja, ne pa ekonomski pogoji kot pri marksizmu. Lenin je to razliko dobro detektiral in zavzeto poudarjal, da teror ne sme zamenjati strategije revolucionarnega političnega organiziranja (vanj pa anarhizem ni verjel, ker je v njem videl nevarnost novih despotskih razmerij). Klasični anarhistični mislec Peter Kropotkin (1842–1921) je pojem terorizma razumel na svoj lucidni način: »Tam, kjer vlada avtoriteta, ni mogoče govoriti o svobodi,« s čimer je pravzaprav naravnost pokazal na nasilni obraz vsakega hierarhičnega družbenega oz. političnega sistema – resnični, tisti najusodnejši terorizem je vselej »metoda oblasti«. (Glej tudi: Rudi Rizman, »Oris razvoja anarhistične družbene misli«, v: Mitja Maruško in Rudi Rizman (ur.), *Antologija anarhizma 1*, Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, zbirka Krt, 1986, str. XLIII–XLVI.) S tem je relativiziral pogled na sam pojem nasilja oz. na (ne)legitimnost njegove uporabe. Kropotkin je seveda uporabil klasični obrat, ki so se ga skozi zgodovino idej posluževali številni misleci, kot na primer Bertolt Brecht v znani in v času globalne recesije znova izjemno aktualni krilatici iz *Opere za tri groše*: »Kaj je vlom v banko v primerjavi z ustanovitvijo banke?« (Bertolt Brecht, »Opera za tri groše«, v: Bertolt Brecht, *Šest iger*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993, str. 155.)

uporniškega obupa, po drugi pa so bile zastavljene tudi kot sredstvo propagande anarhističnih idej, ki pa skozi zgodovino večinoma niso imele želenih učinkov, ampak so sprožale odpor in osamitev aktivistov, nasprotnikom, še posebej oblastem in njihovim represivnim organom pa so ponudile argument in legitimnost za njihovo preganjanje (npr. v ZDA v začetku 20. stoletja), pri čemer so v imenu varnosti in ohranitve reda posegali tudi po izrazito brutalnih sredstvih nadzora in prisile. Nekaj zelo podobnega se je godilo tudi skrajnim levičarskim gibanjem v 70. letih, posebej italijanskim Rdečim brigadam ter nemški urbani gverili – Rafovcem, pri katerih je šlo za radikalizacijo dediščine leta 1968.³⁹

1.3.2.2. Komunitarni anarhizem

Znana anarhistična praksa je tudi ustanavljanje avtonomnih skupnosti, ki se poskušajo organizirati na alternativen način ter vzpostaviti enakopravne in pravične medosebne odnose, ki naj temeljijo na samopomoči in medsebojni solidarnosti.⁴⁰ To so nekakšne komune, ki ne poznajo vladanja in kjer odločanje in delitev dela potekata na način samoupravljanja in participatorne demokracije. Iz zgodovine anarhističnih gibanj so znani skrajni primeri tovrstnih praks, ki so zagovarjali tudi svobodno izmenjavo partnerjev in skupno/skupinsko vzgojo otrok; radikalna drža, ki vključuje tudi ideologijo spoštovanja narave, pa večinoma pomeni tudi odmaknjeno življenje na skrajnem robu civilizacije. Tovrstne samoorganizirane skupnostne oblike so dejansko redke, možne le izjemoma, v majhnih sredinah (znani so primeri nekaterih delavskih kooperativ v Južni Ameriki in Španiji, posebej še izjemno zanimiva in uspešna sodobna participativna politična organizacija andaluzijskega mesteca Marinaleda v Španiji). Ker so umaknjene in celo izolirane od dogajanj zunaj lastnih okvirov, nimajo moči, da bi prerasle v množična gibanja; njihov domet izrazito omejen, in zato veljajo prej za nekakšen kuriozum kot za resno alternativo obstoječim kulturnim in družbenim razmerjem. S svojimi načini ustvarjanja novih skupnostnih razmerij pa vendarle razvijajo nekatere dragocene oblike inovativnega pogleda na delovanje celotne družbe, predvsem pa so ti primeri decentralizirano organiziranih mikrosistemov dokaz, da so alternative ekonomski in politični monolitnosti sveta vendarle mogoče.

³⁹ Glej: Amelia Kraigher, »Svinčena leta italijanske levice«, in Nina Kozinc, »Rif, Raf – Pafff«, *ČKZ* XXVI/190–191, 1998, str. 105–129 in 131–149.

⁴⁰ »Vezi, ki jih gradi tako ustvarjena solidarnost, so mnogo trdnejše od tistih, ki jih vzpostavi aparat prisile in ki ga združuje institut države,« je bil prepričan Bakunin. Glej: Rudi Rizman in Mitja Maruško (ur.), *Antologija anarhizma I*, Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS (knjižna zbirka Krt), 1986, str. XXXVII.

1.3.2.3. Tipologija anarhizma po Nikolaiu Jeffsu

Ob binarni delitvi, ki jo ob pomoči zgodovine anarhističnih gibanj izpeljujem sama, ponuja zelo zanimivo in za pričujočo razpravo uporabno tipologijo anarhizma tudi Nikolai Jeffs v članku »Državica Ptíčjestrašilna Milene Kosec in anarhizmi: manifestni, latentni, inverzni«. ⁴¹

Po pregledu celotnega Jovanovičevega dramskega opusa bomo po Jeffsovi tipologiji, ki v splošnem loči tri pojavne oblike anarhizma – 1. manifestnega, ki je samoozaveščeni politični anarhizem in predpostavlja aktiven odnos do zgodovine anarhizma in njegove kulturne dediščine; 2. latentnega, ki je pogosto neviden in začasen, saj deluje po načelu, da je zasebno politično, mnogi latentni anarhisti pa svojih dejanj tudi ne opredeljujejo kot anarhistična; 3. inverznega, ki je najbolj presenetljiv in poskuša s strategijami nadidentifikacije in subverzivne afirmacije destabilizirati vladajoče ideologije, praksa je pri nas znana predvsem iz retrogardističnega gibanja ⁴² –, Jovanovičevo delovanje največkrat lahko uvrstili med številne pojavne oblike latentnega anarhizma.

V nadaljevanju razprave pa bomo razmislili tudi, ali je mogoče na primeru Jovanovičevega dramskega opusa in njegovega gledališkega delovanja nasploh povezati značilnosti latentnega anarhizma, kot ga je definiral Jeffs, s stališči Alberta Camusa, ki jih je artikuliral v vplivnem eseju *Uporni človek*. Ta, kot vemo, pripada drugi fazi eksistencializma, ko se po izkušnji druge svetovne vojne individualistična pozicija človeka, ki se prepozna v razmerju absurda, obrne navzven, k drugim ljudem oz. ogroženi skupnosti, in se tako po svojih močeh z delovanjem za druge upira absurdnemu dogajanju, ki ogroža existenco te skupnosti in njega samega.

⁴¹ Članek je bil objavljen leta 2007 v zborniku *Državica Ptíčjestrašilna Milene Kosec: 1992–2007*, ki ga je uredila Breda Škerjanec, izdal pa Mednarodni grafični likovni center.

⁴² Glej tudi: Slavoj Žižek, »Zakaj Laibach in NSK niso fašisti?«, *Maska* XXI/98–99, 2006, str. 38–41.

1.4. CAMUSOV UPORNI ČLOVEK KOT FILOZOFSKO-ETIČNA PODLAGA UPORA V JOVANOVIČEVI DRAMATIKI – UPORNIŠTVO KOT BIVANJSKI POLOŽAJ

Vsi Jovanovičevi interpreti ugotavljajo in se strinjajo, da je Jovanovič intelektualec v polnem pomenu besede, da je umetnik, razumnik in mislec, ki ga določa kritičen odnos do družbe in sveta, kjer živi, deluje in ustvarja. V svet, ki ga obkroža, je Jovanovič močno vpleten, v njem se tudi osebno angažira, obenem pa je do njega zmožen ohranjati ironično, parodično, satirično ... ali preprosto zgolj miselno, razmišljujočo distanco. Četudi v splošnem velja, da je družbenokritični angažma nekaj, kar prepoznavamo kot skupni imenovalc najrazličnejših levičarskih gibanj skozi vso dolgo zgodovino, pa je Jovanovič v svojem že več kot petdesetletnem javnem delovanju le redko izrazil pripadnost kaki svetovnonazorski smeri, in kadar se je opredeljeval, je to počel predvsem »za nazaj«, ob razmišljanjih o minulem delu; npr. v pogovoru z Blažem Lukanom za revijo *Literatura* leta 2001, kjer je razlagal o svojih mladostnih ultralevičarskih prepričanjih v 60. in zgodnjih 70. letih, ali v zbirki esejev *Svet je drama*. iz 2007, kjer je obujal spomine na 80. leta v Slovenskem mladinskem gledališču ... Podobno velja za njegov pogled na lastno že prehojeno umetniško pot. V gledališkem intervjuju z Darjo Dominkuš leta 1993 pravi: »V posameznih obdobjih sem se vezal npr. na teater krutosti, na ludizem, na različne variante absurdnega teatra, na nekakšno obliko brechtovskega teatra, skratka, fokus svoje pozornosti sem usmerjal na različne poetike, ne da bi se kadar koli čisto do konca zapisal kateri koli od njih.«⁴³ Vendar pa eno izmed temeljnih načel historično-materialistične kulturne kritike pravi, da »ljudi, pojavov in dogodkov ne ocenjujemo po tistem, kar pravijo o sebi, temveč po tistem, kar delajo, po njihovih učinkih.«⁴⁴ Pokazali bomo, da se nekateri učinki Jovanovičevega dela nedvo(u)mno vpisujejo v kontekst poznega, individualističnega anarhizma. Po natančnem branju njegovega opusa, ne le dramskega, ampak tudi različnih kolumn, esejev, intervjujev ipd., pa se pokaže celo, da je njegova drža pogosto blizu eksistencializmu – vendar ne tistemu nihilistične sorte, pač pa dovolj posebni in samosvoji, izrazito vital(istič)ni različici eksistencializma.

Zato se mi zdi toliko bolj presenetljivo, da je dramaturginja Darja Dominkuš edina izmed nešteti Jovanovičevih interpretov, ki je (vsaj v meni znani in dostopni relevantni literaturi)

⁴³ Darja Dominkuš, »Zmeraj bolj občutljiv teater: Pogovor z režiserjem Dušanom Jovanovičem«, *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXII, 1992/93, 1993, str. 201.

⁴⁴ Nikolai Jeffs, »Državica Ptičjestrašilna in anarhizmi: manifestni, latentni, inverzni«, v: Breda Škerjanec (ur.): *Državica Ptičjestrašilna Milene Kosec: 1992–2007*, Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2007, str. 42.

dramo *Don Juan na psu* – v eseju »Svet na psu ali bolezen kot metafora« v gledališkem listu ob njeni uprizoritvi v ljubljanski Drami – jasno povezala s Sartrovo filozofijo. Drugi interpreti so z eksistencializmom (že zaradi naslova) povezali le eno, nekoliko kasnejše Jovanovićevo besedilo – *Kdo to poje Siziifa*. Pogled Darje Dominkuš je (bil) vsaj zame izrazito inspirativen, zato menim, da ga je mogoče še razširiti ter povezati tudi z drugimi njegovimi deli: *Norci*, *Karamazovi*, *Sonce za dva*, *Razodetja* ipd. Četudi ne morem trditi, da gre v Jovanovićevev opusu za dosledno realizacijo eksistencialistične filozofije – še veliko bolj Camusove kot Sartrove –, mu je ta po mojem mnenju vendarle zelo blizu. Interpretacija Jovanovićevega opusa skozi eksistencialistična očala se skratka lahko izkaže za produktivno, pa čeprav gre pri tem prej za nekakšno idejno oporišče, miselno sorodnost, kot pa za dejanski odraz ali uresničitev neke celostne življenjske drže. Naj torej navedem nekaj poudarkov (iz) Camusove filozofije, ki se mi zdijo ključni za kasnejše branje ter interpretacijo Jovanovićevega opusa s perspektive upora.⁴⁵

Camus je svoje temeljno bivanjsko stališče artikuliral predvsem v dveh daljših esejih, *Mit o Siziifu* (*Le mythe de Sisyphe*, 1942) in *Uporni človek* (*L'homme révolté*, 1951), s katerima je daljnosežno vplival na svoje sodobnike in številne mlajše evropske intelektualce.

Mit o Siziifu začena z ugotovitvijo, da je človeško življenje zaznamovano z dualizmom (veselje-žalost, rojstvo-smrt, svetloba-tema ...); da se ljudje nenehno, z različno intenzivnimi amplitudami, opotekamo med skrajnostmi upanja in brezupa, in ker iz izkušenj vemo, da so naša razpoloženja spremenljiva, lahko z njimi tudi živimo, življenje pa ima za nas neki smisel in vrednost. Sama človekova eksistenca še ni absurda in tudi svet sam po sebi ne. Občutek absurda se pojavi s spoznanjem, da ljudje živimo, delamo in ustvarjamo navkljub zavesti o lastni smrtnosti in minljivosti naših del. Absurd vznikne, ko človekove primarne potrebe po

⁴⁵ Poleg anarhističnega in eksistencialističnega obstaja še tretji, posebej zanimiv in intriganten način upora, ki pa ga ni mogoče povezati z Jovanovićevev vseskozi izjemno eruptivnim delom. To je upor kot umik v brezdelnost, lenobo, neproduktivnost ... Gre za razumevanje pojma lenobe kot svobode v povsem aristokratskem smislu, za »kultiviranje življenja zaradi njega samega«, onkraj kletke vsakršnega pragmatizma, ekonomske ali kake druge preračunljivosti. To je brezdelje kot prepuščanje življenju, ki človeka osvobodi iz primeža njegove lastne subjektivnosti in njene nasilne, izčrpavajoče in frustrirajoče volje. Najslavnejša in filozofsko izjemno zanimiva literarna primera pasivnežev sta *Oblomov* (1859) ruskega pisatelja Ivana Gončarova in *Bartleby, pisar* (1853) Američana Hermana Melvilla. Obe vplivni deli sta nastali v istem obdobju na različnih koncih sveta, povsem neodvisno drugo od drugega; čeprav *Oblomov* in *Bartleby* živita v dveh skrajno različnih svetovih – prvi je čudaški predstavnik ugašajoče ruske aristokracije, drugi brezimni pisar na Wall Streetu, ki je osrednji simbol ekspanzionističnega kapitalizma –, ponujata številne možnosti za zanimive primerjave. Glej tudi: Maša Ogrizek, »Zelo težko je početi nič: intervju s filozofom Aaronom Schusterjem«, <http://www.dnevnik.si/objektiv/intervjuji/1042476800>, zadnji dostop: 15. 8. 2012.

razumevanju sveta, po osmislitvi in podeljevanju vrednosti življenju trčijo ob brezbrizen, brezsmiseln svet. V tem absurdnem paradoksu pa človek ne (z)more (več) živeti.⁴⁶

Kaj nam je storiti ob spoznanju, da je naše življenje vsem prizadevanjem navkljub brez smisla in brez vrednosti, torej – nično? Se samoukiniti? Tudi samomor je treba zavrniti, odgovarja Camus, kajti z ukinitvijo človeka je ukinjen tudi absurd. Zato je treba ta nesmisel, ta paradoks absurda živeti, in to brez lažnega upanja v lepšo prihodnost ali večnost (zavetje religij ipd.) – tako kot Sizif.⁴⁷ Odtod Camus razvija svojo misel in ugotovi, da četudi priznavamo razmerje absurda kot neobhodno dejstvo, ga vendarle ne moremo povsem sprejeti ali se sprijazniti z njim. Na tej točki v svoja razmišljanja vpelje koncept upora: upor je v osnovi upor proti absurdnosti sveta in je tesno povezan s pomensko izjemno nabitimi pojmi, kot so srečanje s svetom/z drugim, vztrajnost, empatija, sodelovanje, skupni cilj/prizadevanje/napor, solidarnost, bratstvo, enakost, spoštovanje, strast, pogum, zanos, svoboda ...,⁴⁸ ki se povežejo v etični imperativ, s katerim Camus zavrne nihilistično smer filozofije absurda: »Dasiravno je upor na videz negativen, ker ničesar ne ustvarja, je vendarle globoko pozitiven, saj razodeva tisto, kar je treba v človeku vselej braniti.«⁴⁹

Vse našteje pojme Camus natančno premisli v naslednjem, skoraj deset let kasnejšem eseju *Uporni človek*, v katerem se ukvarja tako z metafiziko/ontologijo upora kot z zgodovinskimi manifestacijami upora, odpora in revolucije v različnih, predvsem evropskih družbah, in v umetnosti.

Pojma upor in odpor po Camusu pripadata istemu fenomenu, ki se lahko pojavi bodisi v enem samem človeku ob njegovem srečanju s svetom bodisi znotraj neke skupnosti.⁵⁰ Upor je rezultat nasprotja med človekovo potrebo po osmišljanju stvari in med brezbriznostjo, brezsmiselnostjo, tujostjo, sovražnostjo sveta. To je absurd, ki je – kot pravi Camus – sam s sabo v nasprotju, saj ko zatrjuje, da ne verjame v nič, še vedno verjame v eksistenco (s tem pa tudi v vrednost) uporniškega življenja: »Kričim, da ne verjamem v nič in da je vse absurdno, ne morem pa dvomiti o svojem kriku in verjeti moram vsaj v svoj protest.«⁵¹ V izhodiščnem

⁴⁶ Glej: Albert Camus, *Mit o Sizifu/Uporni človek*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, str. 29–41 in nasl.

⁴⁷ Glej: *ibid.*, str. 119–122.

⁴⁸ Pojmi, ki so tudi v središču zanimanja vseh teorij in praks anarhizma.

⁴⁹ Albert Camus, *Mit o Sizifu/Uporni človek*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, str. 161.

⁵⁰ Podobnosti ter vzporejanja z individualističnim in komunitarnim anarhizmom so na tem mestu povsem mogoča.

⁵¹ Albert Camus, *Mit o Sizifu/Uporni človek*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, str. 151.

impulzu/motivu upora torej tiči »načelo prekipevajoče aktivnosti in energije«,⁵² ki teži k spremembi nekega stanja. Tako upor kot revolucija vstajata iz človekove empatije in občutljivosti za drugega/bližnjega: upor poraja skupnost in vselej »brani dostojanstvo, ki je skupno vsem ljudem«,⁵³ kadar pozabi na to temeljno načelo, se sprevrže v tiranijo, v linč:

»[S]leherni upor, ki si jemlje pravico, da zanika ali razbija solidarnost, s tem izgubi ime upor in pravzaprav postane ubijalska privolitev. In solidarnost zunaj svetega živi zgolj na ravni upora. S tem se potemtakem začne resnična drama uporne misli. Če hoče človek biti človek, se mora upirati, upor pa mora upoštevati mejo, ki jo odkriva sam v sebi in na kateri se ljudje srečujejo in v tem srečevanju začnejo biti ljudje. Uporniška misel potemtakem ne more brez spomina: ta misel je nenehno napeta. Ko opazujemo uporna dela in dejanja, se bomo morali vsakič izreči, ali je upor zvest svoji prvotni plemenitosti ali pa nanjo, prav narobe, iz lenobnosti ali norosti pozablja in se predaja opoju tiranije ali hlapčevstva.

Medtem lahko že pokažemo na prvi napredek, ki ga je uporni duh vnesel v razmišljanje, prežeto z absurdnostjo in očitno jalovostjo sveta. V izkustvu absurda je trpljenje individualno. Brž ko pa se upiranje začne, se trpljenje zave, da je kolektivno, da ga doživljajo vsi. Prvi napredek duha, ki se ga je polastila tujost, je potemtakem v tem, da spozna, da tujost deli z vsemi ljudmi in da vsa človeška stvarnost trpi zaradi razdalje, ki jo ločuje od nje same in od sveta. Zlo, ki ga je okušal posameznik, postane kuga vseh.⁵⁴ V vsakdanjem preskusu, ki je naša usoda, ima upor isto vlogo kakor »cogito« v misli: je prva evidenca. Toda ta posameznika iztrga njegovi samoti. Je skupni prostor, ki na vseh ljudeh utemeljuje prvo vrednoto. Upiram se, torej smo.«⁵⁵

Camus se v svojih razmišljanjih navezuje na več referenčnih osebnosti in gibanj v zgodovini zahodne misli in umetnosti (Epikur, Sade, Hegel, Dostojevski, Nietzsche, Breton ...) ter skozi izpiše historični pogled na upornega človeka, razvoj revolucionarne misli, filozofije, umetnosti. Skozi analizo več revolucij, še posebej francoske, dokazuje, da je večina revolucij doživela odklon od svojih prvotnih zgodovinskih vrednot. Vsaka revolucija je v svoji ideji totalnosti sanjala o koncu zgodovine.⁵⁶ Ker pa je ta cilj nedosegljiv, je revolucionarnim težnjam po totalni osvoboditvi sledil nov teror, ki je kulminiral v novem zaslužnjevanju ter zlorabah ljudi v imenu neke prihajajoče, skorajšnje osvoboditve (to nam na svoj bizarni način lepo pokažejo že Jovanovičevi *Norci* – v njih nazadnje zmaga kontrarevolucija, a princip delovanja revolucionarjev in kontrarevolucionarjev je popolnoma enak). Zlahka se torej zgodi, da človek izgubi stik s prvotnim vzgibom svojega upora, da pozabi na sočloveka, da ga zanos, zavist, resentment ... odpeljejo stran od etike solidarnosti in dialoga v zagovarjanje

⁵² Ibid., str. 159.

⁵³ Ibid., str. 160.

⁵⁴ V Camusovem alegoričnem romanu *Kuga (La peste, 1947)*, kjer po alžirskem mestu Oran razsajata smrt in najhujši brezup, posameznike poveže v skupnost spoznanje, da v svojem trpljenju niso edini, zato zmorejo kljubovati absurdnosti sveta. O podobni drži nam na svoj način govorijo tudi pretresljiva literarna pričevanja o življenju v koncentracijskem taborišču Auschwitz *Ali je to človek (Se questo è un uomo, 1963)* Prima Levija ipd.

⁵⁵ Albert Camus, *Mit o Sizifu/Uporni človek*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, str. 163–164.

⁵⁶ Tako na primer že vseobsegajoči izraz nacionalsocializem priča o poskusu totalne konsolidacije, poenotenja, zgodovinskega združenja dveh v temelju različnih nazorov: nacionalističnega in socialističnega, desnega in levega.

linča v imenu nekega višjega smotra ter v zločin. Ko je Camusov uporni človek, ki ga vodi spoznanje, da je človeško življenje vrednota po sebi, soočen s krivico in zlom na eni ter s sprevrženim idealom revolucije na drugi strani, se znova odloči za boj – tokrat proti obema.

Tako je Camus kljub svojemu deklariranemu levičarstvu kategorično zavrnil revolucionarno nasilje (uporu »načelno zadošča, da odklanja ponižanje in ne zahteva od drugih, da bi se poniževali«)⁵⁷ ter obsojanje v imenu absolutnih kategorij, s tem pa delno tudi historični materializem, s čimer si je nakopal nerazumevanje tedanjih komunističnih partij tako v vzhodni kot zahodni Evropi ter očitke o mišljenjski nekonsistentnosti in kontradiktornosti s strani teoretikov strukturalizma (tudi izpod peresa njegove prevajalke Zoje Skušek v spremni besedi k slovenski izdaji obeh esejev iz leta 1980).

Življenje je samo na sebi vrednota in upor je način bivanja – to sta aksioma Camusove filozofije. Četudi je s paradoksom absurda po Camusu neizogibno povezano tudi človekovo spoznanje, da bo v svojem prizadevanju po upiranju absurdnosti sveta (delovanja za razmerja, kot jih označujejo pojmi pravičnost/sreča/bratstvo/svoboda) nujno razočaran, da je človek kljub nenehnim naporom obsojen na neuspeh – tako kot Sizif –, je potrebno vztrajati: »Absurdni človek ne more drugega kot izčrpati vse in se sam izčrpati. Absurdnost je njegova skrajna napetost, tista, ki jo v samotnem naporu stalno vzdržuje, ker ve, da v tej zavesti in v tem uporu iz dneva v dan izpričuje svojo edino resnico, ki je kljubovanje.«⁵⁸ Kajti Camusov uporni človek, ki se zavzema za pravičnost in bori za svobodo, je vsemu navkljub prepričan, da je z nenehnim naporom vendarle mogoče zmanjševati zlo ter širiti polje svobode in pravičnosti, vendar ne na način obsojanja drugega/sveta, ampak z njegovim razumevanjem: »Umetnik se priključi drugim na pol poti med lepoto, brez katere ne more ustvarjati, in skupnostjo, od katere se ne more odtrgati. Zato pravi umetniki ničesar ne zaničujejo; bolj so poklicani razumevati kakor soditi. [...] [P]isateljeva naloga ni brez težavnih dolžnosti. [...] Njegova naloga je namreč združiti kar največ ljudi, njegova umetnost se ne sme mazati z lažmi ali s hlapčevanjem, ki povzročajo osamljenost povsod, kjer vladajo. Naj je naša osebnost taka ali taka, je plemenitost našega poklica zmeraj zakoreninjena v dveh

⁵⁷ Albert Camus, *Mit o Sizifu/Uporni človek*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, str. 159–160.

⁵⁸ *Ibid.*, str. 62.

obveznostih, ki ju je zelo težko izpolnjevati: odklanjati moramo laži o tem, kar nam je znanega, in se postavljati po robu zatiranju ...«⁵⁹

Očitno je torej, da Camus tudi kot pisatelj vztraja pri izrazito levičarskem razumevanju umetnosti kot aktivnega družbenega delovanja;⁶⁰ umetnikova naloga je zagovarjati tiste, ki se sami ne morejo; je tudi dajati glas tistim, ki so brez glasu:

»Umetniki so na strani življenja, ne smrti. So pričevalci čutnosti, ne zakona. Zaradi svojega daru razumeti nasprotnika ostajajo sami nerazumljeni. To seveda ne pomeni, da ne znajo pretehtati med dobrim in zlim. Nasprotno. Njihova dovzetnost za življenja vseh živečih jim omogoča prepoznati celo med tistimi najbolj obsojanja vrednimi, med zločinci, trajno opravičevanje trpečega človeštva. Tukaj je torej naveden razlog, ki nas varuje pred izrekanjem absolutne sodbe, s tem pa tudi absolutne kazni.«⁶¹

⁵⁹ Iz Camusovega govora ob prevzemu Nobelove nagrade za literaturo 1957, v: Albert Camus, *Mit o Sizifu/Uporni človek*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, nepaginirano.

⁶⁰ Pojem družbenega delovanja je tesno povezan z delom Hannah Arendt (1906–1975), politične teoretičarke in filozofinje judovskega rodu, ki je po izkušnji totalitarizmov 20. stoletja na novo premislila nekatera klasična pojmovanja politike, svobode, etike in morale. V svojem najbolj filozofskem delu *Vita activa* (1958) je podala odgovor na Heideggerjevo filozofsko misel, kot jo je artikuliral v svojem najvplivnejšem delu *Bit in čas* (*Sein und Zeit*, 1927), ter na izkušnjo totalitarizmov, holokavsta in povojne množične družbe, kjer je ljudi prežemal občutek popolne nemoči (svojevrsten rezultat tega eksistencialističnega občutja je bila, kot smo že pokazali, tudi drama absurda). V *Viti activi* Arendt predstavi tri vrste človeških dejavnosti, to so: delo, ustvarjanje in delovanje. Za razumevanje njene filozofije je ključen tretji pojem, delovanje, ki pomeni poseganje v odnose med ljudmi, spodbujanje mišljenja, in ki v temelju predpostavlja javnost – z namenom spreminjanja in s tem odpiranja možnosti izboljševanja družbenih razmerij. Očitno je torej, da se lahko politična teorija Hannah Arendt v določenih vidikih plodno povezuje tudi s Sartrovim in Camusovim eksistencializmom angažirane faze.

⁶¹ Albert Camus, »Umetnik kot pričevalec svobode«, *Apokalipsa* 22/23, 1998, str. 64.

2. KRATEK ORIS JOVANOVIĆEVEGA OPUSA ZNOTRAJ GLEDALIŠKE IN DRUŽBENE STVARNOSTI V OBDOBJU 1962–2012⁶²

Zavedam se, da je naslov tega poglavja pravcata »misija nemogoče«. Da bom v svojem poskusu ilustracije časa, ki je danes že močno oddaljen od nas, in sicer še bolj miselno kot časovno, nujno parcialna, shematska, tudi poenostavljajoča. A splošno znana mantra, da umetnosti ni mogoče misliti zunaj okolja in časa, v katerem je nastala, še posebej velja za Jovanovićevo delo. Omenila ali zgolj ošvrknila bom lahko le tiste vidike sočasnega družbenega življenja, na katere se Jovanovićevo dela neposredno nanašajo in brez katerih jih ne bi bilo mogoče misliti celostno. Nadalje je potrebno ugotoviti tudi, da Jovanovičevih iger pogostoma ni mogoče ločiti od njihove odrske realizacije, saj je to za njihovega avtorja pravzaprav eno in isto početje. Ukvarjati se z dramatikom Dušanom Jovanovičem tako nujno pomeni tudi premišljevanje o razmeroma velikem delu celotne povojne oziroma sodobne slovenske dramatike in gledališča. Kajti če kdo, potem je ravno Jovanovič celostni gledališki avtor in osebnost: dramatik, režiser, ustanovitelj in umetniški vodja gledališč, gledališki profesor in pedagog, avtor televizijskih in radijskih iger, esejist, v zadnjih dveh desetletjih tudi odličen kolumnist, pa tudi avtor enega romana in nekaj kratkih zgodb, ki je pred nedavnim izdal še pesniško zbirko. Vse te vloge so pri njem neločljivo prepletene,⁶³ kažejo, povezujejo in rekombinirajo se na zelo različne, tudi presenetljive načine. Tako je na primer njegov izvorni roman *Don Juan na psu*, ki ga je napisal sredi 60. let, 25 let po nastanku doživel dramtizacijo in uprizoritev, njegov odlični pesniški prvenec *Nisem* iz leta 2011 pa bi žanrsko najlepše označili, če bi mu rekli: zbirka najkrajših dram. Jovanovič je skratka – kot so ga pred nekaj leti posrečeno poimenovali v dokumentarnem televizijskem portretu – prava »gledališka žival«:⁶⁴ strasten in predan ustvarjalec, vseskozi angažiran mislec, premišljevalec in drzen interpret sočasne družbene stvarnosti.

⁶² Letnici ne pomenita kakih slavnih prelomnic, ampak zamejujeta čas nastanka njegovih prve in (doslej) zadnje drame.

Glede pričujočega uvoda k 2. poglavju prim. tudi: Amelia Kraigher, »Medbesedilna srečanja v Razodetjih«, *Gledališki list MGL LXI/10*, 2010/2011, str. 21–22.

⁶³ Glej tudi: Blaž Lukan, »Drama se ne piše, drama se dela: pogovor z Dušanom Jovanovičem«, *Literatura* 118, 2001, str. 484.

⁶⁴ Glej: *Gledališka žival, portret Dušana Jovanoviča*, režija Slavko Hren, RTV Slovenija, 2006, <http://4d.rtvsllo.si/arhiv/portret/46334961>, zadnji dostop: 3. 11. 2014.

Začel je kot upornik, anarhist (s to oznako merim tudi na odsotnost njegovega sodelovanja v uradno zaželenem kulturnem in političnem življenju);⁶⁵ potem je razmeroma hitro ubral pot skozi institucije, a je vseskozi, prav do danes, ohranil kritično držo, lucidno analiziranje sveta in ostro misel. Ta se je sicer z leti oz. skozi različna dela spreminjala in se kazala na mnoge načine: kot absurdna metagledališka igra (*Predstave ne bo, Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*), kot ludistična groteska (*Norci, Znamke, nakar še Emilija*), kot neoavantgardni eksperiment (*Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki, Happening Hlapci* ter *Spomenik G* – izvirna predstava po motivih satiričnega happeninga Bojana Štiha), kot satirični kabaret (*Žrtve mode bum-bum, Krojači sveta* v soavtorstvu z Vesno Milek in Svetlano Slapšak), kot resna drama epskih razsežnosti (*Osvoboditev Skopja, Karamazovi, Razodetja*), kot svobodni prepis klasičnih predlog (*Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo, Viktor ali Dan mladosti*), kot družbeno politična satira (*Hladna vojna babice Mraz, Vojaška skrivnost, Jasnovidka ali Dan mrtvih*), kot dokumentarna drama (*C'era una volta in teatro, Bobby in Boris* v soavtorstvu z Mitjo Čandrom in Evo Mahkovic, *Boris, Milena, Radko*), kot protivojni angažma v obliki postmodernistične predelave klasičnih predlog in mitov (*Antigona, Uganka korajže, Kdo to poje Siziifa*, ki so zbrane pod skupnim naslovom *Balkanska trilogija*) ipd. Vse omenjene igre in še nekatere, ki jih bom obravnavala nekoliko kasneje, so nastale med letoma 1962 in 2012; skupaj jih je devetindvajset.⁶⁶

Raznolikost Jovanovičevega dramskega opusa je resnično fascinantna. Njegove igre so drzni »žanrski bastardi«,⁶⁷ vselej močno dovzetni za številne vdore, predvsem anomalije iz

⁶⁵ Socialistična družba je po svoji podobi krojila tudi kulturo. Literatura, gledališče, še posebej pa film so bili nosilci, posredniki, razširjevalci ideologije. Tako je še danes, le da je bila ideologija tedaj predpisana, bistveno hitreje prepoznavna in razberljiva. A vsaka prisila, četudi je še tako blaga, na neki točki poraja upor. In ravno kultura je bila že od sredine 50. let naprej na vse mogoče načine nosilka individualnega in družbenega upora. Umetnost seveda je orodje za širjenje ideologij, a je hkrati tudi eden najboljših, najučinkovitejših in najpresprenetljivejših načinov upora proti njim. Za igre iz prvih dveh Jovanovičevih ustvarjalnih faz je značilen upor proti vseprisotni masovni indoktrinaciji jugoslovanskega socializma. V igrah od *Predstave ne bo* pa do *Karamazovih* lahko zasledujemo celo vrsto izvirno izpisanih prijemov partijskega terorja in političnega nasilja.

⁶⁶ Mednje seveda ne štejem *Spomenika G*; ga pa navajam ob *Pupiliji* kot predstavo, uprizorjeno v EG Glej leta 1972, in sicer zaradi njene referenčnosti za slovensko gledališko neoavantgardo in zgodovino nasploh. Kot primer izvirnega modernističnega gledališkega eksperimenta pa velja omeniti vsaj še uprizoritev Messnerjevega *Pogovora v maternici koroške Slovenke* (avtorstvo so kolektivno podpisali Janko Messner, Tomaž Šalamun in Dušan Jovanović) 1974. v EG Glej ter »trojno postavitev« Schillerjeve meščanske tragedije *Spletka in ljubezen* v režiji Dušana Jovanovića ter scenografsko-prostorski postavitvi Mete Hočevar 1980. v MGL.

⁶⁷ Tako jih v več svojih študijah posrečeno označuje Tomaž Toporišič, ob branju eseja »Dušan Jovanović, osvoboditelj Skopja« (»Dušan Jovanović, osvoboditelj Skopja«) Jelene Lužine pa postane jasno, da je tovrstne oznake, ki jih Jovanović, njegovim dramskim in gledališkim delom, pa tudi celi generaciji gledaliških ustvarjalcev, ki so se gibal in delovali na širšem območju nekdanje skupne države, nadeva tudi ta avtorica, sprožil Jovanović sam, ko se je v odmevni avtobiografski skici *Kaj sem zdaj?* opredelil kot »jugoslovanski bastard«. Glej: Jelena Lužina, »Dušan Jovanović, osvoboditelj Skopja«, neobjavljeni tipkopis, 2007, str. 2, 6, 9,

sodobnega/sočasnega življenja in sveta: od najbolj vsakdanjih in banalnih do tistih bolj usodnih in celo socialno ali družbeno konstitutivnih reči. Zaradi neznanske količine referenc, medbesedilnih prečenj, širokega konteksta, iz katerega jemljejo svoje gradivo in pogoste parodične distance do obravnavanega sveta, je njihova interpretacija težavna in zahtevna. Medbesedilnost, citatnost, parafraze, predelave del in raznih drobcev, ki so zapisani v naš kulturni ali družbeni spomin, so Jovanovićeve stalnice, ki jo skozi opus stopnjuje in krepi. Ob analiziranju Jovanovićevega opusa smo tako pogosto v zadregi: grabi nas občutek, da smo nekaj morda spregledali, nekaj, kar se lahko izkaže za bistveno in kar lahko obrne na glavo celoten pogled na dogajanje; in kakorkoli jih že obračamo, beremo in (p)opisujemo, je v teh igrah vedno nekakšen ostanek, štrlina, navržek, presežek, moteči element, ki ga (še) ni mogoče nikamor umestiti in je morda tam samo zato, da bi nas iritiral. Pri Jovanoviću nam na določeni točki vselej zmanjka interpretacijskih orodij ali referenc, s katerimi bi mu morda lahko prišli do dna.⁶⁸

Branje Jovanovićevega iger me je še pred odkritjem in iskanjem njihovih sorodnosti z eksistencialistično individualističnimi oblikami poznega oz. latentnega anarhizma in s camusovskim eksistencializmom (te bodo v zaključku v precejšnji meri le potrdile izhodišča moje študije) pripeljalo do ugotovitve, da je v večini, predvsem pa v njegovih najboljših, umetniško najprepričljivejših igrah, mogoče prepoznati očitne znake ali oblike upora oz. uporništva; kje, zakaj, na katerih ravneh in na kakšne specifične načine se pojavljajo, pa bom poskušala natančneje pojasniti v tretjem poglavju naloge ob obravnavi posameznih besedil, ki sem jih po kronološkem ključu, upoštevajoč njihove stilno-tematske lastnosti, razporedila v šest dramatikovih ustvarjalnih faz.

11, 23; Dušan Jovanović, *Paberki*, Ljubljana: Knjižnica MGL, 1996, str. 166–178, Tomaž Toporišič, »Dušan Jovanović in kriza dramskega avtorja«, <https://sites.google.com/site/ttoporistic/>, zadnji dostop: 6. 10. 2014.

⁶⁸ Dušan Jovanović je v pogovoru z Blažem Lukanom za *Literaturo* prostodušno pojasnil, da je njegovo prečenje žanrov, mešanje zvrsti, nelogično in bizarno združevanje različnih stilov, ki so značilni za skoraj celotno njegovo dramatikovo, le posledica dejstva, da sam ne zna dobro pripovedovati zgodb. S čimer nam je pravzaprav povedal, da so vsaj nekatere naše oznake, obravnave in interpretacije njegovih dram povsem spekulativne narave, razume jih celo kot floskule. (Glej: Blaž Lukan, »Drama se ne piše, drama se dela: pogovor z Dušanom Jovanovićem«, *Literatura* 118, 2001, str. 486.) To izjavo lahko vsaj delno razumemo kot provokacijo, vendar v svoji iskrenosti ni nič manj resnična. Nedvomno ostaja vsaj dejstvo, da Jovanovićeve igre že v izhodišču razkrivajo močan uprizoritveni/odrski/režijski potencial: osebe, situacije, prizori, dialogi so oprijemljivi in gledališko izjemno učinkoviti; zato lahko znova pritrdimo temu, kar smo ugotavljali že zgoraj in kar je v eseju *Med igro in usodo* izpostavil tudi Andrej Inkret: »Dramski opus Dušana Jovanovića je tesno povezan z avtorjevimi praktičnim režiserskim delovanjem v gledališčih. Kakor so njegova dramska besedila že v svojem literarnem izhodišču raznamovana z natančno mislijo na teatralizacijo, tako pričajo njegove režijske postavitve [...] nedvoumno in konsekvantno o avtonomnem, tako imenovanem avtorskem pojmovanju gledališke umetnosti. [...] Pisatelja in režiserja nosi ista oblikovalna strast.« Andrej Inkret, »Med igro in usodo«, v: Andrej Inkret, *Izbranci: literarne kritike in eseji*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1990, 149–150.

2.1. ŠESTDESETA LETA – PRELOM S TRADICIJO

Začnimo z daljnosežno ugotovitvijo ruskega formalista Jurija Tinjanova, da vsako novo umetniško delo, vsako novo literarno obdobje sproži dinamiko, ki vzpostavi nova razmerja do tradicije. S pojavom novih oblik in vsebin se meje možnega in mogočega v umetnosti počasi rahljajo, postajajo prepustne, širijo se, na kar pa ne vplivajo samo jezikovni, literarni ali umetnostni, ampak tudi družbeni dejavniki.⁶⁹

Šestdeseta leta prejšnjega stoletja nam danes v splošnem predstavljajo čas prodora novih družbenih gibanj in idej,⁷⁰ novih umetnostnih slogov, izbruh literarne, predvsem pesniške ustvarjalnosti in novega gledališkega eksperimenta. Z gibanjem OHO se pojavijo konceptualne umetniške prakse, kot so performans, land art, body art, happening ... Okrog literarnih revij (*Perspektive*, *Problemi*, *Tribuna*) se zbirajo pisatelji, publicisti, sociologi in kulturniki mlajše generacije, ki so tedaj imeli veliko večji vpliv na javno življenje v Sloveniji, kot ga imajo danes. Dušan Jovanović je bil v začetku 60. let član uredništva *Perspektiv*, ki so bile aprila 1964 po partijskem nalogu sprva zaplenjene in mesec dni kasneje tudi ukinjene.⁷¹

Jovanovićeve prvi igri *Predstave ne bo* in *Norci* sta nastali že leta 1962, vendar je prva ostala neuprizorjena, druga pa je bila prvič natisnjena šele leta 1968 in uprizorjena 1971. Dejstvo, da sta igri razmeroma dolgo ostali brez prave pozornosti, da sta prišli v javnost šele skoraj celo desetletje po nastanku ali pa sploh ne, ni naključno.⁷² Čeprav sta si zelo različni, se v obeh

⁶⁹ Glej: Jurij Tinjanov, »O literarni evoluciji«, v: Aleksander Skaza (ur.), *Ruski formalisti*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984, 118–130.

⁷⁰ Revolucionarna 60. leta prejšnjega stoletja skorajda v ničemer niso več primerljiva z današnjim časom, kar seveda kaže tudi na to, da je bil njihov izkupiček precej pičel. Tedanji družbeni optimizem so danes zamenjali občutki obupa in nemoči. Znano je tudi, da so mnogi akterji maja '68 kmalu uresničili svoj marš skozi institucije – po vsej Evropi, tudi pri nas. Zapriseženi anarhisti bi njihovo delovanje v institucijah proglasili vsaj za »flirt« z razrednim sovražnikom ali celo za izdajo idealov svobode, kot jih razumejo sami.

⁷¹ Jože Pučnik je zaradi kritičnih člankov o položaju slovenskega kmetijstva končal v zaporu, v nekajdnevem priporu se je zaradi satirične *Dume 64* znašel tudi Tomaž Šalamun. Glej: Kolšek, Peter, »Rast in pozeba revije *Perspektive*«, *Delo* (Književni listi), 22. 4. 2014, <http://www.delo.si/kultura/književni-listi/rast-in-pozeba-revije-perspektive.html>, zdnji dostop: 31. 10. 2014.

⁷² Načrti za prvo uprizoritev *Norcev* sredi 60. let na Odru 57 se po pričevanju Tarasa Kermaunerja niso uresničili predvsem zaradi nekooperativnosti ravnatelja SNG Drame Bojana Štiha. Potem se konec 60. let zgodijo dobro znane gledališke turbulence, ko so bili s Štihovim »izgonom« iz ljubljanske Drame umaknjeni tudi njegovi repertoarni načrti, med njimi Jovanovićeve *Norci*. Nekaj let kasneje je enako usodo doživela igra *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* z utemeljitvijo, da si je avtor privoščil pokojnega prvaka Staneta Severja (ki je bil eden glavnih akterjev Štihovega »izgona«), »čeprav je po branju igre jasno, da se je čutilo užaljeno celotno vodstvo, ker je postalo s svojo krizo prijetna tema Jovanovićevega dela. [...] Po različnih peripetijah v ljubljanski Drami lahko pričakujemo nova nadaljevanja te zabavne zgodbe.« A. N., »Primer, imenovan Dušan Jovanović«, *Sodobnost* 20/11, 1972, str. 1087. Glej tudi: Taras Kermauner, »Slovensko gledališče danes«,

jasno odslikava posebna senzibilnost povojne generacije mladih umetnikov, pri obeh gre za radikalen odmik od tedaj prevladujočega socialnega realizma »očetov« (Ivan Potrč, Matej Bor, Mira Mihelič, tudi Igor Torkar in Vitomil Zupan), pa tudi od eksistencialistične in poetične dramatike, ki so jo pisali Jovanovičevi »vrstniki« (Primož Kozak, Dominik Smole, Gregor Strniša, Dane Zajc).⁷³ Obe drami sta po svoje transgresivni, saj na izviren, tudi norčav način prelamljata s slovensko literarno tradicijo: skozi njune tematske, vsebinske, žanrske, stilne inovacije in provokacije vejeta avtorjev ustvarjalni užitek in popolna neobremenjenost s preteklostjo, okoljem, avtoritetami ipd.

Prvi pravi preboj v javnost in s tem v slovensko gledališko zavest se je Jovanoviču zgodil šele s tretjo igro, z uspešnico *Znamke, nakar še Emilija*, krstno uprizorjeno v Mali drami v režiji Žarka Petana oktobra 1969. Še isti mesec ji je sledila premiera kultne neoavantgardne predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* v Jovanovičevi režiji in v izvedbi *ad hoc* gledališke skupine Pupilije Ferkeverk.

Jovanovič je skratka že na začetku šestdesetih let pogumno zajahal val tedaj mlade, a potentne in v našem okolju še posebej subverzivne drame absurda.⁷⁴ Zato se lahko vprašamo, ali je njegov vsebinski in formalni prelom s socialno in realistično dramatikom ter radikalen odmik od eksistencialistične in poetične drame starejših kolegov v smeri parodije in provokacije mogoče razumeti kot uporništvo? Ali je odmik od in z njim problematizacija ustaljenih umetniških vzorcev, oblik, vsebin ter postopkov, njihovo prebijanje ipd. že tudi subverzivno dejanje? In če je tako: ali je mogoče Jovanovičevo prvo, ludistično ustvarjalno fazo iz časa modernizma, ki ji pripada s (samo)svojo različico dram(atik)e absurda in s katero je vzbudil odpor določenega dela občinstva in strokovne javnosti na eni strani, na drugi pa si je zagotovil navdušen sprejem ter razprodane dvorane – razumeti kot uporništvo? Ali je potemtakem mogoče oporekati trditvi sicer Jovanoviču naklonjenega kolega Andreja Inkreta, ki je na zavihku knjižne izdaje *Znamk* pri Založbi Obzorja Maribor leta 1970 prosto po Tarasu Kermaunerju zapisal, da gre pri njej za čisto akcijo »brez 'višjega' smotra in pomena«, da

Sodobnost 29/1, 1981, str. 15–24; Polde Bibič, *Izgon: pripoved o uspehih, spopadih in padcih v Štihovem obdobju ljubljanske Drame*, Nova revija in Slovenski gledališki muzej, 2003, str. 379.

⁷³ Glej tudi: Lado Kralj, »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)«, *Slavistična revija* 53/2, 2005, str. 101–117.

⁷⁴ Pridružil se je kolegom Jožetu Javoršku, Petru Božiču, Dominiku Smoletu, Gregorju Strniši, Danetu Zajcu, Rudiju Šeligu, ki so v svojih delih, nekateri že od druge polovice petdesetih let, vsak na svoj način uporabljali prijeme oz. elemente drame absurda ter tako bolj ali manj prikrito kritizirali dano družbeno in politično stvarnost. V isto linijo lahko uvrstimo tudi nekoliko mlajše dramatike, ki so se uveljavili kasneje: Milan Jesih v 70. letih, Drago Jančar in Emil Filipčič v 80., Matjaž Zupančič in Evald Flisar v 90. letih. Glej tudi: *ibid.*

skratka služi samo igri kot taki, torej sami sebi? Pa je res tako? Ali se za tem »povratkom literature k sami sebi«, kot je igro tedaj po mojem mnenju zmotno ali vsaj pomanjkljivo označil Inkret, vendarle ne skriva svojevrsten upor proti prevladujoči ideologiji, ki je bila vseprisotna in zaželeno tudi v dramski pisavi? Navkljub svoji navidezni lahкотnosti in komedijski smešnosti *Znamke* vendarle govorijo o vohunih, sicer nekam nerodnih, a vendar zalezovalcih, tajnih agentih, nekakšnih ustrahovalcih, najverjetneje udbovcih, ter o njihovih zmuzljivih in spremenljivih, nejasnih, neznanih, skrivnih, vseprisotnih identitetah; o ljudeh z dvojnimi ali celo trojnimi življenjem, ki so bili v času, ko je igra nastala, vendarle realnost in del vsakdana številnih političnih in kulturnih oporečnikov.⁷⁵

Natanko prek lastnosti dramskih oseb v *Znamkah* je mogoče ugotoviti, da se skozi dramo absurda in na način ludizma v Jovanovićevi dramatiki odraža sočasna družbeno-politična klima.⁷⁶ V odnosu do nje ima že in predvsem zgodnja Jovanovićeva dramatika izrazito subverziven potencial: Jovanović v njej vehementno obračunava z zapovedano predstavo o sklenjeni in enotni resnici sveta; upre se tradicionalnosti, konvencionalnosti in konservativnosti v dramatiki, gledališču in (prek njiju) tudi v družbi, vse to pa mu uspe storiti na presenetljivo komunikativen način.

2.2. NEOAVANTGARDNI PREHOD IZ ŠESTDESETIH V SEDEMDESETA LETA

Filozof Aleš Erjavec v knjigi esejev *Ljubezen na zadnji pogled* piše o treh umetniških avantgardah 20. stoletja. Prve so historične in se v Sloveniji pojavijo v času prve svetovne vojne, njihuni nosilci na treh koncih dežele pa so Anton Podbevšek, Srečko Kosovel in Avgust Černigoj. Drugi val avantgard, neoavantgarda, se pojavi v 60. letih z gibanjem OHO ter z Gledališčem Pupilije Ferkeverk. Tretji je čas retrogarde 80. let z gibanjem Neue Slowenische Kunst.⁷⁷

⁷⁵ Lado Kralj v študiji »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)« zdrsljivost identitet štirih protagonistov razume drugače kot Inkret, in sicer kot Jovanovićevo namigovanje »na razpad zavezujoče ideje in z njo vred policijske države«. (Lado Kralj, »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)«, *Slavistična revija* 53/2, 2005, str. 104.) Verjetno pa je tudi, da se je Inkret leta 1970 vsega tega zavedal, a se je v izogib morebitnim težavam z oblastjo oz. s tistimi, ki so verjeli v njeno resnico, takšnim interpretacijam na knjižnem zavihku raje izognil: igra je bila sama zase povsem dovolj zgovorna.

⁷⁶ K vprašanju absurda in ludizma v Jovanovićevid dramah se bom vračala tudi v naslednjih poglavjih.

⁷⁷ Glej: Aleš Erjavec, »Tri umetniške avantgarde«, v: Aleš Erjavec, *Ljubezen na zadnji pogled*, Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2004, str. 71–97.

Erjavec ugotavlja, da je neoavantgarda za razliko od drugih dveh v veliki meri depolitizirana: »Za OHO in druge podobne usmeritve, skupine in posameznike drugje v Jugoslaviji [...] je bila značilna popolna depolitizacija njihove umetnosti. Skladno večjemu delu neoavantgardne tradicije naj bi bila umetnost izključno 'modernistični' pojav in naj bi raziskoval vizualne in slušne potencialne jezika.«⁷⁸ Potem nadaljuje: »[N]e le, da [neoavantgardna dejavnost – op. A. K.] ustvarja umetnost, ki jo hoče ohraniti povsem neomadeževano s politiko, pač pa jo tudi ustvarja, kot da politika ne obstaja.«⁷⁹ Slovenske neoavantgarde, ki so bile tedaj močno povezane s sorodnimi gibanji po vsej Jugoslaviji, so po Erjavčevem mnenju »omejevale svojo provokativno dejavnost izključno na sfero umetnosti in jo razširile le na področja, ki so jih odprli body art, land art in konceptualizem«⁸⁰ ter v primeru skupine Pupilije Ferkeverk seveda še performans in hepening, kar naj bi bil delno tudi rezultat vplivov sočasnih ameriških in evropskih avantgard.⁸¹ Pri razumevanju in interpretaciji tega fenomena Erjavec stopi še korak naprej in sklene, da je slovenska neoavantgarda politična v toliko, kolikor je politika sploh ne zanima. Trditev, za katero menim, da ni povsem točna, je seveda potrebno razumeti glede na celoten slovenski in jugoslovanski kontekst druge polovice 60. let, torej kontekst jugoslovanske različice socializma, ko je bila ideologija zelo jasno in odkrito prisotna na najrazličnejših področjih družbenega življenja in ustvarjanja – v medijih, šolstvu, znanosti, umetnosti ipd. Zaradi tega dejstva je neoavantgardni odmik od neposrednega političnega delovanja v umetnosti ali skozi njo seveda mogoče razumeti tudi kot svojevrstno politično gesto.

Ugotovitve Aleša Erjavca je potrebno dopolniti, kajti tudi neoavantgardna umetnost je nedvomno politična, vendar večinoma na drugačen, manj neposreden in očiten način kot historične avantgarde ali retrogarda. Temu nedvomno pritrjuje na primer že znana zgodba vidnega člana skupine OHO Marka Pogačnika, ki je bil leta 1966 povabljen k sodelovanju na skupinski razstavi v galeriji Prešernove hiše v Kranju, pa so bili njegovi eksponati tik pred otvoritvijo oz. dan po njej (podatki o tem se v dveh referenčnih publikacijah – zajetnem katalogu ob retrospektivni razstavi OHO v Moderni galeriji ter v monografiji Alda Milohnića *Teorije sodobnega gledališča in performansa* – žal razlikujejo) umaknjeni iz galerije. Takoj zatem je Pogačnik poslal direktorju galerije sporočilo:

⁷⁸ Ibid., str. 87.

⁷⁹ Ibid., str. 88.

⁸⁰ Ibid., str. 88.

⁸¹ Glej tudi: Tomaž Toporišič, *Ranljivo telo teksta in odra*, Ljubljana: Knjižnica MGL, 2007, str. 193–209.

»Od danes, 27. t. m. od 16 h naprej razstavljam vsak dan od 10–12 h in 16–19 h sam sebe (svoje telo) v kleti (kjer ne morem razstavljeti svojih del) z razlago: MARKO POGAČNIK (KER MI NE PUSTITE RAZSTAVLJATI MOJIH LIKOVNIH DEL, RAZSTAVLJAM SVOJE TELO).

Prvič, smatram, da imam kot občan pravico biti v prostorih galerije, kadar je ta odprta. Za vsako drugo stvar ali delo, ki bi ga tja prinesel, pa bi tvoji 'sodelavci' v muzeju lahko zahtevali, da ga umaknem.

Drugič, gledam na svoje telo kot na vizualno sredstvo izražanja. Tako tudi razmem antično in renesančno upodabljanje telesa, samo da ga jaz *uporabljam* za izražanje, oni pa so ga upodabljali, da bi se izrazili.«⁸²

Pogačnik je v galeriji protestno razstavil samega sebe, oblečen pa je bil v staro sposojeno in oguljeno partizansko uniformo. Okrog vratu mu je kakor talcem v drugi svetovni vojni visel napis: MARKO POGAČNIK (KER MI NE PUSTITE RAZSTAVLJATI MOJIH LIKOVNIH DEL, RAZSTAVLJAM SVOJE TELO). Aldo Milohnič v *Teorijah sodobnega gledališča in performansa* ugotavlja, da je Pogačnikov performans »primer preprostega, toda izjemno lucidnega projekta umetniške 'nepokorščine', ki izhaja iz koncepta umetnikovega 'definijskega monopola', pri čemer na en mah doseže močan estetski, politični in legalistični učinek«:⁸³

»V sporočilu, s katerim je napovedal svojo protestno umetniško akcijo, nastopata dva Pogačnika: 'občan' in vizualni umetnik. Prvi se sklicuje na pravico slehernega obiskovalca, da se zadržuje v galeriji toliko časa, kolikor je ta javna institucija odprta za obiskovalce. Ker je vsak umetnik 'občan', ni pa vsak 'občan' umetnik, vpelje Pogačnik tudi drugo razlago svoje akcije, v kateri v borih dveh stavkih utemelji svojo metodo uporabe lastnega telesa kot vizualnega sredstva izražanja in jo hkrati umesti v umetnostni sistem.

Legalistična utemeljitev umetniškega dogodka je v tem primeru integralni in hkrati diskretni, nemoteči del samega koncepta. Pismo direktorju galerije – instanci moči in potencialni grožnji, ki bi se lahko postavila po robu umetnikovi akciji s pravnimi in represivnimi sredstvi – je deklarativna gesta, ki okrepi sporočilnost dogodka in hkrati pokaže umetnikovo odločenost, da načrtovani projekt izpelje tako, kot si ga je zamislil, ne glede na morebitne posledice.«⁸⁴

Če na tem mestu pustimo ob strani pomembne spremembe v razumevanju telesa in telesnosti v slovenski neoavantgardni umetnosti 60. let, ki jih prinaša tudi ta Pogačnikova gesta, in se osredotočimo na samo dejanje protesta, lahko ugotovimo, da je njegovo politično sporočilo izjemno močno in nedvoumno: Pogačnik, ki se pri izvedbi svoje akcije sklicuje na enakost, na neodtujljivo pravico vsakega občana, da se mirno zadržuje v javnem prostoru galerije v odpiralnem času, potegne enačaj med odstranitvijo svojih avantgardnih umetniških del iz galerije in usodo talcev med drugo svetovno vojno, vrh tega pa je kostumiran v partizansko

⁸² Citirano po: Aldo Milohnič, *Teorije sodobnega gledališča in performansa*, Ljubljana: Maska, 2009, str. 167.

⁸³ Ibid., str. 168.

⁸⁴ Ibid.

uniformo, ki sama po sebi priklicuje še vrsto dodatnih pomenov, ki so se ob njej nalagali vse od leta 1941 naprej in jo spremenili v močan, skorajda brezbrežni simbol.

Ta nekoliko daljši uvod v pričujoče podpoglavje smo si privoščili, da bi opozorili na občasno nezadostnost pri razbiranju in razumevanju vprašanj političnega v umetnosti, ki se pojavlja v nekaterih interpretacijah, pa tudi z namenom, da natančneje razjasnimo pojem političnega v povezavi z Jovanovičevim delom v njegovem neoavantgardnem obdobju med letoma 1968 (ko nastane scenarij za *Happening Hlapci*) in 1974 (ko nastane uprizoritev *Pogovor v maternici koroške Slovenke*).⁸⁵

Konec leta 1968 se znotraj Jovanovičevega opusa zgodi prvi jasen premik od njegovih zgodnjih ludističnih dram absurda (*Predstave ne bo, Norci, Znamke*), ki imajo – kot smo delno že nakazali – nedvomno razberljiv politični namen in pomen, k samo navidez apolitičnim gledališkim provokacijam, ki pa so učinkovale še bolj šokantno, saj so z novimi formati širile meje umetnosti ter odpirale večno aktualna, povsem ontološka vprašanja, kot sta denimo, kaj je umetnost in kaj gledališče. Prvo takšno delo je bil *Happening Hlapci*, ki je ohranjen v obliki 6-stranskega sinopsisa za načrtovani »multimedijski« participatorni dogodek v Mali Drami, a žal nikoli ni bil uresničen. Sledila mu je predstava *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, ki je nastala po režiserjevih zapiskih, gledališkem scenariju, ter iz raznorodnih trivialnih idej in materialov, ki so jih na vaje prinašali igralci. Predstava, ki je s klanjem kokoši in z goloto šokirala javnost in je med drugim vsebovala tudi hipijevsko kritiko⁸⁶ tedanje jugoslovanske potrošniške družbe. Natanko v tej subverzivnosti *Pupilije* sama vidim tudi njen politični moment: politični v arendtovskem smislu javnega delovanja (ki sem ga na kratko predstavila v opombi št. 60) in v smislu odkrivanja novega in neznanega (novih gledaliških formatov in oblik), kar od človeka-umetnika zahteva posebne vrste domišljijo, pogum in včasih drznost. Sicer pa so za vse avantgardne umetniške prakse značilne ostra prekinitev z zgodovino in tradicijo, utopične ideje, eksperimentalne prakse, norost in polet.

⁸⁵ Vprašanja politične dram(atik)e in gledališča pri Dušanu Jovanoviću so tesno povezana s temo pričujoče razprave. Omenjam jih sporadično in razpršeno, strnem pa jih v četrtem poglavju z zavedanjem, da gre za izrazito kompleksno področje, ki bi zaslužilo posebno obravnavo in bi mu dejansko lahko posvetili vsaj še eno obsežno študijo.

⁸⁶ Hipijevstvo je nastalo v 60. letih prejšnjega stoletja v Ameriki (zlasti v San Franciscu in New Yorku) in se potem kmalu razširilo tudi v Evropo. T. i. otroci cvetja so v komunah iskali nove načine življenja, zavračali so potrošništvo, protestirali proti vietnamski vojni, prisegali na svobodno ljubezen ipd.

Poleti 1970 je Jovanović že med pobudniki in ustanovitelji društva Eksperimentalno gledališče Glej, s čimer se odpre novo poglavje slovenske gledališke zgodovine. Ustanoviteljem tega gledališča je namreč za razliko od Eksperimentalnega gledališča v Ljubljani (1955–1967) Balbine Baranovič ter Odra 57 (1957–1964), ki sta s svojimi uprizoritvami večinoma gostovala v Viteški dvorani Križank, s pomočjo Mestne občine Ljubljana leta 1972 uspelo pridobiti svoj prvi uprizoritveni prostor in s tem domicil z osnovnimi delovnimi pogoji na Poljanski cesti 22 v Ljubljani. S tem prostorom so Glejevi ustvarjalci lahko upravljali sami, pod pogojem, da skrbijo za uprizarjanje novejših domače in tuje dramatike.

Glejeve začetke so (podobno kot Gledališče Pupilije Ferkeverk) bistveno zaznamovali občutek pripadnosti skupini, pristno veselje ter želja po ustvarjanju in raziskovanju meja ter (z)možnosti gledališkega medija. To je bil prostor idejne gledališke alternative. Novo gledališče si je zadalo nalogo preverjati in preizkušati stremljenja, ki jim po besedah Iva Svetine ob otvoritvi pregledne razstave ob 40-letnici delovanja Gledališča Glej v Slovenskem gledališkem muzeju, 15. oktobra 2010, »zaradi njihove tveganosti ni [bilo – op. A. K.] mesta v trdnejši organizacijski strukturi institucionalnih gledališč«. Lado Kralj, njegov prvi predsednik, se Glejevih entuziastičnih začetkov spominja takole: »Atmosfera, iz katere je zrasla potreba po novi teatrski grupi, je bila sestavljena iz različnih tendenc: hipijevska, čutna, razpuščena, globalno alternativna po eni strani; po drugi težnja po 'združevanju po afinitetah'. To je bil tako rekoč dnevni slogan intelektualnih ali tudi protirežimsko nastrojenih slojev. Nadalje: odpiranje nekam ven iz Ljubljane, želja po ekspanziji, seveda tudi po generacijski izpovedi. Nadalje: težnja po čim večji teatraličnosti, čutnosti, tudi teatrski avtonomiji. Ta težnja se je potem v nekaterih variantah radikalizirala v zahtevo po 'antiliterarnem gledališču'.«⁸⁷

Ob nekaj odmevnih uprizoritvah v Gleju (med njimi že večkrat omenjeni, modernistično demontirani *Spomenik G* leta 1972, kjer je Jovanović skoraj v celoti sčrtal dramsko predlogo Bojana Štiha oz. jo – natančneje rečeno – prevedel v fizične izraze, gibalne in zvočne sekvence igralka Jožice Avbelj, pa svobodna predelava Messnerjevega *Pogovora v maternici*

⁸⁷ Lado Kralj, »Hipijevsko, čutno, razpuščeno«, v: Marko Crnkovič (ur.), *20 let EG Glej*, Ljubljana: EG Glej, 1990, nepaginirano.

koroške Slovenke leta 1974)⁸⁸ in drugod Jovanović z igro v treh dejanjih *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* že 1970 (upr. šele 1976) napravi svojevrsten obračun s svojo prvo gledališko dekada, predvsem pa s celotno gledališko avantgardo 60. let.⁸⁹

V intervjuju ob 20-letnici ustanovitve EG Glej je Jovanović to na svoj način tudi potrdil in pojasnil, zakaj se je tako kmalu »odpovedal preteklosti«: »Vsi ti eksperimenti so blažev žegen, so na skrajnem robu, izvajajo jih izključno mladi ljudje. V taki situaciji ne moreš zdržati dolgo časa, zato je nujno to pozicijo slej ko prej zapustiti in se odpraviti na marš skozi institucije ...«⁹⁰ *Pupilija, Spomenik G, Pogovor ...* so bili izvirni uprizoritveni formati, ki pa so obveljali le kot bolj ali manj zanimive gledališke kuriozitet brez naslednikov,⁹¹ sočasna gledališka refleksija jih (razen redkih izjem) večinoma ni znala ali (z)mogla ustrezno reflektirati, gledališko življenje je teklo naprej, kakor da se slovenska gledališka neoavantgarda sploh ne bi zgodila. Ovrednotili so jo šele mnogo kasneje, na primer Ivo Svetina v spominskem *Prispevku za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk* leta 1986, dokončno pa šele nedavni gledališki rekonstrukciji predstav *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (2006) in *Spomenik G* (2009) Janeza Janše ter številni dogodki ob 40-letnici slovenske gledališke neoavantgarde znotraj izvirnega festivalskega formata *Šoking gala šov* (2009), ki so sprožili celo vrsto novih raziskav in interpretacij fenomena Gledališča Pupilije Ferkeverk, ki so zbrane v knjigi *Prišli so Pupilčki*.⁹²

⁸⁸ Jovanović deluje v EG Glej do konca leta 1974; v tem obdobju se ga dokončno prime sloves *enfant terrible* slovenskega gledališča in kulture, ki se ga v veliki meri drži še danes, njegovi karizma in avtoriteta pa odtlej nenehno rasteta.

⁸⁹ O tem v razpravi »Utopianism and Terror in Contemporary drama« (v: John Orr in Dragan Klaić (ur.), *Terrorism and Modern Drama*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999) prepričljivo piše Dragan Klaić.

⁹⁰ Barbara Sušec Michieli in Marijan Pušavec, »Vsi ti eksperimenti so blažev žegen: intervju z Dušanom Jovanovićem«, v: Marko Crnkovič (ur.), *20 let EG Glej*, Ljubljana: EG Glej, 1990, nepaginirano. Koncept marša skozi institucije je Jovanović prevzel od mladih zahodnoevropskih levičarskih aktivistov, akterjev pomladi 1968, kot je bil tudi Rudi Dutschke.

⁹¹ Jovanoviću se dejstvo, da neoavantgardne predstave niso preklale zgodovine slovenskega gledališča na dva dela, da niso pustile trajne zareze ali pomenile novega gledališkega štetja (kot se je zgodilo na primer z Living Theatre v ZDA ali s Petrom Brookom v Evropi ipd.), zdi povsem logično: »Ko enkrat narediš nekaj res radikalnega, tega radikalizma ne moreš ponavljati v nedogled. Ponavljanje *Spomenika G*, ki je bil takrat najbolj radikalna predstava te vrste ne le na jugoslovanskih scenah, temveč verjetno tudi v Evropi, bi pomenilo pleonazem, odsotnost želje po osvajanju drugih horizontov.« Glej: *ibid.*

⁹² Glej: Aldo Milohnić in Ivo Svetina (ur.), *Prišli so Pupilčki – 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*, Ljubljana: Maska in Slovenski gledališki muzej, 2009.

2.3. SEDEMDESETA LETA – POLITIČNI NABOJ DRAMATIKE IN GLEDALIŠČA

Naslednja igra, parafraza lahkotne italijanske commedie dell'arte *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo* iz leta 1971, po svoji idejni in komunikacijski teksturi še vedno sodi v obdobje prehoda iz šestdesetih v sedemdeseta leta. Četudi se v resnici močno razlikuje od *Pupilije* ali *Tumorja*, pa svojo moč črpa naravnost iz izročila seksualne revolucije 1968, in to na dovolj izviren način. Nekateri interpreti (npr. Lojze Filipič) so v vrtiljaku komedijskih zapletov, ki jih poganjajo zgolj libidinozni apetiti dramskih oseb, prepoznali tudi zakrinkano kritiko vzhajajočega potrošništva.⁹³

V začetku 70. let Jovanović vse pogosteje režira v gledaliških institucijah, predvsem v Slovenskem mladinskem gledališču, za katero leta 1975 po naročilu takratnega umetniškega vodje Dominika Smoleta napiše in udarno zrežira *Žrtve mode bum-bum*, ki sicer prej spominjajo na scenarij oz. na režijsko knjigo kot na dramsko predlogo.

Žrtve mode, podobno kot že *Happening Hlapci*, *Pupilija*, *Spomenik G* in delno *Tumor*, nastanejo pod vplivom novih gledaliških oblik – hepeninga in performansa –, vendar z nekoliko drugačnimi, komunikativnejšimi, varietejskimi izhodišči.⁹⁴ Obenem jih neizogljivo določa tudi ludistično eksperimentiranje z jezikom, kar pomeni predvsem kopičenje izbranih besednih zvez in jezikovnih obrazcev. To pa ne relativizira vsebine igre, ne izprazni je pomenov (kot se na primer v veliki meri zgodi pri *Grenkih sadežih pravice* Milana Jesiha, ki nastanejo dobro leto prej in se prav tako igrajo z jezikom, ukinjajo dramske osebe in dejanje) – temveč nasprotno: njena sporočilnost se z nalaganjem in pregibanjem jezikovnega materiala hipertrofira do odločnega, manifestativnega, provokativnega protivojnega krika.

Jovanović se predstave spominja takole: »Moški zbor mačo manekenov je na modni pisti v obliki podkve predstavljal uniforme in prepeval militaristične glasbene hite v različnih jezikih, ženski zbor pa je v areni jecljal in skandiral tematsko sorodna gesla iz SSKJ na določene teme. [...] Premiera je bila triumfalna, ideološke zamere pa silovite. Najbolj jim je

⁹³ Glej: Lojze Filipič, »Izvirna različica stare komedije«, *Gledališki list MGL XXIII/2*, 1972/1973, 20–21.

⁹⁴ Znova je šlo za bistven odmik od tedaj v našem prostoru še vedno prevladujočega »gledališča besede«, ki se strogo naslanja na dramsko besedilo in je ustvarjeno po »klasičnih principih«, le da se je ta tokrat zgodil v instituciji in ne v kakšnem »obrobnem« eksperimentalnem gledališču.

šlo v nos, da so vse uniforme brez izjeme (tudi partizanska) izenačene v nevtralnem diskurzu modnega žargona.«⁹⁵

Tudi kritičarka Rapa Šuklje se *Žrtev mode* spominja kot drzne repertoarne poteze, »tako v estetskem kot v političnem smislu«,⁹⁶ sama pa jih razumem kot problematiziranje nekaterih ideoloških in državotvornih svetinj, vstalih iz vrednot NOV in socializma, predvsem pa kot manifest Jovanovičevega »naredi-sam« gledališkega etosa, kot *tour de force* hrupnega, našpičenega, obešenjaškega, anarhističnega gledališča, ki je uperjeno proti diktatom družbe, militarizmu, proti avtoritetam ter (dramskim in gledališkim) konvencijam. Ker je šlo za izjemno odmevno predstavo, se bom k analizi in recepciji *Žrtev* v nadaljevanju naloge še vrnila.

Z *Žrtvami* se markantno zaključuje prva, imenujem jo ludistična faza Jovanovičevega dramskega ustvarjanja⁹⁷ (čeprav nekateri elementi ludizma in drame absurda ostajajo v njegovi dramatikii prepoznavni in prisotni prav do danes), ta pa s svojo udarno močjo obenem na široko razpre nove teritorije, znotraj katerih se Jovanovičeve drame odlično znajdejo – z *Žrtvami mode bum-bum* Jovanovič po dobrem desetletju od nastanka *Norcev* znova, tokrat še odločneje zakorači na področje politične dramatike (in gledališča). Med septembrom 1976 in februarjem 1977 nastane človeško občutljiva in pretresljiva *Osvoboditev Skopja*,⁹⁸ leta 1979 pa *Karamazovi*. Obe drami se potapljata v polpreteklost, ki je travmatično zarezala v življenje vseh narodov s področja Jugoslavije in ki žal še danes predstavlja teren za ideološke spopade ter zlorabe (ne le) v smislu nabiranja političnih točk.

Prva se vrača v čas druge svetovne vojne in nam na sledi vsakdana osrednjega protagonista, šestletnega otroka Zorana, skozi drobce številnih prizorov naslika lakoto, trpljenje in boj za preživetje civilnega prebivalstva. *Osvoboditev Skopja*, ena najboljših dram v vsej zgodovini slovenske dramatike, ni pomembna le zaradi inventivne in tudi v dramaturškem in sporočilnem smislu izjemno učinkovite fragmentarne dramske tehnike (nanjo je po mojem mnenju poleg Brechta vplival tudi italijanski neorealistični film, še bolj pa specifične

⁹⁵ Tomaž Toporišič, »Ali je čas predstave čas našega življenja?: intervju z Dušanom Jovanovičem«, v: Tomaž Toporišič et al. (ur.), *Ali je prihodnost že prišla?*, Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče, 2007, str. 120–121.

⁹⁶ Tomaž Toporišič, »Totalno gledališče: pogovor z Rapo Šuklje«, v: *ibid.*, str. 46.

⁹⁷ Preglednica celotnega Jovanovičevega dramskega opusa je prikazana na straneh 52 in 53.

⁹⁸ Še istega leta ji sledi intimistično obarvana igra *Generacije*.

pripovedne tehnike in forme, s katerimi sta pod vplivom francoskega novega vala⁹⁹ v šestdesetih letih slovenski prostor zaznamovala naša velika filmska režiserja Boštjan Hladnik in Matjaž Klopčič, jugoslovanskega pa predvsem t. i. črni val na čelu z Želimirjem Žilnikom, Dušanom Makavejevim, Živojinom Pavlovićem in Karpom Godino, in ki jih danes označujemo s krovnim izrazom filmski modernizem), ampak je pomembna v širšem, družbenem pogledu: drama je sredi »svinčenih« sedemdesetih let – ko je zaradi znane Titove bolezni in vzhajajočih mednacionalnih trenj partija krepila svojo moč skozi različne ideološke aparate države, jugoslovanski črni val pa je bil pod pritiski že utišan in s strani partijsko sprejemljivejših umetnikov označen kot mračnjaški in anarhističen – prinesla popolnoma deheroiziran, neideološki, streznitven pogled na NOV. A ne le to. Poleg znane (avto)biografske note je topografija drame *Osvoboditev Skopja* izjemno pomenljiva še iz drugega razloga: druga svetovna vojna Makedoncem (še veliko bolj kot preostalim članicam nekdanje federacije) predstavlja ključno točko narodne in državne konstitucije. Skoznje so se prvič v zgodovini vzpostavili kot politični subjekt s pravico do javne rabe jezika ipd., skratka kot narod, ki je enakopraven z drugimi narodi in narodnostmi s področja tedanje Jugoslavije.¹⁰⁰ Drama se snovno in tematsko navezuje na izjemno močno tradicijo socialnega realizma, vendar je očiščena vseh ideoloških prvin. V *Osvoboditvi Skopja* tudi ni več vere v razumnost zgodovinskega dogajanja, ni upanja v svetlejšo prihodnost (tako značilnega za celotno zgodovino levičarskih gibanj ter vso tradicijo socialnega realizma na Slovenskem). Drama je pretresljiva slika popolnega človeškega razdejanja, nov Jovanovičev protivojni krik, radikalno drugačen od vseh njegovih prejšnjih oblik kritičnega delovanja v umetnosti in skozi njo.

Druga, po dramski tehniki sorodna igra *Karamazovi* je mikrosociološka analiza življenja v povojni Jugoslaviji; tematizira povojni čas, informbirojevski spor ter njegove posledice za politične zapornike in njihove družine. Drama, ki se vpisuje v veličastno tradicijo politične dramatike, predstavlja eno prvih javnih obsodb zločinov na Golem otoku med letoma 1948 in 1956. Pojavila se je v občutljivem času umiranja Josipa Broza Tita, ko je bila vsakršna kritika oblasti razumljena kot skrajno neprimerno, nepietetno in nedomoljubno dejanje, zato je bila njena praižvedba v beograjskem Narodnem gledališču, napovedana za 11. marec 1980, tik pred premiero odpovedana. Njen umik so dosegli lokalni partijski funkcionarji, člani

⁹⁹ Vpliv francoskega novega vala na slovenski film na več mestih zgoščeno opišeta Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec v *Filmskem leksikonu*, ki je leta 1999 izšel pri založbi Modrijan.

¹⁰⁰ Makedonija je bila razglašena za eno od šestih enot petih narodov federativne Jugoslavije na 2. zasedanju AVNOJ-a v Jajcu 29. in 30. novembra 1943.

programskega sveta gledališča. A ta dogodek je le potrdil politično moč Jovanovićevega besedila in podžgal zanimanje zanj. Bil je le neslavni uvod v tri skorajšnje uspešne postavitve v SLG Celje (1980, rež. Mile Korun), Kamernem teatru 55 v Sarajevu (1981) in Ristićevem KPGT v Zagrebu (1981), ki so sprožile več javnih polemik o svobodi umetniškega izražanja in o dopuščanju pluralnosti mnenj pri interpretaciji zgodovinskih dogodkov, skozi katere so se pokazale očitne ideološke razpoke med centralistično usmerjenim Beogradom in Ljubljano.¹⁰¹

2.4. OSEMDESETA LETA – KRITIKA POZNEGA JUGOSLOVANSKEGA SOCIALIZMA

Za igre, ki jih je Jovanović napisal do začetka osemdesetih let je značilen upor proti vseprisotni množični indoktrinaciji jugoslovanskega socializma. Poleg izvirno izpisanih prijemov partijskega terorja in političnega nasilja bi eno izmed pomembnejših sporočil teh iger morda lahko strnili v naslednje vprašanje: Ali ni bila nekdanja politična konsolidacija v nemogočem idealu bratstva in enotnosti zgolj konstrukt, ustvarjen tudi zato, da se ljudem ni bilo potrebno soočati z razlikami?

Politična slika osemdesetih je dobro znana. To je zgoščeni čas vzpona najrazličnejših civilnih iniciativ, urbanih (sub)kulturnih in družbenih gibanj, programov in alternativnih politik za zaščito človekovih pravic, pa tudi nacionalizmov in šovinizmov, ki so se iztekli v krvav razpad države. Liberalizacija slovenske družbe je pomenila ponovitev ali oživitve nekaterih utopij s konca šestdesetih, a v novem aktivističnem kontekstu in skozi medčloveško solidarnost – v zraku je vel močan občutek, da je svet mogoče spremeniti na bolje, ga narediti pravičnejšega in svobodnejšega.¹⁰²

¹⁰¹ Glej tudi: Gašper Troha, »Večkulturnost in umetniška svoboda v SFRJ«, v: Stabej, Marko (ur.), *Večkulturnost v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2005, str. 194–197; Lado Kralj, »Kako so sestavljene drame Dušana Jovanovića«, v: Dušan Jovanović, *Boris, Milena, Radko in druge igre*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013, str. 409–412; Nika Leskovšek, »Dramski svet Dušana Jovanovića«, *Sodobnost* 78/7–8, 2014, str. 1122–1123.

¹⁰² Ko danes ob obletnicah obujamo spomine na rojstvo samostojne Slovenije, nam v naših osrednjih medijih vedno znova servirajo zgodbe o tedaj vidnih političnih funkcionarjih, aferi JBTZ, o intelektualcih iz novorevijaškega kroga in morda še o kom iz tedanjega Društva slovenskih pisateljev. Na mirovniška, feministična, gejevska in lezbična gibanja, na pankerje, Radio Študent, galerijo Škuc, skupino Neue Slowenische Kunst, na Slovensko mladinsko gledališče in druge, ki so zaorali ledino in začeli pripravljati odcepitveni teren že precej pred konzervativnimi razumniki in politiki, ki se jim danes pripisuje problematične »zasluge za narod«, pa kot da se je pozabilo. Med redkimi celostnimi pričevanji o tem obdobju velja izpostaviti nekaj publikacij: *Kako smo hodile v feministično gimnazijo* Vlaste Jalušič (Ljubljana: Založba /*cf., 2002), *Generali brez kape* Alija H. Žerdina (Ljubljana: Krtina, 1997) ter *Rdeča Slovenija: tokovi in obrazi iz obdobja socializma* (Ljubljana: Sophia,

Država, ki se je navadnemu človeku že precej odtujila, je sprejemala neučinkovite reforme in se vse bolj zadolževala, njen aparat je deloval nepregledno, samoupravni sistem je začel odpovedovati; medtem ko so na vseh koncih nekontrolirano vstajali separatistični nacionalizmi, v zastarele fraze, potopljene v eter nekdanje Titove karizme, ni verjel skorajda nihče več.

Vse napredno družbeno brbotanje in razpadajoča ideologija sta Jovanoviću ponujala hvaležen material za dramsko obdelavo – na način karikature, groteske, kritike, parodije, sarkastičnega posmeha ipd. Tako med letoma 1982 in 1990 nastane sedem dram, od katerih se jih kar šest ukvarja s simptomi razkrajajočega se socializma,¹⁰³ izjema je le komorna drama *Zid, jezero* (1988), ki se giblje znotraj zasebne sfere dveh s preteklostjo obremenjenih protagonistov.

Fantastična kriminalka za mladino *Hladna vojna babice Mraz* (1982) nas na začetku seznanja z nezaslišanim izginotjem dedka Mraza, ki grozi, da bodo otroci ostali brez novoletnih daril. Praizvor dedkovega štrajka je kakopak političen: skriva se v znameniti jaltski konferenci treh velikih leta 1945, ki je svet razdelila na dva ločena bloka. Zaradi svoje pomembnosti je pridobila že kar mitične razsežnosti – v šolah, pa tudi sicer, jo enačijo z zgodbami o stvarjenju sveta, letnih časov in podnebnih pasov. Vse te skrivnosti nam ob pomoči raziskovalne novinarko Pionirskega lista in Slovenskega mladinskega gledališča razkrije dedkova liberalna soproga babica Mraz. Babičina svobodomiselnost, razumnost, modrost najprej osmeši funkcionarje znanih mladinskih in delavskih organizacij ter miličnico, potem pa duha Jalte zapre v steklenico za naslednjih tisoč let. Hladna vojna je tako končana. Zdaj lahko končno napočita novi red in lepši, svobodnejši svet.

Sonce za dva je scenarij za celovečerno televizijsko dramo, napisan 1982 in ekraniziran 1986, ki na primeru usode študenta psihologije odkrito zdvomi v smiselnost služenja vojaškega roka v JLA in v druge izpraznjene »inicijacijske« rituale takratne domovine. Drama se s svojo tematiko pridružuje tedanjim zahtevam po demilitarizaciji države, v zadnjih sekvencah pa s pomočjo nadrealistične alegorije celo napove njen razpad.

2003), *Slovenci v osemdesetih letih* (Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 2001) in *Jutri je nov dan: Slovenci in razpad Jugoslavije* (Ljubljana: Modrijan, 2002) Boža Repeta.

¹⁰³ Jovanović bi danes ob tem podatku najverjetneje skromno pripomnil, da je bilo njegovo delo v 80. letih neznamenit prispevek k procesom spreminjanja družbenih razmerij – ki pa vendar ni ostal neopažen.

Vojaška skrivnost (1983) je zabavna postmodernistična igra z izrazito satirično noto. Odvija se na veterinarskem znanstvenem inštitutu, v totalni ustanovi, ki je seveda metafora za celotno družbo. V njej nastopa vrsta živalskih in človeških oseb, torej tistih, ki so opazovani in preučevani, in tistih, ki so njihovi opazovalci in preučevalci. Znotraj obeh skupin obstajajo zelo različni posamezniki, vsak s svojimi biografijami, lastnostmi, željami in interesi, po katerih sklepajo razna zaveznitva in prijateljstva. Znanstveniki zoolingvisti se pionirsko ukvarjajo z raziskovanjem živalskih govoric, a nekateri med njimi bi jih radi izrabili v namene tajne mednarodne špijonaže, drugi hočejo zgolj dobro zaslužiti s prodajo plemenskega mesa svojih živalskih varovancev, tretji si želijo zapustiti nespodbudno okolje in kariero nadaljevati v tujini itd. Med njimi je tudi avtoritarni major, ki se v pučistični maniri samookliče za primarija in upravnika ustanove, vzpostavi totalno oblast in vojaški red. Medtem se navadno živalsko ljudstvo organizira po svoje. Predvsem veliko razpravljajo in zborujejo, a se navkljub svojim številnim predsodkom, porojenim iz zdravorazumskega sklepanja, vedejo kot družbeno zrela in odgovorna bitja, strpna in duhovita; ob vsej samoupravni simpatičnosti pa živali nimajo pravega vpliva na svojo usodo – so ujetnice v kolesju nekega mogočnega sistema, žrtvovane za njegove visokoteče cilje. Igra z močnimi primesmi fantastike brčne v celo vrsto tedaj aktualnih problemov: spregovarja o nadstavbi, ki je izgubila stik s svojo bazo, o represiji in uničevalnosti totalitarne miselnosti, o nesvobodi, o statusu in pravicah zapornikov, o begu možganov, odnosu do vere in verujočih, o kulturnih, statusnih in mednacionalnih razlikah, konfliktih, šovinizmu, alkoholizmu ... Ta absurдна igra bi po mojem mnenju lahko bila zanimiva tudi z vidika primerjave z dve leti mlajšo, veliko resnejšo in odmevnejšo dramo *Veliki briljantni valček* (1985) Draga Jančarja.

Igra *Viktor ali Dan mladosti* (1987) je – podobno kot *Življenje plejbojev* – nastala po predlogi, tokrat po drami francoskega avtorja Rogerja Vitraca *Victor ali Otroci na oblasti* iz 1928, ki velja za znamenito predhodnico gledališča absurda. Navezava na Vitracovo dramo je očitna že v naslovu in podnaslovu igre, v izbiri imen dramskih oseb, tudi situacije in zapleti so narejeni po očitnem Vitracovem modelu. A to ni več dekadentni zahodni svet, kot ga je naslikal Vitrac in od katerega se je lahko Jugoslavija s svojim socialističnim projektom, s povzdigovanjem delavske ideologije nasproti meščanski in s tretjo potjo neuvrščenih držav zlahka distancirala. Za razliko od Vitraca je pri Jovanoviću vse cepljeno na stvarnost razpadajoče države in zato je besedilo v času nastanka lahko delovalo sarkastično in celo subverzivno.

Če je Jovanović dogajanje v *Viktorju* prikazal na primeru dobro stoječe in skorajda v vsem povprečne slovenske meščanske družine ter s tem izzival meje okusa vsakega »zgledega državljana«, je istega državljana v naslednji igri *Jasnovidka ali Dan mrtvih* (1988) predvsem zabaval. Ta postmodernistična komedija je nastala v času, ko je Jugoslavija pokala po vseh šivih in Jovanović se je tokrat lotil aktualnih političnih elit, njihove nesposobnosti in neučinkovitosti pri vodenju države, njihovega razsipništva, nepotizma, klientelizma, podkupljivosti, zlorabe oblasti v zasebne interese in namene ter skoz vse to predvsem vesplošnega razpada vrednot. Mimogrede pa je ošvrkal tudi udbovsko nadzorovanje ljudi, problem kratenja človekovih pravic, vohunstvo, funkcionarske privilegije, lažno solidarnost, odtekanje denarja v davčne oaze, problematičen odnos do slovenske diaspore v Argentini, povojne poboje ipd. – in v prikazu tega kaosa tudi ves čas satirično pretiraval.

Če za Jovanovićevo dramatiko, ki je nastajala v 60. in 70. letih, dejansko lahko rečemo, da je osvobajala naš prostor »ideološkega in estetskega katekizma, ki je takrat vladal«, ¹⁰⁴ da je napor, ki ga je Jovanović vlagal v razbijanje dramskih in gledaliških konvencij, dogem, političnih tabujev, prinesel nekaj najpomembnejših del slovenske dramatike sploh (*Norci*, *Osvoboditev Skopja*, *Karamazovi*), lahko za nekatera dela iz 80. let (*Vojaška skrivnost*, *Jasnovidka*) ugotovimo, da v njih avtor še vedno kritizira dominantne, tedaj že vse bolj majajoče se ideološke strukture (tudi gledališke oblike) in vsebine na način parodije, ki pa s svojim posmehom dejansko legitimira tisto, čemur se posmehuje. Politična nekorektnost nekaterih Jovanovićevev iger iz 80. let torej ni bila nujno tudi družbeno ali politično subverzivna.

Protagonistka *Jasnovidke* Milka je seveda svobodna karikatura Milke Planinc, tedaj še donedavne predsednice vlade SFRJ. Odločitev za izbiro njenega lika je najverjetneje povezana tudi s tem, da je bila Milka Planinc v osemdesetih letih vsaj v Sloveniji zelo popularna. Pa ne zaradi svojega dela, ampak predvsem zaradi številnih vicev, ki so krožili o njej. To so bili razmeroma nedolžni in simpatični vici – na ravni večno zelenih vicev o blondinkah in policajih –, pa vendarle so med ljudstvom vzpostavljali določeno distanco do političnih elit in njihovih odločitev, brisali so njihovo avro, razelektrili nekatere družbene napetosti, nakopičeno nezadovoljstvo in jezo navadnih državljanov, ki so jih v trgovinah čakale vse bolj prazne police, plače pa jim je požirala hiperinflacija ipd. Milka Planinc je

¹⁰⁴ Tako se je v intervjuju z Darjo Dominkuš slikovito izrazil sam Jovanović. Glej: Darja Dominkuš, »Zmeraj bolj občutljiv teater«, *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXII, 1992/1993, str. 197.

postala učinkovit strelvod za vse tisto, kar je šlo v državi narobe, s tem pa tudi zanesljiv predmet za gledališko uspešnico.

Družbena satira je v igri *Don Juan na psu* (1990) artikulirana prek elementov fantastike, a še na veliko bolj izviren način kot v nekaj let starejših, izrazito aktualističnih komedijah *Vojaška skrivnost* ali *Jasnovidka*. Četudi gre za dramatisacijo Jovanovičevega proznega prvenca iz daljnega leta 1965 (obj. 1969), se zdi, kot bi bila napisana posebej za osamosvojitveni čas. Njen protagonist, zgodba, prizorišče, dogajanje in igra v celoti so metafore razpadanja vrednot, sistema, države – vsega obstoječega –, zato je *Don Juan na psu* tipična drama absurda, cepljena na komedijo, satiro in črni humor.

2.4.1. »Osvobojeno ozemlje« SMG

Če govorimo o Jovanovičevem ustvarjanju znotraj gledališke in družbene stvarnosti 80. let, ne moremo mimo njegovega izjemno plodnega in odmevnega delovanja v Slovenskem mladinskem gledališču, kjer je bil zaposlen med letoma 1978 in 1987, najprej kot umetniški vodja, potem kot režiser. O tem gledališkem obdobju obstajajo številna pričevanja, članki, publikacije in monografije, in o tem se je tudi sam Jovanović zgovorno razpisal v svojih esejih:

»V začetku [kariere, nekje do sredine 70. let – op. A. K.] sva oba z [Ljubišo] Ristićem prakticirala taktiko trojanskega konja. To je pomenilo, da se parkiraš v neko odprto, razmeroma prijazno inštitucijo (SLG Celje [v času ravnateljstva Bojana Štiha, kamor je odšel po 'izgonu' iz ljubljanske Drame – op. A. K.], HNK Split) in se pretvarjaš, kot da si tam doma. Ampak 'prijateljske simbioze' so se praviloma končale s krizo inštitucije in z metanjem trojanskega konja na cesto. Z mojim prevzemom Mladinskega pa je reforma inštitucije dobila otipljivejšo možnost. Prvič smo oblikovali razmeroma avtonomno produkcijsko polje. Prevzem Mladinskega je pomenil osvobajanje gledališkega teritorija. Tu smo združevali moči ustvarjalcev Gleja in Pekarne na novem, trdnjšem, večjem teritoriju SMG. Tu se je dogajala radikalna razmejitev med neprofiliranim, konformističnim, uradniškim kulturnim modelom gledališča in ozaveščeno ločino, ki skuša svojo specifiko poudariti in zavarovati pred onesnaženjem večinskega moloha. Tudi pred cenzuro in paternalističnimi strategijami. V času svojega vodenja SMG se nisem podpisal pod nobeno režijo v slovenskem repertoarnem teatru. Delal sem izključno na 'osvobojenem ozemlju'.¹⁰⁵ [...] Ko me je [Dragan] Živadinov presenetil s tem, da je hotel znotraj SMG-ja parkirati svojo avtonomno cono, sem bil kar malo užaljen, češ, saj si že na osvobojenem ozemlju, čemu ga je potrebno še enkrat osvobajati. Danes pa vem: ko gre za utopije, je avtonomnost ključna kategorija. Pri 'osvobojenem ozemlju' je šlo za isto stvar,

¹⁰⁵ Ta trditev sicer ne drži. Jovanović je umetniško vodil SMG od 1978 do 1985, potem je bil tam še hišni režiser do 1987; v tem obdobju je v MGL, na primer, samo v letu 1980 odmevno zrežiral Schillerjevo *Spletko in ljubezen* in Cankarjeve *Hlapce*. In ti predstavi nista bili edini.

ki jo je nekaj let kasneje NSK definiral kot 'državo' in ki jo danes metelkovci označujejo s pojmom 'avtonomna cona'. Današnja 'neodvisna produkcija' je daljni odmev istega refleksa.«¹⁰⁶

Jovanovičev marš skozi gledališke inštitucije (po vrstnem redu: Drama SNG Maribor, SNG Drama Ljubljana, SMG, SLG Celje, MGL, SSG Trst, LGL) v vlogah režiserja, avtorja in prirejevalca besedil je z »utaboritvijo« v SMG v drugi polovici 70. let začel implicitno učinkovati tudi na sočasne kulturne in družbene spremembe, in SMG je pod njegovim vodstvom z izrazito umetniško vizijo in s številnimi odmevnimi uprizoritvami, ki so to gledališče proslavile kot eno najprodornejših jugoslovanskih gledališč, skupaj z njimi nedvomno pospeševal razkroj takratne ideologije. To je še toliko bolj pomenljivo, saj je šolska resnica, da se je slovenski narod rodil s knjigo, da se je konstituiral in pridobil (politično) samozavest skozi literaturo in umetnost, da je skratka vstal iz kohezivne moči tiste kulture, ki je zrasla iz slovenskega jezika, tedaj postopoma preraščala v ideološko mantro. Dejstvo, da pri Slovencih obstaja izjemno »močna vez med jezikom, kulturo, narodom in politiko«,¹⁰⁷ se je ponekod začelo izrabljati v propagandne in hujskaške namene, s čimer sta literatura in umetnost kot identifikacijski točki naroda postali zlorabljeni, s tem pa tudi delno problematični in nezadostni kategoriji.

2.5. DEVETDESETA LETA – PROTIVOJNI ANGAŽMA

V času, ko so na Hrvaškem, v Bosni in Hercegovini in na Kosovu divjale bratomorne vojne, v času sumljivih orožarskih poslov, ki so potekali z vednostjo znanih slovenskih politikov in še vedno niso dobili epiloga, v času genocida v Srebrenici leta 1995, v času nepopisno krutega etničnega sovraštva med narodi nekdanje jugoslovanske federacije, ko se je v Slovenijo zateklo na tisoče bosanskih beguncev, naša država oz. njen Urad za priseljevanje in begunce pa njihovih problemov nista zmogla dovolj učinkovito reševati, je v Sloveniji, predvsem med mlajšo populacijo (dijaki, študenti), tudi na nekam čudno paradoksalen način, vladala močna jugonostalgija, samoimenovana tudi »balkan scena«, posebna subkultura, ki jo je povezovala predvsem jugoslovanska rock in pop glasbena produkcija s konca 70., 80. in začetka 90. let, pa tudi nekdanja kulturna jugoslovanska filmska in televizijska produkcija, kulinarika, tradicionalni jugoslovanski skupinski športi (nogomet in košarka), predvsem pa občutek temeljne prikrajšanosti za sobivanje različnih kultur in jezikov ter zavzemanje za (v mladi

¹⁰⁶ Dušan Jovanović, *Svet je drama.*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007, str. 184–185.

¹⁰⁷ Aleš Erjavec, *Ljubezen na zadnji pogled*, Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2004, str. 56.

državi na poti v evropske integracije izrazito nepopularno) ohranitev nekaterih vrednot, povezanih z jugoslovanskim socializmom.¹⁰⁸

Medtem ko se je slovenska država v veliki meri distancirala od vojnih strahot v svoji soseščini, so (poleg Mirovnega inštituta) iz etičnih vzgibov in solidarnosti do prišlekov iz republik nekdanje skupne domovine (ti so bili najpogosteje nastanjeni v getih begunskih centrov) vstale številne nevladne kulturno-umetniške iniciative, kot so bili na primer odmeven in celostno zastavljen integracijski projekt *Pregnanci* v KUD France Prešeren v Ljubljani ali legendarna oddaja Aide Kurtović *Nisam ja odavde* na Radiu Študent, pa tudi dejavnosti društva B-51 z začetki festivala *Ex Ponto*, ki je bil ob izdatni finančni pomoči madžarsko-ameriškega poslovnega magnata Georgea Sorosa prvotno zamišljen kot humanitarno in socialno gibanje za pomoč prebeglim umetnikom.¹⁰⁹

Tudi Jovanovića in njegove gledališke kolege je k pisanju in uprizorjanju treh postmodernističnih vojnih iger nedvomno vodil močan etični imperativ. *Antigona* (1993; upr. 1993), *Uganka korajže* (1994; upr. 1994) in *Kdo to poje Siziifa* (1996; upr. 1997) so doživele tudi precejšen mednarodni odmev, objavljene pa so bile leta 1997 pod skupnim naslovom *Balkanska trilogija*. Protivojni angažma je bil v tistem času pomemben, celo nujno potreben, vendar so se te igre kljub vsemu znašle v nekakšni »komunikacijski zagati«. To v svojem prispevku o sodobni slovenski dramatik, objavljenem v tematski številki revije *Maska* leta 2001, v neki opombi pod črto lucidno ugotavlja tudi dramaturginja Diana Koloini: »Morda

¹⁰⁸ Značilen primer tega fenomena je duhovita topografija jugoslovanske (pop)kulturne zgodovine *Leksikon YU mitologije* iz leta 2004, dolgoleten projekt založb Rende iz Beograda in Postscriptum iz Zagreba, ki sta s pozivom prek spletne strani uspešno zbirali prispevke in slikovno gradivo za slovarska gesla o ikonah ter simbolih nekdanje jugoslovanske identitete in množične kulture.

¹⁰⁹ Simptomatično je tudi dejstvo, da je kulturno društvo B-51 kot nosilec festivala *Ex Ponto* precej dolgo načrtovalo mednarodno slovensko-hrvaško-kosovsko-črnogorsko-makedonsko-srbsko gledališko koprodukcijo z naslovom *Leksikon YU mitologije* na osnovi gesel iz zajetne istoimenske uspešnice. Jeseni 2011 je bila predstava po štirih letih načrtovanj končno uprizorjena v režiji hrvaškega režiserja bosanskega rodu Oliverja Frlića, ki se je v zadnjih letih proslavil z drznimi interpretacijami postjugoslovanskih sindromov (odmevna je bila njegova postavitev Evripidovih *Bakhantk* (2008) na Splitskem poletnem festivalu, sledila ji je gledališka trilogija s predstavami *Turbofolk* (2008), ki jo je režiral v HNK Ivana pl. Zajca na Reki, *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* (2010) v Slovenskem mladinskem gledališču ter *Strahopetnost* (Kukavičluk, 2010) v Narodnem gledališču Subotica; kmalu za njo pa še *Oče na službenem potovanju* po scenariju bosanskega pisatelja Abdulaha Sidrana (2011), *Zoran Đinđić* (2012) v beograjskem Ateljeju 212 in *25.671* (2013) v Prešernovem gledališču Kranj). Simptomatično in po svoje razumljivo je tudi dejstvo, da sta se srbska dramatika, predvsem pa gledališče šele nedavno podala v tematizacijo posledic balkanskega vojn, najuspešneje s predstavo *Rojeni v YU* (2010) v režiji Dina Mustafića v beograjskem Jugoslovanskem dramskem gledališču – v njej se kot uprizoritveni material pojavijo tudi odlomki iz Jovanovićevega dvodelnega avtobiografskega esaja *Kaj sem zdaj?* (prvič je bil objavljen leta 1993 v 133. številki *Nove revije*), v katerem se na zelo osebni način ukvarja z vprašanji lastne »bastardne«, jugoslovanske identitete – in z že omenjeno Frlićevo predstavo o atentatu na nekdanjega srbskega premiera Zorana Đinđića.

tudi zato, ker si Slovenci povečini zatiskamo oči pred katastrofo, ki se je zgodila tako blizu, da z njo nočemo imeti opravka. Obenem se je težko izogniti rahlo nelagodnemu občutku ob uspehu teh Jovanovičevih dram v tujini: na trenutke se je zdelo, kot bi bilo samo za spoznanje bolj oddaljenim Evropejcem ljubo, da prizadetost in občutek krivde nase vzame mala državnica na robu celine.«¹¹⁰ Slovenija se je na balkanske vojne in z njimi povezane probleme nasilja, diskriminacije, nestrpnosti in zlorabe ljudi odzivala precej medlo, kot da se je nekako ne tičejo. Zato so bile redke iniciative slovenskih dramatikov v tej smeri tako zelo dragocene.¹¹¹

2.6. PRELOM STOLETJA – ČUDAKI, ALKOHOLIKI, OBSTRANCI

Zaradi spremenjenih družbenih razmer, ki so gospodarskim elitam omogočile hitro bogatenje na eni strani, na drugi pa so botrovale propadanju domače avtomobilske in tekstilne industrije, stečajem večjih in manjših tovarn, zaradi posledične izgube socialne varnosti desetisočev ljudi (število brezposelnih se je kmalu po osamosvojitvi Slovenije povzpelo na 130.000) postane v drugi polovici devetdesetih let socialna problematika zanimiv predmet dramske obdelave. Tedaj se številni slovenski dramatikosredotočijo na socialno natančno definirana okolja, na prostore, ki jih naseljujejo mali ljudje, socialni primeri, pivski prijatelji ... A ti junaki vendarle niso (predvsem mladi) hedonisti, transseksualci, narkomani, prestopniki, delinkventi, zločinci, posiljevalci in morilci iz razvpite dramatike »u fris«, ki v tistem obdobju preplavlja evropske odre. Slovenski avtorji (kot je dobro znano že iz zgodovine naše literature) ustvarjajo drame v bolj utišani maniri, veliko manj agresivni kot znani predstavniki nove britanske (Sarah Kane, Mark Ravenhill, Enda Walsh) ali nemške (Marius von Mayenburg, Igor Bauersima) drame. Zoran Hočevar napiše nekaj trpkih verističnih iger (*Smejči, 'M te ubu!*), Dragica Potočnjak se ukvarja z angažirano socialno dramo (*Metuljev ples, Alisa, Alica, Kalea*), Matjaž Zupančič s svojo angloameriško žanrsko senzibilnostjo iznajde novo uspešno obliko drame absurda (*Izganjalci hudiča*, vsaj delno tudi *Vladimir*, ki je nedvomno dedič njene pinterjevske različice, *Goli pianist*) ipd.

¹¹⁰ Diana Koloini, »Odsotnost dialoškega diskurza: sodobna slovenska dramatika«, *Maska* XVI/70–71, 2001, str. 91.

¹¹¹ Poleg Jovanoviča sta v ta strahotni in težavni tematski kompleks zagrizla le še Dragica Potočnjak z dramama *Alisa, Alica* (1997; upr. 2000) in *Hrup, ki ga povzročajo živali, je neznosen* (2002; upr. 2003 v Avstriji) ter Boris A. Novak z rehabilitacijo klasične tragedije *Kassandra* (1998; upr. 2001).

Med letoma 1997 in 2001 se tudi Jovanović osredotoči na prikazovanje bivanjskega položaja ljudi, živečih na robu družbe, in to z občutno mero simpatije, razumevanja in humorja, brez moraliziranja, a tudi brez posebnega angažmaja. V tem obdobju nastanejo monodrama o prisilno upokojenem policistu *Karajan C* (1997; upr. 1998), komedija o alkoholomanih *Klinika Kozarcky* (1998; upr. 1999) in sodobna drama o psihopatologijah vsakdanjega življenja *Ekshibicionist* (2001; upr. 2001); to so precej različna dramska dela, ki jih bom v osrednjem poglavju naloge, kjer se posvečam analizi besedil s poudarkom na njihovih različnih vidikih upora, vendarle lahko sklenila z eno(tno) ugotovitvijo.

2.7. 2009–2012 – REKAPITULACIJE IN OBRAČUNI

Jovanović je pred nedavnim (so)ustvaril štiri gledališka dela, ki jih uvrščam v njegovo šesto, zadnjo ustvarjalno fazo; to so *Razodetja* (2009, upr. 2011), *Bobby in Boris* (2011, upr. 2012), *Krojači sveta* (2012, upr. 2012) ter *Boris, Milena, Radko* (2012, upr. 2013). Vse štiri igre nosijo nekaj izrazitih dokumentarnih potez, ki pa so umetniško pregnetene in predelane. V njih Jovanović zelo različno osvetljuje in interpretira zgodovino: bodisi gre za nekatere znane politične situacije, dogodke ali premike (*Razodetja*, *Krojači sveta*, *Bobby in Boris*) oz. zgodovinske osebnosti (*Krojači sveta*, *Bobby in Boris*), bodisi za distanciran, posmehljiv, spravljen pogled na njegovo lastno (zasebno, partnersko, prijateljsko, tudi poklicno) biografijo (*Boris, Milena, Radko*) ter na lastni dramski opus (*Razodetja*).

Morda bo zvenelo pretenciozno in to vsaj delno tudi je: »[D]rama *Razodetja* se nam med branjem na več mestih zasvetlika in razodene kot pravcati avtorski (samo)obračun, kot Jovanovićeva (osebna) bilanca sedemdesetletnega življenja na Balkanu ter petdesetletnega pisanja in ustvarjanja za gledališče«. ¹¹²

Postmodernisti bi *Razodetjem* najbrž rekli komentirana in dopolnjena izdaja *Karamazovih*. Iz raznorodnega materiala starejših iger je nastal nov konstrukt – v širokem zamahu izpisana saga neke nacionalno mešane beograjske družine skozi tri generacije, ki jih meljejo družbeni, politični in zgodovinski premiki ter vojne in naravne ujme med letoma 1946 in 2009: druga svetovna vojna, informbirojevski spor, prevzgojni zapori, Goli otok, študentsko gibanje,

¹¹² Amelia Kraigher, »Medbesedilna srečanja v *Razodetjih*«, *Gledališki list MGL LXI/10*, 2010/2011, str. 26.

rokenrol in hipijevstvo, razpad države, balkanske vojne, Natova agresija na Jugoslavijo 1999, zemeljski plaz, ki je leta 2000 odnesel del naselja Log pod Mangartom ... Na ves ta kontekst so napete individualne zgodbe kar dvajsetih različnih dramskih oseb.¹¹³ »Usode teh oseb pa so dejansko seštevek usod zelo različnih protagonistov iz šestih starejših Jovanovičevih iger«:¹¹⁴ *Karamazovi*, *Viktor ali Dan mladosti*, *Antigona*, *Uganka korajže*, *Kdo to poje Sizifa* ter *Karajan C*.

Avtorstvo dveh iger – dokumentarne zgodovinske drame *Bobby in Boris* (2011; upr. 2012) o legendarnem šahovskem spopadu v Reykjaviku med Američanom Bobbyjem Fischerjem in Rusom Borisom Spaskim v času hladne vojne leta 1972 ter *Krojači sveta* (2012; upr. 2012), ki je 37 let po *Žrtvah mode bum-bum* njegova druga dramska in gledališka »modna revija«, tokrat revija mrtvih ikon svetovne kulturne, popkulturne, politične in vojaške zgodovine od starega Egipta do danes¹¹⁵ – si Jovanović enakovredno deli z Mitjo Čandrom in Evo Mahkovic ter z Vesno Milek in Svetlano Slapšak. Takšno trojno avtorstvo je samo po sebi dovolj zanimivo, za dramatiko tudi neobičajno, vstalo pa je predvsem iz vizij Jovanovića režiserja, veliko manj dramatika. Konec leta 2012 je nastala melodramska komedija *Boris, Milena, Radko*, ki jo Jovanović znova podpisuje sam (septembra 2013 je bila uprizorjena v ljubljanski Drami). V tej zadnji igri, ki je nastala po naročilu gledališča, jasno prepoznamo obrise iz resničnega življenja treh velikih slovenskih igralcev starejše generacije, Borisa Cavazze, Milene Zupančič in Radka Poliča - Raca, za katere je bila tudi napisana. Duhovita in večje izpisana igra v hitrih rezih in z melodramskimi prijemi tematizira večni trikotnik ljubezni, strasti in ljubosumja, ki nas lahko uklešči v vsakem življenjskem obdobju; komedija pa je tudi daljni, lucidni, predvsem pa vitalistični komentar slovenskega kulturnega fenomena, zajetega v prisposodbi »cvetja v jeseni«, ki ga je leta 1973 sprožil režiser Matjaž Klopčič s popularnima filmsko interpretacijo ter ekranizacijo znane Tavčarjeve povesti iz leta 1917.

¹¹³ Glej: *ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ To so Aleksander Veliki, Kleopatra, Mao Ze Dong, Leonardo da Vinci, Elizabeta I., Ludvik XIV., Pele, Frida Kahlo, Napoleon Bonaparte, Charlie Chapin, Coco Chanel, Josip Broz Tito, Ernesto Che Guevara, Marilyn Monroe, Marija Antoinetta in Michael Jackson.

3. OD PREDSTAVE NE BO DO BORISA, MILENE, RADKA – ANALIZE IN INTERPRETACIJE DRAM

Slovenski literarni zgodovinarji, teoretiki in dramaturgi so Jovanovićevo dramatiko različno sistematizirali in tipologizirali. Darja Dominkuš je leta 1991 Jovanovićevo dramsko ustvarjalnost razdelila v tri izrazite faze, ki bi jih lahko na kratko povzeli takole: 1. ludistična faza, ki je tematsko in žanrsko raznovrstna (*Igrajte tumor v glavi, Znamke ...*); 2. poskus rekonstrukcije tragedije novodobnega zgodovinskega človeka (*Osvoboditev Skopja, Karamazovi*); 3. slikanje podobe propadanja sveta (*Viktor, Jasnovidka, Zid, jezero, Don Juan na psu*).¹¹⁶ Andrej Inkret v povezavi z Jovanovićevo dramatiko govori o »dramah igre« in »dramah usode«.¹¹⁷ Lado Kralj pa je v Jovanovičevem opusu prepoznal dva dramska modela: 1. sarkastična groteska v obliki drame absurda, ki je nagnjena h komediji, smešenju; 2. brechtovsko dokumentarna resna drama, občutljiva za tragiko navadne človeške eksistence. V spremni besedi k najnovejšemu izboru Jovanovičevih dram jima dodaja še tretji model: intimizem.¹¹⁸ Predstavi ga ob enodejanki *Zid, jezero*, vendar pa intimizem pri Jovanoviću srečamo že prej, v igri *Generacije*. Kraljeva najnovejša, dopolnjena, tridelna tipologija je tako za (nekronološko, ahistorično) sistematizacijo Jovanovićeve dramatike najbolj točna in tudi najbolj uporabna.

Zaradi lažjega obvladovanja velike količine študijskega gradiva sem se odločila za obravnavo dramskih del po kronološko-konceptualnem ključu. Za potrebe raziskave sem jih glede na sorodnosti v načinih obdelave izbranih snovi sistematizirala v šest dramatikovih ustvarjalnih faz (skozi vsako od njih preseva tudi specifičen »zeitgeist«).¹¹⁹

Zavedam se, da ima takšna obravnava del svoje pomanjkljivosti, saj intimistični drami *Generacije* (1977, upr. 1977) in *Zid, jezero* (1988, upr. 1989) ter zaradi časovne zakasnitve tudi dokumentarna enodejanka *C'era una volta in teatro* (1995, bralna upr. 1995) uhajajo takšni sistematizaciji; poleg tega pri poimenovanju avtorjevih ustvarjalnih faz uporabljam oziroma združujem tako stilno-tematske kot formalne kriterije.

¹¹⁶ Glej: Darja Dominkuš, »Svet na psu ali bolezen kot metafora«, *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXX/3, str. 106–107.

¹¹⁷ Glej: Andrej Inkret, »Med igro in usodo«, *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXX/3, str. 96–106.

¹¹⁸ Glej: Lado Kralj, »Sodobna slovenska dramatika 1945–2000«, *Slavistična revija* 53/2, str. 101–117; Lado Kralj, »Kako so sestavljene igre Dušana Jovanovića«, v: Dušan Jovanović, *Boris, Milena, Radko in druge igre*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013, str. 412–413.

¹¹⁹ Sámó delitev in navajanje letnic natančneje pojasnujem na naslednjih straneh.

LITERARNO OBDOBJE	JOVANOVIČEVA USTVARJALNA FAZA	DRAME
M O D E R N I Z E M	I. Ludizem, 1962–1975, ki se deli v tri razvojne stopnje	<i>Predstave ne bo</i> (1962, neupr.) – 1. stopnja <i>Norci</i> (1962, 1963, 1964, 1968, 1970, upr. 1971) – 1. stopnja <i>Znamke, nakar še Emilija</i> (1968, upr. 1969) – 1. stopnja <i>Happening Hlapci</i> (1968, neupr.) – 2. stopnja <i>Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki</i> (upr. 1969) – 2. stopnja <i>Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka</i> (1970, upr. 1976) – 2. stopnja <i>Življenje podeželskih plejbojev</i> (1971, upr. 1972) – 3. stopnja <i>Žrtve mode bum-bum</i> (1975, upr. 1975) – 3. stopnja
	Prvi intermezzo: Intimistični intermezzo, 1977	<i>Generacije</i> (1977, upr. 1977)
	II. Odpiranje političnih tabujev iz polpretekle zgodovine, 1977–1980	<i>Osvoboditev Skopja</i> (1977, upr. 1978) <i>Karamazovi</i> (1979, upr. 1980)
P O S T M	III. Kritika poznega jugoslovanskega socializma, 1981–1991	<i>Hladna vojna babice Mraz</i> (1982, upr. 1982) <i>Sonce za dva</i> (1982, upr. 1986) <i>Vojaška skrivnost</i> (1983, upr. 1983) <i>Viktor ali Dan mladosti</i> (1987, upr. 1989) <i>Jasnovidka ali Dan mrtvih</i> (1988, upr. 1989)
	Drugi intermezzo: Intimistični intermezzo,	<i>Zid, jezero</i> (1988, upr. 1989) – intimizem

O D E R N I Z E M	1988	
	III. Kritika poznega jugoslovanskega socializma, 1981–1991	<i>Don Juan na psu</i> (1990, upr. 1991)
	IV. Protivojni angažma: Balkanska trilogija, 1992–1997	<i>Antigona</i> (1993, upr. 1993) <i>Uganka korajže</i> (1994, upr. 1994)
	Tretji intermezzo: Vrnitev h kritiki poznega jugoslovanskega socializma, 1995	<i>C'era una volta in teatro</i> (1995, bralna upr. 1995)
	IV. Protivojni angažma: Balkanska trilogija, 1992–1997	<i>Kdo to poje Siziifa</i> (1996, upr. 1997)
ME- TA- MO- DERNI- ZEM	V. Obrobje v središču, 1997–2001	<i>Karajan C</i> (1997, upr. 1998) <i>Klinika Kozarcky</i> (1998, upr. 1999) <i>Ekshibicionist</i> (2001, upr. 2001)
	Četrti intermezzo: Dramatizacije, 2002–2008	<i>Alamut</i> (2005, upr. 2005) <i>Ana Karenina</i> (2005, upr. 2006)
	VI. Rekapituacija opusa ali zaključni račun, 2009–	<i>Razodetja</i> (2009, upr. 2011) <i>Bobby in Boris</i> (2011, upr. 2012) <i>Krojači sveta</i> (2012, upr. 2012) <i>Boris, Milena, Radko</i> (2012, upr. 2013)

Na kakšne načine je Dušan Jovanović uporabil dramo (in gledališče) za umetniško kritiko okolja: družbenega, političnega, intimnega? Na kakšne načine je odkrival naravo prikazanih problemov, iskal njihove vzroke? S katerimi sredstvi je (obenem) rušil dramske in gledališke konvencije ter izzival in premikal horizonte pričakovanja občinstva? In kaj je bilo v vsem tem uporniškega?

Če sem v prejšnjem poglavju poskusila prikazati, kako je (bilo) Jovanovićevo delo vpeto v aktualne konfiguracije prostora in časa, kako je kot umetnik v različnih obdobjih na različne načine aktivno iskal in vzpostavljaj svoja »osvobodjena območja« za raziskovanje gledališča ter za ustvarjalno delo, ki bi imelo moč transformacije (v njegovem kljubovanju podrejanju, v prizadevanjih za vzpostavitev alternativ dominantnemu redu, v privrženosti širjenju možnih emancipatornih bojev, je mogoče detektirati močan uporniški libido), bom v tem poglavju skozi analizo in interpretacijo posameznih dram med drugim iskala znake upora in uporništva, kakor se lahko (po)kažejo (ali ne) na več različnih ravneh in njihovih možnih kombinacijah (na ravni dramske osebe in dejanja; na ravni zgodbe in njene obdelave, v izbiri dramske forme, oblike, žanra ter s tem povezane strukture; v jeziku; v sporočilu) ter posledično tudi v družbenih in ideoloških konotacijah, implikacijah, povezavah.

3.1. PRVA USTVARJALNA FAZA: LUDIZEM (1962–1975)

Že v Jovanovičevih prvih igrah z začetka 60. let zasledimo elemente, ki v precejšnji meri zaznamujejo tudi njegovo kasnejšo dramatiko in jih lahko strnemo v dva pojma – ludizem in absurd.

Pojem ludizem (iz lat. *ludus*, igra) je posrečeno vpeljal Taras Kermauner,¹²⁰ prvič že okoli leta 1970. Z njim je zajel (neo)avantgardistične literarne fenomene od sredine šestdesetih do sredine sedemdesetih let prejšnjega stoletja, ki jih lahko razumemo tudi kot uporniške v razmerju do tedaj še vedno močno prisotnega socialnega realizma v slovenski književnosti, dramatiki in umetnosti nasploh.¹²¹ Utemeljil ga je kot izjemno inovativno literarno smer, »ki jo določa ideologija igre«.¹²² Njegove temeljne značilnosti so esteticizem, parodična distanca do sveta in samega sebe, metonimičnost, popartizem ipd. Kermauner tudi ne skopari z vrednostnimi oznakami, kot so narcistično sprevračanje nacionalnih mitov ali ideologemov, profan(iz)acija svetega, pozabavljanje resnega, igra, ki je namenjena le sama sebi in v kateri nastopajo osebe brez jasno določljive identitete ter brez oprijemljivega motivacijskega

¹²⁰ Taras Kermauner (1930–2008), eden redkih pravih kulturnih disidentov in veliki encikloped slovenske dramatike, je pri ustvarjanju svojega epohalnega projekta v več kot 100 knjigah pod skupnim naslovom *Rekonstrukcija in/ali reinterpretacija slovenske dramatike* izhajal iz predpostavke, da »slovenske dramatike kot takšne ni in da tudi njene zgodovine kot takšne ni. So le konstrukti o njiju, modeli, hipoteze, podobe, interpretacijski sistemi, paradigme in episteme. Zato mora [...] vsak analitik, ki hoče relevantno govoriti o slovenski dramatiki, najprej vzpostaviti svoj sistem, način razlage, metodo(logijo).« (Glej: Ivo Svetina, »Kako brati slovensko dramatiko«, *Delo (Književni listi)* 45/3, 2003, str. 4–5.) Ta predpostavka je izjemno inspirativna in vzpodbudna za vse raziskovalce in premišljevalce ne le slovenske literature, ampak humanistike nasploh. V humanistiki ni in ne more biti ene same resnice: obstajajo le različne, bolj ali manj prepričljive, bolj ali manj konsistentne interpretacije določenih fenomenov. Kermaunerjevo delo je odličen pokazatelj takšne drže: Kermauner je zaradi svoje temeljne eksistencialistične odprtosti svoja stališča večkrat revidiral, znova in znova se je vračal k že premišljenim dramskim avtorjem in delom, jih medsebojno povezoval in analiziral z novih vidikov. In prav zato je lahko prešel od začetne ostre zavrnitve ludizma, Jovanovičevih *Znamk* na primer (glej na primer njegov članek »Igra, nakar še smrt«, v: Taras Kermauner, *Od eksistence do vloge*, Ljubljana: Knjižnica MGL, 1971, str. 279–283), h kasnejšemu priznanju njegovega pomena za razvoj slovenske dramatike in k novi visoki vrednostni oceni številnih ludističnih del, pa vse do vzklika »Ludistično pišmevuharstvo vendarle ni zmagalo,« ki se mu je 2008 zapisal v prispevku z naslovom »O politični slovenski dramatiki« (obj. v: Gašper Troha (ur.), *Literarni modernizem v svinčenih letih*, Ljubljana: Študentska založba in Slovenska matica, str. 100–116).

¹²¹ Prav zaradi našega interesnega vidika upora pa je pri obravnavi ludizma zanimivo in zabavno omeniti tudi naključje, da s popolnoma enakim izrazom ludizem (ta izhaja iz imena heroiziranega tkalca Neda Ludda iz 18. stoletja) imenujemo tudi krvavo delavsko gibanje v Angliji med letoma 1811 in 1816. Ludisti torej niso le slovenski pisatelji, ampak so to bili že dolgo pred njimi tudi uporniški nasprotniki industrializacije, anarhistični uničevalci tovarniških strojev, prepričani, da so prav stroji krivi za odpuščanje, revščino in lakoto delavskih množic. Pojava, poimenovana z enakim izrazom, pa etimološko, vzročno, časovno ali vsebinsko seveda nista v ničemer povezana.

¹²² Marko Juvan, *Domači Parnas v narekovajih*, Ljubljana: LUD Literatura, 1997, str. 98.

sistema, kompozicijski principi montaže in mozaika ...¹²³ Vse to je nekaj, kar je Tarasu Kermaunerju kot humanistu, ki potrebuje temeljno eksistencialistično zavezo oz. sidrišče, tuje. Kermauner je v svojih spisih iz sedemdesetih let ludizem zelo natančno in slikovito definiral, a ga je v isti sapi tudi zavrnil kot popolno negotovost, nezavezujočnost, kot »literarno ideologijo« dekonstrukcije metafizike in vseh utrjenih sistemov smisla. Razumel ga je kot samozadosten, kvazinarcističen in zgolj znotrajtekstualen fenomen.¹²⁴

Sama pojav ludizma v obdobju modernizma¹²⁵ razumem drugače: predvsem kot način upora proti režimsko sprejemljivi estetiki, ki je imel svoj jasen namen in učinek; ludizma ne gre opazovati samo na ravni jezika/teksta, veliko bistvenejše so njegove širše razsežnosti, njegovi »družbeni« učinki. To je bilo estetsko in etično stališče umetnikov (tudi Jovanovića) do sveta in ideologije, v katero je bila potopljena tedanja družba. Kot ekscesen in emancipatoričen literarnosmerni pojav je v zamahu mišljenjske avtonomije na mesto ideologije in z njo povezane vrednotenjske sporočilnosti kot subverzivni princip postavil igro kot tako;¹²⁶ igro, ki pa ni bila le sama sebi namen (kot na različnih mestih trdijo Taras Kermauner, Andrej Inkret in Jože Koruza), ampak igro, ki je želela in zmogla vzpostaviti vitalistično distanco do tradicije in sodobnosti, in ki se je zaradi neobremenjenosti lahko tudi na široko odprla oblikam novih scenskih praks, kot sta bila hepening in performans. V tej smeri je že leta 1974 razmišljal Jože Koruza v razpravi *Pregled slovenske dramatike*:

»Najmlajša generacija slovenskih dramatikov pa je spet pokazala veliko zanimanje za gledališke reforme. Razen oživljanj zahtev po totalnem gledališču [...] so pri njej vidni odmevi različnih novih pojavov v gledališču, kakor je npr. happening. Dramaturško se dramatika najmlajših **upira tako idejnosti kakor poetizaciji dramskega besedila** [podčrtala A. K.]. [...] Najpomembnejši predstavnik te smeri v slovenskem gledališču je Dušan Jovanović (r. 1939) tako kot režiser kakor kot dramatik.«¹²⁷

Vendar pa tudi Koruza (najverjetneje pod vplivom Kermaunerja) v več esejih opozarja na »popolno sprostitev igralskega elementa v dramatiki, ki postaja samemu sebi namen«.¹²⁸ Ta sodba pri Koruzi ni več vrednostna oznaka (podobno pri Inkretu), je pa razumevanje ludizma

¹²³ Glej: Taras Kermauner, *Od eksistence do vloge*, Ljubljana: Knjižnica MGL, str. 279–283; Taras Kermauner, *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatiki*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975, str. 128–129, 232–233, 245–248; Marko Juvan, *Domači Parnas v narekovajih*, Ljubljana: LUD Litaratura, 1997, str. 97–100.

¹²⁴ Prim.: ibid.

¹²⁵ Modernizem je sredi petdesetih let prelomil z realizmom, ki je povzdigoval revolucioniranje socialnega življenja, s tem pa je na svoj način tudi sam postal revolucionaren.

¹²⁶ Glej tudi: Marina Gumzi, »Življenje mestnih kavbojev ob koncu tranzicije ali Kaj sploh hočemo?«, *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXVII/16, 2007/2008, str. 7.

¹²⁷ Jože Koruza, *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*, Ljubljana: Mihelač, 1997, str. 30.

¹²⁸ Ibid., str. 207.

kot nečesa, kar je uvrstano le samo vase, ki da ne komunicira z ničimer zunaj sebe, zagotovo nepopolno, saj tej literarni smeri že v osnovi odreka nekatere emancipatorne potenciale, ki pa jih – kot bom dokazovala skozi analizo Jovanovičevih dram – zagotovo ima.

Lado Kralj s pojasnilom, da je Jovanović v (zgodnjih) šestdesetih letih ustvarjal pod vtisom tedaj vplivne teorije igre nizozemskega kulturologa Johana Huizinge, dodatno osvetljuje ves kontekst. Po Huizingi, pravi Kralj, je igra »primarni formativni element celotne človeške kulture«, ki se od običajnega življenja »razlikuje tako po svojem prostoru kot tudi po času«: je »svobodna aktivnost, ki zavestno stoji zunaj 'vsakdanjega' življenja, kot 'nezaresna' dejavnost, a kljub temu intenzivira in v celoti prevzame udeležence«. ¹²⁹ Jovanović sam pa v *Paberkih* dopolnjuje to misel z ugotovitvijo, da »pravila igre niso sama sebi namen«, ampak so vselej v funkciji nekega svetovnega nazora. ¹³⁰

Tako Jovanović v prvi fazi ustvari groteskne drame absurda (*Norci, Znamke, Tumor*), metagledališki igri (*Predstave ne bo, Tumor*), svobodno predelavo klasične predloge (*Življenje plejbojev*) ter izvirne neoavantgardne uprizoritvene formate, ki se skorajda programsko odrekajo primatu besede in zgodbe znotraj gledališkega dogodka (*Happening Hlapci, Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki, Spomenik G*, v več pogledih tudi *Žrtve mode*). Njihova tako gledališki kot jezikovni izraz sta izrazito sproščena, odprta, značilna je parodija vsakršnih diskurzov ter vdor najrazličnejših jezikovnih zvrsti in leg v dramatiko – kot še nikoli dotlej.

Ker je širša javnost Jovanovića opazila in z izrazito mešanimi občutki sprejela šele konec šestdesetih let (predvsem ob odmevni praizvedbi *Znamk, Pupilijo* in ustanovitev EG Glej pa tudi z odporom), moram (znova) poudariti, da je Jovanović kot dramatik in kot režiser ustvarjal že od začetka šestdesetih let, četudi manj odmevno. Jovanovićeve prve režije so nastale znotraj že omenjenega Študentskega aktualnega gledališča. ¹³¹ Neuprizorjena

¹²⁹ Lado Kralj, »Kako so sestavljene drame Dušana Jovanovića«, v: Dušan Jovanović, *Boris, Milena, Radko in druge igre*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013, str. 401.

¹³⁰ Dušan Jovanović, *Paberki*, Ljubljana: Knjižnica MGL, 1996, str. 68.

¹³¹ Študentsko aktualno gledališče (ŠAG) je nastalo kmalu po škandalozni ukinitvi Odra 57 na pobudo študentov gledališke akademije Dušana Jovanovića in Andreja Inkreta. Ustanovljeno je bilo na manifestativen način, z razglasom in z objavo programa v študentskem tedniku *Tribuna*. Skupina, ki so jo sestavljali pretežno študenti akademije, je delovala v organizacijskih okvirih kulturno-umetniškega društva študentov ljubljanske univerze Akademik v letih 1965 in 1966. Uprizorila je pet predstav: *Plug in zvezde* Seana O'Caseya – ta je zaradi domnevne problematizacije revolucije sprožila nekaj negotovanja in kritičnega odpora, Kermauner pa je kasneje v njej prepoznal napoved rističevskega gledališča –, *Veseloigro v temnem* Dominika Smoleta, *Impromptu 66* Zvoneta Šedlbauerja in Karpa Godine, enodejanko *Tiger* Murraya Schisgala ter *Obisk stare mame* Petra Božiča.

metagledališka igra *Predstave ne bo* in prva različica drame *Norci* sta nastali že leta 1962 in obe sta že izrazito ludistični drami absurda.¹³² Ludizem se s svojim izrazito vitalističnim odnosom do absurdnega sveta postavlja po robu (beckettovskemu) nihilizmu, zavrne obup, njegovo glavno orožje pa je – (po)smeh. Ravno iz tega razloga se mi zdi upravičeno in pravilneje, če Jovanovićevo ludistično ustvarjalno fazo (ki jo, *nota bene*, razumem predvsem kot način avtorske obdelave – bodisi dramske ali gledališke – izbranih snovi in tem, in ne le kot literarno smer) zakoličim že v letu 1962, torej prej kot pojav ludizma datira Taras Kermauner.

Jovanovičev ludizem, ki traja skoraj petnajst ustvarjalnih let, sem glede na značilnosti dram, ki nastanejo v tej fazi, razdelila na tri razvojne stopnje. V prvo stopnjo sem uvrstila tri zgodnje drame absurda: *Predstave ne bo*, *Norce* in *Znamke*. Vrh Jovanovičevega ludizma predstavljajo žal nikoli uresničeni *Happening Hlapci* ter *Pupilija* in *Tumor*, v njegovo zadnjo stopnjo pa sodita *Življenje plejbojev* in *Žrtve mode bum-bum*.

Jovanovičev ludizem skratka ni enovita celota, ampak se glede na lastnosti iger po neki notranji logiki deli še naprej. Vseh osem iger se na ta način poveže v kompleksno idejno in sporočilno celoto.

Predstave ŠAG so bile ambiciozne tako v estetskem kot idejnem pogledu, gostovale pa so tudi na festivalih študentskih gledališč v Zagrebu ter v francoskem Nancyju. Glej: Andrej Inkret, »Kratek spomin na ŠAG«, v: Gašper Troha (ur.), *Literarni modernizem v svinčenih letih*, Ljubljana: Študentska založba in Slovenska matica, 2008, str. 117–131; Taras Kermauner, »Slovensko gledališče danes«, *Sodobnost* 29/1, 1981, str. 15–24.

¹³² Slovenska ludistična različica drame absurda (Dušan Jovanović, Milan Jesih, Franček Rudolf, Emil Filipčič, Andrej Rozman - Roza idr.) je po mojem mnenju svojevrsten literarnozgodovinski fenomen – tudi slovensko poetično dramatiko 60., 70. in 80. let 20. stoletja (Gregor Strniša, Rudi Seligo, Dane Zajc, Ivo Svetina idr.) so mnogi poznavalci označili za enkratni fenomen v evropskem merilu –, unicum, vreden premisleka tudi s filozofskega stališča.

3.1.1. *Predstave ne bo* (1962, neupr.)

Groteskna »igra v dveh delih« *Predstave ne bo* je bila objavljena v *Perspektivah* št. 28–29 (letnik 1962/63). Ta Jovanovičev neuprizorjeni dramski prvenec odpira več vprašanj in problemov ter tako ponuja tudi več možnih vstopov za interpretacijo.

Gre za izrazito ludično obliko besedila. Fikcija, ki se v njem vzpostavlja, se sproti tudi ruši (podoben postopek je uporabljen v naslednji drami *Norci*), dogajanje je sicer mogoče obnoviti, a iz celote težko razberemo kak poseben smisel, izluščimo sporočilo, poanto. Igra ima prepoznavne lastnosti drame absurda, obenem je tudi izrazito ludi(sti)čna, v stališču pa anarhistična. Njena snov je sama gledališka uprizoritev, ki sproti »razpada« pred gledalčevimi očmi. Igra je v precejšnji meri avtoreferencialna, samonanašalna in želi učinkovati, kot da ni igra, kot da so na nekem odru s scenerijo obmorskega mesteca samo igralci brez napisanega besedila, v privatni drži, s svojimi privatnimi odnosi in obračuni. Besedilo *Predstave ne bo* nam tako ves čas razkazuje svoje (lastno) zavedanje, da je samó (dobesedno) odrsko besedilo, nič več in nič manj. Prav gotovo gre za prvi primer tiste povojne modern(ističn)e dramske umetnosti pri nas, ki začne med drugim reflektirati tudi lastno početje, »ne le na ravni teoretskih tekstov, ki lahko spremljajo [vsako – op. A. K.] umetniško delo, temveč na ravni samega umetniškega dela, njegove strukture«,¹³³ in v tem je pomembno, pa čeprav (tedaj še) ni moglo sprožiti kakega širšega ali paradigmatskega premika v razumevanju dramskega besedila, kaj šele preloma znotraj dramske oz. gledališke produkcije, njune teorije in refleksije. Besedilo je skratka obveljalo za nekakšen nenavaden, skorajda obskurni kuriozum, danes je večinoma pozabljeno, tudi zato, ker ni bilo nikoli uprizorjeno.¹³⁴

Oglejmo si naslednji odlomek iz prvega dela igre:

X: Cenjeno občinstvo! Vse, kar ste pravkar slišali iz ust kolege Y-a, ni pisan tekst, temveč plod igralčeve domišljije. Mnenja sem, da je ta izpad nocojšnjo predstavo pokvaril, če je že ni povsem onemogočil. Če se bo predstava nadaljevala ali ne, boste zvedeli po odmoru. [...]

Y: Kaj se ti meša? Kaj sanjaš o pisanem tekstu, o pogojih in igralčevi domišljiji? Kaj se nisva o vsem natančno zmenila? Mar je to, kar si ti ves čas govoril, pisani tekst? [...]

¹³³ Jela Krečič, »Vse se politizira, ker se politika depolitizira: Pogovor s filozofinjo Alenko Zupančič«, *Delo* 50/143 - Sobotna priloga (21. 6. 2008), str. 24–25.

¹³⁴ Brez posebnega naprežanja in s precejšnjo mero grenkobe lahko ugotovimo tudi, da so zgodnji Jovanovičevi teksti ob svojem času doživljali povsem enako usodo, kot jo danes doživlja večina »avantgardnih« dramskih besedil (nekdanjih) članov umetniške skupine PreGlej (od leta 2005 do danes): dela Simone Semenič, Petra Rezmanca, Mihe Mareka, Zalke Grabnar Kogoj, Saške Rakef, Simone Hamer, Maje Šorli, Andreje Zelinke in drugih.

X: Predstave ne bo. Naj bo tako, kot želiš. Vsaj take ne, kjer avtorji samo psujejo in kolnejo ves svet, kjer ni nobenih vlog, kjer smo kar naprej vsi psi in pesuni, kurbirji, norci, blazneži, naivneži in ubijalci, kjer ni ne začetka ne konca, ne solz ne smeha, ne logike, ne aplavza [ta izjava se nanaša natanko na absurdno dogajanje, ki smo mu do tistega trenutka sledili – op. A. K.]. [...]

Y: Kaj praviš ti fante o vsem skupaj?

Statist 1: Oprostite gospod, toda sploh ne vem, o čem ste govorili.

Y: Zakaj pa nisi poslušal? Kje pa misliš, da si?!

Statist 1: ... v gledališču, gospod.

Y: V gledališču? Kaj je to? (*se smeje*) ... Zakaj nisi poslušal, statist? [...]

Statist 1: Čakal sem na ladijsko sireno, znak, da pokličem starko.

Y: Ostal boš tukaj. Starke ne boš poklical. Predstava nocoj odpade. Jasno?

Statist 1: Da, gospod. Predstava odpade.

Y: Mi pa ostanemo tukaj. (*Premor.*) Da vidimo, kako se bo kolega X znašel brez pisanega teksta. (I)¹³⁵

Iz tega kratkega odlomka je že jasno, da gre za dokaj nenavaden, a zanimiv in tudi precej zabaven gledališki komad – za pravcato kuriozitetu, sploh če pomislimo, da je bil napisan že 1962. Igra nima zapleta, ampak je polna naključij, presenečenj in domislic brez prave povezave, brez kontinuitete, grajena je po principu asociacij,¹³⁶ kolaža, gre skratka za modernistično demontažo drame oz. gledališke predstave, izvedejo pa jo same dramske osebe, poimenovane ali označene kot X, Y, Statist 1, Statist 2, Starke ter N. Osebe so že v izhodišču predstavljene z znaki, ki (tudi v matematiki, na primer) pomenijo čiste neznanke, ki jih je mogoče svobodno premeščati in zapolniti s poljubno vsebino; abstrakcija pa je – kot vemo – eden osrednjih postopkov umetniškega modernizma.

Osebe so skratka precej fluidne, demontirane kategorije, tudi njihovi cilji niso razvidni. Jasno je, da lahko hipno preskočijo med neko osebo, ki naj bi jo igrali, in nekakšno privatno držo igralcev na gledališkem odru. Po prvem takem presenečenju, preskoku, in po naslovu igre *Predstave ne bo* kmalu ugotovimo, da imamo dejansko opraviti z igralci, ki se na nekem odru vživljajo v izmišljene osebe. Vendar ni vselej jasno, v čigavem imenu ti igralci izrekajo replike – kot osebe iz igre, ki naj bi jo igrali in se godi v nekem manjšem obmorskem mestecu, ali kot igralci, ki igrajo te dramske osebe oz. bi jih vsaj morali igrati, pa so samovoljno odpovedali predstavo?¹³⁷ V drami sledimo verigi nesporazumov, igri moči in zmerjanj med osebami, ki se zavedajo svojih opazovalcev, občinstva. Jezik je zanje (posebej za osebo Y) tudi instrument nasilja, ki se pokaže celo kot »zmerjanje publike«.

¹³⁵ Dušan Jovanović, »Predstave ne bo«, *Perspektive* 3/28–29, 1962/63, str. 1021–1023.

¹³⁶ Prvotna situacija (pomol, ribiči, čas pred nevihto ...) ponuja iztočnice za kasnejše razprave o ribah in o verjetnosti, ali bi bilo v gledališču, pod odrskimi deskami, mogoče kakšno ujeti ipd.

¹³⁷ V tej igralski samovolji lahko vidimo napoved »anarhističnega« *Tumorja*.

Y je tisti, ki se izživlja nad vsemi. Je glasen, nasilen, zadirčen, nezadovoljen; Statista 1 zaslišuje kot kak politikomisar, in to o povsem zasebnih zadevah. Najbolj enigmatična oseba pa je N, zvezan človek, ves čas prisoten, vendar nem, molčeč, negiben, neviden vse do zadnjega akorda, ko ga v didaskalijah, preden se spusti zastor, posebej poantira stožec bele svetlobe. Ta igra nas vsaj od daleč spomni na Pirandellove (osebe s skrivnostno, nedoločljivo, spremenljivo identiteto ter metagledališka snov), Handkejeve (pred Handkejem, ki je svoj znameniti dramski prvenec *Zmerjanje publike* izdal 1966) in Pinterjeve (npr. skrivnostna nasilneža iz *Zabave za rojstni dan*) dramaturške postopke, hkrati pa je polna norčavosti in posmeha (na primer do gledališkega bontona, pravil in konvencij). S tem, ko ruši gledališko iluzijo, razgalja estetske in tudi družbeno-ekonomske dejavnike gledališkega ustvarjanja.

Predstave ne bo je po mnenju Jožeta Koruze v zgodovini slovenske dramatike »prelomna drama«:¹³⁸ prva, ki je dokončno očiščena tradicionalističnih oblikovalnih prijemov in kakršnekoli ideološke vezanosti oz. obveznosti, v njej je videl tudi parodijo na angažirano dramatiko. Koruza v eseju *Slovenska dramatika po letu 1965*, ki je bil prvič objavljen v *Jeziku in slovstvu* št. 25 (letnik 1979/1980), s pojmom angažirana dramatika ter angažirana dramaturgija jasno meri na socialno realistično dramatiko ter njen »podžanr«, partizansko dramatiko z njeno povojno dediščino.¹³⁹ Da slednje drži, vidimo v eni od replik osebe Y, ki ji je očitno dovolj neskončnega dogmatičnega opevanja žrtev in dosežkov NOB v literaturi in zunaj nje:

Y: Samo to vam visi iz gobca. Vojna, med vojno, vojna! Pustite že enkrat to vojno! Kaj je zdaj s to vojno?! Je končana? Je dobljena? Koliko časa še boš vlačil po zobeh to vojno? Dokler ne crkneš, verjetno! Prav! Proslavljaj in veseli se, čedalje bolj, če hočeš, imej to svoje slavje, toda ne mešaj tega v moj obrok hrane! V masleno omako! V pomladansko kosilo! ... Vojna v časopisih, knjigah, na platnu, vojna vsepovsod! Dvesto metrov ne moreš preteči, ne da bi videl sled vojne. Ali naj dovolim, da mi pri večerji neki tip namesto očenaša prepeva vojnanaša!? (I)¹⁴⁰

¹³⁸ Glej: Jože Koruza, *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*, Ljubljana: Mihelač, 1997, str. 192–211, 220–229. Vendar je oznaka »prelomna drama« po mojem mnenju nekoliko pretirana, saj besedica »prelom« navadno označuje začetek nove dobe, radikalno spremembo, česar v primeru Jovanovičevih zgodnjih iger vendarle ni mogoče trditi – javnost (tudi strokovna) jih je tedaj komajda opazila in večinoma zavrnila.

¹³⁹ Takšno razumevanje pojmov angažirane drame in gledališča je bilo v kontekstu začetka 60. let, ko je igra nastala, in morda (čeprav že precej težje) še v času nastanka Koruzovega eseja legitimno, z današnjega vidika pa je izrazito ozko in zastarelo, tako v ideološkem kot v literarno/dramsko/gledališko teoretskem smislu. Dejstvo je namreč, da besedila *Predstave ne bo* ni mogoče zagrabiti s teoretskim inventarjem oz. koncepti, ki temeljijo na aristorelskih ali freytagovskih modelih dramatike in gledališča, ampak le skozi očala sodobnih scenskih teorij, ki so se oblikovale pod vplivom semiotike, psihoanalize, dekonstrukcije, raznih feminističnih teorij ipd. Prva Jovanovičeva drama *Predstave ne bo* je skratka v vseh pogledih mnogo bolj ali vsaj zelo drugače angažirana, »napredna« in »avantgardna« kot vsa predvojna, vojna in povojna dramatika socialno realistične smeri, ki jo ima v mislih Koruza.

¹⁴⁰ Dušan Jovanović, »Predstave ne bo«, *Perspektive* 3/28–29, 1962/63, str. 1018–1019.

Po vsem povedanem je jasno, da se Jovanovičev (zgodnji) ludizem nekakor ne odreka idejnosti, ne odreka se »aktivizmu«, angažmaju v dramatiki in gledališču. *Predstave ne bo* je namreč besedilo, ki skorajda programsko, manifestativno zavrne vse »staro« (zavrne »zdrajsano« heroizirano vojno snov oz. tematiko, zavrne svet, ki je prezasičen z njo, upre se kakršnikoli ideološki – ne pa idejni! – vezanosti, posmehne se gledališkemu bontonu, pregiba dramske in gledališke konvencije ...), to pa stori na parodičen in grotesken način. V celoti gledano gre za nekakšen poskus demontaže ali (anarhistične) »sabotaže« gledališke igre/predstave kot take. S to radikalno zamenjavo perspektiv v slovenski dramatiki se odškrne prostor novim gledališkim formam, ki želijo brisati mejo med gledališko igro in življenjem. Ta radikalna novost je zahtevala tudi nove kode branja in razumevanja dramatike.

3.1.2. *Norci* (1962, 1963, 1964, 1968, upr. 1971 v SLG)

Prva različica *Norcev* je po pričevanjih Tarasa Kermaunerja in Dušana Jovanovića nastala že leta 1962,¹⁴¹ naslednja 1963; njihovo izgubljeno daljšo različico iz leta 1964 je v svoj gledališki program uvrstil Odra 57, pa je bil (po razvpiti prekinitvi premiere Rožančeve *Tople grede*) ukinjen, še preden bi lahko prišlo do uprizoritve.¹⁴² Istega leta bi morali biti objavljeni v reviji *Perspektive*, pa je bil natis njene pomladne številke zaradi kritičnih člankov Jožeta Pučnika po partijskem nalogu prepovedan, revija je bila zaplenjena in nato ukinjena. Tudi do načrtovane samostojne objave leta 1964 ni prišlo in tako so *Norci*, znova predelani, prvič ugleдали luč sveta šele leta 1968 v *Problemih*, v knjižni izdaji pa 1970 pri mariborski založbi Obzorja. Takrat je imel Jovanović do njih že precejšnjo distanco in je nanje gledal kot na delo iz nekega minulega časa, iz preteklosti, zato jih je tudi šaljivo podnaslovil »Zgodovinska igra 63« – po letnici nastanka druge različice besedila.

¹⁴¹ Glej: Blaž Lukan, »Drama se ne piše, drama se dela: Pogovor z Dušanom Jovanovičem«, *Literatura* 118, 2001, str. 483–500.

¹⁴² K ukinitvi Odra 57 je posredno pripomogel tudi tedanji ravnatelj ljubljanske Drame Bojan Štih, ker ni hotel posoditi igralcev niti sodelovati pri načrtovani skupni uprizoritvi *Norcev*, češ da ima igra literarne slabosti. (Sestanek med člani Odra 57 in vodstvom Drame je potekal komaj dva dni po prekinjeni premieri *Tople grede*.) Ta podatek Štihovo vlogo v zgodovini slovenskega gledališča pokaže v še bolj kompleksni, zapleteni in ambivalentni luči. Taras Kermauner je v eseju *Slovensko gledališče danes* zapisal, da bi uprizoritev *Norcev* leta 1964 lahko povzročila prelomnico, zarezo v slovenski gledališki in kulturni horizont; a »zaradi budnosti kulturne politike – direktij – ni moglo priti do škandala.« (Taras Kermauner, »Slovensko gledališče danes«, *Sodobnost* 29/1, 1981, str. 19. Glej tudi: Polde Bibič, *Izgon*, Ljubljana: Nova revija in Slovenski gledališki muzej, 2003, str. 379.) Štih je *Norce* uvrstil na repertoar Drame komaj pet let kasneje, do dejanske uprizoritve pa je prišlo šele leta 1971 v SLG Celje.

Če ob tem spomnimo še na že omenjene prevrate v ljubljanski Drami, ko je moral »zmerni modernist« (kot ga je označil Andrej Inkret) Bojan Štih konec šestdesetih let zapustiti mesto ravnatelja, z njim pa so odšli tudi njegovi repertoarni načrti z Jovanovičevimi *Norci* vred (pet let prej jih sam označil za umetniško neprepričljive), lahko sklenemo, da je to besedilo tudi zaradi širšega spleta okoliščin in ne le zaradi svoje subverzivne vsebine, ki je problematizirala revolucijo kot norost (kakor na žalost vse prehitro in površno sklepa večina Jovanovičevih interpretov), preživelo zares dolgo in zapleteno pot od besedila do odra. Šele po koncu 60. let, ko se je Jovanovičeva zgodba začela pisati kot velika zgodba o uspehu, so *Norci* 8. oktobra 1971 (skoraj 10 let po nastanku prve različice besedila) vendarle dočakali odrski krst v režiji Zvoneta Šedlbauerja. Na repertoar SLG v Celju pa jih ni postavil nihče drug kot Bojan Štih, ki je po »izgonu« iz Drame tam uspešno nadaljeval dolgoletno kariero gledališkega ravnatelja.

Norci danes sodijo v železni repertoar slovenske dramatike in so nedvomno ena najboljših Jovanovičevih dram, ki je za interesni fokus pričujoče naloge še posebej zanimiva. Njihova osrednja tema je namreč upor, revolucija, prikazana seveda na »jovanovičevsko« subverziven, parodičen način: revolucionarji, ki so bili v socialističnem vrednostnem sistemu predstavljeni kot narodovi rešitelji, »izboljševalci sveta«, nosilci napredka in svetle bodočnosti, so za Jovanovića – norci.

Ravno zaradi specifičnega pristopa do obravnavane tematike je po mnenju Jožeta Koruze tudi ta igra »prelomna« v razvoju slovenske dramatike: Jovanović se je v njej »lotil dotlej najbolj ideološko obvezne in za ironijo nedostopne«¹⁴³ teme, kajti čeprav so družbeno in politično kritične drame nastajale in bile redno uprizarjane že od sredine 50. let naprej,¹⁴⁴ se iz vrednot revolucije tako drastično in neposredno v slovenski dramatiki ni pohecal še nihče.

Jovanović se v *Norcih* ne loteva nobene konkretne revolucije, ampak prikaže, kako delujejo revolucionarni mehanizmi (taktike presenečenja, cilji, ki posvečujejo sredstva ...) in kakšne so posledice vsakega nasilnega prevratništva (razdejanje, tragika revolucionarjev in njihovih žrtev, povečana (državna) represija med uporom in po njegovem zatrtju ipd.), pri čemer okrcra ali vsaj pokaže tudi na vsesplošno družbeno neosveščenost ljudi, predvsem mladih, pa vseenost, sebičnost, apolitičnost, preračunljivost in socialno brezbriznost navadnega človeka,

¹⁴³ Jože Koruza, *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*, Ljubljana: Mihelač, 1997, str. 222.

¹⁴⁴ Za idejno in umetniško najprepričljivejše so obveljale *Povečevalno steklo* (1956) Jožeta Javorška, *Antigona* (1960) Dominika Smoleta, *Afera* (1961) Primoža Kozaka in *Topla greda* (1964) Marjana Rožanca. Kritika oblasti je v prvih treh dramah še prefinjeno zakodirana, vendar prepoznavna.

ki ga tokovi zgodovine nosijo s seboj, premetavajo v vse smeri in ga na svoji poti poškodejejo.

Gledališko živa ter dramaturško (principi presenečenj, hitrih preobratov dogajanja, razpoloženskih kontrastov ...) in odrsko (simultana prizorišča) učinkovita igra s svojimi absurdnimi izpeljavami dialogov in situacij ponuja več interpretacijskih možnosti. Dramski čas je izjemno zgoščen, igra se kot v klasični dramatik odvij v enem samem dnevu, od jutra do noči. Natanko ta zgoščenost dogajanja je vezivo med številnimi nelogičnimi, neverjetnimi obrati in domisleki.

Snov igre *Norci* je izjemno kompleksna in znotraj nje se odpirajo številne teme in problemi, soočajo se različni pogledi nanje ter njihove različne interpretacije. Ob glavni temi revolucionarnega upora in njegovega zatrtja je tukaj več stranskih, sovisnih tem, ki štorijo spletejo v kompleksno celoto (generacijski, interesni in ideološki konflikti med študenti in njihovim sobodajalcem, med Manco in njenimi starši, med učiteljem in učencem Janezkom, med posameznikom in družbo oz. oblastjo ...). Natanko v izvorni, posrečeni kombinaciji vsega naštetega tičita umetniška prepričljivost in tudi človeška občutljivost drame *Norci*.

Poglejmo si njeno zgodbo in jo poskušajmo interpretirati.

Pet mladeničev navsezgodaj razgraja v najeti študentski sobi nad brivnico. Prihiti gospodar hiše, jih zmerja z norci in jim odpove gostoljubje. Tedaj v hišo vdre pet norcev, ki so pobegnili iz umobolnice, in nekaj oboroženih aktivistov, zasedejo jo in razglasijo za sedež začasne revolucionarne vlade. V revolucionarno vojsko rekrutirajo ljudi pod geslom: »Kdor ni z nami, je proti nam (I/2),«¹⁴⁵ kogar ne gre z nami – likvidiramo.

Študenti in njihov sobodajalec se med debato (v njej na primer relativizirajo izkupiček druge svetovne vojne, omenjajo državljansko vojno, poboje in zgodbe o tem, kako so se ljudje čez noč prelevili iz herojev v zločince) odločijo za priključitev oboroženemu boju, vendar le zato, da bi si rešili kožo, in ne zato, ker bi verjeli v kakšno revolucijo.

¹⁴⁵ Dušan Jovanović, *Norci*, Maribor: Založba Obzorja, 1970, str. 12, 13.

Zunaj potekajo oboroženi ulični spopadi, v katerih študent Mirko izgubi življenje. Revolucionarna vrhuška medtem v hiši uprizori revolucionarno sodišče. Med absurdnim sojenjem kar štiriindevetdesetim odstotkom državljanov prispejo kurirji s poročili o porazih revolucionarne vojske na vseh mestnih frontah. Norci kljub temu ukažejo nove napade, sami pa se umaknejo na varno:

3. NOREC: Ukaz vsem specialnim oddelkom: prodirajte proti argentinskemu veleposlaništvu!
OFICIR: Razumem, gospod general! (*Odide*)
2. NOREC: Smrt norcem!
VSI: Smrt! (II)¹⁴⁶

Vzklik »Smrt norcem!« je seveda dvoumen, saj spodmika in relativizira perspektive igre. Kdo so za norce, ki sebe in tovarišev očitno ne dojemajo kot nore – norci?

V hišo pridejo civilisti in komentirajo revolucionarno razdejanje v mestu, štejejo mrtve in ranjene. Nekateri so prizadeti, drugi obsojajo, se zgražajo, moralizirajo ... O vojakih se govori kot o pijancih, posiljevalcih. Oboroženi spopadi so prikazani kot norost, ki je za sabo pustila grozljivo opustošenje. Pogovor prekine glas iz zvočnika, ki naznani, da je upor norcev dokončno zatrt. To je dramaturško učinkovit zaključek drugega dejanja ter izjemno inteligentno spisan monološki pasus, ki parodira politični diskurz. Tretje dejanje se godi pozno popoldan. Zmagi sledi državno praznovanje, pravcati politični miting, kamor naženejo vse in vsakogar – od delavcev do šolskih otrok. Med njimi je tudi mali Janezek, ki se izmuzne iz vrste in hoče oditi po svoje. Gre za droben, a za našo interpretacijo igre, kot bomo videli kasneje, izjemno pomenljiv detajl:

UČITELJ: Janezek, v vrsto! Pouk je odpadel, s tem pa še ni rečeno, da gre lahko vsakdo, kamor ga je volja. Glejte, da se mi ne porazgubite vsak na svoj konec. Kdo vas bo potem lovil? Kogar na koncu ne bo, bo dobil neopravičeno uro. Si slišal, Janezek?! (III/1)¹⁴⁷

Medtem med tremi študenti (Tine, Zorči, Vojko) poteka gostilniška debata. Izkušnja na barikadah je nekatere močno spremenila, zato se med njimi pokažejo ostre miselne, nazorske in tudi ideološke razlike.

TINE: Rad bi, vidiš, da bi pozabil na skrbi, ki te tarejo. Na zadevico z norci.
ZORČI: Kaj pa ti? Si ti pozabil?

¹⁴⁶ Ibid., str. 28.

¹⁴⁷ Ibid., str. 40.

TINE: Jaz nimam kaj pozabljati. Rešil sem si življenje, sam sem si ga rešil. Samo čestitam si lahko. Bila je prijetna avanturica, sprememba, ki človeku dobro dene, nič več. [...]

ZORČI: Kaj te pa zanima?

TINE: [...] Vse, kar ni opremljeno s predznakom 'Bo, mora biti!'. Vse, kar ni politika.

ZORČI: To ni politika.

TINE: Kaj pa? Manevri duševno bolnih? ... Vidiš, ves čas sem govoril, edini sem bil med vami, ki sem od vsega začetka vedel, s kom imam opravka: z norci. Norci!

ZORČI: Saj niso bili norci. (*Vojko in Zorči se spogledata*) [...]

VOJKO: Ves svet ve, da so ušli iz klinike za duševne bolezni, to je dokazano! Pa tudi sicer je bilo več kot očitno, da niso normalni.

ZORČI: (*zloguje*) Bili so zdravi, povsem normalni ljudje, nobenega norca ni bilo med njimi. Če pa je med nami kdo, ki je bil pred tem ali pa po tistem nor, ni bil blazen takrat – na barikadah. [...]

VOJKO: Torej ne moreš verjeti, da si bil na strani norcev, da si bil orodje slaboumnih; torej se ne moreš sprijazniti z dejstvom, da si streljal na nedolžne ljudi na povelje manijakov, da si zlorabljen govno, ki mora zdaj držati jezik za zobmi! [...]

ZORČI: Glejta ... Morda bo zvenelo kot pranje, morda je v resnici pranje ..., ampak jaz po vsem tem, kar se je zgodilo, nimam več miru. Vojske je konec. In jaz sem umazan. Kriv sem pred samim seboj. Ne pred vami. Sredi tiste burke pri klavnici, ko smo ležali v jarku ..., me je nekaj prijelo in dobro sem se počutil. Jurišal sem prvikrat zares. Jurišal sem na nekaj, kar sem zagrešil sam. Na svojo krivdo, na svojo preteklost, na ogromno goro podlosti, laži, ugodja in umazanij, na te vaše očitke, na ta ogabni občutek dvojnosti. [...]

GLAS GOVORNIKA NA TRGU: Tovariši in tovarišice! Šlo je za to, da politično oblast iztrgamo tako iz rok birokratov in skorumpiranih dogmatikov kakor tudi neodgovornih blaznežev, manijakov in idiotov, ki so hoteli krojiti usodo tega ljudstva z restavracijo maloburžoazne demokracije na načelih kastinskega samoupravljanja in neotrockistično napihnjenega humanizma! Enim in drugim je spodletelo, enim in drugim je enkrat za vselej odklenkalo, enim in drugim smo rekli svoj odločni ne! [...] Iluzorno bi bilo, tovariši, če bi se mi danes uspravali in se zadovoljevali z doseženimi uspehi ter se tako odvrčali od naglega, revolucionarnega in dokončno učinkovitega boja za splošni družbeni razvoj.

ZORČI: Jaz sem šel skozi pekel barikad, pobijanja in krvi. Zdaj pa naj to poslušam. Banda! (III/1)¹⁴⁸

Iz navedenega odlomka je mogoče razbrati celo vrsto kontekstov. Naj jih omenim šest, ki se zdijo za interesni fokus pričujoče raziskave najpomembnejši:

1. Za prevratnike se izkaže, da so pobegnili iz klinike za duševne bolezni, ki pa je totalna ustanova,¹⁴⁹ kamor je poleg duševnih bolnikov vsaj občasno mogoče umakniti, skriti ali pozapreti razne neprilagojence, drugače misleče, celo državne sovražnike ipd. To so prijemi, ki jih poznajo najrazličnejši totalitarni sistemi in v takšnem kontekstu se godi tudi igra *Norci*.

¹⁴⁸ Ibid., str. 42–45.

¹⁴⁹ Koncept totalne ustanove je leta 1961 razvil kanadski sociolog Erving Goffman (1922–1982). Z njim je označil institucije, kot so zapor, norišnice, samostani, vojašnice, bolnišnice ipd., v katerih za neko daljše časovno obdobje biva in dela večje število ljudi. Glavne značilnosti takšnih ustanov so zaprtost pred zunanjim svetom, enotna ideologija, popolna uniformiranost vsakdana, razcep med osebjem in stanovalci, nadzorovanje, organizacijska formalizacija in birokratizacija ter vsiljene dejavnosti po enotnih in racionalnih načrtih, ki naj bi uresničili uradne cilje ustanov. Zato jih je Goffman imenoval »inkubatorji za preobrazbo osebe«. Glej: Erving Goffman, *Asylums*, Garden City, New York: Anchor Books, Doubleday & Company, Inc, 1961.

2. Krvave izkušnje civilistov in mobiliziranih navadnih ljudi, ki so se borili na barikadah, so v ostrem nasprotju s prazničnim vzdušjem po zatrtju upora, kar kaže na svojevrstno zlorabo žrtev upora ter na zlorabo položaja oblasti, ki revolucionarne upornike ob svoji slavnostni obnovi, ob svojevrstnem obredu ustoličenja starega reda, razglasi za kontrarevolucionarje. Na tej točki se pokaže Jovanovičev luciden dramaturški obrat: »revolucija« in »oblast« se v igri pokažeta kot dve absolutno nezdružljivi entiteti – revolucija je namreč tista, ki naj bi avtoritarno in nujno tudi konzervativno oblast odpravila. Pojem »revolucionarna oblast«, ki je v političnem diskurzu 60. let veljal za eno izmed ideoloških maksim, je s tem v *Norcih* v pravcatem anarhističnem slogu razgaljen kot popolnoma protisloven koncept.

3. Glas govornika spominja na govore jugoslovanskih ideologov, ki so vrsto let razvijali politiko v opoziciji tako do zahodnega, kapitalističnega, kot tudi do vzhodnega bloka, ki je bil pod močnim vplivom Sovjetske zveze.¹⁵⁰ Na kakšen način se je dogajala ta odločitev za samostojno politično pot ob koncu 40. let prejšnjega stoletja – za mnoge pogumno, za nekatere pogubno –, pa človeško občutljivo prikazuje neka druga Jovanovičeva drama, napisana ob koncu 70. let, *Karamazovi*, pa tudi njeno nadaljevanje, *Razodetja* iz leta 2009.

4. Jovanović v *Norcih* lucidno tematizira žal tudi v praksi uresničeno Bakuninovo svarilo, da se bo manjše število intelektualcev polastilo univerzalne diktature kot personificiranega »glavnega inženirja« revolucije, ki naj bi poveljeval vsem sorodnim odporniškimi in revolucionarnim gibanjem. Obenem pa posvari pred naivno anarhistično iluzijo, da je – prosto po Kropotkinu – z nekaj kilogrami eksploziva mogoče sprožiti politični in socialni prevrat.¹⁵¹

5. Če Vojko in Tine ostajata apolitična in svoje zanimanje posvečata predvsem ženskam (VOJKO: Seksa ne kaže zanemarjati! **Seks je avantgarda** [podčrtala A. K.] za vsako priliko. [...] Živeti seksualno – se pravi živeti zdravo, prijetno, moderno in poceni. (III/1)¹⁵²) in alkoholu, se Zorči po izkušnji barikad spremeni. Zorči sprevidi praznost ideološke govornice zmagovite oblasti, zato se zateče v novo skrajnost, v fanatizem: zapriseže se izgubljenemu

¹⁵⁰ Lado Kralj tudi opozarja, da je Jovanović pri tem kar naravnost uporabil »cele pasaje iz časopisov, ki so v času, ko je pisal dramo, skoraj v celoti tiskali zapisnike s sej kongresov Centralnega komiteja, Zveze sindikatov in Socialistične zveze delovnega ljudstva«. Glej: Lado Kralj, »Kako so sestavljene drame Dušana Jovanoviča«, v: Dušan Jovanović, *Boris, Milena, Radko in druge igre*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013, str. 403.

¹⁵¹ Za natančnejši vpogled v razvoj misli in idej kolektivističnega anarhističnega misleca in aktivista Mihaila Bakunina ter znanstveno-komunističnega anarhista Petra Kropotkina glej: Rudi Rizman in Mitja Maruško (ur.), *Antologija anarhizma I*, Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS (knjižna zbirka Krt), 1986, str. XXXIV–XL, XLIII–XLVI in 155–356.

¹⁵² Dušan Jovanović, *Norci*, Maribor: Založba Obzorja, 1970, str. 41.

revolucionarnemu boju, v katerega zaman prepričuje svoja pajdaša; njegova vznesena dikcija je drastično cepljena na lucidno, temno humornost in je na več mestih prignana do popolnega absurda:

ZORČI: Boriti se do konca z vsem srcem, z vso dušo, biti čist in pošten do konca! Ne izgubljam niti hipa, naprej v borbo! [...] (*Tinetu*) Hvaležen bi moral biti revoluciji, ki je iz tebe napravila vsaj na videz normalnega moža! Odkar si doživel tisti živčni pretres tam na barikadah, si skoraj prenehal jecljati. To so velike reči, dragi moj: imeti lep glas, govoriti tekoče in prepričevalno. (III/1)¹⁵³

6. Ob vsej parodičnosti in zabavnosti sta drugo in tretje dejanje igre tudi izrazito farsična, temačna in grozljiva. Vsemogočnost sicer nevidne oblasti, vseprisotne, a zgolj skozi razglase iz zvočnikov, torej posredno, je strašljiva kot kak panoptikum in poganja strah v kosti. Oblast je neoprijemljiva, fantomska, vzvišena in ljudstvu odtujena, pa vendar je ves svet ujet v njen diskurz, ki podmazuje vse družbene mehanizme. Terorju skratka ni mogoče ubežati na noben način. Zaradi vsega tega so *Norci* tako inteligentna in učinkovita družbena in politična parodija.

Igra *Norci* je ob vsem tem tudi posrečena mešanica različnih uprizoritvenih in igralskih stilov: groteska, farsa, parodija, črna komedija, pantomima ipd., kar omogoča nenehno spreminjanje perspektiv. Je prav(cat)i pastiš različnih žanrov, ritmov, uprizoritvenih možnosti in načinov; predvsem v prvem dejanju na nepričakovanih mestih veje nekakšna neresnost, igrivost, situacije niso verjetne, a so dramaturško spretno in učinkovito izpisane, dogajanje je napeto in večinoma močno parodirano, situacija se presenetljivo hitro obrača iz resnega v neresen položaj – song na koncu prvega dejanja pa preskoči na drugo raven komunikacije z gledalcem in podobno kot pri Brechtu deluje kot komentar dogajanja, kot sredstvo potujitve.¹⁵⁴

Parodični princip se duhovito in lucidno stopnjuje v drugem dejanju, ko zunaj v mestu divjajo spopadi, norci pa se prelevijo v sodnike. Njihov diskurz, sestavljen iz nabreklega socialističnega besednjaka v dolgih in zavitih stavkih, je prazen, s sklepom o sojenju kar štiriindevetdesetim odstotkom občanov, ki ne izpolnjujejo idealov revolucije, pa prignan do absurda:

¹⁵³ Ibid., str. 46, 49.

¹⁵⁴ Vse to je mogoče povezati tudi z zgoščeno mislijo Lada Kralja, ki opozarja na teorijo igre Johana Huizinge kot na formativni element v drami *Norci*. Glej: Lado Kralj, »Kako so sestavljene drame Dušana Jovanovića«, v: Dušan Jovanović, *Boris, Milena, Radko in druge igre*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013, str. 400–403.

1. NOREC: V imenu odpiranja novih in odprave starih možnosti ter svoboščin za vsestranski razvoj človeške osebnosti, na poti k ustvarjanju čedalje bogatejše kulture in civilizacije, v imenu posameznih in skupnih interesov, usklajenih s splošnimi interesi ljudstva, kakor tudi v imenu zgodovinskih, družbenopolitičnih teženj tega ljudstva, izpričanih v nedavni preteklosti, se je svet začasne revolucionarne vlade sestal, da sodi predstavniki telesom družbenopolitičnih skupnosti, kot tudi teritorialnim organom samo in ne samoupravljanja, ki so poverjene jim funkcije oblasti zlorabljali, izboljševali svoje življenjske in delovne razmere ter prostovoljno nastopali z ukrepi, ki niso prispevali k uresničevanju in reševanju tistih vprašanj, ki so posredno ali neposredno zvezana s krepitvijo interesov človeka občana, pospeševanjem socialističnih in demokratičnih odnosov v mestu in na vasi ter borbi za humane odnose med ljudmi, a proti tistim pojavom, ki so na poti razvoja socialističnih in demokratičnih družbenih odnosov ali pa jim kako drugače škodujejo. Za navedene prekrške so omenjeni organi oblasti in drugi nosilci javnih funkcij krivi in jim bo sojeno. (II)¹⁵⁵

A diskurza prevratnikov in samooklicane revolucionarne oblasti, ki upor kravavo zatre, sta si v igri srhljivo podobna – oba sta izrazita karikatura tedanjega socialističnega ideološkega besednjaka. S pomočjo dramske tehnike absurda ga je Jovanović stopnjeval do čistega nesmisla in ga tako prepričljivo izpraznil pomenov. Eden izmed uporniških aktivistov v prvem dejanju pravi:

AKTIVIST: Borim se na strani tistih, ki so zoper meščansko moralo, zoper vse bolj kapitalistične odnose, ekonomsko korupcijo, negospodarno planiranje, nedemokratske in nesocialistične odnose, cenzuro tiska, govora, umetnosti, zoper nečisto igro birokratskih intrig, zoper razčlovečenje družbenih in humanih odnosov, zoper reifikacijo, alienacijo in antisocializacijo. (I/2)¹⁵⁶

Odtujeni glas oblasti ob proslavljanju zmage pa nas zabava takole:

GLAS GOVORNIKA: Mi moramo naprej! Mi hočemo naprej! Mi bomo napeli vse sile, izkoristili ves svoj potencial, da bomo, ne zlepa – ne s prijateljskim prepričevanjem, ampak s silo, če bo treba, splanirali sentimentalno izročilo zgodovine našega planeta, ga zdrobili v prah, v orno zemljo, v umetna gnojila! (*Množica*) Zravnali bomo najvišje gore, jih poslali v vesolje, ukrotili bomo divje hudournike, jih sistematično, v estetskem geometričnem redu razporedili po tej naši deželi, da bodo s svojim vzornim redom nam v ponos, imperialistom v gorje! (*Navdušeno odobravanje*) Ovekovečili bomo svoj čas, montirali nova sonca, nove zvezde! Pod ogromnim svodom veličastne kupole, ki bo prekrivala vso deželo, ves planet, bodo tiho mrmrale naprave za zračno klimatizacijo. (III/1)¹⁵⁷

Jovanović torej pokaže, da navsezadnje ni bistvene razlike med revolucionarji (norci) in zmagovalno kontrarevolucionarno oblastjo. Oboji se izražajo v podobnem diskurzu, propagirajo na las podobne utopije (o stvarjenju novega človeka ipd.), uporabljajo enake metode discipliniranja in ustrahovanja ljudi. Še več: zatrtje upora daje oblastnikom opravičilo

¹⁵⁵ Dušan Jovanović, *Norci*, Maribor: Založba Obzorja, 1970, str. 25–26.

¹⁵⁶ *Ibid.*, str. 14.

¹⁵⁷ *Ibid.*, str. 46.

in legitimnost za zlorabo oblasti in vzpostavitev še strožjega režima. Govornikov monolog je obenem tudi zabavna parodija totalitarnih utopij ter raznih avantgard(istič)nih manifestov in programov, ki – kadar dobijo priložnost za udejanjenje – rezultirajo v dejanjih, kakršno je bilo d'Annunzijevo zasedba Reke v letih 1919 in 1920, ali v realpolitikah (bodisi nacionalističnih, boljševističnih ali liberalnih), kjer imajo pragmatizem, učinkovitost in uspešnost vselej prednost pred etičnimi in moralnimi načeli. Tudi s tega vidika igra *Norci* daljnosežno presega čas, v katerem je nastala.¹⁵⁸

V nadaljevanju igre se govornikova norost stopnjuje v ideje o stvarjenju univerzalnega človeka ter v groteskno ilustracijo delovanja totalitar(istič)nega sistema: ustanovitev univerzalnih državnih zaporov pa postane metafora za preobrazbo celotne družbe v totalno ustanovo. Goffmanov koncept totalne ustanove je na tem mestu prignan do absurda, s tem pa je razkrinkana tudi norost vseh total(itar)nih konceptov:

GLAS IZ ZVOČNIKA: Dovolite, tovariši, da nekoliko natančneje pojasnim zamisel o univerzalnih državnih zaporih. Prvič: zapori bodo za vse in za vsakogar. Drugič: omogočili bodo plansko reguliranje življenja delovnih ljudi s tem, da bodo **ukinili skrb za družino, dom in druge vsakdanjosti** [podčrtala A. K.].¹⁵⁹ Zadovoljevali bodo človekove animalne, materialne in duševne ter družbene potrebe. Tretjič: sistem zaporov bo dokončno omogočil smotrni način proizvodnje, kontrolo izobraževanja, oplojevanja in kanaliziranje drugega udejstvovanja. Četrtrič: uresničene bodo stoletne sanje proletariata o popolni enakosti in enakopravnosti. S tem bodo dobili univerzalni zapori kvalitativno nov smisel najbolj demokratične ustanove, ki bo slonela na načelih samoupravljanja in rotacije. Sistem rotacije bo uveden tako v upravljanju kot pri samem delovnem procesu. [...] Generalni direktor zaporov bo obenem šef vlade, predsednik republike in vrhovni poveljnik oboroženih sil. Hierarhija paznikov se bo ujemala s hierarhijo državne uprave, sodstva, administracije in ljudskih poslancev. Vsak zapornik bo imel teoretično in praktično možnost v izpopolnjenem sistemu rotacije postati ječar ali celo generalni upravnik državnih zaporov in narobe: vsak ljudski poslanec bo lahko in ne samo lahko, bo gotovo rotiran v jetnika proizvajalca. Amnestije ne bo. (III/1)¹⁶⁰

Fantje, ki fantomski glas govornika že primerno okajeni poslušajo s strani, se nanj različno, vendar burno odzivajo, skupni imenovalec njihovih reakcij pa je zdaj le še groteskni absurd, in to vse do trenutka, ko sicer cinični in povsem apolitični Tine preseneti z natančno ter

¹⁵⁸ Tudi danes, v času še nepomirjenih revolucij v arabski Afriki in na Bližnjem vzhodu (Sirija, Tunizija, Egipt, Libija, Jemen ...), v času lustracijske vladavine Viktorja Orbana na sosednjem Madžarskem, ob nedavnem enostran(kar)skem pisanju nove Ustave, ki naj bi postala vseslovenska, ter strašljivem udejanjanju »druge republike« pri nas, *Norci* naravnost kličejo po novih uprizoritvah. Ali bodo vodje gledališč med izčrpavajočimi borbami za ohranitev svojih umetniških programov ta klic dejansko tudi slišali, pa je že drugo vprašanje.

¹⁵⁹ To je, kot smo že videli v poglavju posvečenem zgodovini in teorijam anarhizma, med drugim tudi utopija in praksa skrajnih komunitarnih oblik anarhizma, ki jih Jovanović na več mestih parodira že v *Norcih*, kot osrednja tema pa se pojavijo v *Tumorju*.

¹⁶⁰ Dušan Jovanović, *Norci*, Maribor: Založba Obzorja, 1970, str. 47–48.

izjemno lucidno analizo Zorčijeve fanatične preobrazbe. Ko se Zorči sooči s svojim »realnim« (v povsem lacanovskem pomenu besede),¹⁶¹ pa Tineta »v imenu zgodovine« likvidira:

TINE: Boste, seveda boste! (Kriči.) Norci! Norci! Nehajte! Od tega sem poblaznel, meša se mi že, privide imam, privide! Klistirajte me proti prividom, cepite me zoper kolcanje in prdenje, obsevajte me, zdravite me, zdravite! [...]

ZORČI: Barabe. Barabe! Kje je tu človek? Kje je ponos? Kje je boj? Kje je revolucija? [...]
(Tineta) [...] [P]ozabljaš na svoj dolg, na svoje obveznosti do ljudi.

TINE: Jaz pljunem na obveznosti in na ljudi! Kaj bi z ljudmi? Kaj hočeš, da počnem s temi tvojimi ljudmi?! Kam naj si jih zatakнем? Te ljudi si si spretno izmislil, da bi še naprej živel neko znosno idilo v nekem rožnatem ravnovesju s svetom in s svojo – zdaj že očedeno vestjo ...

Če že mora biti preteklost, jo bomo pa rehabilitirali s sredstvi avtokritike, s kesanjem, ponarejanjem dejstev, lepotičnimi sklepi za prihodnost, ali pa čisto enostavno z lažjo. Ljudje! Kakšna nesramna laž! Ti veš, česa ti je treba. Poznaš vsa sredstva. Očrnil boš mene, vse nas in stotine drugih, v imenu ljudi, ki jih ni, nas pahnil v prikupne celice, streljal, obešal, tako kot tisti norci! (*Plane proti njemu*) Ustran profesionalni ideolog si! Norec si! Norec! Norec!

ZORČI: (*potegne iz žepa pištolo in ustrelj. Tine pade*)

TINE: Norec ...

ZORČI: (*spravi orožje. Oblastniško*) Ta je bil tako ali tako za odstrel. (III/1)¹⁶²

Ko Tine neposredno pokaže na Zorčijevo potlačeno travmo, Zorči te resnice, ki je zanj neznosno moteča, ne zmore sprejeti, in da bi jo lahko za vselej izbrisal, mora dokončno odstraniti, likvidirati njen izvor, Tineta. Povedano z Lacanovim jezikom: v hipu, ko Zorči (ali kdorkoli) ugleda svoje realno, vse besede umolknejo in vse kategorije padejo.

Ponoči fantje že močno pijani spet razgrajajo v študentski sobi, da glasno odmeva po dvorišču. Zaradi pozne ure se prepirajo s sosedi, med njimi pa je tudi miličnik, ki Duksa odpelje na streznitev.

Zaključna replika igre, ki jo Duks izreče izgubljenemu Janezku, postane ključna za interpretacijo *Norcev*: »Ta roka bo kovala svet!« (III/2)¹⁶³ je eden najslavnejših citatov iz slovenske dramatike. S temi besedami utrujeni učitelj Jerman v Cankarjevih *Hlapcih* prenese svojo uporniško držo, svoje revolucionarno izročilo na kovača Kalandra, na delavski razred. To verjetno najbolj referenčno dramo v vsej zgodovini slovenske dramatike Jovanović parodira. Jermanove besede v *Norcih* izreče apolitični študent, pijanec, ženskar in razgrajач

¹⁶¹ Realno, ki skupaj z imaginarnim in simbolnim sestavlja medsebojno prepletano triado človekove duševnosti, ima lastnosti travme, pripada nezavednemu in ga poganja, vendar nam ni dostopno oz. dosegljivo. Realno je tisto, kar po Lacanu intervenira v simbolno (Alain Badiou to imenuje dogodek), a se potem vselej vrača na svoje mesto, je zunaj govorice in se upira simbolizaciji, zato ni ga mogoče integrirati v simbolno oz. ga doseči. Glej: Tomo Virk, *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*, Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 1999, str. 147–174.

¹⁶² Dušan Jovanović, *Norci*, Maribor: Založba Obzorja, 1970, str. 48–49.

¹⁶³ Ibid., str. 54.

Duks Janezku, izgubljenemu otroku. Prav tistemu neposlušnemu Janezku, ki ga je moral učitelj na popoldanski ideološko obarvani manifestaciji po zadušitvi norčevskega upora posebej krotiti, Janezku, ki mu je očitno vseeno za politično zborovanje, ki se izmuzne iz vrste, odide na potep in zaide, in ki še vedno tava po ulicah. Janezek je izgubljeni otrok, ki v svoji stiski ob koncu drame zajoka. Zatem pade zavesa in igra se konča. Poudarjanje, da je Janezek splošno ime za Slovence, pa je na tem mestu skorajda odveč.

Za naše branje igre je skratka pomemben detajl, ena sama učiteljeva replika na začetku tretjega dejanja, ki smo jo navedli zgoraj in je namenjena učencu Janezku v gručici otrok, ki se sprehodi čez prizorišče. Tako lahko sklenemo, da je sistem, kot ga predstavlja igra in v katerem jasno prepoznamo obrise tedaj aktualnega režima, vseobsegajoča ječa, ki mladih seveda ne (z)more motivirati, ki jih odbija, zato navkljub vsem grožnjam s kaznijo in drugim disciplinskim ukrepom bežijo od dolžnosti, se umikajo. Tako Janezku, ki je še otrok, kot študentom so ideali režimske propagande popolnoma odtujeni, družbene alternative pa ni. Nosilci prihodnosti so v *Norcih* izgubljeni otroci in nezrela, apolitična mladina: problematični ljudje brez idealov, uporniki brez razloga in samodestruktivci. Igra je ob vsej svoji grotesknosti in parodičnosti posebne vrste krik in upor, antiutopija in metafora (jugoslovanskega) socializma 50. in 60. let.

3.1.3. *Znamke, nakar še Emilija (1968, upr. 1969 v Mali Drami)*

Filatelist in možakar takoj na začetku hvalita vsak svojo »robo« – prvi svojo zbirko znamk, drugi svojo ženo Emilijo, ker ju želita zamenjati. Filatelistova zbirka je najdragocenejša zbirka znamk na svetu, Emilija, možakarjeva žena, pa je lepotica brez primere, miss Evrope, kraljica lepotnih tekmovanj, objekt poželenja vsakega moškega, a tudi nesrečna in nepotešena devica, ki poje o razočarani ljubezni. Možakarjev sluga Albert je tajni agent, ki naj bi o gospodarjevem delovanju poročal neki fantomski centrali. Vendar pa svojega dela ne zmore opravljati profesionalno. Očitno se v možakarja zaljubi in ta mu ljubezen tudi vrača. Po zamenjavi lastnine filatelist in možakar zamenjata tudi vlogi: možakar se poslovi in s seboj odnese znamke, filatelist se vseli v možakarjevo hišo, v paketu z Emilijo pa dobi tudi Alberta. Neskončno klobko te absurdne štorije, neskončne igre merjenja moči ter njenih skrivnostnih, nepojasnljivih vohunskih ozadij prekine Emilija, ki vse moške postreli, na prizorišče pa vkorakajo njene tri kokoške. Zadnji akord drame s tem (znova) zaobrne vso perspektivo in vzpostavi Emilijo kot ultimativno tajno agentko.

Gledališka kriminalka *Znamke, nakar še Emilija* je izrazito enigmatična in zabavna obenem. Ni jasno, kdo koga opazuje in za koga vohuni. So protagonisti dvojni agenti in ali se je filatelist le pomotoma zapletel v igro manipulacij, iz katere se ne more več izviti in jo je zato primoran tudi sam sprejeti? V drugem delu si preobrazi in nesporazumi glede menjav oz. prikrivanja identitet protagonistov sledijo z neverjetno naglico, s čimer igra zadobi pirandellovski pridih, kjer ni več ene same resnice in je možnih več popolnoma enakovrednih pogledov na dogajanje. Nove in nove informacije in pogoste protislovne izjave zmeraj znova in v hipu spreminjajo razmerja sil in moči protagonistov ter njihova razpoloženja, in to s skrajno lahkoto, po principih bulvarke. »Igra skrivalnic in izmišljij« (kot jo je označil Taras Kermauner)¹⁶⁴ prehaja od raznih izsiljevanj z nedoločljivim ciljem prek sentimentalnih gejevskih melodramskih izpovedi do krutih zasliševalskih metod, s čimer se (na podoben način kot v igri *Predstave ne bo* in vsaj delno tudi v *Norcih*) sproti in nenehno spodnaša tudi bralčeva oz. gledalčeva perspektiva, recepcija dramskih oseb in celotne igre. Taras Kermauner v eseju »Igra, nakar še smrt« iz leta 1969 ugotavlja, da v *Znamkah* ni značajev, da gre pri teh osebah, ki so poimenovane zelo splošno (možakar, filatelist) za eno samo in nenehno menjavanje vlog. Po njegovem so vse zgolj videzi in domneve, igranje skrivalnic in menjave perspektiv, brez smisla in brez sporočila, zato *Znamke* tudi vehementno zavrne.¹⁶⁵

A Kermaunerjevo branje igre vendarle še ni zadostno. *Znamke* seveda imajo izrazite značilnosti dramatike absurda (kratko malo so drama absurda). Sprva tiste lahkotnejšega, zabavnejšega tipa, ki sledi tradiciji smešenja malomeščanstva s popredmetenjem človeka, tudi kritiko sveta glamurja in potrošništva ipd.¹⁶⁶ Predvsem v drugem delu pa nas zaradi prizorov psihičnega nasilja morda spomni tudi na zgodnjega Harolda Pinterja, na njegove t. i. komedije grožnje (»comedies of menace«), vendar z grotesknimi poudarki in cepljenega na stvarnost tedanjega vzhodnega bloka, kjer je lahko vsak državljani potencialno sumljiv sovražni vohun, opazovan, zalezovan, obsojen in celo mučen. V ozadju igre se seveda kaže kritika političnega sistema, ki temelji na paranoidnih strukturah nadzora in kaznovanja. Zato *Znamke* v celoti pravzaprav pritrjujejo znani resnici, ki so se je že od nekdaj zavedali tudi vsi veliki

¹⁶⁴ Glej: Taras Kermauner, »Igra, nakar še smrt«, v: Taras Kermauner, *Od eksistence do vloge*, Ljubljana: Knjižnica MGL, 1971, str. 279–283.

¹⁶⁵ Glej: ibid.

¹⁶⁶ »Igro sem [...] cepil [...] na takrat aktualne sociološke teze o alienaciji in reifikaciji,« je pojasnil avtor v intervjuju ob njeni koprski uprizoritvi leta 2009. Glej: Miha Trefalt, »Ne bi je mogel še enkrat napisati ne tako ne drugače: Pogovor z Dušanom Jovanovićem«, <http://www.vezasigledal.org/prispevki/ne-bi-je-mogel-se-enkrat-napisati-ne-tako-ne-drugace>, zadnji dostop: 15. 10. 2014.

komediografi: igrivost je potrebna, če hočemo artikulirati resnično težke stvari in vzdržati njihovo ostrino; to je nenazadnje vpisano že v programski moto »Igrajte se vsi, ki v igri sodelujete«¹⁶⁷ na samem začetku igre.

V *Znamkah* pa je z današnjega gledišča presenetljivo še nekaj: za sodobnega bralca, ki živi v svetu neštetihih medijsko posredovanih, mediatiziranih podob, v svetu, ki nam je na izrazito razpršen način dostopen prek televizijskih ekranov, interneta, v svetu, kjer se identitete formirajo in reproducirajo s pomočjo YouTubea, Facebooka in številnih drugih družabnih omrežij ipd., je nespregledljiva in za interpretacijo še posebej zanimiva izjemna zdrsljivost identitet štirih protagonistov. V tem je igra izrazito sodobna, celo aktualna, je izziv za ustvarjalce in teoretike sodobnih umetnosti. S pomočjo postmodernih filozofskih, družbenih in kulturnih teorij, njihovih konceptov o relativnosti vseh resnic, izgubljenih originalih in čisti igri označevalcev (Jacques Lacan, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Gianni Vattimo idr.), s pomočjo najnovejših teorij sodobnih umetnosti in intermedijskih oz. hibridnih praks, ki se od začetka 90. let 20. stoletja razvijajo z vrtoglavo naglico in že predstavljajo pravcati modni diskurz v polju sodobne estetike, znanosti, filozofije in gledališke teorije, je skratka mogoče na novo odkrivati tudi preteklost; tega pa Jovanović ob koncu 60. let prejšnjega stoletja seveda še ni mogel predvideti.

3.1.4. *Happening Hlapci* (1968, neupr.)

Happening Hlapci je besedilo oz. sinopsis za gledališki hepening, ki je raziskovalcem slovenske gledališke zgodovine slabo poznan. V Jovanovićevo gledališko zgodovino se je vpisal komajda kot kratka epizoda, o kateri je na razpolago le malo podatkov. Ker kot umetniški dogodek, napovedan v sezoni 1968/69 v Mali Drami v režiji Žarka Petana in dramaturgiji Andreja Inkreta, ni bil nikoli uresničen, je bil do pred nedavnim pozabljen in neznan.

¹⁶⁷ Sam Jovanović sicer pravi, da je to le navadna opomba iz didaskalij. (Glej: Miha Trefalt, »Ne bi je mogel še enkrat napisati ne tako ne drugače: Pogovor z Dušanom Jovanovićem«, <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/ne-bi-je-mogel-se-enkrat-napisati-ne-tako-ne-drugace>, zadnji dostop: 15. 10. 2014.) Vendar pa je ta zapisana na tako izpostavljenem mestu in je obenem tako uglašena s teorijo igre Johana Huizinga, nad katero se je Jovanović v šestdesetih letih navduševal in pod njenim vplivom ustvarjal, da mu preprosto ne moremo verjeti. Glej tudi: Lado Kralj, »Kako so sestavljene igre Dušana Jovanovića«, v: Dušan Jovanović, Boris, Milena, Radko in druge igre, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013, str. 400–401.

Nanj je šele leta 2009 opozorila Barbara Orel v razpravi »Hepeningi in slovenske scenske umetnosti«, ki je bila objavljena v tematski številki revije *Maska* z naslovom *Uprizarjanje vizualnega, uprizarjanje življenja: umetnostne prakse od 60. do 80. let v Sloveniji*. Po njenem mnenju *Happening Hlapci* predstavlja »edini načrt za pravi hepening, ki bi v slovenskem prostoru lahko izšel iz vrst gledališča«. ¹⁶⁸

Poleg tega, da do uresničitve hepeninga ni prišlo in se zato ni mogel zapisati v slovenski gledališki spomin, je njegovemu poznemu odkritju zelo verjetno botrovalo tudi dejstvo, da samo besedilo *Happening Hlapci* ne ustreza tradicionalnemu razumevanju drame, saj je v skladu z osnovnimi strategijami hepeninga zasnovano »na destrukciji in zavračanju naracije, odpovedi opredeljenim likom in trdnim [...] vezem med njimi«; ¹⁶⁹ besedilo je dejansko »samo« *sinopsis* za gledališki dogodek, tako ga je označil tudi sam avtor. Tovrstne pisave so se med gledališka besedila lahko vpisale šele kasneje, z razmahom sodobnih teorij o postdramskih pisavah, gledališču in scenskih umetnostih (Hans-Thies Lehmann in drugi), ki so skozi opazovanje sodobnih gledaliških in performativnih praks močno razširile pojem samega gledališkega besedila: to danes ni le predloga za gledališki dogodek, saj je razmerje med besedilom in gledališkim dogodkom razumljeno kot mnogo bolj odprto, svobodno in predvsem dehierarhizirano. ¹⁷⁰

Sámo besedilo, ki obsega komaj 6 tipkanih strani, je izjemno kompleksno in zapleteno: vpisuje se v kontekst sočasnih neoavantgardnih umetniških praks ter družbe s konca 60. let, poleg tega pa dekonstruira Cankarjeve *Hlapce* in zraven še medbesedilno komunicira z nekaterimi drugimi Jovanovičevimi deli iz zgodnje ustvarjalne faze: *Predstave ne bo, Norci, Pupilija, Tumor* in *Žrtve mode bum-bum*, ter celo z nedavnimi *Krojači sveta*. Nastalo je z jasno mislijo na uresničitev v več prostorih ljubljanske Male Drame – dogodek predvideva dogajanje v dvigalu, foajeju in kadilnici, v gledališki dvorani, izpraznjeni stolov, ter na odru in celo nad njim. Po prostorskem načelu je razdeljen na štiri sekvence (Dvigalo groze, Foaje in kadilnica, Dvorana ter Dogajanje), četudi bi jih po dramaturški logiki celotnega besedila

¹⁶⁸ Barbara Orel, »Hepeningi in slovenske scenske umetnosti«, *Maska* XXIV/123–124, str. 60.

¹⁶⁹ Allan Kaprow, »Happening«, v: Tomislav Sabljak (ur.), *Teatar XX stoljeća*, Split, Zagreb: Matica hrvatska, 1971. Cit. po: Miško Šuvaković, *Paragrami tela/figure*, Beograd: Centar za novo pozorište i igru, 2001, str. 35. Hepening je kot poseben žanr definiran skozi preplet številnih umetniških praks: glasbe, plesa, gledališča, poezije, slikarstva. Njegove korenine segajo v Ameriko prve polovice 50. let 20. stoletja, odkoder se je ta umetniški žanr kmalu razširil tudi v Evropo.

¹⁷⁰ Najvidnejši raziskovalci in ustvarjalci besedil, ki ukinjajo tradicionalna razmerja med tekstem in gledališkim dogodkom pri nas, so člani skupine PreGlej: Simona Semenič, Peter Rezman, Simona Hamer, Miha Marek, Zalka Grabnar Kogoj, Andreja Zelinka.

lahko našteli vsaj enajst: dogajanje, opisano v zadnji sekvenci, je namreč ritmično izjemno razgibano, samo vzdušje se – skozi prehode ali ostre reze med »prizori«, ali bolje, »slikami« – s tem tudi močno spreminja.

Vsi prostori so v času trajanja dogodka naseljeni z zelo različnimi zvoki, ki se medsebojno tudi prekrivajo, mešajo in prepletajo; zdaj kot zvočna kulisa, drugič spet kot čudna kakofonična mešanica hrupa, ki vse preglasi: »vesela, vesela glasba«,¹⁷¹ hreščanje iz zvočnikov, kriki, elektronski zvoki, pospešeno dihanje, konkretna glasba, zvonovi, Hitlerjev glas, športne reportaže, bobni, zaviranje avtomobilskih gum, poljska himna, Mao Ce Tungove misli v različnih jezikih, verzi Jovana Vesela Koseskega, Brvarja, koitus, streljanje, hrup ...

Tudi bogastvo rekvizitov in vseh mogočih in nemogočih predmetov je neizmerno; foaje in kadilnica ponujata prodajne razstave knjig edicije OHO, »velikanov človeškega rodu«¹⁷² (Platona, Tesle, Goetheja, Disneyja ...), vizualnih umetniških del, uporabnih predmetov ipd., naprodaj so tudi pijača, pečenice, hrenovke, pomfrit, na voljo so čevljarске in frizerske storitve, nekje je tudi prodajalka vijolic, ki prepeva ...

Ob vsem tem »živ-žavu« začno obiskovalci postopoma naseljevati prostor dvorane, kjer so po tleh razporejene pornografske revije; dežurni pa vsakogar, ki vstopi skozi vrata dvorane, napove z imenom, morebitnim nazivom, navede pa tudi kako njegovo posebno lastnost ali razvado. Razlog je seveda jasen: vsi obiskovalci so in še bodo – v skladu z naravo hepeninga kot posebnega gledališkega žanra – obenem tudi akterji tega umetniškega dogodka.

Ko se dvorana napolni, dežurni zaklene vrata, luč pa ugasne. Po vratih začnejo trkati in razbijati igralci, ki odločno zahtevajo, naj jih občinstvo spusti v dvorano. Priče smo torej obrnjeni situaciji, kot smo je običajno vajeni v gledališču – v dvorani so ujeti obiskovalci, že(l)jni novega gledališča, gledališča, ki ima moč, da se zlije z življenjem, pravi igralci pa so vsi po vrsti ostali pred vrati; iz tega mikromomenta v hepeningu je Jovanović dve leti kasneje izpeljal celotno zgodbo anarhističnega *Tumorja*.

Simultanost dogajanja se v osrednjem, četrtem delu hepeninga v dvorani le še množi in stopnjuje. Jovanović najprej sopostavi Jermanov govor v gostilni iz IV. dejanja *Hlapcev* s

¹⁷¹ Dušan Jovanović, *Happening Hlapci*, tipkopis, str. 1.

¹⁷² Ibid.

filmsko projekcijo mladinskih delovnih akcij, posnetki zanosa in vneme ljudi, zastav in veselih, veselih obrazov, besede Župnika iz drugega dejanja Cankarjevih *Hlapcev* – »Pa vam je znano, da so se časi v naši domovini na lepšo stran zasuknili in da je ljudstvo razodelo, kaj hoče od svojih vodnikov in učiteljev ...« (IV)¹⁷³ – pa ilustrira s posnetki ljubimcev v postelji, poroda, bitnikov, hipijev, marihuane, političnih demonstracij, spopada s policijo, prizorom iz kriminalnega filma z veliko streljanja in krvi. Župnikove besede se med projekcijami ponavljajo »v najrazličnejših inačicah« (IV)¹⁷⁴ in celo pevskih interpretacijah, podaja si jih več igralcev in zbor, postopoma se spreminjajo v živo zvočno kuliso. Učinek preigravanja vsem znanih Cankarjevih replik je podoben tistemu, ki ga razberemo tudi iz sedem let mlajšega besedila *Žrtve mode bum-bum*: pomen Cankarjevih besed ni izpraznjen, izbrisan, ampak močno ojačan, celo hipertrofiran. Kombinacija besed, ki jih pri Cankarju izreka predstavnik katoliške ideologije, Jerman pa mu medtem odgovarja »Hlapci! Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevanje! Gospodar se menja, bič pa ostane in bo ostal na vekomaj, zato, ker je hrbet skrivljen, biča vaje in željan!« (IV),¹⁷⁵ z gibljivimi slikami iz povsem drugačnega sveta, ki pripada otrokom socializma ali otrokom cvetja, novolevičarskim in anarhističnim gibanjem s konca 60. let, je v doživljajskem in sporočilnem smislu izjemno intenzivna in učinkovita.

V nadaljevanju smo priče tudi svobodno parodirani situaciji iz četrtega dejanja Cankarjevih *Hlapcev*, ki se odvija v gostilni; tukaj so Župnik, Župan, Jerman, Kalander, Minka, Komar ..., med njimi je še neki slikar, ki portretira ženski akt; vsi so v čudnih držah in smešno kostumirani. Začenja se seja nekakšnega družbenopolitičnega organa, na dnevnem redu pa so precej bizarni aktualni problemi »vseh občanov in državljanek«:¹⁷⁶ novosti pri odkupu prašičev, rezultati gospodarstva so nekoliko manj ugodni, zdravstveno zavarovanje v precepu, otroško varstvo, odpor proti monotipističnim težnjam ...;¹⁷⁷ udeleženci seje se med razpravo kratkočasijo z družabnimi igrami pomenljivih imen: kraja družbenega denarja, sestanek samoupravljavcev, izgon direktorja ter umor,¹⁷⁸ njihovo početje pa prekinjajo vdori milice. Potem se znova oglasi Jerman z naslednjim citatom iz *Hlapcev*, pojavi se še drugi Jerman, ki mu pritegne in nato polemizirata med sabo, a le na način različne govorne in glasovne

¹⁷³ Ibid., str. 3.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Ibid., str. 4.

¹⁷⁷ Prim.: ibid.

¹⁷⁸ Prim.: ibid., str. 4–5.

interpretacije istih Jermanovih replik; medtem pa že polovica dvorane igra igre z žogo, druga polovica pa prepeva v zboru.

Vsesplošno interakcijo med »nastopajočimi« in »občinstvom« – ali bolje: udeleženci dogodka – prekine glas iz zvočnika, ki pozove k nadaljevanju seje z dnevnim redom: Slovenci ali Langobardi; za koga bo igral Šekularac?; zakaj se piše v škodo ufologiji?; bakterij dovolj tudi za izvoz; komunisti so voljni delati ...¹⁷⁹ Po razpravi vsa dvorana zapleše na izbrani glasbeni komad, Jermani, ki so zdaj že trije, pa nadaljujejo polemiko od prej, plešoči jih slišijo iz zvočnikov na drugem kanalu. Od nekod se pojavi še četrti Jerman, ki strelja, se prepira z glasovi iz zvočnika in z vsemi v dvorani. Ko se vsesplošni ples konča, se razprava med Jermani razširi na aktualne dogodke, v katerih so udeleženi Rupel, Kocijančič in Krivic, balerina, ki se je že prej izkazala kot mojstrica izraznega plesa, in neki igralec pa recitirata verze iz neke Brvarjeve pesmi. »Igralec«, ki je pravkar nastopil v vlogi Rupla, se nato »pridruži Jermanom kot peti«.¹⁸⁰ V vsesplošnem hrupu se njihove besede izgublajo. Sledijo Kompasova in druge zvočne reklame ter barski in cirkuški program na filmskih projekcijah. Na koncu »šest živih Jermanov poje Pesem o Hlapcih,«¹⁸¹ v dvorano se vali gledališka megla, udeleženci hepeninga pa se lahko spet vrnejo domov skozi Dvigalo groze ... – Kakšna gostota življenja na zgolj šestih straneh!

Jermani se sčasoma množijo v prostoru, najprej je tu eden, potem dva, trije, štirje, nazadnje se jih zbere šest. Vsak izmed njih ima že na prvi pogled drugačen, poseben, (samo)svoj temperament: prvi je histeričen, drugi je žalosten, vendar razumen, tretji pomirljiv, četrti je »izrazito akcijski«, peti je mistični Jerman, šesti pa se jim pridruži pri petju zaključnega songa.

Navkljub neizmernemu kopičenju, je dogajanje premišljeno, učinkovito strukturirano in stopnjevano vse do konca. Popolna kakofonija in kaos sta v kopičenju informacij in dogajanja premišljeno strukturirana. Dogajanje je vseskozi simultano in predvideva zelo natančno sinhronizacijo v različnih prostorih ter med najrazličnejšimi posnetki in glasovi iz zvočnikov, filmskimi projekcijami in posameznimi akcijami, izvajanimi v prostoru. *Happening Hlapci*

¹⁷⁹ Prim.: *ibid.*, str. 5.

¹⁸⁰ *Ibid.*, str. 6.

¹⁸¹ *Ibid.*

določa tudi učinkovita krožna dramaturgija dogodka – njegov začetek in konec sta postavljena v Dvigalo groze.

Happening Hlapci pomembno soustvarjajo poklicni frizer, čevljar, slikar, prodajalka vijolic, prodajalci knjig, likovnih del, hrenovk, klobas in pomfrita, igralci, plesalci ... in vsi udeleženci dogodka. Nastopajoči torej najpogosteje niso igralci, četudi jih avtor v besedilu označuje prav z besedico igralec oz. – tedaj še – igravec. *Happening Hlapci* je tako tudi zanimiv dokument časa: kot predloga za alternativni gledališki dogodek, ki je popolnoma uglašen s sorodnimi žanri v Ameriki in Evropi šestdesetih let,¹⁸² kaže na takratni manko ustrezne gledališke terminologije, ki bi zmogla zajeti najsodobnejše fenomene gledaliških avantgard: povsem jasno je, da v hepeningu ne morejo nastopati igralci, ampak kvečjemu – performerji. Natančneje: četudi bi udeleženci dogodka lahko bili poklicni igralci, bi nastopili v fluidnih »vlogah« performerjev. Preplet zvočne, vizualne, abstraktne, gledališke, plesne umetnosti, literature in literarnega večera, artističnega in cirkuškega programa, športnih iger, reklam ter vsakdanjega življenja namreč že v osnovi zavrača fikcijo, je pa kljub temu gledališki dogodek, ki spreminja »prostor in dogajanje hepeninga v eksistencialno sliko-kolaž moderne [...] družbe«.¹⁸³

Po razgrnitvi *Happeninga Hlapci* lahko ugotovimo, da v vseh lastnostih in elementih ustreza definiciji žanra. Opozoriti pa velja tudi na razlike med ameriškim, evropskim in japonskim hepeningom, ki jih v knjigi *Paragrami tela/figure* izpeljuje Miško Šuvaković:

- a) ameriški hepening se največkrat ukvarja s produkti bogate industrijske in potrošniške družbe (to je družba visokega modernizma), svoj kritični potencial usmerja v odkrivanje in kazanje absurdnosti vsakdana, iz svojih del pa izpeljuje eksistencialne in ne politične posledice;
- b) evropski hepening za razliko od ameriškega deluje znotraj neoanarhistične tradicije levih ideologij (neomarksizem ali nova levica, situacionisti in anarhizem) in svoj politični potencial na zahodu usmerja h kritiki kapitalistične družbe, medtem ko so vzhodnoevropski hepeningi del borbe za umetniško svobodo v okviru realsocialističnega totalitarizma;

¹⁸² Jovanović jih je dobro poznal. Z Andrejem Inkretom je tudi prevedel obsežen esej iz knjige *Le happening* (izšla je leta 1966 v ediciji Les Lettres Nouvelles pri pariški založbi Denoël) francoskega vizualnega umetnika, izvajalca hepeningov in političnega aktivista Jeana-Jacquesa Lebela, ki je bilo pod naslovom »Happening« leta 1967 objavljeno v *Problemih*. Glej: Jean-Jacques Lebel: »Happening«, *Problemi* V/49, 1967, str. 131–160.

¹⁸³ Miško Šuvaković, *Paragrami tela/figure*, Beograd: Centar za novo pozorište i igru, 2001, str. 36.

c) japonski hepening pa je eksotični in egocentrični eksces umetnika, ki ritualizira duhovne in seksualne aspekte vedenja odtujene moderne subjektivnosti med Vzhodom in Zahodom.¹⁸⁴

Izhajajoč iz Šuvakovićeve klasifikacije lahko sklenemo, da je *Happening Hlapci* verjetno eden redkih primerov hepeninga, ki združuje lastnosti tako zahodno- kot srednjeevropskega in delno celo ameriškega hepeninga: svoje igrive osti uperja v zelo različne kontekste, provocira pa tudi jugoslovansko in slovensko družbeno in politično stvarnost ter kulturno, umetniško in gledališko tradicijo. Ta izpeljava postane logična, ko pomislimo na kontekst nastanka besedila. Dogodek je bil zamišljen v specifičnih okoliščinah razmeroma liberalnega jugoslovanskega socializma, ki je tedaj gojil kritično distanco do vzhodnoevropskih ideologij, ki so izvajale precej strožji režim in nadzor nad življenjem državljanov kot pri nas, po drugi strani pa je skozi lastne ideologeme kritično motril tudi kapitalistično in potrošniško družbo zahodnega bloka in Amerike.

3.1.5. *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki (1969, upr. v ljubljanskih Križankah)*

Jovanovičev gledališki ludizem doseže vrh z neoavantgardno *Pupilijo*, za katero lahko brez dvoma ugotovimo, da je nastala iz čistega užitka v ustvarjanju. Gledališka skupina Pupilije Ferkeverk se je oblikovala spontano, njenega nenavadnega imena pa se je domislil mojster jezikovne invencije Milan Jesih.

Ko se je mladim pesnikom iz skupine 442, ki so prisegali na avtonomnost poezije, maja 1969 pridružil režiser Jovanović, je na odru ljubljanske Male drame nastala »ugledališčena poezija« *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk*, delno improvizirani pesniško-gledališki dogodek, ki je provociral z golo kožo nastopajočih. Poleg pesmi so predlogo za ta odrski dogodek predstavljali režiserjevi zapiski in skice. *Žlahtni plesni* je avgusta sledilo snemanje kratkega eksperimentalnega filma *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk* po scenariju Dušana Jovanovića in Karpa Godine in v režiji Karpa Godine. Oba dogodka sta vsebovala določene elemente, intervencije in domislice, ki jih je samo nekaj mesecev kasneje prevzela in uporabila *Pupilija* (mlada gola telesa, reklamni spoti kot kritika potrošništva ipd.).

¹⁸⁴ Prim. *ibid.*, str. 37.

O uporniški naravi »Pupilčkov« govorijo številna pričevanja. Ivo Svetina se v prispevku *Gledališče Pupilije Ferkeverk ali vprašanje rituala*¹⁸⁵ spominja, da je *Pupilija* tisti intenzivni čas okrog leta 1968 »živela tako, da ga je srkala kot dovolj močno, opojno substanco, od katere je bilo mogoče za kratek čas celo zgubiti razsodnost, v glavnem pa je šlo za nadzorovano oponiranje 'družbenopolitičnim tokovom', partijskim resolucijam in kar je še bilo takega.«¹⁸⁶

Predstava *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, ki izrazito prelamlja in prekinja z dotedanjo gledališko tradicijo, je bila po obliki še najbliže happeningu. Režijo je sicer podpisal Jovanović, vendar je kasneje v *Paberkih* in drugod jasno razložil, da je v veliki meri nastajala kot kolektivno delo vseh sodelujočih.¹⁸⁷ Besedila, uporabljena v njej, so bila nedramskega in neliterarnega izvora, predloga za predstavo je bil – podobno kot pri neuresničenem *Happeningu Hlapci* in kasneje pri *Žrtvah mode bum-bum* – izviren gledališki scenarij oz. zgolj na roko skicirani režiserjevi zapiski: »[P]redloge – to niso bile drame – za *Pupilijo* so bile sestavljene iz odpadkov, iz čenč, časopisnih izrezkov, podobno naturalističnemu postopku. Pisati sem dajal tudi skupini, potem pa smo skupaj sestavljali zgodbe.«¹⁸⁸ Predloge so bila ready-made besedila ter razne pesmi: belokranjska ljudska *Lepa Anka kolo vodi*, partizanska *Svobodna Slovenija oz. Slovenci kremeniti*, pesem Majakovskega v ruščini, potem horoskopi, uganke, reklama za alpsko mleko ter tudi povsem izmišljeni jezik ipd.

Tekst kot element predstave, enakovreden vsem drugim, je skratka nastal po principu kolažiranja raznorodnih materialov; tovrstni pristopi k rabi besedila v gledališču so se v slovenskem prostoru razmahnilo šele v 90. letih 20. stoletja, rezultate tega početja pa danes najpogosteje označujemo z izrazom, ki ga je konec 90. let 20. stoletja po Andrzejju Wirthu utemeljil nemški gledališki teoretik Hans-Thies Lehmann: postdramsko gledališče, kjer je –

¹⁸⁵ Objavljeno v: Gašper Troha (ur.), *Literarni modernizem v »svinčenih« letih*, Ljubljana: Študentska založba in Slovenska matica, 2008, str. 79–99.

¹⁸⁶ Potem Svetina nadaljuje: »Člani Gledališča Pupilije Ferkeverk smo bili ideološko 'neobremenjeni', a tudi neopredeljeni, kajti nismo sledili idejam skrajnih levičarjev, mladih marksistov, ki so se zbirali (tudi) okrog študentske *Tribune*, ali v sosednjih prostorih v Kazini, kjer je imel sedež Univerzitetni komite Zveze komunistov Slovenije. [...] Člani Pupilije se nismo identificirali niti z idejami *Perspektiv* oz. natančneje rečeno z najbolj radikalnimi stališči nekdanjih perspektivašev, ki so bili tedaj zbrani v uredništvu *Problemov*.« Ibid., str. 90.

¹⁸⁷ Milenko Arnejšek Prle, Jožica Avbelj, Manca Čermelj, Meta Gorjup, Lado Jakša, Milan Jesih, Dušan Jovanović, Matjaž Kocbek, Tomaž Kralj, Goranka Kreačič, Barbara Levstik, Dušan Rogelj, Ivo Svetina, Slobodan Valentinčič, Tomaž Zorko in Monika Žagar.

¹⁸⁸ Blaž Lukan, »Drama se ne piše, drama se dela: pogovor z Dušanom Jovanovićem«, *Literatura* 118, 2001, str. 493.

najkrajše in poenostavljeno rečeno – besedilo (samo še) eden od mnogih elementov, ki gradijo predstavo, in ne več njeno izhodišče.¹⁸⁹

Jovanović je v gledališču Pupilije Ferkeverk po lastnih besedah z obema nogama sestopil v trivialnost: horoskopi, zaupni pogovori, fotoromani, žanrske zgodbice, črno-beli film in strip, golota in erotika na odru, pa seveda tudi provokacije, kot je klanje živih kur, inscenirano občevanje z globusom in podobno: »Ta pogrošnost vsebine je bila rokavica, ki sem jo vrgel patetični viziji prihodnosti v obraz. Humor proti puščobni resnobi eshatologije. Modernost proti dogmi. Popularna kultura kot estetska in politična subverzija. Podobno v *Plejbojih*, podobno v *Žrtvah mode*.«¹⁹⁰ Izjava jasno izpričuje Jovanovićevo uporniški ustvarjalski credo, ki ga že vseskozi zasledujemo.

Pupilija pa ni bila subverzivna le s svojim »šopkom« neliterarnih ali ready-made predlog za predstavo ter s klanjem živih kokoši,¹⁹¹ z inscenacijo spolnega akta z napihljivim globusom, s kopanjem golih mladeniča in mladenke v kadi, dojenjem odraslega moškega ipd. To so le »parcialne« manifestacije veliko pomembnejšega obrata v načinu produkcije, percepcije, mišljenja gledališča ter funkcije besedila v njem. Šlo je za popolno spremembo gledališke perspektive, ki ni imela ničesar več opraviti z mimetično funkcijo (v) umetnosti, šlo je za odrske nastope, ki niso bili več igralski, ampak performerski: nastopajoči so na odru predstavljali (samo še) same sebe.¹⁹²

A vendar je *Pupilija* – ena temeljnih predstav slovenske gledališke neoavantgarde, nastala v okviru *ad hoc* Gledališča Pupilije Ferkeverk – zaslovela predvsem zavoljo golote in spornega obrednega klanja kokoši na odru, ki je preraslo v škandal in s tem zasenčilo njene druge kvalitete, predvsem pomen radikalne in(ter)vencije v dani estetski in gledališki kontekst ter v

¹⁸⁹ Vloga besedila v postdramskem gledališču je zelo drugačna kot v tradicionalnem dramskem gledališču; postdramskega gledališkega besedila zato ne moremo zagrabiti z orodji klasične dramske teorije, kot sta jo utemeljila Aristotel in Gustav Freytag. Odsotnost dramskega dejanja, sprememba funkcije dramske osebe, razgradnja besedila ipd. so značilnosti postdramskih tekstov, ki zahtevajo nove teoretske pristope, ki se napajajo pri povojnih, modernih in sodobnih teorijah umetnosti in kulture: dekonstrukciji, lingvistiki, strukturalizmu, psihoanalizi, feminizmi ipd. Najznačilnejša predstavnik postdramske pisave pri nas sta danes Simona Semenič in Peter Rezman.

¹⁹⁰ Dušan Jovanović, *Svet je drama.*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007, str. 183.

¹⁹¹ To gesto je Kermauner v svojih številnih esejih in študijah označil za gledališki hipermodernizem, ki da je moral v slovenskem prostoru poleg umetniške nositi še celo vrsto »dodatnih socialnih nalog«, te pa je z eno besedo imenoval kar – svoboda. Glej: Taras Kermauner, »Slovensko gledališče danes«, *Sodobnost* 29/1, 1981, str. 15–24.

¹⁹² Podrobnejši vpogled v zgodovino in teorijo performansa ponuja izvrstna knjiga Marvina Carlsona *Performance: a critical introduction*, ki je izšla pri eminentni mednarodni založbi Routledge leta 1996.

same režime gledanja in sprejemanja gledaliških dogodkov.¹⁹³ Kot izviren gledališki eksperiment je opustila vse oblike pripovedi, zato je za večino ljudi, ki so gledališče razumeli skozi aristotelske teorije mitosa (zgodba) in etosa (dramski karakter) – pomenila le estetski eksces. Ob vsemu zgražanju in moraliziranju pa je kritik Venio Taufer v zakolu kokoši vendarle videl manifestativno gesto – konec oz. zakol t. i. literarnega gledališča.¹⁹⁴

Dušan Jovanović je šele leta 2009 (v intervjuju z Mihom Trefaltom) dejansko pojasnil, na kaj je meril s kokoškami že v *Znamkah*: »Predstavljajo uniformirano silo, represijo, trdo roko.«¹⁹⁵ Ta izjava lahko za nazaj razjasni mnogokatera ugibanja ter potegne nove niti skozi obstoječe interpretacije ponavljanja in vračanja tega motiva znotraj njegovega ustvarjalnega opusa.

3.1.6. *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka (1970, upr. 1976 v SLG Celje)*

Besedilo, ki je bilo prvič objavljeno v *Sodobnosti* leta 1971, se tako kot prvenec *Predstave ne bo* tematsko giblje v gledališkem svetu. Njegov nastanek so očitno spodbudila tedaj še vedno ne povsem pomirjena trenja v ljubljanski Drami, ki so 1969. »odnesla« njenega legendarnega ravnatelja Bojana Štiha.

Jovanović si je pred pisanjem *Tumorja* (ki bi ga žanrsko lahko označili za nekakšno utopično parodijo ali parodijo utopije) očitno zastavil vprašanje, kaj bi bilo, če ... Kaj bi se torej zgodilo, če bi v resničnem spopadu med gledališkimi »konzervativci« in »modernisti« zmagali slednji? Pri čemer si je pošteno privoščil obe strani – tako tiste, ki so prisegali na tradicijo gledališča kot ugledališčene literature, kot tiste, ki so zahtevali avtonomijo gledališkega medija –, za povrh pa še samega sebe.

¹⁹³ Prav zato je bila komentirana rekonstrukcija predstave Janeza Janše leta 2006 njeno (po)nov(n)o in posebno odkritje celo za poznavalce slovenske gledališke zgodovine.

¹⁹⁴ Glej: Venio Taufer, »Eksperimentalno gledališče v Križankah: Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki«, *Naši razgledi* 21 (7. 11. 1969), str. 635. Aleš Berger je enako gledališko gesto dobrih petnajst let kasneje, leta 1985, v Jovanovičevi postavitvi Svetinove drame *Lepotica in zver ali kaj se je zgodilo z Danico D.?* v SMG prebral kot simbol konca gledališke avantgarde (glej: Vasja Predan, *Kritikovo gledališče*, Ljubljana: Slovenska matica, 1990, str. 243), Vasja Predan pa naj bi v eni od mnogih gledaliških refleksij, ki jih je v tistem času objavljaval v slovenskem in jugoslovanskem periodičnem tisku, v citatu zakola kokoši detektiral konec gledališkega modernizma. Zapisa, žal, tudi ob pomoči njegovega avtorja ter arhivov SMG in (tedaj še) SGM nisem našla, zato izjavo navajam po spominu in ustnem pričevanju Vasje Predana.

¹⁹⁵ Miha Trefalt, »Ne bi je mogel še enkrat napisati ne tako ne drugače: Pogovor z Dušanom Jovanovićem«, <http://www.vezasigledal.org/prispevki/ne-bi-je-mogel-se-enkrat-napisati-ne-tako-ne-drugace>, zadnji dostop: 15. 10. 2014.

Pomemben del funkcije dramatike, gledališča in umetnosti nasploh pri revolucioniranju družbe je kritika v najširšem smislu, pri čemer ima pomembno vlogo tudi funkcija samokritike – posebej v svoji ludistični fazi je Jovanović premogel oboje v izdatni meri. Poglejmo, kako se to v navezavi na fokus naloge kaže v *Tumorju*.

Igra tematizira upor v gledališču: režiser, dramaturg, zdravnik in nekaj igralcev ustanovijo revolucionarni komite gledališča Slavija, prisilno upokojijo ves preostali ansambel ter zasedejo gledališče tako, da »vpokličejo v hišo del svojega sorodstva, v glavnem otroke, in prekinejo sleherni kontakt z zunanjim svetom in družbo kot tako« (I);¹⁹⁶ gesta nas seveda spominja na koncepte komunitarnega anarhizma. Prvo dejanje *Tumorja*, ki se godi v centralni redakciji časopisa *Dnevnik*, je spisano v žanru komedije, v drugem in tretjem dejanju, kjer se dogajanje preseli na oder gledališča Slavija, pa se (podobno kot v drugem delu *Znamk*) začnejo množiti nenavadne, nelogične in neverjetne, celo grozljive reči na način groteske.

V prvem dejanju spremljamo, kako temperatura v časopisni hiši narašča zaradi vesti o nena(va)dnem gledališkem puču, za katerega se že zanima tudi mednarodna javnost:

GLAVNI UREDNIK: To je bedast, slaboumen škandal peščice manijakov in ekstremistov sumljive, nam tuje idejno-estetske orientacije, in nič več in nič manj! (I)¹⁹⁷

Naslednji dan pred gledališčem protestirajo odpuščeni igralci in drugi gledališki delavci, ki želijo vdreti v stavbo, vendar jim ne uspe. Med njimi je prvak Knez,¹⁹⁸ ki nekaj vzneseno deklamira, potem pa jo v splošnem kaosu in nasilju, ki izbruhneta med obmetavanjem z gledališkimi petardami, dimnimi bombami in granitnimi kockami, skupi. Pučisti dovolijo, da v gledališče vstopita inšpektor Levstik in novinar Križnik, ki naj bi raziskala resnično ozadje dogajanja v hiši oz. pripravila ekskluzivne intervjuje in reportaže.

V gledališču se dogaja pravcata hipijada, kjer režiser Dular, dramaturg Palčič ter doktor-hipnotizer Černigoj vsak po svoje vodijo igralce. Gledališke vragolije (ritualno poplesavanje v krogu, živalski kriki, gledališke vaje za »sprostitutev«, ponujanje ženskih prsi v podoj, kopanje v kadi ...) in goreče priseganje na »totalno« gledališče, na popolno preobrazbo igralcev, na zlitje gledališča in življenja v eno in s tem na ukinitvev gledališča kot »laži« in »pretvarjanja«

¹⁹⁶ Dušan Jovanović, *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981, str. 163.

¹⁹⁷ Ibid, str. 170.

¹⁹⁸ V njegovi figuri so gledališčniki prepoznali pokojnega igralskega prvaka Staneta Severja (1914–1970) in mnogim se je tak način prikaza zdel nespoštljiv.

pa se očitno ali celo neposredno navezujejo na avtorjeve intenzivne izkušnje s predstavo *Pupilija. Tumor* je torej že leta 1970 poln samoironične distance do tedaj še močno žive gledališke avantgarde s konca 60. let:

KRIŽNIK: Za koliko časa ste zaprli gledališče?

PALČIČ: Za nedoločen čas.

KRIŽNIK: Kaj je namen tega ukrepa?

PALČIČ: Sanacija krize.

KRIŽNIK: V čem je kriza in kje so njeni vzroki?

PALČIČ: Kriza ali stiska, težava, težak položaj, nevarnost, vrhunec bolezni. Beseda je grškega izvora. Gledališče se utruji, postara, otopi. Loti se ga duhovni in telesni razkroj. Gledališče je igra z ljudmi, s časom, z energijo, z materialom. [...] Težava, kriza, stiska, recite temu, kakor hočete, treba je ukrepati, zdraviti!

KRIŽNIK: Kako zdraviti?

PALČIČ: Zdravimo predvsem igralca, ki je korenina, steblo in klorofil gledališča. Prilagajamo ga novim razmeram v okolju, v zraku, vodi in na kopnem, skušamo doseči določene spremembe v načinu njegovega doživetja, v strukturi njegove zavesti, v sistemu njegovih reakcij. [...]

KRIŽNIK: Gledališče je zaprto, javnost se razburja, predstav ni, nekateri so ogorčeni, družba se sprašuje, kaj vendar počnete v zaprtem gledališču.

PALČIČ: Predstav ni in jih ne bo, me razumete, ne bo jih! [...]

DULAR: Predstava je laž, gnusna laž. Rad bi se otrešel tega poraznega srha, ki te polni z občutkom znanega in prepoznavnega. [...]

KRIŽNIK: S kakšno pravico ste pognali večji del ansambla na cesto? V čigavem imenu?

PALČIČ: Ne potrebujemo jih. To so izrazito znane formulacije znanih modelov. Eksperiment na njih se ne obnese, zavore delujejo, znamenja prepovedanega so razvidna [...]. Naj igrajo na TV in si stiskajo mozolje, da bodo lepi, jaz imam svoje fantke, jaz imam svoje punčke, jaz imam svojo selekcijo [...].

KRIŽNIK: Kaj počnete s temi fantki in s temi punčkami?

PALČIČ: Pripravljam jih na vnebohod. Skušam jih odtrgati pogubnemu vplivu zemeljske težnosti. (II)¹⁹⁹

Skratka: uporniki so tudi v *Tumorju* znova prikazani kot norci; a tokrat so to obskurni gledališki avantgardisti, radikalci, ki ne želijo več ustvarjati za občinstvo, ki postopoma izgublja kontrolo nad samimi sabo in nad dogajanjem, ki so ga sprožili. Tako se začno vrstiti nenavadne reči, meje med igro in resničnostjo se brišejo, vsi se ujamejo v strašljivo igro in v psihoze posameznih igralcev, ki so jih nekontrolirano sprožile režiserjeve in dramaturgove (hotene ali nehotene) manipulacije. Kaotičnemu dogajanju in norosti nazadnje ni videti nobenega možnega razpleta več. Zaključna zamrznitev dogajanja, povzročena s tem, da igralci na oder prinesejo lepilo in se zlepijo tako, da premikanje ni več mogoče in vse obmiruje, je seveda metafora za samoukinitvev ali celo skupinski samomor fanatičnih skrajnežev.

¹⁹⁹ Dušan Jovanović, *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981, str. 191–194.

Ugotovimo lahko, da je *Tumor* po izbiri snovi, svoji nenavadni, izvirni dramaturški strukturi, obliki in vsebini nedvomno »avantgardna« igra, pa vendar je njeno sporočilo očitno protiantgardno (a nikakor konzervativno): radikalen gledališki eksperiment, ki obenem zavrača komunikacijo s svetom, torej z družbo, ki ga obkroža, je zabloda, ekstremizem, manipulacija in zlo. Ključno sporočilo *Tumorja* je torej v končni instanci znova predvsem izrazito humanistično.

Čeprav pri *Tumorju* ne moremo govoriti o kakšni neposredni kritiki družbenopolitičnega sistema (kot pri *Norcih*, *Karamazovih*, *Viktorju* ...), je ta v igri še zmeraj prisotna kot obrobna, stranska tema, kot nedolžno zabavljanje čez obstoječi (miselni) sistem. A veliko bolj bistveno kot to je spoznanje, da je *Tumor* – ta dolga igra v treh dejanjih s pomenljivim posvetilom »in memoriam pobijalca ščurkov«²⁰⁰ – Jovanovičeva programska odpoved lastni gledališki preteklosti, radikalnemu gledališkemu eksperimentu, ki ga je v tistem času zakoličil s *Spomenikom G* v EG Glej. Ta dramski obračun s svojo prvo gledališko dekada pa Jovanović opravi v času, ko se z gledališkega obrobja postopoma, vendar odločno premakne v institucije; v času, ko njegovo delo postaja »avantgardni mainstream«. Za ta Jovanovičev zmernejši avantgardizem, kamor lahko vpišemo praktično ves njegov dramski in gledališki opus, pa je ključna ravno zvestoba humanističnim vrednotam, camusovskemu upornemu človeku.

V zvezi z interesnim poljem pričujoče raziskave naj še poudarim, da se s *Tumorjem* jasno zaključuje drugi del ali druga stopnja Jovanovičeve ludistične ustvarjalne faze, predstavlja pa tudi simbolni začetek Jovanovičevega »veličastnega pohoda« skozi institucije. Dela, ki pripadajo drugi stopnji Jovanovičeve ludistične ustvarjalne faze, *Happening Hlapci*, navidez apolitično provokacijo *Pupilijo* in *Tumor*, povezuje prikaz »samoupravnega« življenja in ustvarjanja v neki interesni skupnosti, kar pa sama besedila tematizirajo oz. obravnavajo na tri različne načine. Tovrstne življenjske in ustvarjalne drže ali prakse še danes negujejo tudi nekatere skupine umetnikov, anarhistov in sodobnih alterglobalistov, vendar so omejene na zelo ozek krog ljudi. Tega problema, ki je značilen za vse različice zgoraj predstavljene oblike komunitarnega anarhizma – pred stotimi ali štiridesetimi leti enako kot danes –, se je Jovanović že na začetku 70. let dobro zavedal. Samoorganiziranje v manjših skupnostih in skupinah, ki ga je v ŠAG, gledališču Pupilije Ferkeverk in z ustanovitvijo EG Glej intenzivno

²⁰⁰ Dular, Palčič in njim podobni so na koncu prvega dejanja metaforično poimenovani kot ščurki. Igra je torej Jovanovičev provokativni spomenik vsem gorečim nasprotnikom tedanjih eksperimentalnih gledaliških praks.

izkusil tudi Jovanović, nam torej odpira številna vprašanja o avtonomnosti in življenju v neki družbi, ki to avtonomijo iztisne ali prevede na popolno obrobje, a zapora je večinoma obojestranska: le korak dlje od avtonomije je tudi samozadostno zapiranje takšnih skupin vase.²⁰¹ Kljub temu pa so (bili) tovrstni »samoupravni« umetniški in družbeni eksperimenti izjemno zanimivi in pomembni, kajti ne ponujajo le premisleka na ravni alternative bolj tradicionalističnim oblikam gledališča, temveč tudi na ravni soobstoja in simbioze več možnih oblik, ki lahko živijo druga ob drugi in se v idealnih razmerah tudi medsebojno podpirajo – to pa je nekaj, kar se v slovenskem gledališkem prostoru pospešeno dogaja šele od začetka 90. let 20. stoletja naprej.

3.1.7. *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo* (1971, upr. 1972 v SSG Trst)

Komedija s podnaslovom Commedia dell'arte je nastala po canovacciu *Trije rogonosci* (*Li tre becchi*) neznanega avtorja iz 16. stoletja. Po njem je Jovanović povzel stalne tipe oseb ter komedijske situacije, zaplete, spremenljiv ritem, kontrapunktirane obrate in druga znana kompozicijska načela klasične italijanske komedije, vsebinsko pa jih je travestiral, posodobil, celo aktualiziral.

V *Življenju plejbojev* se vse vrti okrog posteljnih zadev, spolnosti, seksa, čutne naslade, in sicer na način skokov čez plot, zvodništva, prevar, ljubosumja, posesivnih zvijač in vsega, kar še sodi k temu. Deset oseb – trije poročeni pari in še dve bolj ali manj stalni dvojici oseb, gospod in njegov sluga ter mama in sin – je nenehno na sledi za mesenimi užitki: vsi vseprek kopulirajo, ne vedoč, da jih v istem trenutku varajo tudi partnerji, po možnosti kar na domačih ležiščih. Po nareku predloge so to osebe ne samo različnih spolov, ampak tudi različnih družbenih statusov oz. stanov, ki pa so si v igri zmešnjav prešuštnega zadovoljevanja seksualnih želja in potreb popolnoma enake in enakopravne.

Komedija je kmalu po nastanku doživela precej različne interpretacije. Lojze Filipič je v njej iskal družbenokritični potencial in ga je tudi našel. Še več: *Plejboje* je razumel skoraj kot moralko, kot »pandemonij erotike, ljubezni v narekovajih, spolnosti in sodobnih potrošniško pridobitniških ter posestniških medčloveških razmerij,« ki so »vse bolj animalična«. V njenih

²⁰¹ Ta problem omenja tudi avstrijski filozof Gerald Raunig v knjigi *Umetnost in revolucija*, ki je v slovenskem prevodu izšla leta 2011 pri založbi Maska v Ljubljani.

osebah je videl »današnje, sodobne, tukajšnje ljudi, ki so smešni v svojem brezglavem hlastanju po užitku, posesti in trenutku«. ²⁰² Če bi se osredotočili na posamezne replike, kot je na primer Valerijev seksizem v 3. prizoru I. dejanja (VALERIJ: Ogromne bradavice. Ogromno krzno. Zdaj je v razcvetu. Trebušna plesalka z obrazom madone. Kot s kakšnega Pirellijevega koledarja. Resnično priporočam. (I/3)), ²⁰³ bi se lahko s Filipičem popolnoma strinjali, za sporočilo celotne drame pa tak sklep še ne zadošča. Tudi Jovanović mu ugovarja: »Hotel sem evidentirati razsežnost naše majhnosti, revščino naših zalog ljubezni, pičlost in nepomembnost naših erotičnih programov [...]. Samo evidentirati. Ne kritizirati ali smešiti. Ne zgražati se in protestirati. [...] Meter naše moralne duhovnosti je klavirno moralizatorski, njegov vrednostni domet je domet pljunka. [...] Ne čutim potrebe, da bi temu, kar je, zoperstavil nekaj, česar ni. Morda smeh. Pesem o svobodi pa je iz drugega vica.« ²⁰⁴

Andrej Inkret je v svoji interpretaciji veliko bliže Jovanoviću. Komedijo razume kot idejno in ideološko »do kraja razbremenjeno dramsko pisanje«, v gledališkem smislu pa kot docela čisto, radikalno komedijantsko realizacijo »igre kot igre«. »Zunaj neposrednega, čutno nazornega obsega njenih komičnih ekshibicij ni ničesar«, kar bi jo določalo ali osmišljalo; »vse, kar je, je komedija, in komedija ne služi nobenemu 'višjemu' vrednostnemu vidiku« več. Inkretov pogled pri tem sicer opazi »aktualne asociacije«, »parodiranje znanih tem iz klasične

²⁰² Glej: Lojze Filipič, »Izvirna sodobna različica stare komedije«, *Gledališki list MGL XXIII/2*, 1972/1973, str. 20–21.

²⁰³ Dušan Jovanović, *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981, str. 14.

²⁰⁴ V intervjuju, ki je ob uprizoritvi *Življenja plejbojev* v MGL leta 1973 izšel v priložnostnem gledališkem listu, Filipič razmišlja takole: »[N]e človek, ki se igra, marveč človek, ki se prekleto neodgovorno, nevarno in nečloveško igračka sam s seboj, s svojo usodo in s svojim obstojem, to je resnica 'hominis ludentis'.« Jovanovičeva replika na to pa je zelo zgovorna: »Vas najbrž muči dvom [...], ali se ta Jovanović sploh zaveda konsekvenc te formalne igre? Ali je kaj zaskrbljen, ali pa pankrt uživa v tem formalnem igračkanju z usodo sveta, ki drvi v katastrofo. In če ne uživa, in če je humanist, zakaj (hudiča) na nek razumljiv, gladek, zaokrožen način tega ne pove!? Da bomo ukrepali (porka duš)! [...] Jovanović pa misli, da živi v formalnem svetu nujnih zakonitosti, kjer tega preprosto ni treba izreči. (Naj vsak ptiček po svoje žvrgoli, potem itak pride teta vegeta, ki reče: 'malo dialektike ne bo škodovalo'.) Ali bomo čez petdeset let reševali temeljne probleme planeta tako, da bomo ukinili kapital kot gonilno silo razvoja civilizacije, razredno in potrošniško družbo, nacionalizme, bloke, pakete, meje, carine, lastnine in ostalo ropotijo, ali kako drugače? Ali se bomo takrat lahko realno pogovarjali o kontroli rojstev, varstvu okolja, pravični razdelitvi dobrin, naseljevanju Kitajcev v Sibiriji in Indijcev v Ameriki? Ali bo kapital crknil, preden vrže na mizo vse karte in opravi, kar ima opraviti na tem svetu? Oprostite, popolnoma resno! To ni problem formule 'homo ludens', to ni problem mojega pisanja iger.« (Lojze Filipič, »Iz pomenka z avtorjem«, *Gledališki list MGL XXIII/2*, 1972/1973, str. 29.) Jovanovičev odgovor jasno izpričuje ustvarjalski credo, ki dosledno goji distanco do vsak(rš)ne ideologije, predvsem pa (v tistem času uradno zaželeno in splošno sprejete) ideje o nenehnem napredku in revolucioniranju naših življenj; ta ustvarjalski credo živi popolno avtonomijo in svobodo (v) umetnosti. (Tu ne gre za želje ali zahteve po umetniški avtonomiji, ki je za Jovanoviča nekaj tako samoumevnega, da to vprašanje zanj preprosto ne obstaja.) Oboje je izjemno pomembno za razumevanje Jovanovičeve »neodvisne« avtorske države, ki se zelo konsistentno ohranja skozi ves njegov (dramski) opus; opus, ki je v vseh drugih pogledih tako neverjetno raznolik.

literature«, »neobremenjenost z moralističnimi predsodki« ter »znamenja današnjega panerotizma«, vendar temu očitno ne pripisuje kake posebne teže.²⁰⁵

Ključ za naše branje in interpretacijo te komedije pa se skriva ravno v teh navideznih efemernostih. Sodobnost oz. novost *Življenja plejbojev* glede na njihov canovaccio se namreč kaže na vsaj šest medsebojno prepletenih in sovisnih načinov:

1. Žanrski prestop. Čeprav nam Jovanović štorijo prikaže brez moraliziranja in v formalnem smislu ostaja strogo zvest »mehaniki« commedie dell'arte, jo vendarle parodira: zvede jo na lahkotno komedijo, pravcato žgečkljivko, bulvarko, kjer se vse »prepovedano« nikoli ne zgodi »v živo«; kjer se pohujšanje nikoli dokončno ne uresniči in kjer golota ostaja skrita gledalčevim očem, s čimer je zadoščeno (malo)meščanski konzervativnosti in spodobnosti. Četudi gre pri parodiji commedie dell'arte hkrati že tudi za parodijo bulvarke, kar Jovanoviću ob vrtoglavem pospeševanju tempa in burkaštvu tudi dobro uspeva, in četudi so *Plejboji* ob vsej situacijski in besedni komiki ter komiki spletk svetlobna leta oddaljeni od kake *Pupilije*, so vendar subverzivni, a bolj prikrito, implicitno, in to (ne le) zaradi spodnašanja tal žanru, njegovega parodiranja, prečenja in preseganja. Besedilo je polno komedijskih konvencij (monološke tirade in govori vstran, stalni tipizirani liki in iz njih izhajajoči odnosi, matematično strukturirano zaporedje dogodkov ipd.), vendar pa nam daje tudi nenehno vedeti, da ima distanco do njih, preigrava jih in z njimi manipulira. Gre torej za zanimiv primer parodije in travestije historičnega žanra commedie dell'arte, ki ga v čisti obliki 400 let po nastanku predloge ni več mogoče obuditi od mrtvih.

2. Medbesedilnost. Nekakšna hotena naivnost, tudi prostodušnost se kažeta v številnih medbesedilnih navezavah, v parodiji in travestiji referenčnih del, tem ali odlomkov iz svetovne literature.²⁰⁶ Liki iz *Življenja plejbojev* se pogostoma sklicujejo na znana dela (*Smrt v Benetkah*, *Kdo se boji Virginie Woolf*, *Človeka nikar*) in avtorje (Homer, Evripid) iz zakladnice svetovne literature ali se primerjajo z njihovimi junaki (madame Bovary) ipd. Taka najočitnejša medbesedilna povezava je 5. prizor I. dejanja, ki je umeščen na pokopališče kot travestija enega najslavnejših prizorov zapeljevanja v zgodovini svetovne dramatike: strašnega dialoga med vojvodo Glostrom in princeso Ano ob truplu kralja Henrika iz

²⁰⁵ Glej: Andrej Inkret, »Med igro in usodo«, v: Andrej Inkret, *Izbranci*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1990, str. 149–165.

²⁰⁶ Taras Kermauner bi te postopke najbrž označil za »pišmevuharstvo«.

Shakespeareove tragedije *Rihard III.* Tudi dialog med Jovanovičevima Oktavom in Ardelijo deloma poteka v vzvišenem, vezificiranem jeziku, njegova vsebina pa je izrazito znižana. Vsa medbesedilna komunikacija pa je v tej igri (za razliko od drugih Jovanovičevih iger) zvedena le še na eno samo funkcijo – funkcijo zapeljevanja.

3. Zahteve po svobodni ljubezni. Težko bi trdili, da gre v tej komediji na vsebinski in sporočilni ravni za kak (hipijevski) upor proti nastajajoči potrošniški družbi (ki je v *Pupiliji*, na primer, v prizoru z reklamo za alpsko mleko dovolj očiten), se je pa skozi takšno »evidenco stanja« našega (seksualnega) življenja – morda celo nekoliko paradoksalno in presenetljivo – izcimila dovolj izvirna artikulacija zahteve po svobodni ljubezni brez meja, zadržkov in predsodkov. V tem smislu lahko *Življenje plejbojev* razumemo kot svojevrsten odmev študentskih gibanj 1968 ter z njimi povezane seksualne revolucije, pa tudi tedaj vplivne ugotovitve znanega avstrijsko-ameriškega psihoanalitika Wilhelma Reicha (1897–1957), »da je seksualna svoboda pogoj družbene svobode in osvobojenosti od vsakršnega dogmatizma«. ²⁰⁷

ARDELIIJA: Joj, kako si mlad in lep! Nora sem nate, Oktav, nora ... Ne bi se smela tako spozabiti!

OKTAV: Neumnost, Ardelija, neumnost! Svobodna si tako kot jaz, tako kot vsi ljudje! Svoboda drži svet pokonci, ne pamet! Svoboda je strast. Pamet so okovi, verige! Kdaj? Kje? (I/5) ²⁰⁸

Takih in podobnih dialogov je v igri toliko, da jih niti ni mogoče prešteti.

4. Simpatiziranje z zahtevami po enakosti in enakopravnosti (spolov). V *commedii dell'arte*, in po njej tudi pri Goldoniju in še kom, so služabniki vselej bolj prebrisani, pametnejši, spretnejši, sposobnejši ali vsaj bolj simpatični od svojih gospodarjev (npr. *Sluga dveh gospodov*). Jovanović to značilnost ohranja, a jo obenem tudi parodira in neposredno prevaja v tedaj aktualni družbeni kontekst:

VALERIJ: [N]isem več tisti bledikavi, podhranjeni, slaboumni Valerij, ki je hotel samo švasati, pa ni imel možganov, da bi si pridobil babo, ampak je namesto njega mislil Stoppino.

OKTAV: Časi so se spremenili. Zdaj smo *mi* tisti, ki mislimo! Služinčad je samo za reprezentanco. Zato, da ni brezposelnih! Mi smo tisti, ki smo izrabljani! (I/3) ²⁰⁹

²⁰⁷ Citirano po: Bojan Kavčič, Zdenko Vrdlovec, *Filmski leksikon*, Ljubljana: Modrijan, 1999, str. 125.

²⁰⁸ Dušan Jovanović, *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981, str. 22–23.

²⁰⁹ *Ibid.*, str. 15–16.

Enako velja za ženske, predstavnice nežnejšega spola, tradicionalno sicer podrejene moškimi in možem, od njih odvisne in poslušne, vendar bolj pretkane, iznajdljive in podjetne (npr. *Krčmarica Mirandolina*). Poglejmo dva primera:

LUCINDA: Pandolfo ni slab. Toda tudi on, kot večina moških, misli, da mora biti žena v zakonu inferiorna, popustljiva in suženjsko poslušna. Podzvestno pričakuje, da bom mentalno zaostal kreten. Če bom pa takšna, me bo preziral, zanemarjal in morda celo zapustil! (I/2)²¹⁰

ARDELIIJA: [K]ako to, da sleherna količkaj spodobna ženska lahko odkrito priznava kvečjemu dva – tri življenjsko pomembne intimne odnose, nekateri na videz spodobni možakarji pa imajo pogostokrat več kot dvajset enako usodnih avantur v življenju? Kdo laže? (I/5)²¹¹

Zato je klasični komedijski žanr *commedia dell'arte* navkljub svojim do potankosti določenim pravilom (stalni liki, znana struktura prizorov, poudarjena teatralnost ...) s sociološkega gledišča izrazito emancipatoren. *Commedia dell'arte* je že kakih 400 let pred vznikom prvih feminističnih gibanj na svoj burkaški, komedijski, norčav, neresen gledališki način artikulirala določene zahteve po enakosti in enakopravnosti spolov ter družbenih in socialnih stanov.

5. Zabavljanje čez sočasno jugoslovansko družbo in ideologijo. Igra, ki že v svojem naslovu nosi parafrazo znane mantre jugoslovanske različice socializma, je nastala v razmeroma liberalnem času na začetku 70. let.²¹² Avtorjev ludistični (po)smeš in prostodušna satira lagodnega življenja (plejbojev) v pridobitvah socializma sta nespregledljiva. Kažeta se v blagi ironiji, v neobveznih, nezavezujočih, nedolžnih, mimogrede navrženih medklicih, ki lahko delujejo tudi nekolikanj potujitveno. Oglejmo si tri primere:

VALERIJ: Blagor tebi, ki delaš. Vsaj veš, zakaj živiš! Imaš polno življenje, razredno zavest in socialno zavarovanje.

OKTAV: Pri Valeriju ti ne gre slabo!

STOPPINO: Žalostno je, gospod Oktav, in bedno je služiti dandanes slovenskemu plejboju.

VALERIJ: Ga slišiš, Oktav, take stresa, no, kar naprej! In to naj bi bil moj public relation man.

Grozno! Škandalozno! Kako naj zaupam takemu uslužbencu? Najrajši bi mu dal odpoved.

STOPPINO: Ha! Kje so tisti časi, gospodje. Zdaj imamo sindikat. Zdaj smo zaščiteni.

VALERIJ: Ma ne delaj mi, prosim te, takoj socialnega problema! Ne špilaj mi, baraba hudičeva, takoj na strune izkoriščenega delavskega razreda. [...]

STOPPINO: Seveda. – Vi mislite s tiči, mi pa z rokami.

VALERIJ: Nehaj no s to lumpenproletarsko terminologijo. Zdaj si v redni službi. (I/3)²¹³

²¹⁰ Ibid., str. 9–10.

²¹¹ Ibid., str. 21–22.

²¹² V času pred sprejetjem ustave 1974, katerega posledica so bile zahteve po večjem spoštovanju socialističnih vrednot in strožji nadzor, tudi nad sporočilnostjo umetniških del.

²¹³ Dušan Jovanović, *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981, str. 15–16.

STOPPINO: Kakšna služba. Pablikrilejšnman! Le zakaj se nisem izučil kakšne obrti? (*Na občinstvo.*) A vidite, otroci, kako se lenoba maščuje? Ura zamujena, ne vrne se nobena. Kdo je že rekel: učiti se, učiti in samo učiti? (I/6)²¹⁴

UBALDO: Jaz ti bom zapustil vse. Vse! Trgovino, tovarno, delnice.

LUCINDA: Ja – da mi bodo potem vse nacionalizirali!

UBALDO: Ne bodo! Kakšna nacionalizacija neki. Nisi na tekočem. Po nacionalizmu zdaj vsi udrihajo! Vsi! ... (I/7)²¹⁵

6. Učinkovanje jezikovnih in stilističnih sredstev. Gibkost jezika je ena bistvenih kvalitete komedije. Dialogi so tekoči, izjemno živi, v izbranih pasusih lahko iz pogovornih vulgarizmov v hipu preskočijo v vzvišen, ritmiziran pesniški jezik ali v medklice (s parodičnim učinkom), ki neposredno korespondirajo s tedaj aktualno družbeno in politično situacijo (tak je že naslov komedije – parafraza znanega titoističnega gesla, ali pa Stoppinova retorika: »Kdo je že rekel: učiti se, učiti in samo učiti?« (I/6)²¹⁶ ipd.). Jezikovna in stilistična sredstva s svojimi preskoki in presenečenji ter z občasnimi preboji naših »horizontov pričakovanja« (posredno) vplivajo tudi na kompozicijo drame (vsako dejanje *Življenja plejbojev* po brechtovsko zaključni skupinski song), a to je v drugih Jovanovičevih igrah, kjer lahko govorimo o izrazito nenavadnih žanrskih hibridih, še veliko bolj očitno.

Za konec se moramo vprašati: kako je zdaj z uporabo pri *Življenju plejbojev*? Po vsem povedanem je jasno, da bi komediji, če bi ji želeli pripisati izrecno družbenokritično vsebino, ki jo je iskal Lojze Filipič, bržkone storili silo. Kajti »upornost« *Življenja plejbojev* tiči natanko v kombinaciji vseh šestih zgoraj navedenih vidikov/lastnosti igre ter bistvene ugotovitve o Jovanovičevi ustvarjalni drži, ki živi absolutno svobodo in avtonomijo (v) umetnosti.

To je vzorec, globinska struktura, ki se kaže skozi vsako igro posebej in vsakič na svoj način. Vsaka Jovanovičeva igra izpričuje svojstveno kombinacijo vseh teh stalnih značilnosti (in morda še kakšne), ki jih lahko šele v njihovi kombinaciji in v seštevku z avtorjevo distanco do preteklosti in sodobnosti – do vsakokratnega konteksta, v katerem se nahaja in iz katerega jemlje gradivo za svoje delo – razumemo kot uporniške.

²¹⁴ Ibid., str. 24.

²¹⁵ Ibid., str. 28.

²¹⁶ Ibid., str. 24.

Upor vznikaja iz Jovanovićeve humanistične drže, ki se kaže v doslednem odmiku od (občasno zapovedane, načeloma pa predvsem zaželene) ideološko pogojene skrbi za napredek družbe in človeka, v odmiku od »uporabne« (utilitaristične, buditeljske, celo vzgojne) funkcije (dramske in gledališke) umetnosti, kot je prisotna in z različnimi prijemi/sredstvi/metodami spodbujana v vseh družbenih sistemih, ne le totalitarnih, ampak tudi demokratičnih. V svoji načelni »državlanski nepokorščini« je Jovanović popoln modernist in nenehni »izboljševalec sveta«, in ta ugotovitev je za temo, ki sem si jo zadala v svoji nalogi – bistvena.

3.1.8. *Žrtve mode bum-bum* (1975, upr. 1975 v SMG)

V *Žrtvah mode bum-bum* poleg »konferanse«, napovedovalke in komentatorke dogajanja, nastopata ženski in moški zbor, ki štejeta 5 oz. 7 oseb, označenih s številkami od 1 do 5 in od 6 do 12. Oblika besedila je že na prvi pogled izrazito nenavadna in po besedah Rape Šuklje je leta 1975 (ponovno! – op. A. K.) pomenila »popolno novost«;²¹⁷ razdeljena je namreč na 16 sekvenc in prej spominja na režijsko knjigo kot na dramo; odtod tudi njen podnaslov – *Scenarij za gledališko predstavo*.²¹⁸

Neobičajno obliko te gledališke igre vsaj delno razjasni narava njenega nastanka: *Žrtve mode* so nastale po naročilu Slovenskega mladinskega gledališča oz. njegovega takratnega umetniškega vodje Dominika Smoleta za počastitev tridesetletnice osvoboditve.²¹⁹ A »proslava«, za katero je Jovanović pripravil svoj »scenarij«, je potem prerasla v eno najpomembnejših predstav Slovenskega mladinskega gledališča, po mnenju mnogih kritikov, gledaliških zgodovinarjev in teatrologov pa predstavlja tudi enega izmed prelomnih dogodkov slovenskega gledališča sploh.²²⁰

²¹⁷ Glej: Tomaž Toporišič, »Totalno gledališče: pogovor z Rapo Šuklje«, v: Tomaž Toporišič et al. (ur.), *Ali je prihodnost že prišla?*, Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče, 2007, str. 42–47.

²¹⁸ A spomnimo (in dopolnimo Rapo Šuklje), da sta po »scenarijih«, tedaj resda načrčanih na roko, nastala že *Pupilija* in nekaj mesecev pred njo tudi ugledališčena poezija oz. pesniška predstava *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk*. Tudi neuprizorjeni sinopsis za celovečerni *Happening Hlapci* je bil natipkan na zgolj šestih straneh v obliki scenarija.

²¹⁹ Sam Jovanović se tega spominja takole: »Ne vem več natančno, ampak šlo je za proslavljanje neke obletnice. Nekakšna uradna okrožnica je prišla, češ da je treba počastiti okroglo obletnico nečesa, najbrž osvoboditve ali zmage nad fašizmom ali nečesa temu podobnega. Smole me je poklical in mi dal popolnoma proste roke. Naj napišem tekst in ga postavim na oder. Dal pa mi je na svoj konspirativno-potuhneni način vedeti, da od mene ne pričakuje nič konvencionalnega. No, in tako sem se znašel pred največjim izzivom: vreči pesek v oči ideološkimi policajem, zadovoljiti Smoleta in narediti predstavo, ki se je ne bo sramoval – to je bilo vse prej kot lahka naloga.« Tomaž Toporišič, »Ali je čas predstave čas našega življenja?: pogovor z Dušanom Jovanovičem«, v: Tomaž Toporišič et al. (ur.), *Ali je prihodnost že prišla?*, Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče, str. 120.

²²⁰ Upriporitev je doživela izjemen uspeh, prejela vidne festivalske nagrade in zabeležila pomembna mednarodna gostovanja. Po pričevanjih, zbranih v monografiji ob 50-letnici Slovenskega mladinskega gledališča *Ali je*

Jovanović si je *Žrtve mode bum-bum* zamislil v varietejškem slogu. V širokem, drznem zamahu se je sprehodil skozi evropsko vojaško zgodovino od viteškega srednjega veka do sodobnosti, a z izrazito ironične perspektive spreminjanja in razvoja »modnih trendov«, krojev in noše vojaških uniform. Resna vojna problematika je bila prikazana v kabaretni preobleki obešenjaške modne revije, ki jo je vodila in povezovala igralka v vlogi konferansjeke (v besedilu imenovana in zapisana kot »konferansa«).

V igri se torej soočata dva zbora, dva principa: moški in ženski. Prvi govori jezik reda in pravil, drugi prisega na etično držo in je njegova žrtev. O tem pa govori že Sofoklejeva *Antigona*, prvič uprizorjena pred skoraj 2500 leti. Tudi Silvija Borovnik ugotavlja, da zbora v *Žrtvah* spominjata na antično dramatiko,²²¹ gledališki kritik Venko Taufer pa omenja njun izrazito ritualni značaj.²²² K tema ugotovitvama je treba dodati, da je vlogo zborov potrebno razumeti vsaj še v tretji funkciji, namreč v funkciji (že zgoraj omenjene) proslave kot tiste protokolarne prireditve, kjer praviloma nastopajo tudi (pevski) zbori.²²³

Besedilo za oba zbora, še posebej ženskega, je zanimiv eksperiment. Pri njem gre vseskozi za kompilacijo najrazličnejših fraz, frazemov, rekel, pregovorov, podob iz narodne mitologije, citatov iz literature, zapisane v narodovo kolektivno memorijo (ljudske pesmi, Prešernov *Krst*

prihodnost že prišla?, je bila tudi znanilka poetike, ki je v 80. letih prejšnjega stoletja Slovensko mladinsko gledališče v zavesti javnosti »utrdirila kot eno najpomembnejših gledališč v Sloveniji in Jugoslaviji«. Glej: Barbara Skubic, »Zgodovina Mladinskega gledališča od ustanovitve do leta 1980«, v: Tomaž Toporišič et al. (ur.), *Ali je prihodnost že prišla?*, Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče, str. 32.

²²¹ Glej: Silvija Borovnik, *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*, Ljubljana: Slovenska matica, 2005, str. 126.

²²² Glej: Tomaž Toporišič [et al.] (ur.), *Ali je prihodnost že prišla?*, Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče, 2007, str. 77.

²²³ Pred nedavnim je podobno večznačno funkcijo igralskega zbora uporabil Janez Janša v izrazito angažirani dokumentarni predstavi *Slovensko narodno gledališče*. Njena dramska predloga, ki je bila leta 2010 nominirana za Grumovo nagrado, je čisti ready-made, dosleden prepis zvočnega zapisa televizijskih posnetkov dogajanj ob razvpitem pregonu romske družine Strojjan z njenega doma v vasi Ambrus konec leta 2006. Besedilo in predstava se ukvarjata z zvočnimi dimenzijami političnega množičnega besa in razgaljata ksenofobijo večinskega prebivalstva v Ambrusu. Čeprav na prvi pogled med Jovanovičevimi *Žrtvami mode bum-bum* (1975) in Janševim *Slovenskim narodnim gledališčem* (2007) ni očitnih vzporednic (njun nastanek je povezan z različnima družbenopolitičnima kontekstoma, njuna avtorja pripadata različnim generacijam režiserjev ipd.), se primerjava vendarle lahko izkaže za produktivno, in sicer na več nivojih: a) najprej je tu že omenjena večznačna, trojna funkcija zbora; b) gre za kolektivni igri, ki govorita o nasilju, politiki nerazumevanja in izključevanja ter o populistični manipulaciji z ljudmi; c) avtorja v svojih predlogah uporabljata postopek soočanja različnih diskurzov – preprosto jih »razstavita«, brez moraliziranja; č) avtorja sta v obeh primerih predvsem montažerja in urejevalca jezikovnega gradiva, iz katerega jima uspe »ustvariti pravi primer ek klasične drame, ki temelji na konfliktu prevladujočega reda z njegovo lastno praznino – kar ni nič drugega kot fundamentalno vprašanje političnega« (navedek je iz obrazložitve nominacije *Slovenskega narodnega gledališča za Grumovo nagrado 2010 in povsem ustreza tudi sporočilu Žrtv*). Glej: Mirjam Drnovšček (ur.), *40. teden slovenske drame*, Kranj: Prešernovo gledališče, 2010, str. 47.

pri Savici ipd.), različnih besedotvornih postopkov in pregibanja besed, idiomov iz vojaškega žargona ter bolj ali manj vsakdanjih stalnih besednih zvez s slovarskimi primeri rabe, ki – tesno sopostavljeni drug ob drugem in preneseni v kontekst dramskega besedila kot predloge za predstavo – zadobijo mnoge nove in presenetljive pomene. Po eni strani jih je potrebno razumeti kot čiste asociativne besedne in zvočne igre oz. figure (npr. aliteracije »bojaželjen bojevit bojevnik« iz I. sekvence, *Odkritje spomenika*,²²⁴ ali skandiranje »re-ve, re-ve, re-ve, re-ve« v prizoru zmerjanja iz VI. sekvence *Strah*²²⁵ ipd.), ki pa na dramaturško izpostavljenih mestih zarežejo z nedvoumnim protivojnim sporočilom. Tako se na primer v V. sekvenci *Šiba božja*, ki govori o boleznih, mukah, bedi, fizični, čustveni in značajski pohabljenosti vojakov, izbrani slovarski primeri rabe besed spreminjajo v čiste metafore in metonimije (npr. »kobilice so do golega uničile proso [...] silna je povodenj zalila dolino / silen je veter razširil ogenj / velikanski požar je upepelil vso vas«).²²⁶ IV. sekvence *Najemniki* in raport iz VII. sekvence *Človek* preigravata variante ustaljenih fraz verbalnega nasilja in groženj s silo (»ti bom zbil vse zobe [...] ti bom dal eno po betici / boš čekane po trati pobiral / ti bom tako zakuhal / ti bom tako podkuril / te bom poslal na oni svet [...] iz hlač te bom stresel«),²²⁷ druga mesta (npr. IX. sekvence *Delo*) pa prinašajo zgolj asociacije na pomene izbranih besed (delo – brezposelnost, cekini, plača ...), ki bi se lahko vezale, plastile in množile v neskončnost.

Tehnika kolaža in montaže besed izrazito poudarja njihovo zvočno dimenzijo. Ritem in melodija nakopičenih besed, fraz in stavkov postajata svojevrstna nosilca pomenov, skoraj tako kot v poeziji.²²⁸ V III. sekvenci z naslovom *Tlaka* se te fraze, njihovi glasovni in jezikovni, besedno pomenski preliv in križanja tudi dejansko zlijejo v pravcato poezijo, ki spominja na 3500 let staro *Pesem nosačev žita* ali na poezijo s tematiko kmečkih uporov.

Z grmadenjem vseh mogočih jezikovnih drobcev, ki so vselej dosledno povezani z naslovno temo sekvenc, stara, zljajnana, izpraznjena rekla na novo oživijo, spet drugje pa besede, ki so v vsakdanji rabi navadno pomensko izjemno nabite (delo, dom, glas, človek, biti (se), grob, svoboda, vojna, ljubezen ...), izzvenijo kot prazno frazarjenje ali igračkanje. Še več – nekatere načrtno izbrane besede (predvsem tiste iz vojaškega, žurnalističnega in

²²⁴ Dušan Jovanović, *Zid, jezero in druge igre*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991, str. 6.

²²⁵ Ibid., str. 14.

²²⁶ Ibid., str. 13.

²²⁷ Ibid., str. 10–11, 16–17.

²²⁸ Enako v Janševi predlogi in predstavi *Slovensko narodno gledališče* iz leta 2006.

socialističnega besednjaka) postajajo prazni ali drseči označevalci, ki jih je možno zapolniti z najrazličnejšimi pomeni in s poljubno, spremenljivo vsebino. Na ta način je igra med drugim razgalila tudi praznost političnega žargona, ki je na svoj način utrjeval spretno ideološko propagando – to pa je Jovanović (sicer z drug(ačn)imi dramskimi in dramaturškimi postopki) počel že v *Norcih*.

Žrtve mode bum-bum so zdaj na moč duhovite, drugič burkaške, tretjič smrtno resne. Drastični prehodi iz ene v drugo skrajnost dosegajo močan dramaturški in sporočilni učinek. Temeljna drža igre pa je predvsem ironična, prinašajo jo že sama zamisel o njeni postavitvi v obliki modne revije, nenehen posmeh ter pregibanje in sprevrčanje ustaljenih besednih zvez po principu presenečenja.

Igra-scenarij, predvsem pa predstava, ki je nastala po njem, je bila navkljub nekaterim ostrim odzivom pravilno razumljena: zgodovina naše civilizacije ni nič drugega kot zgodovina večnega perpetuiranja nasilja, militarizma, uničevanja, trpljenja in nesvobode – prvo humanistično sporočilo. A k temu je potrebno dodati vsaj še dvoje: kot obešenjaška »protivojna agitka« na duhovit način razpira vprašanja ne le vojnega, ampak tudi političnega, družbenega, ekonomskega, duhovnega, ideološkega nasilja in njihovih posledic – drugo humanistično sporočilo. Najbolj drzne pa so *Žrtve mode* v tem, da problematizirajo povzdigovanje vojne kot mita in ključne identifikacijske oz. konstitutivne točke slovenskega naroda²²⁹ – tretje, najradikalnejše in za svoj čas najbolj problematično, občutljivo in provokativno humanistično sporočilo.

Jovanović očitno tudi v tej igri stavi na aktivistični potencial drame in gledališča, na njuno moč ozaveščanja in streznitve (za) gledalca. V smer angažirane, uporniške, avantgardne umetnosti pa se *Žrtve mode bum-bum* ne vpisujejo le zaradi kritične vpetosti v družbeni in politični kontekst, ampak tudi zaradi raziskovanja in preizkušanja (novih) možnosti dramskega/gledališkega jezika, zaradi (ponovnega) velikanskega premika/preskoka v razumevanju dramskega besedila kot »zgolj« scenarija, svobodno uporabne predloge za predstavo; zaradi izumljanja in preskušanja novih načinov nagovarjanja občinstva, zaradi zamenjave načina/koda sporočanja.

²²⁹ To ideološko zašiljeno resnico pa, kot smo videli, na svoj način problematizira že dramski prvenec *Predstave ne bo*.

Prav zato je potrebno za konec poudariti naslednje: vse besede, rekla, fraze (v veliki meri kot ready-made »preplonkane« iz jezikovnih slovarjev) ... si podaja 12 brezimnih oseb, označenih zgolj s številkami. Za dramske osebe (ki so običajno posamezniki s svojim imenom, identiteto in osebno zgodovino ali pa liki s prepoznavnimi lastnostmi) v tej igri ni (več) prostora, ker jih izbrana dramska/gledališka forma, ki je zelo blizu performansu, ne sprejme in ne prenese (več). Očitno dejstvo, da posameznik v tej igri – enako kot v vojni – ne pomeni nič, ne velja nič, ne šteje nič, je njeno že četrto humanistično sporočilo.

Žrtve mode bum-bum so izrazito izviren dramski (in gledališki) »format«, (znova) drugačen od vsega, kar je Jovanović napisal, pokazal ali zrežiral dotlej, pa vendar je v njihovem ozadju mogoče prepoznati izkušnje *Predstave ne bo*, *Heppeninga Hlapci*, *Pupilije*, *Spomenika G*, *Tumorja*, *Pogovora v maternici koroške Slovenke* ipd. Tudi *Žrtve mode* vstajajo iz razumevanja gledališča kot popolnoma avtonomne umetniške prakse, to pa sredi 70. let 20. stoletja še ni bilo tako samoumevno kot danes. In čeprav jih beremo in motrimo z naše časovne razdalje, nas še vedno presenečajo z neverjetno svežino v razumevanju dramske predloge kot uprizoritvenega materiala ter s svojo lucidnostjo, prodornostjo, duhovitostjo. V *Žrtve* je vpisan izrazito sodoben (celo za današnji čas odločno avantgarden) dramski izraz; brez pretiravanja lahko zaključimo, da je v mnogih pogledih celo pred svojim časom, saj je narejen z izrazitimi postdramskimi postopki in je neposreden predhodnik besedil, kot jih danes pišejo Simona Semenič (*24 ur*, *Gostija*, *Prilika o vladarju in modrosti*), Žanina Mirčevska (*Žrelo*, *Konec atlasa*), Miha Marek (*Čas razcveta*) ali Peter Rezman (*Ljubljana – Gospa Sveta*).

3.1.9. SKLEP

Skozi natančno analizo del, ki jih je Jovanović ustvaril v svoji zgodnji, ludistični ustvarjalni fazi med letoma 1962 in 1975, smo torej dokazali, da ta dela nikakor niso uvertana sama vase, zgolj znotrajtekstualna, da nikakor ni mogoče reči, da se upirajo idejnosti, ali da gre pri njih predvsem za čisto akcijo »brez 'višjega' smotra in pomena«, da skratka služijo samo igri kot taki (to so oznake, ki so jim jih pripisovali Kermauner, Koruza in Inkret). Nasprotno: Jovanovićeve igre so že od samega začetka prepojene s svojo »potencialno javno funkcijo«, lahko bi celo rekli – s svojim »družbenim poslanstvom«. Tej ugotovitvi poleg Lada Kralja pritrjuje tudi teatrologinja Jelena Lužina, ki pravi, da so Jovanovićeve zgodnje drame (večinoma namerno »otovorjene z dolgimi in zapletenimi naslovi«, ironičnimi, sarkastičnimi, angažiranimi ...) skorajda »tezne«, celo »eklatantno levičarske«, obtežene z avtorjevo potrebo, »da zavzame določena stališča o pomembnih družbenih in političnih vprašanjih tistega časa.« Vse so »temeljno prežete z značilnim modernističnim anarhizmom in nekonformizmom, natančneje: s hiperironičnim, pa tudi avtoironičnim angažmajem, ki je po svojem svobodomiselnem, 'odštekanem' duhu nedvomno vezan na leto 1968, po svojem radikalizmu pa nedvomno levičarski. Zdi se, da te uporniške, subverzivne in namerno šokantne drame nimajo drugega namena, kot da s pomočjo eksplicitno gledaliških sredstev vodijo kontinuirani, brezrezervni in brezkompromisni boj z družbeno hipokrizijo, odločene so, da to hipokrizijo demaskirajo, obsodijo, sprevrtaajo in karikirajo ... da jo, dobesedno, čim temeljiteje porušijo.«²³⁰

²³⁰ Jelena Lužina, »Dušan Jovanović, osloboditelj Skopja«, neobjavljeno, 2007, str. 9–10.

3.2. PRVI INTERMEZZO – INTIMISTIČNI INTERMEZZO: *Generacije* (1977, upr. 1977 v MGL)

Igra je s svojimi zelo kratkimi prizori – ki nimajo več veliko opraviti z dramskimi raziskavami in formalnimi eksperimenti iz ludistične ustvarjalne faze – blizu scenariju za televizijski film, ima izrazito filmsko dramaturgijo in je dejansko tudi nastala po Jovanovičevi nadaljevanki *Konec tedna*. Je prikaz kratkega izseka iz življenja sodobne, razširjene in povsem običajne (malomeščanske) družine Moškrič-Volaj, odvija pa se od nekega poletnega petka popoldan do nedelje.

Družini se v teh dneh ne zgodi nič dramatičnega ali usodnega, nič, kar bi njeno življenje posebej zaznamovalo in klicalo po dramski obdelavi: zgolj običajni pripetljaji, drobni družinski prepiri, sentimentalna kramljanja, spori s sosedi ipd. Dogajanje v igri oziroma njeno tematiko bi še najlažje zajeli z oznako medgeneracijski nesporazumi, ki pa nimajo ničesar opraviti z uporništvom. Med štirinajstimi osebami sta tukaj dve, ki z nekaj lastnostmi od daleč morda spominjata na upornike, vendar bližji ogled njune drže, njunega celotnega gestusa, nikakor ne zdrži uporniške emancipacije v pravem pomenu besede, take, ki bi jo bilo mogoče zajeti s konceptom upornega človeka v camusovski eksistencialistični filozofiji ali čim podobnim.

Ti osebi sta protagonist Marko Volaj, neprilagodljiv moški sredi tridesetih, oče dveh šolajočih se otrok, ter epizodist, hipi Šuši. Marko je nekolikanj objesten, malce neodgovoren in občasno celo zloben in surov moški, ki se veliko prepira z ženo Jano. Vsa ta mešanica slabih človeških lastnosti pa v njegovem primeru vstaja iz slabo reflektiranega splošnega nezadovoljstva z lastnim življenjem, ki ga občasno prestreljujejo lucidni prebliski: »Najbolj jezna generacija po drugi svetovni vojni – nosi doma copate, najema kredite, pije deit in hodi v savno.«²³¹ To je realnost generacije otrok nekdanjih partizanov; to so postali nekdanji študentje Zorči, Vojko, Duks iz drame *Norci*. Šuši, ki govori prepoznaven žargon in posluša značilno Woodstock glasbo, pa je zaspana ostalina in nekakšna karikatura hipijevskega gibanja iz 60. let, ki sicer učinkovito »barva« atmosfero, vendar ostaja zgolj obrobna oseba brez posebnega vpliva na dogajanje. Zato bi lahko celo ugotovili, da Šuši v tej igri simbolizira klavni iztek celotnega

²³¹ Dušan Jovanović, *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981, str. 123.

gibanja 1968, ki je »bučalo in grmelo tako silno«, da mu je za dosego dejanskih družbenih sprememb »zmanjkalo sape«.²³²

V *Generacijah* nastopajo ljudje brez posebnosti, ki so v socialnih in ekonomskih pridobitvah socializma varno zaspali in jim ni posebej mar za etična, zgodovinska ali družbena vprašanja. Tako zgolj živijo svoje anonimno, malo, nereflektirano in precej lagodno življenje, polno vsaj navidez neškodljivih predsodkov in malih nestrpnosti; skoraj čisto tako kot večina izmed nas, slehernikov, ki zazibani v vsakdanjo rutino živimo brez posebnih želja po spremembi in tudi brez potrebe po kakršnemkoli uporu – v 70. letih enako kot danes.

²³² Prim.: *ibid.*, str. 8.

3.3. DRUGA USTVARJALNA FAZA: ODPIRANJE POLITIČNIH TABUJEV IZ POLPRETEKLE ZGODOVINE (1976–1980)

V tem času Jovanović napiše dve izjemno pomembni drami, ki sodita v vrh slovenske dramatike. V njiju obdeluje v zavesti ljudi še močno živi, a hkrati že za dve, tri desetletja odmaknjeni obdobji: drugo svetovno vojno in čas po njej. Lado Kralj je njuno izrazito odprto, epsko formo povezal s principi brechtovskega gledališča in ju zato označil že kot postmodernistični drami.²³³ Vendar *Osvoboditev Skopja* in *Karamazovi* nista samo dediščina znane in vplivne Brechtove gledališke prakse in teorije. Tako na vsebinski kot formalni ravni sta dovolj očitno povezani s kompozicijskimi in estetskimi načeli povojnega filmskega modernizma – neorealizma, predvsem pa novega in črnega vala. Prvi se je najprej pojavil v Italiji takoj po 2. svetovni vojni in se od tam kmalu razširil po vsem svetu, njegovo nadaljevanje in radikalizacijo pa je konec 50. in v začetku 60. let prinesel t. i. francoski novi val, ki je v številnih državah spodbudil svoje nove filmske različice; jugoslovansko so poimenovali črni val. Oglejmo si, katere so bistvene značilnosti filmskega modernizma, neorealizma, novega in črnega vala, ki jih je mogoče povezati z Jovanovičevima dramama iz druge polovice 70. let.

Italijanski filmski neorealizem (z glavnimi avtorji Robertom Rossellinijem, Vittorioem De Sico, Luchinom Viscontijem in drugimi) se zavzema za »družbeno odgovoren« film; osredotoča se na prikazovanje realnosti in zavzeto beleži vsakdanjost ter probleme preprostih ljudi. Filmska trilogija *Rim, odprto mesto* (*Roma, città aperta*, 1945), *Paisà* (1947) in *Nemčija leta nič* (*Germania, anno zero*, 1947) Roberta Rossellinija ter *Tatovi koles* (*Ladri di biciclette*, 1948) Vittoria De Sice sintetizirajo vse njegove bistvene značilnosti: obsodba fašizma, prikazovanje vsakdanjega življenja socialno natančno profiliranih, tudi povsem avtentičnih in jezikovno zaznamovanih oseb na stvarnih prizoriščih ter »dotik sentimentalizma«, ki ostri socialne portrete protagonistov. Zaradi slednjega so mu kritiki pripisovali humanistične vzgibe. Pripoved je v neorealističnem filmu (za razliko od vseh različic novega vala in tudi Jovanovičevih dram) še vedno linearna, vendar že podana kot splet naključij, narativna konstrukcija pogosteje temelji »na nizanju fragmentov kot na kompleksni pripovedni strukturi«.²³⁴

²³³ Glej: Lado Kralj, »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)«, *Slavistična revija* 53/2, 2005, str. 103, 113.

²³⁴ Prim.: Bojan Kavčič, Zdenko Vrdlovec, *Filmski leksikon*, Ljubljana: Modrijan, 1999, str. 425–427.

Neorealistični posluš za deprivilegirane ljudi, socialne krivice, nasilje institucij ipd. je v našem prostoru neposredno spodbudil nastanek filma Jožeta Babiča *Veselica* (1960), vplival pa je tudi na francoski novi val in kasnejši jugoslovanski črni val, ki ga je pri nas napovedal že Jane Kavčič z *Akcijo* (1960). Slovenski filmski modernizem sta utemeljila Boštjan Hladnik z intimističnim *Plesom v dežju* (1961) in Matjaž Klopčič s filmi *Zgodba, ki je ni* (1967), *Na papirnatih avionih* (1967) in *Sedmina* (1969). A slovenski (in jugoslovanski) modernistični filmi so bili (za razliko od predvsem apolitičnega francoskega novega vala) tako kot Jovanovićeve drame pogosto tudi kritični do uradne ideologije in njenega dogmatizma: *Balada o trobenti in oblaku* (1961) Franceta Štiglica, *Grajski biki* (1967) Jožeta Pogačnika, *Zaseda* (1969) in *Rdeče klasje* (1970) Živojina Pavloviča, *Akcija* (1960) in *Begunec* (1973) Janeta Kavčiča, *Veselica* (1960) in *Poslednja postaja* (1971) Jožeta Babiča idr. vsak na svoj način prikazujejo povojno stvarnost kot razočaranje, demitologizacijo partizanščine in družbeno represijo.²³⁵

Povezava med novovalovskim oz. črnovalovskim modernizmom in dvema obravnavanima Jovanovićeve dramama pa je kljub zgornjim ugotovitvam še močnejša na formalni kot na vsebinski ravni. Natančnejša primerjava nam razkrije številne podobnosti in sorodnosti: iznajdevanje novih pripovednih form; naracija je razpršena, nepovezana, fragmentarna, eliptična, raztrgana, polna »iracionalnih« rezov, ki ne prenesejo več klasičnih dramaturških povezav med prizori in celo znotraj njih, zato avtorji modernističnih iger in filmov iščejo in preskušajo vrsto novih dramaturških postopkov; poudarek torej ni več na gladkem poteku pripovedi, marveč tudi na sami pripovedi kot »posebni estetski organizaciji zgodbe«.²³⁶ Tisto, kar je prikazano pozneje, bi se lahko zgodilo tudi prej. Zgodba postane raztrgana in »blodna kot življenje«.²³⁷

Poleg tega je za (slovenski in jugoslovanski) modernistični, črnovalovski film, podobno kot za dramo *Osvoboditev Skopja*, značilno, da slika »narobe svet« in svet, ki je »iz tira«; da

²³⁵ Glej tudi: *ibid.*, str. 124–127, 289–292, 440–442, 561–567. Navajam predvsem tiste filme slovenskega modernizma, ki (tako kot *Osvoboditev Skopja* in *Karamazovi*) tematizirajo vojni čas ali čas tik po njem. Pri tem pa nikakor ne smemo pozabiti na še veliko radikalnejše filmske eksperimente, kot so bili na primer kratki avantgardni filmi Jovanovićevega tesnega tovariša Karpa Godine *Sonce, vesplošno sonce* (1968), *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk* (1970), *Vloga moje družine v svetovni revoluciji* (1971) ipd., ter številnih filmskih mojstrov in avtorjev tedaj razvpitega »anarhističnega« jugoslovanskega črnega vala: Dušana Makavejeva, Živojina Pavloviča, Želimirja Žilnika ..., ki so vsaj posredno vplivali na Jovanovićevo delo.

²³⁶ *Ibid.*, str. 441.

²³⁷ Zdenko Vrdlovec, *Klopčičeva »modernistična paradigma«*, <http://dnevnik.si/novice/kultura/1042527057>, zadnji dostop 17. 5. 2012.

prikazuje podobe, ki so iztrgane iz časa; da je zgodba »ubežna, klateška in potepuška«,²³⁸ kot tudi figura protagonista; sama pripoved pa brezciljnega junaka »prestavlja iz ene situacije v drugo, pri čemer je popolna naključnost in poljubnost prehodov včasih 'motivirana' le z njegovimi sinkopami, absentiranji, spanji«, po katerih se junak vselej znajde »v novi situaciji, ta pa ima včasih tudi sanjski ali [celo] nadrealni videz«. ²³⁹ Za *Osvoboditev Skopja* in v pretežni meri tudi za drugi del *Karamazovih* velja, da so njihuni osrednji protagonisti marginalci ali vsaj čisto povprečni ljudje, prepuščeni predvsem naključjem, impulzom, nagonom, ekscesom in obsesijam ter daleč od tega, da bi bili nosilci akcije v imenu kakršnekoli ideologije; ta je večinoma navzoča v »sprijeni« in s tem »razvrednoteni« obliki.²⁴⁰ V njih pa tudi ni (več) sledu o zna(čil)nih materialistični konceptih, ki govorijo o napredku in razumnosti zgodovinskega dogajanja.

Zaradi vseh teh lastnosti lahko sklenemo, da sta drami *Osvoboditev Skopja* in *Karamazovi* – ki ju bomo tudi podrobneje analizirali – kljub spajanju realistične dramatike in ekspresionistične dramaturgije dejansko še vedno predvsem modernistični, Jovanovićeve postmodernistične igre pa nastajajo šele od leta 1982 naprej in so po svoji dramaturški teksturi tudi bistveno drugačne od iger, napisanih v 60. in 70. letih. Naša ugotovitev tudi ni v nasprotju s klasifikacijami Janka Kosa v preglednem učbeniku *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, kjer ugotavlja, da je v zaporedju Jovanovićeve dramatskih besedil »opaziti prehajanje iz gledališkega modernizma šestdesetih let v neenotno, med skrajnimi slogovno-formalnimi možnostmi nihajočo dramaturgijo slovenske postmoderne, ki se je tudi v dramatiki razmahnila okoli leta 1980«. Zgodnje igre so po Kosovem mnenju »še modernistične variante absurdnega gledališča«, nato pa se njegova dramatika »preusmeri v neorealizem z izrazito humanistično, moralično ali politično angažirano tematiko [...] **brez zveze s postmodernizmom** [podčrtala A. K.].« Kos sicer pravi, da lastnosti Jovanovićeve dramatike iz druge polovice 70. let predstavljajo eno »od možnosti slovenske dramske postmoderne«, ²⁴¹ pri čemer pa se izpiše jasna razlika med širšo definicijo postmoderne (dobe) in postmodernizma kot književnega obdobja.²⁴²

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Prim.: Bojan Kavčič, Zdenko Vrdlovec, *Filmski leksikon*, Ljubljana: Modrijan, 1999, str. 124.

²⁴¹ Glej: Janko Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001, str. 404.

²⁴² Za temeljno seznanitev z vprašanji postmodernizma v literaturi in umetnosti nasploh ter v filozofiji in teoriji umetnosti glej: Janko Kos, *Postmodernizem*, Ljubljana: ZRC SAZU in Državna založba Slovenije, 1995; Victor E. Taylor in Charles E. Winquist (ur.), *Encyclopedia of Postmodernism*, London, New York: Routledge, 2003.

3.3.1. *Osvoboditev Skopja* (1977, praižvedba 1978 v okviru zagrebške neinstitucionalne gledališke skupine KPGT, v Sloveniji upr. 1978 v SNG Drama Ljubljana)

Drama v treh dejanjih, prvič objavljena v zagrebški reviji *Prolog*, je spisana kot niz fragmentarnih prizorov (v zrcalnem zaporedju 11 + 15 + 11) iz življenja civilnega prebivalstva med drugo svetovno vojno. Njen osrednji protagonist je šestletni Zoran, ki je s svojimi vrstniki in sorodniki vržen v vojno zlo; svet, ki Zorana obkroža, je poln sovraštva in trpljenja. Spolnost, nasilje in smrt so prikazani kot brutalna naturalistična dejstva, govornica je polna psovok, realnost je podana v vsej svoji goloti, bedi in brezupu.²⁴³ Vsega, kar se (mu) dogaja, Zoran ne more povsem dojeti, svobode, ki naj bi nastopila po nečloveških vojnih mukah in naporih, pa tudi ne razume, saj je (še) nikoli ni (do)živel. Dramska tehnika gradi na načelu nekakšne sestavljanke iz spominskih reminiscenc, okruškov minulih podob, ki vstajajo pred nami kot boleče, travmatične zareze. Jovanović je v fragmentarni tehniki našel najustreznejšo, memoarsko in le pogojno tudi dokumentarno dramsko formo – saj, kot pravi v uvodu, »zapisovalec pričujočega teksta [...] nikakor ne more brez pridržkov jamčiti za verodostojnost 'junakovega' pričevanja«²⁴⁴ –, s katero je bilo mogoče na pretresljiv način zajeti in izrisati nedopovedljivo kruto in mučno vzdušje ter situacije, ki so paradoksalno najmočnejše tam, kjer je človekova bolečina neizrečena, zamolčana, potlačena, kjer obrisi mučnih podob (iz didaskalij) govorijo sami zase.

Silvija Borovnik v monografiji *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja* pravi, da je *Osvoboditev Skopja* zaradi svoje fragmentarnosti po formi še ludistična, sama pa menim, da ta igra nima ničesar več opraviti z ludistično smerjo v dramatiki in tudi ne več z avtorjevo ludistično ustvarjalno fazo, njena fragmentarna dramska tehnika²⁴⁵ je namreč, kot smo pravkar videli, dedič nekega bistveno drugačnega historičnega modela, in sicer Brechtovega epskega gledališča, ter je pod močnim vplivom sočasnega filmskega modernizma.

Osvoboditev Skopja je mogoče povezati celo z Büchnerjevim *Vojčkom*. Ne le zaradi izrazito odprte dramske forme (pasivni protagonist, veliko število dramskih oseb in še več tistih, o

²⁴³ Vse te lastnosti to neorealistično igro družijo tudi s potezami filmskega modernizma. Glej: Bojan Kavčič, Zdenko Vrdlovec, *Filmski leksikon*, Ljubljana: Modrijan, 1999, str. 124.

²⁴⁴ Dušan Jovanović, *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981, str. 252.

²⁴⁵ Nekateri so ji pripisovali popolno novost in jo poimenovali z izrazom *patchwork* zaradi asociativne povezave s »krpanko prizorov«, pri kateri šele, ko jo ugledamo v celoti, prepoznamo vse njene dele in tudi povezave ter odnose med njimi. Prim.: Ivo Svetina, »Zakaj še vedno kar drama«, <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-drama>, zadnji dostop 6. 5. 2011.

katerih se samo govori, številna prizorišča, časovni preskoki ipd.) in sorodne tematike, ampak povsem konkretno, na ravni vsebine, tehnike, gradnje in izpeljave nekega prizora. Gre za enega od začetnih prizorov, v katerem Zoran na ulici pobira cigaretne ogorke, da si bo babica Ana iz njih lahko zvila cigarete v časopisni papir, Ana pa (mu) o tem pripoveduje na način pravljice: »Nekoč je bil deček. [...] In je imel babico. [...] In ta babica je zelo rada kadila. [...] In – ker je bila vojna in se ni dobilo cigaret, je deček hodil z babico po cestah in ji pomagal nabirat čike.« (I/3)²⁴⁶ Tak princip seveda deluje distancirano, potujitveno (četudi ne v čisto brechtovskem pomenu tega izraza), priče smo značilnemu samonanašalnemu modernističnemu postopku pri gradnji zgodbe, ki obenem vsaj od daleč spominja na znani fragment iz *Vojčka*, kjer babica pripoveduje o »ubogem detetu, ki ni imelo ne matere ne očeta« (Sklop umora/Ra, 4).²⁴⁷

Veristična vsebina igre govori o krutih preživetvenih strategijah, pa tudi o odporu, uporništvu in kolaboraciji makedonskih civilistov med drugo svetovno vojno. Ta odpor je krvav, žrtev je ogromna in neznosna, tako za civiliste kot za partizane. Vojna je prikazana predvsem kot politična, družbena, mednacionalna, rasna, spolna in družinska tiranija. S tem je ideološki oklep zgodbe (partizanski in komunistični boj za svobodo) močno načet in razpokan. Dramske osebe – to so marginalci: otroci, ženske, Romi, brezimni civilisti ... – so trpne, pasivne, predstavljene v tipičnih eksistencialističnih situacijah in občutjih tesnobe, praznine, nesmisla. Postavljene so v krvoločni zgodovinski čas in v utesnjene, hladne, neprijazne prostore (klet, pritličje, podstrešna spalnica, terasa, majhno dvorišče in ograja) družinske hiše, na ulico in na bregove deročega Vardarja. Svet in dogodke okoli sebe motrijo iz otroške ali »žabje« perspektive, vanje so ujeti in nimajo možnosti izbire. Jelena Lužina v svoji interpretaciji *Osvoboditve Skopja* zapiše: »Vojna je najnevarnejša in najstrašnejša za tiste, ki jo morajo *zdržati*, za tiste, ki so že po naravi pasivni, oropani vsakršne možnosti delovanja [...]. V spletu 34 od skupno 37 prizorov nastopajo večinoma otroci in ženske. Odrasli moški se skozi le 'sprehodijo', se v njih pojavijo bežno: kot člani družine, sovražniki, simpatizerji ali nosilci podobnih dramaturških funkcij.«²⁴⁸ Dramska perspektiva se tako ne osredotoča na (sicer običajno) moško, aktivno, herojsko plat zgodovine; heroji so v tej igri vse do zadnjega odsotni, stika in razumevanja med dvema svetovoma (aktivnim in trpnim) pa ni. Obdobje partizanstva pri Jovanoviću tako ni več v znamenju »velikih idej« (svoboda, narod, revolucija

²⁴⁶ Dušan Jovanović, *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981, str. 258.

²⁴⁷ Georg Büchner, *Woyzeck*, v: Georg Büchner, *Drame in proza*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997, str. 175.

²⁴⁸ Jelena Lužina, »Dušan Jovanović, osloboditelj Skopja«, neobjavljeno, 2007, str. 24.

ipd.), ampak je prikazano v morečem ozračju in iz eksistencialistične perspektive nemoči, stiske, ujetosti in dvoma.

Velik pomen za ilustracijo vzdušja v *Osvoboditvi Skopja* imajo tudi didaskalije, ki narekujejo »bolj ali manj avtonomne vizualne in zvočne utrinke«,²⁴⁹ slednje pa je značilno za modernistično literaturo, film in umetnost nasploh. Da se zgodba dogaja sredi vojne, izvemo takoj na začetku, vendar le s pomočjo zvokov iz ozadja (odmev topov) in vizualnih efektov (odsev požara), ki se mešajo s klavirsko melodijo, vriščem otrok in igranjem na piščaljo, ki prihajajo iz različnih smeri. Prvi prizor je nasploh malce obešenjaški: na prizorišče najprej pripleše medvedka, ki jo Rom Tasin ob igranju na piščal drži na povodcu in v makedonsko-srbski »spakedranščini« (oznaka iz Jovanovičevih uvodnih didaskalij) recitira temačno in nekam nadrealistično pripovedno pesem o vojni.

Opisi v didaskalijah so tudi pomembni elementi psihološke karakterizacije protagonistov. Osebe, ki so večinoma depresivne, razočarane, prevarane in čustveno zablokirane figure, se rojevajo predvsem iz podob, iz slikanja stanj in njihovih subjektivnih občutij s pomočjo gledaliških sredstev; dialogi so skopi; takšni postopki so izrazito značilni za novo- in črnovalovski modernizem, najdemo jih v vseh že prej omenjenih filmih.

Vrh(unec) igre je postavljen na njen skorajšnji konec, v peti prizor tretjega dejanja, kjer sredi noči poteka simultano dogajanje na treh različnih prizoriščih v hiši (v spalnici nemški častnik do krvi izmuči Zoranovo mamo Lico; v dnevnem prostoru sta dva na smrt pijana invalida, Zoranova babica in stric; v kleti Zoranova teta in doktor pišeta brzojavko za partizane), njihov vezni člen pa je Zoran, ki bega med njimi sem ter tja. Vse skupaj učinkuje kot silovita zvočna in vizualna podoba, ki se močno zareže v spomin. Ta prizor je s svojim beganjem »čisto estetsko dejstvo«, ki dogajanja »niti najmanj ne derealizira, marveč [mu], prav nasprotno, šele podeli obstojnost«. ²⁵⁰ Tako tudi za *Osvoboditev Skopja* velja tisto, kar je ob Klopčičevi *Sedmini* ugotavljal Zdenko Vrdlovec: slika »čas, ko je mladost z vojno in revolucionarno ideologijo izgubila svojo 'nedolžnost' in samo sebe«. ²⁵¹

²⁴⁹ Bojan Kavčič, Zdenko Vrdlovec, *Filmski leksikon*, Ljubljana: Modrijan, 1999, str. 544.

²⁵⁰ Besedna zveza in krajši citat v tej povedi sta vzeta iz članka »Klopčičeva 'modernistična paradigma'« (<http://dnevnik.si/novice/kultura/1042527057>, zadnji dostop 17. 5. 2012), kjer Zdenko Vrdlovec razlaga učinek ponovitev izbranih kadrov v filmu *Sedmina*, ki kršijo vsa pravila akcijskega realizma, a sta povsem primerna tudi za razlago učinkov Jovanovičevih kompozicijskih postopkov v izbranem prizoru tretjega dejanja *Osvoboditve Skopja*.

²⁵¹ Bojan Kavčič, Zdenko Vrdlovec, *Filmski leksikon*, Ljubljana: Modrijan, 1999, str. 209.

Jelena Lužina pa sporočilno težišče igre postavi v predzadnji, skupinski 10. prizor III. dejanja, ki prikazuje prihod osvoboditeljev v mesto, je povsem brez replik in po navodilih iz didaskalij traja zelo dolgo, od jutra do mraka. Ob njem sklene: »Sram, osamljenost, nesporazumi in prastrah – to so prvi dosežki osvoboditve Skopja, kjer se svoboda, ki je komajda vzšla (vzhajanje je priljubljena figura revolucionarne retorike), nezadržno nagiba v večer in ugaša kot kresnica.«²⁵² Zamrznjene podobe brezštevilnih osvoboditeljev trasirajo teren za zaključno *Soočenje* (tako je naslovljen zadnji prizor igre) med šestletnim protagonistom Zoranom in njegovim očetom Dušanom, ki se je vrnil iz vojne. V trdi noči sedita na bregu bučečega Vardarja, v katerem se je tik pred koncem vojne v obupu, med obrednim izpiranjem lastne krivde, utopila Zoranova mama Lica; ker je bila – da bi preživela širšo družino – prisiljena za hrano prodajati svoje telo sadističnemu nemškemu oficirju, zdaj pa jo je okolica obsodila in zavrgla. Sin v temi komaj rojene svobode pripoveduje očetu vojaku o svojih nenavadnih občutjih, mukah prezgodnjega odraščanja. Po dolgi tišini mu oče osvoboditelj odvrne: »Sin moj, jaz te ne razumem.« (III/11)²⁵³ Izjava je dokončna: »Po tem se ne more zgoditi nič več. In ni več kaj reči. Konec.«²⁵⁴

Kot sem omenjala že v prejšnjem poglavju, so bili v času nastanka igre druga svetovna vojna, partizansko uporništvu in komunistična revolucija v zavesti državljanov večinoma prisotni kot obdobje izjemnega herojstva in velikanskih, vendar vrednih žrtev, kot točka preloma, ki je odločilno zarezala v življenja Makedoncev, Slovencev in vseh Jugoslovanov, ki nas je ohranila in vzpostavila kot narode ter legitimirala kot politične subjekte, enakopravne z drugimi narodi v skupni državi. To je bila resnica, ki je bila ljudem vztrajno sugerirana skozi različne ideološke aparate države. V *Osvoboditvi Skopja* pa je Jovanović (znova) razprl popolnoma drugačen, ideološko seveda nepopularen pogled na osvobodilni boj, saj ga je deheroiziral in mu odvzel odrešeniško avro: vojna in lakota sta bili tisti, ki sta ljudi poživnili, ki sta ustvarili nezaslišano nasilje in človeške razvaline. Tudi to je temelj, iz katerega smo vstali, nam sporoča Jovanović; in zgodba v tej igri ni le realna, mogoča, veristična, ampak tudi – resnična. V tej luči postane razumljivo tudi za Jovanovića izrazito nenavadno opozorilo na začetku drame: »Brez posebnega avtorjevega dovoljenja ni mogoče črtati teksta, ga

²⁵² Jelena Lužina, »Dušan Jovanović, osloboditelj Skopja«, neobjavljeno, 2007, str. 16.

²⁵³ Dušan Jovanović, *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981, str. 321.

²⁵⁴ Jelena Lužina, »Dušan Jovanović, osloboditelj Skopja«, neobjavljeno, 2007, str. 16.

spreminjati ali poljubno menjavati vrstnega reda prizorov,«²⁵⁵ ki narekuje tako rekoč popolno zvestobo avtorju in njegovemu besedilu.

Natanko iz tega razloga je Jelena Lužina v neobjavljenem eseju »Dušan Jovanović, osvoboditelj Skopja« (»Dušan Jovanović, osvoboditelj Skopja«) pri interpretaciji igre lahko izhajala iz same topografije mesta Skopje oz. še konkretnije, danes zapuščene meščanske hiše na bulvarju Svetega Klimenta Ohridskega v središču mesta, kjer je Jovanović preživel nekaj let svojega zgodnjega otroštva. To igro – zaradi izjemnega dramskega naboja, ki se poraja iz izvernih dramaturških postopkov, jo označi za umetniški vrhunec Jovanovićevega opusa in eno najpomembnejših del dramatike v balkanskem prostoru nasploh²⁵⁶ – postavi ob bok Andrićevemu *Mostu na Drini*, *Dubrovniški trilogiji* Iva Vojnovića, Stendhalovi *Parmski kartuziji*, Mannovi *Smrti v Benetkah*.

3.3.2. *Karamazovi (Prezgoja srca) (1979, upr. 1980 v SLG Celje)*

Za začetek naj povzamem razmeroma zapleteno zgodbo. Komunist in novinar Svetozar Mitić se po osvoboditvi vdruho poroči s Slovenko Olgo, mlado strojepisko pri Tanjugu, četudi njen brat Viktor, partijski funkcionar, temu nasprotuje. Olga postane nova mama Svetozarjevima sinovoma iz prvega zakona, Dejanu in Branku, kmalu po poroki pa tudi zanosi. Medtem se zgodi informbirojevski spor. Svetozar na partijskem sestanku glasno podvomi o smiselnosti zaostitve odnosov med Titom in Stalinom, njegov svak, sekretar Viktor, ga zato ovadi nadrejenim in Svetozar se znajde v zaporu, kjer je deležen poniževalnih prevzgojnih metod. Olga mu rodi tretjega sina Janeza. Ko se Svetozar po sedmih letih vrne domov, še isti dan umre za srčno kapjo. Olga se sčasoma prelevi v samostansko vzdržno vdovo, ki se potihem trudi vzdrževati še znosno podobo družinske skupnosti. Dejan doštudira medicino v Londonu, poroči se z medicinsko sestro Natašo in se vrne v Beograd. Njegov mlajši brat Branko je velik cinik, samodestruktivni upornik in konfliktni individualist z rušilno energijo; kot mladostnik šolo zamenja za popravni dom; tudi on nekaj časa preživi v Londonu, kjer se z rojaki in tamkajšnjimi četniškimi pravoslavci ukvarja z malim kriminalom in preprodajo nakradenih dobrin; potem ko se z bratom vrne domov, mu zapelje ženo; zavrača tudi Olgino skrb in ljubezen ter vse bližnje; znajde se na meji norosti, zato ga družina sporazumno napoti v

²⁵⁵ Dušan Jovanović, *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981, str. 253.

²⁵⁶ Kar sta ob gostovanju praizvedbe *Osvoboditev Skopja* v režiji Ljubiše Ristića v ZDA leta 1982 nenazadnje potrdili tudi dve prestižni nagradi OBIE: za dramsko besedilo in za predstavo v celoti. Glej: Jelena Lužina, »Dušan Jovanović, osvoboditelj Skopja«, neobjavljeno, 2007, str. 2–4, 17, 23–24.

umobolnico. Ko se za novo leto vrne, se obesi na novoletni jelki, v slovo pa zapusti mnoge pisemske ovojnice s tenkočutnimi intimističnimi pesmimi, ki jih uglasbi najmlajši brat Janez, lokalni rock zvezdnik. Olga in Nataša gledata televizijski prenos Janezovega koncerta.

Karamazovi so pretresljiva freska povojnega časa, zgodba o nacionalno mešani srbsko-slovenski družini Mitić, ki jo je usodno zaznamoval informbirojevski spor iz leta 1948. Igra ima izrazito epsko in dvodelno strukturo: prvi del se godi med letoma 1946 in 1956, drugi kmalu po Brankovi smrti leta 1968 v zgoščenem realnem času televizijskega prenosa Janezovega rock koncerta – ta traja eno uro, ki jo z glasnimi udarci pomenljivo odmeri velika stenska ura v dnevni sobi Mitićevih.

Janezov koncert z besedili Brankovih pesmi traja skozi ves drugi del igre in se izmenjuje ter kombinira s spominskimi reminiscencami iz Brankovega življenja. Silovitost umerjenih liričnih verzov, ki pojejo o (o)sam(ljen)osti, naravi, ki je povsem brezbrizna do človekove bolesti, pa vendar njegova edina zaupnica, o ljubezenskih prevarah, videnjih lastnega pogreba ... deluje kot močan kontrapunkt sopostavljenim prizorom iz Brankovega dejanskega življenja. Drama na ta način mojstrsko preigra široko paleto emocij, podob in ritmov. V *Karamazovih* se (na podoben način kot že v *Osvoboditvi Skopja*) realistična drama in ekspresionistična, celo filmska dramaturgija (ostri rezi med številnimi kratkimi prizori,²⁵⁷ večje število prizorišč in dramskih oseb, odprta dramska forma, v drugem delu drame tudi časovni in prostorski preskoki v znani »flash-back« kompozicijski tehniki) zlivata v jasno, kritično, angažirano in čustveno nabito sporočilo, ki je bilo tudi družbeno odmevno.

Ker se bom pri obravnavi drame *Razodetja* še enkrat vrnila h *Karamazovim* in jih natančno analizirala tudi v luči primerjave obeh del, naj na tem mestu izpostavim le tiste značilnosti igre, ki nosijo očitne lastnosti oziroma znake odpora ali upora.

Na ravni same zgodbe, vsebine oz. natančneje, med dramskimi osebami, najdemo dva upornika; to sta oče Svetozar in njegov drugi sin Branko. Prvi pooseblja upor pokončnega, a preprostega, celo naivnega predvojnega komunista kominternovskega kova, ki spregovori ob napačnem času na napačnem mestu, za kar je nesluteno kaznovan brez krivde; drugi je njegov neukrotljivi sin Branko, ki mrzi vse družbeno – »Nobenih zavezništev več! Ne priznavam

²⁵⁷ Prvi del sestavlja dvajset, drugega pa petindvajset prizorov.

sistema. Vsak naj znori, kakor ve in zna.« (II/20)²⁵⁸ –, zato ne more nikjer obstati niti preživeti:

BRANKO: Sovražim množične ekstaze. Sovražim ovce in žandarje, zborovsko petje, cerkvene praznike, partijska zborovanja, družinske svečanosti, ljubezenske prisege. Sam! Korakati sam. (...) Če bi gazil trdno in neomajno do konca, se mogoče otremem te slinavosti, tega občutka, da brodim po blatu, nemara je korak dalje obljubljen prerija svobode? Koliko korakov še? Sam! Korakati sam. Kam? (II/8)²⁵⁹

Na tematski in posledično sporočilni ravni je drama očiten humanistični protest, ki ima potencial družbene in politične katarze, saj odkrito spregovori o daljnosežnih, večinoma tragičnih posledicah informbirojevskega spora za obsojene državljane in njihove družine, predvsem otroke, o stalinističnem načinu iskanja notranjih sovražnikov države, o ponižujoči prevzgoji političnih zapornikov v letih 1949 in 1954 oz. 1955. Ta strahotni madež v politični zgodovini Jugoslavije je v času nastanka igre predstavljal tematsko novost v slovenski dramatik in literaturi sploh (tudi v tedanjem zveznem merilu), ki je sprožila že prej opisane in dobro znane polemične odzive in reakcije.²⁶⁰

Kot je značilno za mnoge primere moderne in sodobne drame, se dramske osebe spajajo v kompleksno strukturo na fragmentaren način, v prizorih z različnimi dramskimi ritmi, »hkrati pa si mora bralec za razlago posameznih situacij ali karakterizacij odgovore poiskati bodisi iz motivnih in tematskih sklopov v drami bodisi izven nje, z refleksijo sodobnega življenja in pozicijo posameznika v njem«.²⁶¹

²⁵⁸ Dušan Jovanović, *Osvoboditev Skopja in druge igre*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981, str. 385.

²⁵⁹ Ibid., str. 369–370.

²⁶⁰ Politično občutljivo vprašanje povojnih pobojev tenkočutno tematizira že Smoletova *Antigona* (1960), obdobje informbiroja pa je bilo tedaj še vedno razmeroma neobdelano in neraziskano. Leta 1969 so se ga sicer že lotili v beograjskem Jugoslovenskem dramskem pozorišču z inscenacijo dramatizacije kratkega romana Dragoslava Mihailovića *Ko so cvetele buče* (*Kad su cvetale tikve*, 1968), ki pa je bila kmalu po premieri prepovedana. Branko Hofman naj bi svoj roman o mučenju zapornikov na Golem otoku *Noč do jutra* sicer napisal že sredi 70. let, izšel pa je šele 1981, leto za tem je izšel avtobiografski roman Vitomila Zupana o prestajanju zaporniške kazni *Levitan*, Torkarjev avtobiografski roman o montiranih dachauskih procesih med 1948 in 1949, *Umiranje na obroke*, pa šele leta 1984. V tem pogledu so bili črnovalovski filmski ustvarjalci precej zgodnejši in pogumnejši: srbski režiser Živojin Pavlović je v filmu *Prebujanje podgan* (*Buđenje pacova*, 1967) tematiziral usodo revolucionarja po informbirojevskem sporu, v *Zasedi* (1969) povojne poboje, v *Rdečem klasju* (1970) pa je »v stilu radikalne naturalistične estetike« razkril »brutalnost in primitivnost komunistične oblasti«. Glej tudi: Bojan Kavčič, Zdenko Vrdlovec, *Filmski leksikon*, Ljubljana: Modrijan, 1999, str. 564; Lado Kralj, »Kako so sestavljene drame Dušana Jovanovića«, v: Dušan Jovanović, *Boris, Milena, Radko in druge igre*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013, str. 409–410.

²⁶¹ Rok Vevar, *Totalna ustanova v Jančarjevem Velikem briljantnem valčku in Razmadežni Sarah Kane*, diplomsko delo, tipkopis, 2008, str. 26.

Tudi v *Karamazovih*, predvsem v njihovem prvem delu, je jezik dramskih oseb prepojen s povojno ideologijo odpovedovanja v korist vsesplošnega družbenega napredka, mestoma je ta ironizirana, celo hipertrofirana in s tem karikirana, predvsem pa je v ostrem nasprotju z občutji in stanji protagonistov Svetozarja, Olge in Branka. Jovanović tenkočutno slika usode svojih oseb, ki so v marsičem povsem povprečne, v svojih navadah, kapricah, trmi, bolečini, mukah in razvadah so dejansko zelo podobne nam.

Če je razmerje med sadističnim Zaslíševalcem in Svetozarjem v zaporu še tipično razmerje rablja in njegove žrtve, pa Jovanović postopoma skozi pretanjeno, a ostro kritiko široke palete ideoloških, s tem pa tudi prisilnih aparatov države (šolstva, sodstva, prevzgojnih zaporov, popravnih domov, policije ...), njenih totalnih ustanov (bolnišnic, norišnic), enopartijskega sistema, paradržavnih organizacij oz. struktur (tiskovne agencije Tanjug in medijev nasploh, združenja AFŽ, samoupravnega hišnega sveta, krajevne skupnosti, madinskih klubov), pa tudi družinske celice in celo nacionalistične pravoslavne cerkve, ki vsak zase in v povezavi z drugimi sistemi neprenehoma krojijo individualne usode dramskih oseb, izpiše kritiko celotne družbe in države, naše polpretekle zgodovine in sodobnega časa.

Jovanović v *Karamazovih* pokaže, kako vse našete institucije tako ali drugače temeljijo na fašistoidnih metodah izganjanja motečih družbenih elementov. Že glasni gong velike stenske ure v stanovanju Mitićevih, ki spominja na cerkveni zvon, razburja stranke v brivnici²⁶² pod njim, vse sosede in hišni svet; s problemom stenske ure Olge Bizjak-Mitić se ukvarja celo krajevna skupnost in o njem se razpiše lokalni časopis. Vse to pa ni nič drugega kot metafora za željo neke skupnosti po utišanju ali izrinjenju iz svoje družbene sredine vseh tistih ljudi, ki so kakorkoli drugačni. Celotna družba je v tej igri prikazana kot sistemski mehanizem nešteti medsebojno povezanih kolesc, ki (nas) neprestano meljejo in so neskončno močnejši od posameznika. Človek se pod težo takšnega družbenega eksorcizma prej ali slej podredi, ukalupi oziroma stre. Cena za podružbljenje, za pridobitev družbenega ali vključitev v družbo, pa je po Jovanoviću predvsem izguba samega sebe.

V tej luči je sklepni prizor drame izjemno pomenljiv, celo katarzičen:

*Olga, Nataša. Pred televizorjem.
Koncerta je konec.
Nataša izključi televizor. Obsedita.*

²⁶² Spomniti velja, da je brivnica dogajalni prostor že v drami *Norci*.

Ura bije deset udarcev.

OLGA: *(čez čas) Nataša, dajva, vrziva to uro skozi okno. (Snameta uro in jo vržeta skozi okno: ura se globoko nekje na kamnitem tlaku dvorišča s treskom razbije v stotine drobnih koščkov. Močan odmev se še nekaj časa lovi med visokimi zidovi dvoriščnega atrija. Končno se vse umiri. Obstane. Gluha tihota.)* (II/25)²⁶³

V Olginem nenadnem uničenju stenske ure se morda že kaže njena dokončna pomiritev z življenjem, z družbo, v kateri živi, s tem pa lahko nastopijo tudi olajšanje, osvoboditev in odrešenje.

²⁶³ Dušan Jovanović, *Osvoboditev Skopja in druge igre*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981, str. 390.

3.4. TRETJA USTVARJALNA FAZA: JOVANOVIČEV VSTOP V DRAMSKI POSTMODERNIZEM S KRITIKO POZNEGA JUGOSLOVANSKEGA SOCIALIZMA (1981–1991)

To poglavje naj uvedem z dokončnim sklepom glede vprašanja modernizma in postmodernizma v Jovanovičevi dramatik, saj bom v nadaljevanju obravnavala tiste njegove drame, ki sem jih uvrstila v obdobje postmodernizma.

Literarni zgodovinarji in teoretiki si pri razmejitvah teh dveh umetnostnih obdobj 20. stoletja niso enotni. Lado Kralj ugotavlja, da se je postmodernizem v slovenski dramatik pojavil v 80. letih, četudi *Osvoboditev Skopja* in *Karamazove* že označi za vsaj delno postmodernistični drami.²⁶⁴ Jelena Lužina deli mnenje tistih teatrologov, ki Jovanovičevo dramatik (in dramatik drugih avtorjev nekdanjega jugoslovanskega prostora) že od konca 60. let naprej označujejo z dvojnimi pridevniki moderna/postmoderna,²⁶⁵ s čimer želijo poudariti, da ta dramatik združuje značilnosti obeh literarnih oziroma umetnostnih obdobj. Če v splošnem velja, da je razločevanje med modernizmom in postmodernizmom v dramatik pogosto problematično, nam natančnejša analiza Jovanovičevega opusa vendarle nedvoumno pokaže, da med igrami, ki so nastale pred letom 1980 in po njem, obstajajo očitne strukturne razlike. Kažejo se v izboru in pristopu k obdelavi dramskih snovi ter v številnih kompozicijskih odločitvah, prijemih, postopkih.

Jovanovičeva zgodnejša dela so po svojih notranjih in zunanjih značilnostih predvsem modernistična. V njih jasno prepoznavamo relativizacijo logičnega ali kronološkega zaporedja dogodkov (*Osvoboditev Skopja*, *Karamazovi*), rahljanje kompozicije (*Tumor*), formalna, slogovna in jezikovna eksperimentiranja (*Happening Hlapci*, *Pupilija*, *Življenje plejbojev*, *Žrtve mode*, *Osvoboditev Skopja*), fragmentarizacijo dramaturgije (*Žrtve mode*, *Osvoboditev Skopja*, *Karamazovi*), grotesknost v formi drame absurda (*Predstave ne bo*, *Norci*, *Znamke*, *Tumor*), ludizem (*Predstave ne bo*, *Norci*, *Znamke*, *Happening Hlapci*, *Pupilija*, *Tumor*, *Življenje plejbojev*, *Žrtve mode*); vse to so temeljne lastnosti modernistične literature.

²⁶⁴ Glej: Lado Kralj, »Sodobna slovenska dramatik (1945–2000)«, *Slavistična revija* 53/2, 2005, str. 101.

²⁶⁵ Glej: Jelena Lužina, »Dušan Jovanović, osloboditelj Skopja«, neobjavljeno, 2007, str. 4–6, 9.

Drame, ki nastanejo med letoma 1980 in 1996, pa prinašajo izrazito postmodernistične moduse in forme: recikliranje historičnih dramskih tehnik, zgodb ali mitov, pri čemer »ne gre samo za ponovno uporabo mita – to je v dramatiki razmeroma pogost pojav in spada še v modernizem –, temveč za parafrazo ali ironičen komentar ali prenos v okolje, ki v kombinaciji s prvotno temo učinkuje disonantno«²⁶⁶ (*Viktor, Don Juan na psu, Antigona, Uganka Korajže, Kdo to poje Siziifa*), prikazovanje sveta kot simulakra (*Antigona, Kdo to poje Siziifa*), samonanašalnost ter izenačevanje, stapljanje gledališke zgodbe z resničnostjo (*Hladna vojna babice Mraz, Uganka korajže, Kdo to poje Siziifa*), fluidnost ali izgubljanje, cepitev identitet (*Goran v Soncu za dva, Polde v Don Juanu na psu, Irena v Uganki Korajže*), popolno svobodo pri izbiri formalnih postopkov (rušenje, prečenje norm, mešanje žanrskih pravil in konvencij, slogov, jezikovnih zvrsti, združevanje visoke in trivialne kulture na vsebinski, slogovni, jezikovni ... ravni, izrazita medbesedilnost, (samo)citatnost, parodija) ... Vse to je znotraj Jovanovićeve dramatike mogoče brati kot komentar širše družbene realnosti.

Zato sklenimo tale uvod z nekoliko grobo, a zabavno in povsem resnično trditvijo politologa Tončija Kuzmanića: »Ni ga hujšega orodja zoper resno in jezno družbeno gospostvo, kot je zajebancija. Le da mora ta postati sistematična, nenehna in nepopustljiva: mora se začeti razširjati v neskončnost družbenega samega in predreti vsako njegovo elementarno celico, in sicer natanko tako, kot rakaste celice napadajo 'zdrav organizem'.«²⁶⁷

Če bi med slovenskimi dramskimi (in gledališkimi) ustvarjalci iskali avtorje, za katere velja zgornja trditev, bi ugotovili, da izrazito velja za Dušana Jovanovića,²⁶⁸ in sicer za dela, ki jih je ustvaril v svoji ludistični fazi (1962–1975), ter tudi za dela iz 80. let, iz časa, ko se je razkrajal jugoslovanski socialistični projekt in ko so se v vsem vzhodnem bloku dogajale epohalne družbene preobrazbe.

²⁶⁶ Lado Kralj, »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)«, *Slavistična revija* 53/2, 2005, str. 103.

²⁶⁷ Tonči Kuzmanić, *Tito (1980–2010) ali O politiki danes in tukaj: antiakademska vadnica mišljenja politike*, paragraf 10.3.2., tipkopolis, nepaginirano.

²⁶⁸ In po svoje seveda tudi za Petra Božiča, Franeta Milčinskega - Ježka, Emila Filipčiča, Andreja Rozmana - Rozo in še koga, ki pa niso predmet naše razprave.

3.4.1. *Hladna vojna babice Mraz* (1982, upr. 1982 v SMG)

Igra nosi podnaslov »Poskus igre za otroke«, saj je (bila) namenjena otrokom v starostni skupini 7 do 11 let, ob tem pa se v njej pojavi vrsta političnih zbadljivk, jasnih družbenokritičnih podtonov, preobračanje in s tem smešenje socialističnega jezikovnega inventarja – »Upor dedka Mraza in rovarjenje njegove soproge je napad na temelje novoletnih prireditev in kot tak pomeni grožnjo za otroško domišljijo in vsestranski razvoj otrokove osebnosti.« (11);²⁶⁹ pregovornega frazarjenja – »Otroci so naše največje bogastvo.« (11), »Delo človeka osreči.« (13), »Brez dela ni jela.« (13) »Delu čast in oblast.« (13);²⁷⁰ socialističnih organizacijskih struktur (Jovanović si privoščiči na primer koncept usmerjenega izobraževanja) ter parafraze in parodije različnih del, ki so vpisana v slovenski kulturni horizont. Vse to je za »žanr« otroške dramatike izrazito neobičajno: igra je cepljena na satiro, s čimer presega in preči ustaljene oblike gledališča za otroke; glede na snov in način njene obdelave bi jo morda še najlažje uvrstili v žanr t. i. družinskega gledališča, ki zmore skozi različne nivoje teksta nagovarjati gledalce različnih starosti. Igra ima namreč štiri p(1)asti, na katere avtor opozarja že v uvodnih didaskalijah: realistično-kriminalistična štorija, pravljico mitološki segment, politično zavzeti del in glasbeno zabavna glazura.²⁷¹ Zanje pravi: »Narobe bi bilo, če bi v načinu podajanja tem vsebinam iskali skupni imenovalec. Radikalno se nam je torej spopasti z vsako od omenjenih pisav z upanjem, da se bo igra šele na ta način razbohotila v svoj pravi smisel.«²⁷²

Na samem začetku igre se bralec seznani z nenavadnim izginotjem dedka Mraza, ki spravi na noge Zvezo prijateljev mladine in Socialistično zvezo delovnega ljudstva Slovenije. Brez novoletnih sprevedov in obdarovanj lahko pride do otroške revolucije, dedka Mraza pa tudi ni mogoče zamenjati, nadomestiti z drugim, ker bi bilo to »protiustavno«: »Dedek Mraz se ne voli. Dedek Mraz je od zmeraj za zmeraj. Njegov mandat je za nedoločen čas.« (1).²⁷³

Sledi pravcata detektivska preiskava – v njej so udeleženi Zveza prijateljev mladine, SZDL, uslužbenka postaje ljudske milice in gorske reševalke, spremlja pa jih preiskovalna novinarka Pionirskega lista –, ki želi priti do dna vzrokom za nezaslišano izginotje dobrega moža in ga

²⁶⁹ Dušan Jovanović, *Hladna vojna babice Mraz*, tipkopis, str. 28.

²⁷⁰ Ibid., str. 28, 33, 34.

²⁷¹ Prim.: ibid., nepaginirano.

²⁷² Ibid.

²⁷³ Ibid., str. 3–4.

prepričati, naj se vendar oglasi in obdari otroke. Skoznjo se razkrije, da je besedilo napisano kot igra, ki se sprti ustvarja kot neposredno živo dogajanje pred gledalci, skorajda kot nekakšen resničnostni šov. Ta dramaturško učinkoviti prijem nas od daleč spomni celo na Jovanovićevo prvo igro *Predstave ne bo*. Tudi v *Hladni vojni babice Mraz* prepoznamo značilne ludistične postopke, ki so tokrat zaradi razplastene strukture povsem uglašeni s postmodernizmom. Dedek Mraz, dobri odposlanec duha Jalte Solomona, »štrajka« zaradi hudih nepravilnosti v kraljestvu mraza: »Nekaj gnilega je v deželi mraza.«²⁷⁴ Takšne parafraze literarnih klasikov so stalnica skoraj vseh Jovanovičevih iger in tudi v *Hladni vojni babice Mraz* jih najdemo povsod: v dialogu med smrtnima sovražnikoma, gospodarjema ledu in ognja, Ledenkom in Vročinkom, ki sta si, s pomočjo posrednika Solomona, že v pradavnini razdelila svet, prepoznamo Prešerna: »Molči ti, ki kriv morije si neznanske!« (4).²⁷⁵ V obliki songa nas preseneti parodija slovenske otroške ljudske pesmi *Majhna sem bila*, in še več: eden najbolj neverjetnih vzklikov v igri je tisti, ki ga kot magični urok izreče nevidni duh Ledenko, da bi strašil tajnico Zveze prijateljev mladine: »O, krčevita obeležja veličine, o barve mraza na slepčevi palici, o poročna belina gangsterskih gamaš, o zlovešča usoda bele krizanteme. CAN-KAR-CAN-KAAAAAR – kako mrzlo to zveni skritemu navdihu mesarjev časa.«²⁷⁶ Četudi je v takih primerih vselej mogoče špekulirati z vprašanjem vsebin šolskih kurikulumov ter posledičnem odporu in preganjavicah šoloobveznih otrok zaradi Cankarja, tega izreka ni več mogoče z gotovostjo zapopasti, iz njega izpeljati kakršnega koli smiselnega sporočila, saj že v celoti pripada ludičnemu, iracionalnemu in s tem tudi pravljjično-mitološki plasti igre.

Zaključni trinajsti prizor, v katerem se vsi nastopajoči znajdejo na odru, uporablja principe ritmiziranega dialoškega preigravanja fraz (podoben postopek poznamo že iz *Happeninga Hlapci* in *Žrtev mode bum-bum*), ki se nazadnje prelijejo v songe:

Babica Mraz: Razburljivo je kršenje pravil.
Tajnica SZDL: Šola, delo, dom!
Uslužbenka postaje ljudske milice: Starši, vzgojitelji, vzori!
[...]
Babica Mraz: Koncerti z bobni in saksofoni!
[...]
Tajnica SZDL: Predpogoj za mleko in med – je red.

²⁷⁴ Ibid., str. 17, 26.

²⁷⁵ Ibid., str. 12.

²⁷⁶ Ibid., str. 16.

Babica Mraz: Navaden red je tako dolgočasen, da je najboljši, če izstopimo iz njega, kadarkoli je to mogoče.

Uslužbenka GRS: Nevarno je stopiti iz vrste!

Tajnica ZPM: Nevarno je noreti!

Miličnica: Nevarno je bežati!

Tajnica SZDL: Nevarno se je dati v zobe!

Babica Mraz: Rada imam občutek nevarnosti. Rada letim in jadram v vetru, rada hodim po brvi nad deročim potokom, rada plezam po strmih skalah, rada plavam v razburkanem morju.

[...]

Tajnica SZDL: Podredite svoje želje družbenim zahtevam.

Babica Mraz: Prilagodite pravila svojim potrebam.

Duh Jalte: Naj se točno ve, kdo kje sedi, kdo kje leži, kdo kaj stori, kdo kaj dobi!

Babica Mraz: Naj vsak sedi, kjer se mu zdi, naj vsak dobi, kar želi!

[...]

Duh Jalte: Določite! Razdelite! Usmerite –

mi ves svet!

Preštejte mi ljudi!

Proizvodnji se mudi!

Vse naj hiti!

[...]

Novinarka Pionirskega lista: Vsakdo mora imeti svoje mnenje in se odločati po svoji vesti!

(13)²⁷⁷

Iz navedenega odlomka je očitno, da sta babica Mraz in novinarka Pionirskega lista izrazito liberalna, celo uporniška, vendar razumna lika; sta napredni glasnici sprememb, skoraj feministki, vsi ostali pa so osmešeni kot ujetniki ideologije in sistema institucij, znotraj katerih delujejo (Socialistična zveza delovnega ljudstva, Zveza prijateljev mladine, policija, gorska reševalna služba ...). Ledenko in Vročinko – večna sovražnika – se nazadnje po srečanju z babico Mraz končno sporazumeta glede resničnega vzroka za preživelo blokovsko delitev sveta, s tem duhu Jalte odklenka, Ledenko in Vročinko pa skleneta: »Strog in pravičen sodnik tokrat nama bodi človek!« (13)²⁷⁸

Zgodba o prдавnem spopadu dveh svetov – ledenega in vročega – se izpelje v zafrkljiv jovanovičevski komentar eminentnega političnega dogodka: jaltske konference iz leta 1945, ki jo avtor pripne na mitološke zgodbe o nastanku letnih časov in podnebnih pasov. *Hladna vojna babice Mraz* je duhovita in izvirna inačica igre za otroke, ki ni samo to, ampak je luciden razumniški komentar na začetku 80. let še vedno aktualne svetovne delitve na bloke in pakte. Igra tako ob vseh značilnostih, ki jo nedvomno uvrščajo v postmodernizem (nehierarhična sopostavitev štirih različnih plasti kot konstrukt, na katerega opozori avtor v didaskaliji na samem začetku besedila, s čimer izpostavi različne kompozicijske postopke;

²⁷⁷ Ibid., str. 34–37.

²⁷⁸ Ibid., str. 39.

mešanje perspektiv, ki sproti spodnaša vzpostavljeno fikcijo; medbesedilnost, avtoreferencialnost in citatnost; mešanje žanrskih pravil; norčevanje iz velikih zgodb in njihov konec), izraža tudi humanistično vero v človeka, ki je samostojen, kritičen, razmišljujoč in se je sposoben dvigniti nad vse ideološke prepade.

3.4.2. *Sonce za dva* (1982, upr. 1983 v SMG, TV film 1986)

Sonce za dva je sicer TV drama, vendar jo kljub temu obravnavam v nalogi, najprej preprosto zato, ker je bila še pred svojo ekranizacijo gledališko uprizorjena (v sicer izraziti avtorski priredbi in režiji Vita Tauferja) pod naslovom *Jaz nisem jaz II.* konec leta 1983 v Slovenskem mladinskem gledališču, predvsem pa zato, ker je tudi to igro mogoče premisliti s stališča upora in upornišva. Jovanović tako v njej (ponovno) izriše generacijske prepade in konflikte, ki so motor dogajanja v njenem prvem delu.

Triindvajsetletni Goran je vpoklican v vojsko, vendar noče služiti vojaškega roka. Prvi del igre slika dva pogleda na to »dolžnost«¹ jugoslovanskih mladeničev – pogled generacije staršev in pogled njihovih odraslih otrok, ki sta si radikalno različna. Goran, ki je nekoliko neprilagojen študent psihologije in redno trenira atletiko, ima ciničen um, s katerim zna v konfliktnih situacijah razorožiti tako očeta kot mamo. Tudi študija noče končati. Odseli se k nekaj let mlajši sošolki Neni, pri kateri se poskuša zastrupiti s plinom, vendar si tik pred zdajci premisli. Potem v nekakšnem polsnu preskuša novo tehniko razreševanja svojih travm, s čimer se začno v igri kopičiti nenavadni, domišljjski in sanjski prizori in tudi pravcate nadrealistične situacije. Za nekatere od njih lahko sklepamo, da še tičijo v realnem svetu (na primer večerni prizor, kjer Goran pred prazno fakultetno predavalnico razlaga svoja zapletena dognanja iz sodobne psihologije in ga potihem zasači profesor Terčič), drugi so čisti plod Goranove domišljije, sanj(arjenja) in psihoz; so metaforične in metonimične manifestacije potlačitev v obliki nadrealnih slik in podob. Več ravni, realna in psihična, zavest in nezavedno, se skozi zgodbo stakne in zlije do te mere, da jih nikakor ni mogoče (raz)ločiti, kar je tudi ena od bistvenih značilnosti postmodernistične literature.

Protagonist se sreča z mamo in ji pove, da sta v njem dva Gorana, ki se bosta prav kmalu ločila: eden od njiju se bo uklonil in odšel služiti vojaški rok. Zatem smo med Goranovim tekom, ko trenira na olimpijskem stadionu, priče razcepitvi. Prvi Goran priteče na cilj, kjer se začinja postopek sprejema v vojsko, drugi se s spačkom odpelje na kras. Iz rane na ramenu in

iz hrbta mu požene zelenje in potem drevo – lipa. Pripelje se do gradu, zaprejo ga v ječo. Vidimo ga delno zakopanega v prstena tla, lipa iz njegovega hrbta pa se tako razrase, da pod njeno silo klone celo grajska streha. Od daleč vidimo razvaline gradu, iz katerih se dviguje mogočna lipa. Prvi Goran se na peronu poslovil od Nene in stopi na vlak, ki ga odpelje proti daljni kasarni v Varaždinu. V istem kupeju potuje tudi profesor Terčič, ki pa je močno spremenjen. Po krajši in precej čudaški profesorjevi izpovedi Goran zapusti kupe. Profesor ga išče, a v zadnjem vagonu brzečega vlaka najde samo na stežaj odprta zadnja vrata ...

TV igra *Sonce za dva* s svojo alegoričnostjo odpira več vprašanj. Je lipo v tem primeru mogoče prebrati kot simbol slovenstva? In če je tako – kaj potem predstavlja grajska utrdba, ki se sesuje pod razraščajočim se lipovim drevesom? Sama v tej podobi vidim zelo jasno alegorijo razpada jugoslovanske »pravljice«. Pomislimo samo na lipo in lipov list, simbola slovenstva, ki sta bila v osemdesetih letih še posebej intenzivno izpostavljena in promovirana, pa na zadnjo, četrto kitico jugoslovanske himne.²⁷⁹ Igra je skratka preroška in zeitgeistovska obenem. Nastala je v času, ko so cele generacije mladih intelektualcev glasno in zelo odločno zdvomile v smiselnost služenja vojaškega roka in v druge izpraznjene »inicijacijske« rituale takratne domovine; v času, ko se je v Sloveniji krepilo mirovniško gibanje in so klile radikalne ideje o demilitarizirani državi.

3.4.3. *Vojaška skrivnost* (1983, upr. 1983 v SSG)

Bralni kod nam že na začetku igre določi zafrkljiva žanrska oznaka »Zoolingvistični mirakel v treh nizih in dveh predahih«. Govorimo torej o komediji z elementi nadnaravnega, čudežnega, fantastičnega, tudi bizarnega: o sodobnem miraklu oz. gledališki basni. Njeno vsebino in interpretacijo sem podala že v drugem poglavju, zato bom tukaj opozorila le na tiste motive, ki so posebej vezani na temo pričujoče raziskave. Poglejmo torej, ali v igri obstajajo kakšni vidiki, ki bi jih lahko označili za uporniške, oz. vidiki, ki bi morda lahko ponudili vsaj možnost upora.

Najprej je tukaj dr. Samo Strel, član ekipe znanstvenikov, po poklicu major in sodni izvedenec za medicino, človek stalinističnega kova. Osebe na kliniki se ga večinoma boji, zato molči, se potuhne in umika pred njegovo avtoritarnostjo, ali pa mu celo izkazuje

²⁷⁹ Bratje, mi stojimo trdno / kakor zidi grada, / črna zemlja naj pogrezne / tega, ki odpada ...

lojalnost, s čimer si pridobi določene koristi (slednje velja za oba nižja uslužbenca, kuharico in čistilca). Nihče pa se mu ne upre in tako lahko samodržec izkorišča slabe razmere na inštitutu, počaka na povod, da prevzame oblast, in uvede »samostrelsko« diktaturo.

Pomenljiv je tudi naslednji moment v igri: dr. Strel zoolingvistiko razglasi za vedo »posebnega družbenega pomena«. ²⁸⁰ Pri tem gre – med drugim – za očitno manipulantsko gesto: znanstveniki in živali morajo biti posebej počaščeni, da sodelujejo pri tako važnih raziskavah, ki so za nameček pridobile še novo oznako – »vojaška skrivnost«.

Na drugi strani antropomorfizirane živali v bolniški dvorani pripravljajo svobodne katedre, na katerih javno govorijo o svojih problemih, verskih in političnih vprašanjih ter nasploh o vsem, kar jih zadeva in teži. Njihove razprave so posrečena satira dolgoveznih SZDL-jevskih sestankov, ki so ljudem dajali navidezen občutek demokratičnosti, realnega vpliva na politične odločitve pa seveda niso imeli: te so se sprejemale v drug(ačn)ih krogih. Izmed vseh živali ima za nas najpomembnejšo vlogo sicer precej obrobni in ne ravno inteligentni medved Bogo, ki so ga na inštitut pripeljali iz živalskega vrta. Bogo namreč ugotavlja, da so v živalskem vrtu (zaradi nesvobode) vse živali nore ali pa vsaj čudaške. Kljub temu spoznanju pa ne zmore narediti miselnega preskoka, povezati razmer v živalskem vrtu s tistimi na kliniki in ugotoviti, da je sam le prešel iz enega ujetništva v drugo, da so živali v obeh okoljih enako nesvobodne in da tako stanje dejansko kliče po spremembi, po upor in osvoboditvi.

A nazadnje je vendarle medved tisti, ki pokonča dr. Strela (tega se seveda ne domisli sam, ampak ga v to nagovori na inštitutu zaposlena medicinska sestra Veronika tik pred pobegom na Zahod, kjer njo in dr. Gestrina čakajo boljši delovni pogoji in višja plača), potem pa tudi sam izdihne pod njegovimi streli. Bogo je torej žrtev, ki je padla za svobodo svojih tovarišev, žrtev, ki končno lahko – tako kot vsaka tragična smrt – omogoči nastanek novega reda.

Glede na vse povedano lahko ugotovimo, da v tej postmoderni komediji, v njenih mnogih partikularnostih (glej poglavje 2.4.), v notranji ali zunanji formi, v jeziku ipd., ni nič uporniškega. A vendarle se igra kot celota s svojim libertarno kritičnim sporočilom lahko vpiše med tista dela in mnogoštevilne dogodke, ki so sprožili demokratizacijske procese in družbene spremembe v Sloveniji.

²⁸⁰ Dušan Jovanović, *Zid jezera in druge igre*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991, str. 93.

3.4.4. *Viktor ali Dan mladosti* (1987, upr. 1989 v MGL)

Viktor je predhodnik mladine iz dramatike »u fris« Marka Ravenhilla, Irvina Welsha ali Ende Walsh in slovenskih fantkov iz igre *5fantkov.si* Simone Semenič: prezgodaj odrasel, neukrotljiv otrok, nesramen, agresiven, seksualno prebujen in objesten mali upornik in razbijač, prevzeten in hiperinteligenten (tudi njegovi stavki so polni referenc in znanih fraz iz slovenske in svetovne literature).

Jovanović je v tej igri pri slikanju popolnega moralnega razsula malomeščanstva še bolj drastičen od znane predloge francoskega nadrealista in predhodnika dramatike absurda Rogerja Vitracca *Viktor ali Otroci na oblasti* iz leta 1928. Viktorjevi starši so mešanica predsodkov, malomeščanskih manir, prikrivanj, neiskrenosti, pritlehnih igravic in laži (Viktor in šestletna Ester odigrata prizor prešuštvaja med njegovim očetom in njeno mamo – gre za značilni prizor igre v igri –, ki ga vsi razumejo, a se še kar pretvarjajo, da tega ni, ipd.), ko pa se končno znesejo nad bližnjimi, je to drastično. V tej igri je vse pretirano in dekadentno. *Viktor* je kot mnoge druge Jovanovićeve igre s svojimi referencami močno vezan na čas nastanka (druga polovica osemdesetih let) ter na tedanji jugoslovanski in slovenski prostor. Protagonist Viktor pa je podobno kot Branko v *Karamazovih* nepravil, »nepopoln« upornik, in četudi ne ponuja možnosti za generacijsko identifikacijo, kot jo je na primer sprožil kulturni ameriški film Nicholasa Raya iz leta 1955, je Viktor tudi upornik brez razloga, saj svojega početja in vedenja ne zmore ustrezno osmisliti oziroma reflektirati. Vse, kar počne, počne iz stiske, ki pa jo napačno usmerja oz. je sploh ne usmerja. Zato tudi nima prihodnosti in tragično konča. Viktor je motnja v sistemu svoje družine, ena sama manifestacija patologij, ki izvirajo iz njegovega okolja, ter simptom, ki ga je znotraj celotne igre mogoče prebrati kot napoved smrtne obsodbe in samomora Jugoslavije.

3.4.5. *Jasnovidka ali Dan mrtvih* (1988, upr. 1989 v PDG)

Če v *Viktorju* še lahko govorimo o uporniški stiski otroka, tega v *Jasnovidki* ni več. Ta postmodernistična politična satira z elementi fantastike je izvorno podnaslovljena kot »Pankrtska igra z žanrskimi motnjami«. Dogajanje je iz dejanja v dejanje komedijsko vse bolj razgibano s hitrimi prehodi, prihodi in odhodi oseb, sestavljajo ga mnogi detajli, pripetljajski rokavi in zastranitve v funkciji plastičnega prikaza večinoma tipiziranih likov, ki jim vse uhaja spod nadzora. V njih je mogoče prepoznati nekatere znane protagoniste, okoliščine in rituale tedanje družbe in njenih elit, pa tudi neštete medbesedilne navezave na slovensko in svetovno (predvsem dramsko) klasično literaturo, na sočasne popkulturne fenomene ipd.

Komedija se godi nekega prvega novembra ob koncu 80. let v državni(ški) graščini Bistra, kjer se zbere politična smetana zaradi svojega priljubljenega elitnega »športa« – lova na divjad. Lastnosti ali značilnosti, ki ustrezajo področju našega zanimanja, je v tej igri le za vzorec, pa še tem ne moremo biti neposredne priče, saj so informacije o njih prinesene od zunaj, o njih poročajo posamezne osebe v funkciji slov. Najprej je tukaj informacija o uporuh predstavnikov mestne skupnosti zaradi funkcionarskih privilegijev:

NOVAK: [...] [P]o kuloarjih krožijo imena funkcionarjev, ki naj bi dobili stanovanje.

MATKO: Kdo je objavil spisek?

VILI: Ugibanja in domneve, nič drugega. Ampak razburjenje je precejšnje.

NOVAK: Vlačijo na dan prepletenost raznih poslovnih in sorodstvenih zvez. Na vsak način bi radi sfabricirali afero! Prav neokusno, res.

MATKO: Kaj je uradnega na stvari?

VILI: Uradno je samo to, da so delegati Sveta združenega dela Skupščine mesta zahtevali natančen seznam bodočih stanovalcev in podroben opis stanovanj, ki jih bodo pustili – »če«!

MATKO: Kaj »če«?

VILI: »Če«? Če jih bodo prepustili ...

MATKO: Samoupravna pravica delegatov je, da zahtevajo. Zakaj te to moti? (*Zazvoni telefon, Novak vzdigne slušalko*) [...]

NOVAK: (*V slušalko*) Samo trenutek. (*Matku*) Za vas.

MATKO: (*Poslušaj*) Življenje je kurba, ki ni nikogaršnja last, a vendar v njegovem objemu vsi uživamo. Dokler uživamo. (*Poslušaj*) Hotel nam je zlomiti hrbtnico in stopili smo mu na prste, jasno! Kdor v tej situaciji seje veter, bo žel vihar! (*Čez čas*) Obtožujemo ga **samo** tistega, kar je v tej situaciji nujno potrebno. (*Poslušaj*) Vem, dragi moj in verjemi mi, da mi ni lahko: nobena polomija, nobeno razočaranje, nobena bolezen ne izziva v moji podzavesti toliko okrutnega odmeva – kot ločitev od tovariša. Slovo od sopotnika na skupni poti se dotakne vseh strahov in jih prebudi s surovo močjo. Ločitev zareže z enim zamahom tako globoko v korenine mojega bitja, da me skoraj izruva! Ampak – kaj nam preostane drugega? (*Čez hip*) Natančno tako! Kačo je treba v glavo! (*Poslušaj [...]*) Vem, vem, ti nisi noj in ne boš skril puške v pesek. Zdravo! (*Odloži slušalko*) Torej, ta medved, ta Boris! (*Vzdihne*) Ta nam je naredil ene škode! (*Viliju*) No, skrajšajmo to! Kdo je na seznamu izvršnega sveta?

VILI: (*Upre pogled v Matka*) Boris, Uroš, Božo.

MATKO: Prečrtaj Borisa in rezerviraj to stanovanje, naj bo na zalogi. (I)²⁸¹

Odlomek jasno pokaže, da so bile ljudske domneve o privilegijih izbrancev povsem utemeljene. A samoupravne strukture lahko (podobno kot že v *Vojaški skrivnosti*, čeprav so zdaj že zunaj dejanskega prizorišča igre in smo z njimi seznanjeni samo še posredno, prek poročanja dramskih oseb) v neskončnost sestankujejo in moralizirajo. S tem si pridobijo samo lažni občutek, da ustvarjajo politiko, realna politika pa se dogaja popolnoma drugje. Pokaže se še nekaj drugega: da je privilegiranega tovariša mogoče po hitrem postopku žrtvovati, če le odpove brezpogojno poslušnost vrhuški. V navedeni izpeljavi tega motiva se kaže dramatikova velika spretnost pri spletnju različnih detajlov v kompleksnejšo teksturo.

Drugi tak primer pa je tudi iz prvega dejanja in govori o štrajku v železarni:

MATKO: (*Razburjen*) Milka, štrajk! Štrajk v železarni! Sedem tisoč delavcev je pred skupščino! Ta hip so me obvestili. Zahtevajo zvišanje plač!

MILKA: Za crknit! Pa ravno zdaj, ko imamo zamrznitev!

NOVAK: Vzklikajo parole! [...]

JOSIP: Mi vemo, da so te prekinitve dela v bistvu ilegalne. To je izsiljevanje, če mene vprašate, kaj mislim.

VILI: Jaz bi jim gladko povišal plače. Petdeset odstotkov – kaj pa je to? On se vrne na delo, ti pa tiskaš denar in mu razvrednotiš dobiček. (*Vsi molčijo*) [...]

ŽELJKO: (*Se dela, kot da na glas razmišlja*) Če bi cela Juga gladovno stavkala, bi stabilizirali gospodarstvo ... [...]

NOVAK: [...] Zaprimo nekaj hujskačev in ostali se bojo mirno razšli! (*Vsi molčijo*)

ZVONKO: V tej situaciji jaz ne bi drezal v ..., mislim reči, ne bi dražil ljudi.

NOVAK: Nekateri so kot krave polegli ob Grobnico narodnih herojev! [...] (*Izkušeno*) Svinja ni nikoli sita ... (*Molk*)

MATKO: (*Viliju*) Pokaži mi, no, tisto analizo! (*Vili mu pomoli pod nos papirje*) Čakaj! (*Študira*) Če gre vse od tu do tu v stečaj ..., od tu do tu v likvidacijo ..., od tu do tu v prestrukturiranje ... (*Globoko vzdihne*) Uuuuuh ...

VILI: Ta analiza je skregana z zdravo pametjo in sama s sabo! Mi potrebujemo Noetovo barko, ne pa Meduzin splav! [...]

JOSIP: (*Slovesno*) Kar zadeva naše težave, se ne smemo prepustiti malodušju in površnim vtisom. V redu, tudi sam se z marsičem ne strinjam. Toda, sanje in ideali so eno, resničnost pa čisto nekaj drugega. Nezadovoljni smo, ker bi hoteli **še več** (in tako je tudi edino pravilno)! Ne smemo se zadovoljiti z doseženim, še bolj se moramo truditi: še več, še hitreje, še višje – to je olimpijsko načelo napredka! Toda, če gledamo **zgodovinsko**, smo ogromno dosegli. Ogromno!

MILKA: Mi smo že zadovoljni, kdo pravi, da nismo? Ampak zdaj ne gre za nas! Mi bomo že kako ... Štrajkajo naši ljudje, delavci! Njim je treba pomagati!

ŽELJKO: Mami, jaz predlagam, da gremo zdaj na lov in vse, kar ulovimo, pošljemo železarjem!

ZVONKO: To bi si fantje napačno razlagali, kot da se jim hočemo prilizniti: volilni golaž iz divjačine!

MATKO: (*Energično poseže vmes*) Čakajte, ljudje, čakajte! (*Hladnokrvno*) **Jaz vem, kaj** bi bilo treba (*Pavza*), ampak tega ne moremo narest. [...] Zato predlagam tole ... [...]

VILI: Tovarišica Milka, Hrabro se je pripeljal! (*VSTOPI HRABRO*)

²⁸¹ Dušan Jovanović, *Jasnovidka ali Dan mrtvih*, Celovec: Wieser, str. 12–13.

HRABRO: (*Lep, samozavesten*) Pozdravljeni, tovarišija. Kaže, da imate sestanek.
 MATKO: Imamo stavko v železarni. Razpravljamo, kako bi rešili problem.
 HRABRO: Je že rešen.
 MATKO: Kdo ga je rešil?
 HRABRO: Jaz.
 MATKO: Kako?
 HRABRO: Šel sem na zborovanje.
 MATKO: In? Si jim obljubil povišico?
 HRABRO: Ne.
 MATKO: Kaj pa potlej?
 HRABRO: Vprašal sem samo: Hočete miloščino ali plačilo za svoje delo?
 MILKA: In kaj so odgovorili?
 HRABRO: Za pošteno delo, pošteno plačilo! No, sem rekel, potem se pa vrnite v fabriko!
 ZVONKO: In so šli?
 HRABRO: Seveda so šli. [...]
 JOSIP: Neverjetno! (I)²⁸²

Vse pritožbe in protesti občanov ter štrajk delavcev tam zunaj so za protagoniste te komedije samo bolj ali manj nadležni pripetljaji. Družčina sicer debatira, kako rešiti te probleme (in s tem svoje kratke lovske počitnice), večjega pomena pa jim ne pripisuje: gre za obrobne zgodbe brez vpliva na osrednje dogajanje. Igra kot celota pa se s svojimi aktualističnimi satiričnimi ostmi seveda priključuje močnim demokratizacijskim tokovom, ki so konec 80. let že postali »mainstream«. Osamosvojitve Slovenije je bila tedaj samo še vprašanje časa.

3.4.6. *Don Juan na psu* (1990, upr. 1991 v SNG Drama Ljubljana)

Bizarna in obešenjaška, ironična, satirična, celo farsična in grozljiva fantastična črna komedija je nastala na osnovi Jovanovičevega proznega prvenca iz leta 1965. Tudi v njej se avtor na prepoznaven, a vseeno presenetljiv način medbesedilno sklicuje na lastni opus (*Osvoboditev Skopja*), na najreferenčnejša dela svetovne dramatike (*Don Juan*, *Hamlet*) in na lastno biografijo. V igri se prepletata dve ravni: prva pripada fantastičnosti in zadeva predvsem protagonista, druga je komična, njeni nosilci pa so vse ostale osebe v igri. Za fokus naše raziskave je ključna prva, zato se bomo pri interpretaciji tega dramskega dela osredotočili predvsem nanjo.

Protagonist igre je Leopold Hvala, nekoč partizanski kurir, po vojni borec za visoke družbene ideale, pravičnost in svobodo, znan časopisni in radijski novinar ter nemirni, petkrat poročeni don Juan, ki živi pod isto streho s tremi bivšimi ženami, očetom, materjo in sinom iz prvega zakona.

²⁸² Ibid., str. 22–26.

Igra se začne v trenutku, ko se Leopold Hvala znajde »na psu«: napadla ga je huda, sila nenavadna bolezen. Njeni simptomi se sprva kažejo tako, da ga noge in roke občasno ne ubogajo več; ker iz nepojasnjenih razlogov izgublja nadzor nad lastnim telesom, se premika skrajno pazljivo in z velikimi napori poskuša kontrolirati sleherni gib. Njegov fizični napor je zamišljen skoz prikaz na filmskem platnu v velikih planih, kjer Leopoldovo gibanje spominja na buto ples, ki je konec 50. let minulega stoletja vzniknil na Japonskem. Izbira, ki se zdi na prvi pogled vsaj nenavadna, presenetljiva, je dejansko zelo izvirna, a tudi povsem utemeljena, za poznavalce sodobnega plesa celo logična: znani francoski gledališki teoretik Patrice Pavis namreč pojav buta v sociološkem pogledu razbira kot »zgodbo neke silovite in zastrašujoče reakcije na tragičnost časa [...], čeprav bolj v splošnem kot v zgodovinskem smislu«. ²⁸³

Poldeta spoznamo v stanju, ki prav v ničemer ni več primerljivo z njegovimi nekdanjimi uspehi. In v trenutku, ko (starega) sveta in življenja ne (z)more več osmišljati, se njegovo lastno telo upre njegovi volji in začne radikalno odklanjati vse danosti; odcepi se, loči, osvobodi od razuma: okončine in celo notranji organi začnejo nekontrolirano delovati po svoje do te mere, da postaja Leopoldova prisotnost nevarna zanj in za okolico. Samovolja telesa vodi do samopoškodb. Tudi Leopoldova osebnost se v strahu pred lastnim telesom močno spremeni: postane redkobeseden, zagrenjen in depresiven, govori s težavo, hodi s skrajnimi napori in zato odpove tudi službo. Ob vsem, kar doživlja, občuti gnus, razočaranje in tesnobo, ²⁸⁴ te bolezenske znake pa njegovi bližnji komajda opazijo.

Ko Leopoldove roke v silovitem krču zadavijo lastno mamo Rozalijo, vse skupaj samo nemočno opazuje in vpije, da s tem nima nič, nazadnje v skrajnem obupu pokliče partizanskega tovariša Moreta in ga prosi, naj ga ustrelji in odreši strašnega trpljenja. Po absurdni uprizoritvi njegovega pogreba mu More izpolni željo in vanj izstrelji nekaj nabojev: Poldetov duh odplava, telo pa še ne umre – notranji organi, dokončno osvobojeni nadzora vsake volje in zavesti, začno siliti nekam ven, telesna masa se spremeni v brezoblično, smrdljivo gmoto. Nazadnje se vsa družina odloči pokončati ta strašljivi stvor, kar jim z veliko truda, s pomočjo sekir, žag ter drugega orodja, orožja in celo s prekuhavanjem, vendarle uspe; pred njimi končno obleži razpoznavno Leopoldovo truplo. Med vsesplošnim sklepnim

²⁸³ Patrice Pavis, »O butohu kot Grand Guignolu, ki se je slabo končal«, v: Emil Hrvatin (ur.), *Teorije sodobnega plesa*, Ljubljana: Maska, 2001, str. 219.

²⁸⁴ Darja Dominkuš vse tri pojme prepričljivo poveže s Sartrovim eksistencializmom. Glej: Darja Dominkuš, »Svet na psu ali bolezen kot metafora«, *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani* LXX/3, 1990/91, str. 106–109.

veseljem nad tem »odrešenjem« pa se v Poldetovem sinu Janezu nekaj zgane: »To nisem jaz. [...] Seli se po meni. Sope v mojem duhu. Gleda z mojimi očmi, suče se z mojim telesom. Dva sva v meni. Moja leva roka trza. Zakaj mislim, da to, kar se premika, pomeni: Pazi, kaj delaš, ljudje naju gledajo!« (II/21)²⁸⁵ Ob tem postane povsem jasno, kakšna bo Janezova usoda: postal bo tujec svojemu svetu in samemu sebi ... Gre za eno od stalnic Jovanovičevega opusa: za pripovedno in dramaturško učinkovit ter v literaturi nasploh dobro znan motiv prenašanja usode iz staršev na otroke.

Nenavaden primer Leopoldove bolezni vseskozi natančno spremlja in proučuje zdravnik Černigoj, ki postavi diagnozo: »Gre za intenzivno naraščajočo vitaliteto vegetativnega živčevja. Ne izključujem pojava agresivnih tendenc, ki bodo verjetno usmerjene v destrukcijo obstoječe psihofizične strukture. To vse skupaj vzpostavlja akutno labiliteto indogene in endogene narave. Pričakovati je agresivno aktivnost vegetativnega živčevja na vseh območjih organizma. [...] Zelo zanimiv primer. Redko kdaj se pojavlja v takšni obliki.« (I/9)²⁸⁶

Černigoj, ki sicer z velikim zanimanjem ter z znanstveno natančnostjo opisuje izjemen medicinski primer Leopoldove bolezni in njenega napredovanja, ga vendarle ne poskuša zdraviti, ustaviti bolezni, pacienta rešiti; na kaj takega še pomisli ne, to ne sodi v horizont njegovega mišljenja in delovanja. Avtor morda s tem namiguje na impotentnost slehernega raziskovalnega dela, ki – zaprto v laboratorijske pogoje lastnih slonokoščenih stolpov – ni v interakciji z zapletenimi mehanizmi širše družbe, jih niti ne poskuša in ne zna razumeti, zato ni zmožno delovanja v arendtovskem pomenu, v dobro vseh. Ker vzrok pogubnega upora telesa ostaja nepojasnen, Leopoldovega propada ni mogoče brati drugače kot metaforo za neizbežen konec sistema vrednot, ideologije, sveta, ki smo mu bili dejansko priče v času nastanka igre, na prelomu iz 80. v 90. leta prejšnjega stoletja. Še več: krč telesa, ki se »v iskanju transantropoidne svobode izkazuje kot ples, kot koreografija bežanja od človeškosti, kot eksotični buto ritual odljudnosti«, Dragan Klaić interpretira kot »beg od družbe, od njenih vrednot in ideologij, od zgodovine kot kolektivnega spominjanja, od družinskih kolobocij – v svobodo onstran človeškega«.²⁸⁷

²⁸⁵ Dušan Jovanović, *Zid, jezero in druge igre*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991, str. 301.

²⁸⁶ *Ibid.*, str. 268–269.

²⁸⁷ Dragan Klaić, »Beg duše iz ječe telesa«, *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani* LXX/3, 1990/91, str. 110.

Tudi drama *Don Juan na psu* nosi zelo bizaren podnaslov »Fusnota pod parolo Zdrav duh v zdravem telesu«, s čimer avtor to delo v celoti (samo)ironično zvede na opombo, ki navadno velja za nekaj manj pomembnega, obrobnega, efemernega, nekaj, kar v najboljšem primeru nekoliko podrobneje pojasnjuje ali komentira neko drugo, pomembnejšo, glavno stvar; skratka nekaj, kar je mogoče tudi brez posebne škode izpustiti in ni posebej bistveno za razumevanje celote. »Fusnota« se v tem primeru nanaša na veličastno mitsko zgodbo o večnem zapeljivcu don Juanu, enigmatičnem novoveškem junaku, ki je od 17. stoletja naprej doživela neštete predelave in se je vpisala v kulturni horizont vsega zahodnega sveta,²⁸⁸ seveda pa tudi na znano reklo o zdravem duhu v zdravem telesu, zaradi česar Dragan Klaić tudi ugotavlja, da igra v celoti deluje težno: »teza pa je, da je zdrav duh možen le zunaj telesa, kar so pred dvema tisočletjema trdili že orfiki. To antimaterialistično in antibiološko izhodišče afirmira individualnost ne le kot nasprotje družbenosti, ampak tudi kot nasprotje telesnosti, ne le stran od reda, zakona, ureditve, ampak tudi mimo ureditve celic in molekul, zunaj velike DNA verige obstajanja.«²⁸⁹

Dualistični koncept nasprotja med dušo in telesom, ki pripada vsej krščanski civilizaciji, je v tej igri prignan do skrajnih meja. Poldetovo telo se loči od njegovega razuma in se osamosvoji. Gre za eksistencialistični metafizični upor telesa, odpor do vsega obstoječega: »junak se spreminja v neko drugo vrsto, v bizarni specimen, ki izgublja vse antropološke in celo ostale sesalske in sploh biološke značilnosti; [...] proces telesnega zverženja in razdiranja pa ni nikakršna kazen pobesnelega neba, pač pa prehodna faza na poti k izhodišču čistega duha. Bistvo donjuanizma ni – kot je slutil že Molière – v patološkem zapeljevanju žensk, pač pa v patološki sili po svobodi.«²⁹⁰

V obdobju romantike je don Juan že naslikan kot uporniški lik in Camus ga kasneje prepozna za »prototip absurdnega človeka«,²⁹¹ medtem ko je upor telesa, ki in kot ga po istoimenskem romanu tematizira drama *Don Juan na psu*, edinstven ne le znotraj Jovanovičevega opusa, ampak v vsej slovenski dramatik in tudi širše.

²⁸⁸ O različicah in razvoju podobe don Juana skozi zgodovino evropske literature in gledališča glej: Diana Koloini, »Podoba Don Juana v evropskem gledališču«, *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani* LXX/3, 1990/91, str. 119–124.

²⁸⁹ Dragan Klaić, »Beg duše iz ječe telesa«, *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani* LXX/3, 1990/91, str. 110.

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Glej tudi: Diana Koloini, »Podoba Don Juana v evropskem gledališču«, *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani* LXX/3, 1990/91, str. 124.

3.5. DRUGI INTERMEZZO – INTIMISTIČNI INTERMEZZO: *Zid, jezero* (1988, upr. 1989 v SNG Drama Ljubljana)

Z enodejanko *Zid, jezero* se zgodi za Jovanovića redok in zato še toliko bolj izrazit tematski premik v zasebno sfero: pri tej konverzacijski igri – katere posebnost je tudi gorenjska različica pogovornega jezika – ni mogoče govoriti o kakšnih družbenih, zgodovinskih, političnih podtonih, aluzijah ali sporočilih, v njej gre za vivisekcijo odnosa med moškim in žensko.

Velika dnevna soba v družinski hiši je s steno pregrajena v dva prostora. V prvem živi Rudi, v drugem Lidija; sta bivša zakonca, ki se sovražita in med sabo že leta ne govorita, a še vedno živita pod isto streho; dogajanje spremljamo simultano v obeh prostorih. Igra obnavlja tragični dogodek, ki je pred štirinajstimi leti usodno zaznamoval Lidijino in Rudijevo življenje: pripoveduje o družini nekdanjega soseda, imenitnega, a boemskega slikarja, ki je zaradi patološkega ljubosumja in s trpinčenjem bližnjih povzročil tragično smrt vse svoje družine. Nad strašno usodo slikarjeve družine – on je neke noči zgorel v lastni hiši, njegova žena in obe hčeri pa naj bi med begom pred ognjem utonile v jezeru – visi tančica fantastičnosti, z njo pa sta povezana tudi Lidija in Rudi, ki si nazadnje zmečeta v obraz številne očitke: Rudi je prepričan, da je Lidija ljubimkala s slikarjem, da je na njegovih aktih, ki jih skrbno hrani, upodobljena prav ona, Lidija pa, da je bil Rudi tisti, ki je iz ljubosumja pahnil slikarja v ognjene zublje goreče hiše; ob njunem obračunavanju se izkaže, da sta patološko obsedena s preteklostjo in nemogoče je razločiti resnico od blodenj ... Nazadnje se Lidija odloči vsemu temu narediti konec in oba zastrupi s plinom.

Že samo groba in nepopolna obnova te pretresljive igre »o zakonskem brodolomu« nam daje slutiti, »da je resnica zapletena in težko ulovljiva in da je človek ubogo bitje, ki ne more jamčiti niti zase, kaj šele, da bi razglašal splošne in večne resnice«.²⁹²

Besedica »upornik« se v igri sicer nekajkrat pojavi, a le kot označevalec osebnostnih oz. značajskih lastnosti nekdanjega soseda obeh sovražnih si protagonistov: Lidija mrtvega slikarja označi kot upornika zoper tradicijo, kajti čeprav je bil poročen in z dvema otrokoma, je zagovarjal in prakticiral svobodno ljubezen; zdi se, da je pri njem šlo za nekakšen

²⁹² Darja Dominkuš, »Svet na psu ali bolezen kot metafora«, *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani* LXX/3, 1990/91, str. 106–107.

dekadentni odmev življenja nekdanjih otrok cvetja. A slikarjevo »upornišvo« nima zveze z ozaveščenim, angažiranim uporom, kakršnega zasledujemo v tej nalogi.

Pač pa je pri *Zidu, jezeru* mogoče govoriti o blagi subverziji na nekih drugih ravneh. Najprej je opazna njena nenenavadna formalna oznaka »celovečerna enodejanka«. Enodejanka, ki je sicer lahko zgrajena iz več prizorov, je namreč po definiciji krajša dramska forma. Še bolj očitno pa je avtorjevo ironiziranje in prevpraševanje samega žanra melodrame, ki je – za razliko od filmske in televizijske ponudbe – že »po letu 1945 skoraj popolnoma izginila, ne samo s slovenskih [...], temveč tudi svetovnih« odrov, opozarja Lado Kralj.²⁹³ Nenavadna je že sama dolžina ekspozicije oz. predzgodbe, ki zavzema kar tri četrtine besedila, preden se končno začne pravo »dramsko dogajanje«, zadnji obračun med zakoncema. Jovanović tudi »sprti relativizira melodramsko zgodbo«²⁹⁴ tako, da ne ponudi enoznačnega odgovora na vprašanja, kdo je v tej igri usod »nosilec preganjane nedolžnosti«, kdo žrtev in kdo »hudobni zapeljivec«. Skrivnostni, nerazložljivi dogodki vseppek prebadajo štorijo in tudi sam konec – s presenetljivo belino platen, na katerih so bili poprej slikarjevi akti – je ne razreši, »kot je to značilno za melodramo«, ampak nasprotno, še bolj zaplete.²⁹⁵

²⁹³ Lado Kralj, »Kako so sestavljene drame Dušana Jovanovića«, v: Dušan Jovanović, *Boris, Milena, Radko in druge igre*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013, str. 413.

²⁹⁴ Ibid., str. 414.

²⁹⁵ Prim.: ibid., str. 412–415.

3.6. ČETRTA USTVARJALNA FAZA – PROTIVOJNI ANGAŽMA (1992–1997):

Balkanska trilogija

V spremni študiji ob izdaji treh Jovanovičevih vojnih iger Taras Kermauner ugotavlja, da gre pri njih za celoto, ki je med sabo tematsko, delno tudi idejno povezana, »a obenem v sebi kar se da različna; je model Jovanovičeve dramatike kot takšne«. ²⁹⁶ Kot vemo, vojna drama namreč ni oznaka, ki meri na žanrske značilnosti, ampak ima tematski predznak – to so drame s temo vojne in vojnega časa. Te izhodiščne ugotovitve zahtevajo natančnejšo osvetlitev in dopolnitev skozi analizo celotne trilogije.

Vse tri drame so nastale v času vojne v Bosni in tik po njej, očitno iz etične nuje. *Antigona* je postavljena naravnost na vojno območje, v oblegano mesto, *Uganka korajže* v bližino vojne, *Kdo to poje Sizifa* pa v prostor, ki je od vojne umaknjen in do nje brezbrizen, a z njo povezan prek protagonista. Jovanovičeve na novo predelane klasične (dramske) zgodbe iz *Balkanske trilogije* so etična gesta, ki skozi preizpraševanje družbene realnosti zavestno in strateško odpira več front naenkrat; zato jih je potrebno misliti tudi skozi nekatera vprašanja, ki odpirajo zanimiva razmerja med estetiko in politično odgovornostjo v umetnosti. Največji pomen in vrednost Jovanovičevega angažmaja tiči natanko v umetniški obdelavi izbrane vojne problematike. Ta besedila utelešajo avtorjev protivojni krik, njihove uprizoritve pa so pozele precej pozornosti tudi v tujini; kritik Lothar Lohs je v dunajskem *Standardu* ob premieri *Antigone* na uglednem festivalu Wiener Festwochen Dušana Jovanovića označil kot »slovenskega Heinerja Müllerja«. ²⁹⁷ Jovanovičeva *Antigona* se po svoji strukturi in vsebini dejansko lahko vsaj deloma vpisuje tudi v horizonte Müllerjeve dramatike, pri kateri se konflikti praviloma dogajajo med že finaliziranimi biografijami z izjemno historično substanco ali znotraj njih. ²⁹⁸

²⁹⁶ Taras Kermauner, »Skoz kaos barbarstva in nič postmoderne na drugo stran«, v: Dušan Jovanović, *Balkanska trilogija*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997, str. 133.

²⁹⁷ Povzeto po: M. K, D. D. [Mojca Kranjc, Darja Dominkuš], »Antigona na Dunaju«, *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani* LXXIII/3, str. 60–61.

²⁹⁸ Spomnimo vsaj na Müllerjevo preroško reinterpretacijo znanega Medejinega mita v treh dramskih fragmentih *Opustošena obala Medeja material Pokrajina z argonavti* iz začetka 80. let: »Današnja mladina Duhovi / Mrtvecev iz jutrišnje vojne / KAR OSTAJA JE DELO BOMB / V čudovitem parjenju beljakovin in pločevine / Otroci oblikujejo pokrajine iz smeti / Ženska je običajni preblisk / SMRT IMA MED STEGNI UPANJE / Ali pa jugoslovanski sen«. Heiner Müller, *Opustošena obala Medeja material Pokrajina z argonavti*, tipkopolis, 2003, nepaginirano. Glej tudi: Amelia Kraigher, »Heiner Müller – Medeja material«, *Sodobnost* 68/1, 2004, str. 140–144.

3.6.1. *Antigona* (1993, upr. 1993 v SNG Drama Ljubljana)

Antigona je dedič vsaj treh kanonskih besedil antične in slovenske dramatike: Ajshilove *Sedmerice proti Tebam* ter Sofoklejeve in Smoletove *Antigone*.²⁹⁹ Z njimi je neizbežno povezana tudi Jovanovičeva interpretacija *Antigone* v postmodernem času, spisana v desetih epskih, a raztrganih prizorih, naslovljenih po vsebini: Brat oblega Tebe, Zaslišanje, Sfinga, Pogajanja, Slovo, Prerokovanje, Eliminacija, Pogovor Antigone z mrtvim Polinejkom, Pokopa ne bo, Obsodba.³⁰⁰ Pri Ajshilu in Sofokleju Jokasta ne nastopi, saj si je po strašnem razkritju, da se je vdrugo poročila z lastnim sinom in mu rodila štiri otroke, vzela življenje že v »predzgodbi«, v *Kralju Ojdipu*; tudi pri Smoletu Jokaste ni, Jovanović pa jo spet vrne na prizorišče kot mater, ki zmore razumeti oba sprta sinova, dve izključujoči se resnici, vendar pa so vsa njena prizadevanja za spravo med bratoma brezupna in zaman; pomiritev med njima ni mogoča niti po smrti, saj v svetu Jovanovičeve *Antigone* (za razliko od starejših del, na katera se navezuje) »ni več nobenega boga kot zaščitnika, pravičnika oz. točke, v kateri naj bi prišlo do uresničenja Pravice in Resnice«. ³⁰¹

Polinejk oblega Tebe, ker mu brat Eteoklej noče prepustiti prestola, kot sta sklenila v dogovoru o delitvi oblasti. V mestu vladata vojno stanje in lakota, vanj se zatekajo begunci, posiljena dekleta, civilisti se v strahu za svoja življenja skrivajo po kletih. Jokasta ugotavlja, kar smo ob zadnjih balkanskih vojnah ugotavljali vsi: »Mladi, lepi, pametni so odšli. Ušli.³⁰² Gospe po tržnicah za jajca prodajajo družinsko srebrnino. Po parkih je polno ljudi, ki se ponoči zavijajo v časopise, podnevi pa gledajo mimoidoče z lačnimi očmi.«³⁰³ Jokasta globoko trpi, ker kot mati lahko razume oba sinova, obe resnici, nasprotujoča si in na smrt sprta pogleda na svet. Vendar je, kot ugotavlja Taras Kermauner, dekonstrukcija motiva sprtih bratov v slovenski dramatiki z Jovanovičevo *Antigono* dosegla svojo tretjo, zaključno fazo.³⁰⁴ brata v Jovanovičevi drami »nimata [...] prav niti z lastnih stališč. [...] Nobeden od njiju ni in

²⁹⁹ Lado Kralj pa v svoji interpretaciji drame prepričljivo napotuje predvsem na Evripidove *Feničanke*. Glej: Lado Kralj, »Kako so sestavljene drame Dušana Jovanovića, v: Dušan Jovanović, *Boris, Milena, Radko in druge igre*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013, str. 415.

³⁰⁰ Podoben princip je Jovanović uporabil že v *Osvoboditvi Skopja*.

³⁰¹ Taras Kermauner, »Skoz kaos barbarstva in nič postmoderne na drugo stran«, v: Dušan Jovanović, *Balkanska trilogija*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997, str. 140.

³⁰² To je – sicer na begu pred lastno krivdo – storil tudi operni pevec Sizif, protagonist zadnjega dela *Balkanske trilogije*.

³⁰³ Dušan Jovanović, *Balkanska trilogija*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997, str. 13.

³⁰⁴ Prva faza dekonstrukcije dveh nasprotujočih si identitet po Kermaunerju pripada Smoletovi *Antigoni* (1960), druga Snojevi drami *Gabrijel in Mihael* (1987). Glej: Taras Kermauner, »Skoz kaos barbarstva in nič postmoderne na drugo stran«, v: Dušan Jovanović, *Balkanska trilogija*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997, str. 138–139.

ne more biti za svojo skupino sveta žrtev. Vsakemu gre zgolj za oblast, točneje: vsak deluje zgolj iz svoje zasebne strasti, ki je brez-umna. [...] [Ž]ivita le iz sovraštva-ubijanja sleherne drugosti«, [...] na »subsocijalni«, »biološko-zverski« ravni. Njun boj je zato odvečen, neutemeljen, grotesken in le še zločinski.³⁰⁵

Pred mestnim obzidjem sfinga mimoidočim zastavlja nemogoče vprašanje: »Kako naj Polinejk dobi mesto, ne da bi ga Eteoklej izgubil?«³⁰⁶ Kreon, policaj, varuh ene same, Eteoklejeve resnice (»Pogled mora biti samo eden, ker je samo eden pravilen, resničen in mogoč.«),³⁰⁷ modruje: »Mir, ki ga je prinesel Ojdip, je bil nenraven. Cena za zdravje, mir in blaginjo je bila kolektivna slepota.«³⁰⁸ Kreonova kratka replika prinaša natančen in luciden komentar življenja v jugoslovanskem socializmu; iz nje razberemo jasne vzporednice med mitološko usodo pravičnega, a zaslepljenega vladarja Ojdipa, blagostanjem v Tebah pred izbruhom kuge, in jugoslovansko »pravljico«, ki je bila med drugim utemeljena na nenavnih pobojih, ideoloških slepilih in konstruktih, ki po smrti karizmatičnega predsednika Tita niso zmogli več krotiti naraščajočega medetničnega sovraštva znotraj večnacionalne državne skupnosti, ki se je ob razpadu razdivjala v bratomornih vojnah. Tudi po vrsti drugih detajlov prepoznamo podrobnosti iz balkanskih morij 90. let, ki so se napajale v nacionalizmih in so jih podpihovala ponovno izkopana nasprotja in sovraštva med pravoslavnim, muslimanskim in katoliškim svetom. Tako v drami pred začetkom boja Polinejk, Eteoklej in Jokasta molijo k različnim bogovom: Polinejk se obrača k Bogu, Eteoklej k Paladi, Zeusovi hčeri, Jokasta pa k Mariji.

Vzdušje v igri je vseskozi turobno, Antigona ugotavlja: »Nemogoče je postalo mogoče, mogoče pa ni postalo nemogoče.«³⁰⁹ Feničanka, na smrt prestrašena begunka, je noseča, kar je posledica posilstva. Svoje neznosne travme ne (z)more artikulirati v jeziku, z govorico, zato ostaja vseskozi tiha in nema. Ko Antigona govori s sprtima bratoma, priznava svojo popolno nemoč: »[K]rivde je na vseh straneh preveč! Kriva sem, če kaj storim ali če ničesar ne storim! Zrak, ki ga diham, luč, ki jo gledam, voda, ki jo pijem, je že krivda!«³¹⁰ Naslovna Antigona je pri Jovanoviću – za razliko od svojih velikih predhodnic – šibak, izgubljen, deheroiziran lik,

³⁰⁵ Prim.: Taras Kermauner, »Skoz kaos barbarstva in nič postmoderne na drugo stran«, v: Dušan Jovanović, *Balkanska trilogija*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997, str. 139.

³⁰⁶ Dušan Jovanović, *Balkanska trilogija*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997, str. 15.

³⁰⁷ Ibid., str. 14.

³⁰⁸ Ibid., str. 15.

³⁰⁹ Ibid., str. 12.

³¹⁰ Ibid., str. 18.

»le en lik med mnogimi«. ³¹¹ Lado Kralj pojasni to spremembo: akcent Antigoninega mita (»ukaz srca, tradicije in družine, da je treba pokopati umrlega brata«) ³¹² se je pri Jovanoviću premaknil na »večni boj«, ³¹³ neusahljivo sovraštvo med Eteoklejem in Polinejkom, ki se nikdar, tudi po smrti ne moreta do konca pobiti »in ne moreta umreti«. ³¹⁴

Oba brata si »vroče želita boja«, ³¹⁵ ker je vsak prepričan v svoj prav, starka straniščarica pa prerokuje: »Tisti, ki so do sedaj uspevali doseči srečo z nečastnimi sredstvi, bojo izgubili vse, kar imajo!« ³¹⁶ Kreon, ki je ambiciozen, premočrten in oblastiželjen, po spektakularni smrti obeh nečakov prevzame oblast v mestu in – v skladu z znano mitološko zgodbo – ukaže, naj Eteokleja pokopljejo s častmi, Polinejka pa izključi »od pogreba in žalovanja«. ³¹⁷

V igri prepoznamo značilno postmodernistično spajanje visokega in nizkega na vsebinski, medbesedilni, formalni in stilno-jezikovni ravni (Sfinga je antropomorfizirana in »travestirana« ³¹⁸ v groteskno figuro starke-straniščarice, ki prerokuje iz človeškega dreka, jezik je nasploh poln vulgarizmov ...), reference in citate iz Svetega pisma, Cankarja, Kajuha ³¹⁹ itd., ki so v novem kontekstu večinoma oskrunjeni, do skrajnosti zbanalizirani in groteskni. Spopad med bratoma je v izhodišču postavljen kot spoj živega dogodka in njegovega posredovanja, kot neposredni medijski simulaker, športni prenos gladiatorskega boja, ki ga komentirata oba spopadajoča se brata. Lado Kralj opozarja, da na ta način »Jovanović v moderno dramo vrača postopek tejhoskopije, ki ga sicer pogosto najdemo v klasični drami, a to namenoma opravi redundantno: gledalec vidi brata, kako se zverinsko ugonabljata, zraven pa še posluša njuno poročilo o tem. ³²⁰ Tejhoskopijo, poročilo govornika, ki gleda z obzidja, so namreč antični dramatikci uporabljali prav zato, ker ni bilo dovoljeno, da bi občinstvu kazali preveč ogabne podrobnosti. Dvoboj med Eteoklejem in Polinejkom je pri Evripidu prikazan odmaknjeno, niti tejhoskopsko ne, temveč s pomočjo kurirjevega poročila

³¹¹ Taras Kermauner, »Skoz kaos barbarstva in nič postmoderne na drugo stran«, v: Dušan Jovanović, *Balkanska trilogija*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997, str. 136.

³¹² Lado Kralj, »Kako so sestavljene drame Dušana Jovanovića, v: Dušan Jovanović, *Boris, Milena, Radko in druge igre*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013, str. 417.

³¹³ Ibid.

³¹⁴ Dušan Jovanović, *Balkanska trilogija*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997, str. 38.

³¹⁵ Ibid., str. 29.

³¹⁶ Ibid., str. 28.

³¹⁷ Ibid., str. 33.

³¹⁸ Pri drastičnem znižanju socialnega statusa sfinge sicer ne gre za pravo travestijo, ker ji umanjka komična dimenzija.

³¹⁹ »Sestra, za kar sem umrl, bi hotel še enkrat, še stokrat umreti!« pravi Polinejk Antioni. Glej: Dušan Jovanović, *Balkanska trilogija*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997, str. 35.

³²⁰ Dodajmo tudi ugotovitev, da avtor tako razreši problem inscenacije tega krvavega prizora.

Kreonu, saj *decorum*, pravilo spodobnosti, prepoveduje preveč neposredno prikazovanje bratomornega dejanja. Jovanović pa stori prav nasprotno, s tem hoče opozoriti na voajersko medijsko radovednost in na zverinsko bistvo bosanske vojne, ki jo vodijo poživljeni politiki.«³²¹

Antigona pri Ajshilu in Sofokleju stori to, kar zahtevajo bogovi. Upre se ukazu kralja Kreona, ker je ta v nasprotju z božjo zapovedjo, ki je zanjo najvišja maksima. Ko Antigona odhaja iz Teb v skalnat grob, joče nad svojo nesrečno usodo, za katero je krivo Ojdipovo prekletstvo, čeprav je še vedno prepričana, da je ravnala prav. Njena neomajna in dosledna zvestoba božjim zakonom jo proslavi kot veliko moralno zmagovalko in eno največjih dramskih junakinj sploh. Smoletova Antigona se ne sklicuje več na zunanjo voljo bogov, ampak na svojo vest, zato je še najbliže liku prave upornice. Antigona, čeprav izobčenka, je moralna zmagovalka tako pri Ajshilu in Sofokleju kot Smoletu. V Jovanovićevi *Antigoni* pa »sploh ni več prostora za Antigono in njeno 'miroljubno' misel«,³²² »prostor za herojska dejanja ali za upor [...] se zdi zelo zožen, skorajda ga ni več. Zdi se, da so Antigona, Ismena in celo Jokasta ujete v dinamiko nasilja enako kot Kreont, skoraj tako kot Eteokles in Polineik.«³²³ Vsa njihova prizadevanja za mirno rešitev spora med bratoma so povsem jalova. Antigona prosi za mir, a brata, ki sta polna sovraštva, je ne razumeta, posmehujeta se njenim že povsem nevrotičnim duševnim stanjem. Jovanovićeve Antigona je izgubila moč za kakršnokoli (javno) delovanje. Polinejk ji iz groba naravnost pove: »Preziram tvoje brezosebno mirovniško štrikanje nekakšnega slaboumnega načrta, da se spor med nama reši na 'miren način'.«³²⁴

Polinejkov prezir se seveda neposredno nanaša tudi na »impotentnost« mednarodnih mirovnih misij OZN (UNPROFOR, modre čelade) v bosanski vojni, ki je dve leti po nastanku *Antigone* kulminirala v srebreniškem genocidu. V tem pogledu je bila igra ob nastanku tudi strašna slutnja in svarilo o bližnji prihodnosti. Zato lahko za konec pritrdimo misli Andreja Inkreta, da je Jovanovićeve Antigona Antigona »v brezbožnem času, [...] ko je [...] vse, s starimi bogovi in človeškimi življenji vred, na tleh v krvi in ruševinah. [...] Antigona, 'mirovnica' –

³²¹ Lado Kralj, »Kako so sestavljene drame Dušana Jovanovića, v: Dušan Jovanović, *Boris, Milena, Radko in druge igre*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013, str. 415–416.

³²² Andrej Inkret, »Stara tebanska zgodba«, *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani* LXXIII/3, str. 53.

³²³ Dragan Klaić, »Krivci, žrtve, opazovalci«, *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani* LXXIII/3, str. 58.

³²⁴ Dušan Jovanović, *Balkanska trilogija*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997, str. 35.

ona edina je poražena. Grob koplje, pokopati pa ne more nikogar več. Vsa zemlja je namreč že polna«³²⁵ – trupel.

Tebanci, ki nam jih Jovanović kaže v svoji igri, so bistveno drugačni kot pri grških tragedijah ali še pri Smoletu; niso več junaki, ampak so veliko bolj podobni nam. Našo izkušnjo pa »prej oblikujejo naključje in oportunitizem, strahopetnost in zlo kot sposobnost za herojsko samožrtvovanje«.³²⁶ Namen igre torej »ni premagati naš strah pred nasiljem«, katarza ni več mogoča, »temveč odkriti njegove globlje korenine in njegovo vesplošno navzočnost.«³²⁷ Banalnost zla – v strogo arendtovskem pomenu izraza – je v tej drami, ki je nastala v času obleganja Sarajeva, razgaljena in prignana do konca. Upor pa ni mogoč.

3.6.2. *Uganka korajže* (1994, upr. 1994 v SNG Drama Ljubljana)

Središčna situacija *Uganke korajže* je vdor realnosti v gledališče. Znova imamo opraviti z intrigantno metagledališko snovjo: drama namreč govori o spodletelem poskusu umetniške stvaritve, o neuresničeni, propadli inscenaciji Brechtove drame *Mati Korajža in njeni otroci*. Skozi zgodbo se postopno seznanjamo z razlogi za ta neuspeh, ki pri več dramskih osebah sproža različne frustracije ter celo blodnje in blažje psihoze, ki se manifestirajo v skladu z njihovimi karakternimi potezami.

Tekst v celoti govori o prizadevanju po uresničitvi nečesa, česar (v danih okoliščinah) ni mogoče uresničiti. Tako posredno spregovarja o nekakšni večni odsotnosti, nedosegljivosti objekta človeške želje, razpira oz. tematizira razliko med željami protagonistov in danimi situacijami, ki so v stalnem antagonizmu, kar povzroča različne stiske in dejanja, ki počasi spodkopavajo ravnovesja v ljudeh, medosebnih razmerjih in s tem v družbi; prikazuje pa tudi procese razpadanja in sesutja ustaljenih družbenih vezi, ki jih je povzročilo vojno pustošenje. Zgodbo, ki je postavljena v bližino vojne, bistveno določa predvsem občutek ne(z)možnosti upora ter nemoči, da bi vojno kakorkoli preprečili, ustavili, ublažili strašna razdejanja, ki jih povzroča pri/v ljudeh:

REŽISER: Namen igre, po Brechtu, je povzročiti jezo. Toda jeza je kratke sape in naša želja, da bi svet spremenili, ni dovolj trdna. Ni več takih ljudi, kot je bil Brecht. Ni več socialistov in

³²⁵ Andrej Inkret, »Stara tebanska zgodba«, *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani* LXXIII/3, str. 53.

³²⁶ Dragan Klaić, »Krivci, žrtve, opazovalci«, *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani* LXXIII/3, str. 59.

³²⁷ Prim.: Ibid.

ni več socializma. [...] Ostal je, kot pravi Thomas Bernhard, le še nacionalsocializem. [...] Danes ima vsak svojega Žida. Kako in kdaj ga bo poteptal, je le vprašanje časa in tehnike. Fašizem je na pohodu in njegov bojni krik je vojna. Kaj lahko storimo mi? Kaj lahko stori teater? Nič. Drži. Ni nam vseeno in vendar se dobro zavedamo, da smo v tej igri diletantje. Celu nam se zdijo naši lastni dobri nameni nekoliko smešni in za spoznanje staromodni. Vprašanje je, ali so res? Vprašanje, ki se nam zastavlja, se glasi: Ali smo vsi kapitulirali? In drugo vprašanje: Ali nismo vsi, vsak po svoje in vsak zase, le eden ob obrazov matere Korajže?³²⁸

Sam avtor je ob uprizoritvi dejal, da »*Uganka korajže* ni igra o vojni, ampak o muki, ki jo imamo z njo.«³²⁹

Uganka korajže je izpeljana z »labirintno« narativno strukturo, tudi ta igra se namreč osredotoča na vrsto detajlov, kratkih prizorov iz življenja številnih dramskih oseb. Gre za dobro znani (brechtovski) postopek gradnje celote iz fragmentov, drobcev iz življenja oseb, časovnih in prostorskih preskokov, zato ima tudi ta igra epski zamah. Tako Jovanović kot Brecht življenje prikazujeta kot grobo in surovo, včasih grozljivo groteskno, pogosto začinjeno z značilnim obešenjaškim humorjem. *Uganka korajže* se po vsebini in obliki, pa tudi v izbiri jezikovnih postopkov in celo v strukturi dialogov, navezuje na *Mater Korajžo*, vendar jo obenem komentira in s tem dekonstruira. Komentirajo jo dramske osebe (režiser, igralci) in drama kot celota. Jovanović dovolj očitno sledi Brechtovim narativnim postopkom: tako pri *Materi Korajži* kot pri *Uganki korajže* je mogoče ugotoviti, da se sicer dogajata v konkretnih zgodovinskih situacijah – tridesetletna vojna (1618–1648) in bosanska vojna (1992–1995) –, vendar pa vojna še ni tema teh dram, kot so pogosto prehitro sklepali njihovi številni interpreti, ampak prej njuno ozadje, kulisa. Kajti niti Brecht niti Jovanović svojih bralcev oz. gledalcev ne soočata s prikazi konkretnega vojnega dogajanja, v obeh igrah o vojni dejansko ne izvemo ničesar, o njej nas avtorja obveščata samo posredno: prek risanja nesreče in trpljenja dramskih oseb, prek njihovih neuspehov in jalovih prizadevanj.

Da se *Uganka korajže* godi jeseni leta 1993, torej natanko v času, ko jo je Jovanović tudi snoval, lahko uganemo iz enega samega prizora, ki omeni znani dogodek iz bosanske vojne:

(Režiser pregane časopis.)

REŽISER: Politično se stvar komplicira. Ni videti konca. Strašne reči se godijo: stari most je padel v reko.

³²⁸ Dušan Jovanović, *Balkanska trilogija*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997, str. 47–48.

³²⁹ Tomaž Toporišič, Darja Dominkuš, Diana Koloini, »Muke z vojno: Pogovor z avtorjem Dušanom Jovanovićem«, *Gledališki list SNG Drame Ljubljana* LXXIV/4, str. 6.

MARIJA: Kaj?
 REŽISER: Porušili so most.
 MARIJA: Eh.
 REŽISER: Škoda ga je.
 MARIJA: Eh.
 REŽISER: Tak lep, star most ...
 MARIJA: Eh!
 REŽISER: Kaj – eh?
 MARIJA: Nič.
 REŽISER: 420 let je stal.
 MARIJA: To ni malo.
 REŽISER: Ni. Star je bil.
 MARIJA: Ni bil več mlad, svoje je dal skoz ...
 REŽISER: Gospa Marija ...?
 MARIJA: In zdaj ga ni več. Tako mu je bilo sojeno. Pa ne samo njemu.³³⁰

Gre za novico o porušenju znamenitega Starega mostu v bosanskem Mostarju 9. novembra 1993. Uničenje tega edinstvenega primera arhitekture 16. stoletja je mednarodno močno odmevalo in v svetu sprožilo neprimerno več zgražanja, obsojanja in prizadetosti kot trpljenje in smrt deset tisočev brezimnih vojakov in civilistov. Porušeni most čez reko Neretvo, ki je od časov Avstro-Ogrske povezoval muslimansko kulturo na levi in katoliško na desni strani reke, je v hipu prerasel v simbol medetničnega sovraštva in vojnega pustošenja na Balkanu v 90. letih. Jovanović vse to (za)beleži s poudarjanjem potez naraščajočega socialnega cinizma v družbi nasploh: sicer utečene in načeloma nevprašljive oblike oz. prakse družbenega mišljenja ter političnega delovanja je na primeru usode Starega mostu razkrinkal kot cinizem in hipokrizijo. Na nivoju prikazovanja ali slikanja socialnih mikrostruktur in odnosov je v tej igri moč zaznati vse polno avtorjeve grenke ironije do tovrstnih pojavov.

Tako na primer režiser kmalu po začetku študija Brechtove *Matere Korajže* seznanil igralce s »sodobno« in »resnično« materjo Korajžo Marijo, ki ji je aktualna vojna vzela moža in dva sinova, tretjega pa priklenila na voziček. Umetniki prinašajo Mariji, njenemu sinu Dinu – nekdanjemu mladinskemu državnemu reprezentantu v rokometu, danes pa vojnemu invalidu in človeški razvalini – in hčeri Katici razna darila, od sadja in kave do pravega psa. Dinu že ob prvem srečanju poklonijo električni invalidski voziček, ki pa je zgolj odslužen gledališki rekvizit. Pri tovrstnih gestah imamo opraviti z motivom lažne humanitarnosti, ki morda lahko začasno opere človeško vest, reši pa nič. Tega se Marija, med nenehnim pehanjem za lastnimi interesi, v svojih lucidnih prebliskih z mešanico hvaležnosti, preračunljivosti, zlobe in pohlepa tudi zaveda. Igralki Ireni, protagonistki, ki je bila v gledališču zasedena v vlogo Anne

³³⁰ Dušan Jovanović, *Balkanska trilogija*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997, str. 58–59.

Fierling, očita: »Iz moje ušive muke boš ti naredila moralni parfum.«³³¹ Marija je primer preproste in praznoverne ženske, ki je pred vojno skupaj z možem trgovala s starim železom. Njena vztrajnost in kljubovanje jo značajsko povezujeta z Brechtovo Anno Fierling. To pa je že naslednja vzporednica med Brechtom in Jovanovičem.

Tako Anna Fierling kot Marija imata poudarjeno lastnost nekakšnega brezobzirnega gona po preživetju, vojne okoliščine oziroma njihove posledice pa obema predstavljajo priložnost za posel: »A naj gledam od jutra do večera v nebo in čakam, da mi bog vrže ček z višav! Sita sem beračenja! Kdor se ne znajde, je oplel,«³³² pravi Marija. Brechtova Anna Fierling se z otroki in vozičkom seli za vojaki s fronte na fronto in kupčuje, Marija pa zažene lažno »dobrodelno akcijo 'Pletilstvo v eksilu'«,³³³ neregistrirano obrtno podjetje, v katerem izkorišča brezpravne begunske ženske in jih zaposluje kot pletilje. Ob tem si omisli še peko jagenjčkov na električnem ražnju, ki ga poganja kar motor Dinovega invalidskega vozička: »Pa še to je, da se nč stran ne vrže! Živali pred zakolom strižemo in volno uporabimo v Pletilstvu, kože pa prodamo!«³³⁴ Posel na črno za kratek čas zacveti. »Mene bi bilo sram,« ji pravi Irena, Marija pa odvrne: »Če te ni sram takrat, ko moja nesrečo izkoriščaš za svoj usran teater, te tut zdej ni treba biti sram!«³³⁵

Irena nikakor ni brechtovski, ampak izrazito psihološki tip igralke; tako imamo pri sledenju njeni zgodbi že v osnovi opraviti s problemom napačne igralske zasedbe v gledališču, in ta ugotovitev nas vrača v ris spodletelih razmerij, ki smo jih omenili na začetku te analize. Kje in kako se v igri kažejo ta spodletela razmerja?

IRENA: Če sprejemem življenje, če živim, je prva stvar, ki je ne morem zanikati, življenje drugih ljudi.

DINO: Lahko je rečt. V vojski sem spoznal, da vsako moje dejanje, tudi spanje, pelje naravnost ali po ovinkih k umoru. [...]

REŽISER: Živimo v času naklepnih umorov, preračunljivih zločinov [...]. Organizatorji hudodelstev se ne morejo izgovarjati na to, da so vse to zagrešili iz ljubezni do lastne pasme. Češ, ljubimo škotske ovčarje in zato sovražimo nemške ovčarje! Ljubezen, ki ni vesoljna, je patološko stanje. Vodi v zločin. In zločin je tukaj in zdaj pravo stanje stvari, le da ga poimenujejo drugače. V trenutku, ko zločin dobi drugo, lepše ime, postane legalen, postane stvar srca in se tudi razbohoti kot srčna strast. Nekoč je bil samotni kot zavijanje steklega psa, danes je univerzalen. Včeraj so ga obsojali in mu sodili, danes je zakon in sodi sam.

OLGA: Retorika in moralizem lepo razkrijeta vso jalovost resnice.

³³¹ Ibid., str. 71.

³³² Ibid., str. 66.

³³³ Ibid., str. 61.

³³⁴ Ibid., str. 67.

³³⁵ Ibid., str. 63.

IVETTE: Ja, pa kljub temu! Kako zna on to lepo povedat!

IRENA: Ob pogledu na brezumje se mora roditi upor.

MARIJA: Jaz pa mislim, da se na obrazu tistega, ki samo gleda brezumje, ne more videti nič drugega kot prazno in grdo obličje ravnodušnosti.

REŽISER: V teh dveh primerih ne gre za isto upanje in isti obup. (*odpira steklenico*)
Razvedrila so potrebna. Preženejo tesnobo.³³⁶

V tem odlomku, dialogu šestih oseb, jasno razpoznamo kar šest različnih pogledov, dojemanj, odnosov do vojnega nasilja in njegovih posledic: Irena je polna empatije; Dino je kot vojak hočeš nočeš ubijal in moril; režiser skuša trezno misliti vojno zlo in sovraštvo, a v svojem bistvu ostaja manipulant; Olga mu očita zgolj nekoristno moraliziranje, Ivette pa se nekritično navdušuje nad njegovo retoriko; Marija nazadnje vsem skupaj zabrusi očitek, da niso storili ničesar za ustavitev zla; režiser se zaveda nepremostljivega prepada med tistimi, ki so vojno izkusili, in drugimi, ki jo spremljajo od daleč, in to resnico zavestno utaplja v alkoholu ... Šest stališč in šest resnic, ki so zakoličene do tolikšne mere, da jim pravzaprav ni mogoče najti tistega skupnega imenovalca, ki bi lahko privedel do dejanskega delovanja, odrešujočega upora in spremembe obstoječih odnosov, bodisi medosebnih bodisi družbenih. Razmerja med osebami in nasprotja znotraj njih samih so izrisana po značilnih vzorcih, ki se ne morejo končati drugače kot z neuspehom.

To je najočitneje prav pri osrednji protagonistki, igralki Ireni, ki se pripravlja na študij *Matere Korajže*. Irena v začetku igre zagrenjeno ugotavlja, da je teater »edino mesto na svetu, kjer absolutno nič ni podobno življenju«. ³³⁷ Irena ima poudarjen občutek empatije in se v nasprotju z brechtovskimi koncepti epskega gledališča želi popolnoma vživeti, zliti z osebo Anne Fierling. To poskuša na različne načine: s posebnimi fizičnimi vajami, igralskimi tehnikami, metodami in postopki, s pomočjo čustvenega spomina, prek pogovorov s kolegi, z obiski pri psihoterapevki ... Veliko razmišlja o Annini usodi, ki ji je vzela tri otroke – vse, kar je imela. Življenjska zgodba Marije in njene družine, s katero se bolj in bolj zapleta, jo ob tem še posebej globoko pretrese, psihološko okupira in posrka do te mere, da ne zmore trezne, kaj šele distancirane refleksije posledic vojnega ter družbenega nasilja nasploh; in četudi ugotavlja, da se »[o]b pogledu na brezumje [...] mora roditi upor,« ³³⁸ nikakor ne zmore vzpostaviti tovrstnega aktivnega odnosa do družbe, s tem pa tudi ni zmožna družbenega delovanja in ne kakršnegakoli spreminjanja stanja. Kaos v njeni glavi se tako samo stopnjuje.

³³⁶ Ibid., str. 74.

³³⁷ Ibid., str. 44.

³³⁸ Ibid., str. 74.

Pri Ireni imamo skratka že v osnovi opraviti z veliko, zanjo usodno pomoto. Irena se namreč tudi s pomočjo »sodobne Matere Korajže« Marije vživlja v čustvene vsebine Brechtove igre, Brecht pa predvideva povsem drugačnega igralca: igralca, ki se ne identificira z dramsko osebo, ampak to osebo le predstavlja in s tem ohranja kritični odnos do nje. Irena se znajde v shizofreni poziciji; je nemočna, vse bolj pasivna, polna dvomov, nesrečna in razrvana. Naleze se celo Marijinega praznoverja in v svojih psihotičnih stanjih halucinira: v glinenem vrču vidi duha Rjavčka, sina Anne Fierling. Sodelavci in kolegi, predvsem pa Marija, ji ob tem, hote in nehote, vzbujajo nenavadne občutke krivde. »Uganka korajže«, besedna zveza iz naslova drame, se torej razkrije predvsem kot problem, uganka in vprašanje poguma protagonistke Irene, ki splahni ob srečanju z Marijino bedo.

Vaje za uprizoritev *Korajže* so zaradi Ireninih naraščajočih psihičnih težav prekinjene. Gre torej za še eno metagledališko besedilo s sklepom, da predstave ne bo. Nezmožnost uprizoritve Brechtove emblematične historične igre seveda govori o jalovosti gledališča, ki v postmodernem času ni (več) sposobno ozavestiti mehanizmov družbene dialektike in ne (z)more aktivno sodelovati pri družbenih transformacijah, prebuditvi gledalca, kakršnem koli odporu, spremembi sveta (na bolje); v *Uganki korajže* gre skratka za prikaz nezmožnosti uresničenja vsega tistega, kar je Bertolt Brecht tako strastno zagovarjal in nazadnje leta 1948 utemeljil v svojem najpomembnejšem teoretskem delu *Mali gledališki organon*.³³⁹

Sklenemo lahko, da je Brechtova *Mati Korajža* ključno izhodišče Jovanovićeve drame, ki vseskozi tematizira življenje in delo v gledališču, raziskuje paradokse gledališkega, še posebej igralskega poklica. Ta igra na široko odpre zapletena vprašanja, povezana s problemi različnih igralskih subjektivitet, ki se ukvarjajo s problemi igre in neigre, identifikacije, iluzije; ta prestopi okvire gledališkega in »načne« življenje protagonistke, igralke Irene. Gledališke vaje, v tem primeru neuspešne in travmatične, so metafora za umetniško ustvarjanje nasploh; toda v tej igri je še posebej pomenljiv preplet različnih narativnih nivojev, prežemanje fikcije (gledališča), realnosti in različnih psiholoških stanj v življenju dramskih oseb (psihične vsebine, najpogosteje Irenine sanje, blodnje in spominske reminiscence, so neposredno materializirane s pomočjo t. i. »flashback« tehnike), tudi s pomočjo uporabe posebnega oblikovnega postopka, t. i. igre v igri. Fragmentacija prizorov, ustvarjanje iluzije neposredne resničnosti, medbesedilnost in citatnost (v prizoru spolnega stika med Dinom in Ireno

³³⁹ Glej: Bertolt Brecht, »Mali gledališki katekizem«, v: Andrej Inkret (ur.), *Med Artaudom in Brechtom*, Ljubljana: Knjižnica MGL, 1972, str. 86–131.

Jovanović na primer uporabi svoj priljubljeni citat podoja odraslega moškega iz *Pupilije* in *Tumorja*; Marija nas s svojim gestusom ne spominja le na Anno Fierling, ampak tudi na Starko straniščarico iz prvega dela *Balkanske trilogije – Antigone*), »vdori realnega«, hipne prekinitve ali preskoki dogajanja, občutenje sveta, ki je blizu absurdu ... so pomembni postopki postmodernistične dramatike, gledališča, literature in umetnosti nasploh.

Če je Marija primer matere Korajže iz zadnjih balkanskih vojn, ki se ji nazadnje od vsega hudega zmeša, če lahko skozi analizo *Uganke korajže* prepoznavamo podobnosti med Marijo, Brechtovo Anno Fierling in Straniščarico iz Jovanovićeve *Antigone*, na primeru Irene pa proučujemo razlike med psihološkimi in brechtovskimi implikacijami igralskega poklica, če so kljub prepletenosti razlike med več plastmi fiktivnega, psihičnega in dejanskega v tej igri še določljive in razpoznavne, če je igralka Irena v svoji zmedeni stiski nezmožna igrati Anno Fierling in je zato predstava v celoti odpovedana, črtana z repertoarja – pa se že v naslednji igri, *Kdo to poje Sizifa*, protagonist, operni pevec, do skrajnosti zlije s svojo vlogo. Bodoči Švicar, oseba, ki se nepričakovano pojavi na samem koncu *Uganke korajže* in ji pripade le zaključna replika (navidez nebistvena, v kontekstu povezav celotne trilogije pa morda ključna), je najverjetneje prav Operni pevec Sizif iz drame *Kdo to poje Sizifa*.

(Priteče bodoči Švicar. Zadihan je, brez sape.)

BODOČI ŠVICAR: Prosim vas, da mi pomagate. Nocoj letim za Ženevo! Ženim se s Švicarko, a nisem vedel, da rabim še eno pričo. A mi hoče kdo bit za pričo?

(Vsi moški vzdignejo roke. Švicar jih preleti z očmi, se odloči za Dina.)

BODOČI ŠVICAR: Vas bom prosil, če boste tako prijazni!³⁴⁰

S to nenadno vpeljavo nove osebe in izrazito odprtim koncem Jovanović napove tretji del *Balkanske trilogije*, kjer je med protagonistom, opernim pevcem, in njegovo vlogo Sizifa potegnjen enačaj – fikcija (odrski dogodki) v *Sizifu* popolnoma prekrije realnost. Poglejmo, kako se to zgodi.

³⁴⁰ Ibid., str. 87.

3.6.3. *Kdo to poje Siziſa* (1996, upr. 1997 v SNG Drama Ljubljana)

Kdo to poje Siziſa je zaradi izrazito odprte strukture verjetno najbolj enigmatiĉno Jovanoviĉevo delo, ki ponuja moſnosti za ſtevilne postdramske (gledaliſke) interpretacije. Podnaslovna oznaka »glasbena drama« napotuje na besedilo operetnega znaĉaja – nekakſen libreto –, ki pa v primeru *Siziſa* nikakor ni in ne more biti lahkotno. Dogajalni prostor je znova gledaliſĉe, tokrat operno gledaliſĉe, kjer se dejanskost in fikcija, vaje za operno uprizoritev ter psihiĉna stanja, spomini in blodnje glavnega junaka premeſajajo do nerazpoznavnosti.

Tridelna drama, ki govori o krivdi in vesti, je spletena iz kratkih prizorov, iz fragmentov, ki jih ni mogoĉe povezati v logiĉno celoto ali povsem smiselno, enoznaĉno zgodbo. Njen svet je razprſen, razbit na kosce, zato tudi osrednji lik opernega pevca ni veĉ jasno berljiv. Podobno velja za ostale like, ki nimajo niti imen, ampak so poimenovani sploſno, po svojih lastnostih oz. razmerjih do glavnega lika ali po vlogah v operi z enakim naslovom, kot ga nosi drama; to so mama, ljubica, skakalka v globino, maestro, rojak, neznanka. Vse te dramske osebe so fluidne in medsebojno odtujene, »igrajo sebe in hkrati nastopajo v vlogah«, ³⁴¹ kot pravi napotek iz uvodnih didaskalij; zato so ſtevilne njihove replike in izpovedni monoloſki pasusi pĉti. »[H]kratnost veĉ vlog in eksistenc v eni sami posamezni osebi« ³⁴² bralca namenoma bega in mu sproti spodnaſa moſna oprijemaliſĉa za koherentno razumevanje dogajanja.

Pri liku opernega pevca je gotovo le to, da je emigriral z Balkana (najverjetneje iz Srbije) in da se zdaj kot uſpeſen solist seli za delom po kulturnih prestolnicah zahodne Evrope. Navkljub poklicnim uſpehom pa svoje bivanje in ſivljenje obĉuti kot tragiĉno. Ćetudi je ubeſal vojnim razmeram, ga preganja lastna preteklost: misel na mamo je nadleſna in polna oĉitkov, da je ne obiskuje; telefonski klici neznanke v njem prebujajo moĉan obĉutek krivde, ker je nekoĉ, v domaĉem kraju, ſe kot radijski urednik z domoljubnimi (natanĉneje bi rekli: narodnjaſkimi) glasbenimi opremami radijskega programa pripomogel k razpihovanju nacionalistiĉnih strasti med posluſalci. V vzviſenih stavkih, ki pritiĉejo opernim arijam, ga neznanka – ta znotraj obstojeĉe postdramske forme nedvomno zaseda funkcijsko mesto erinije iz starogrſke mitologije – spominja: »S pesmijo na ustih so golobradci juriſali v pekel. Na njenih krilih so jezdili ſtelezne konje in vihteli ostra rezila. Iz njenih ĉrnih oblakov so deſevale

³⁴¹ Ibid., str. 91.

³⁴² Taras Kermauner, »Nova Siziſova viſa«, *Gledaliſki list SNG Drama Ljubljana* LXXVI/5, str. 15.

krogle in bliskale ognjene strele. Kdo je spuščal v eter piš norosti? [...] Kdo jim je polnil ušesa z vročim strupom? [...] Kdo je netil požar morije?» (I/16)³⁴³

Pevec se strašnih očitkov neznanke brani, češ da je samo umetnik, ki z vojno ni imel nič; a postopoma se zave svoje strašne zmote, ki ima že vse lastnosti aristotelovske hamartije. Ta zmota, ki pravzaprav izvira iz »nemišljenja« (arendtovski pojem, ki najobičajnejše ljudi spreminja v pošasti in je povezan z njenim konceptom »banalnosti zla«),³⁴⁴ je tisto, kar danes najpogosteje označujemo z izrazom fašizem vsakdanjega življenja: ta zajema vse subtilne, skoraj neopazne pojave rasizma, šovinizma, seksizma in represije, ki jih neka družbena skupina izvaja nad drugo.

Jovanovičev *Sizif* z velikanskim uvidom v kompleksnost tega pojava tematizira le eno izmed njegovih pojavnih oblik. Moč glasbe, o kateri govori Jovanovičeva drama, zmore prebujati dionizično naravo v ljudeh; navijaška glasba, ki jo je protagonist še v predzgodbi drame predvajal v radijskem etru, pa se je uglasila s klavrnim širšim kontekstom velikega padca življenjskega standarda večine prebivalstva in splošnega socialnega opustošenja na Balkanu v osemdesetih in devetdesetih letih dvajsetega stoletja. Na tej osnovi (in na pogorišču vrednot jugoslovanskega bratstva) je pognalo mednacionalno in medversko sovraštvo, ki so ga mobilizirali in propagirali tedanji populistični ideologi. Srbska narodnjaška glasba je v devetdesetih letih postala eden glavnih propagandnih strojev za promocijo državno podprtega nacionalizma in velikosrbskih teženj, razširjali pa so jo mediji in povsem običajni ljudje. Tak človek je tudi neka stranska oseba v *Sizifu* – rojak, klavrní pometač na železniški postaji, ki se daleč od doma še vedno hrani z ideologijo zemlje, čiste rase in krvi: »Zakaj smo rojaki na svetu? Zato, da skupaj držimo! (*Rojak zapoje*) Rojaki smo; / rodila nas je ista kri, / rodili so nas isti skrivnostni geni, / nihče jih ne more zatajiti, / ne pozabiti, ne izgubiti. / Rodbina smo – iz istega kraja – / iz istega koščka raja – / rod, ki skupaj drži, / ko seje, žanje in moli! / Pazi rojak! / Odrodil se ni – da ga to ne boli!« (I/11).³⁴⁵ Šovinistični diskurz nacionalističnih, navijaških in narodnjaških pesmi je v vojnah na Hrvaškem in v Bosni med drugim podžigal srbske četnike.³⁴⁶

³⁴³ Dušan Jovanović, *Balkanska trilogija*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997, str. 104.

³⁴⁴ Glej: Hannah Arendt, *Vita activa*, Ljubljana: Krtina, 1996.

³⁴⁵ Dušan Jovanović, *Balkanska trilogija*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997, str. 99–100.

³⁴⁶ Spomnimo le na najstrašnejši primer »Bit će mesa, bit će mesa, klat ćemo Hrvate!« in na srhljivi, še dovolj sveži množični pojav tovrstnega diskurza v pesmi poleti 2013 v srbski občini Bratunac v Bosni in Hercegovini, ki meji na bosansko občino Srebrenica: »Oj, Pazaru, novi Vukovaru, oj, Sjenice, nova Srebrenice!« Glej: Boris

Notranjim občutjem razpršenosti junaka, opernega pevca, sledi tudi zunanja forma drame, ki jo sestavljajo številni kratki prizori s šibko medsebojno kohezijo; njihovega števila ni mogoče natančno določiti, saj je njihov zapis v vsakem od treh delov drugačen. Različni svetovi v drami – dejansko, poklicno, duševno, ljubezensko in vsakršno drugo življenje dramskih oseb – so zlit tako, da jih je večinoma nemogoče razločiti; svet, ki se sprva zdi resničen, se kasneje razkrije kot operna predstava, in obratno; v tej drami imamo opraviti z mnogimi simulakri, z raztapljanjem vsakršne realnosti v posredovanem svetu (tudi neznanka se kot erinija pojavlja posredno, prek medija, komunikacijskega pripomočka, telefonske slušalke). V prvem delu drame (*Žalitev*) je sicer še mogoče razločiti realnost in zunanjo materializacijo notranjih svetov sedmih oseb, v njenem drugem delu (*Hajka*) pa sledimo le še preganjavicam opernega pevca; začetek tretjega dela (*Kazen*) prikazuje vajo pred premiero opere *Kdo to poje Sizifa*, gledamo torej igro v igri, pevčevo neskončno kotaljenje skale v hrib, na kar ga je obsodila mitološka razsodnica in kaznovalka Perzefona. V njeni vlogi pa nastopi neznanka, ki v prvem delu drame pevca prek telefona spravlja ob pamet. V zadnjih treh prizorih se dramski svetovi spet prekrijejo in združijo. Dogajanje se izteče v simulacijo grotesknega veselja, kjer operni zborček kot nekakšna karikatura Rolling Stonesov poje že povsem bizarne rokenrol napeve: »Sizif, my friend, amigo, prijatelj, / rokni rokni, rokni me / ti me rokaš, kot amigo prijatelj, / rolni, rolni, rolni me / ti me rolaš, kot amigo prijatelj / rock and Sizif / rock and Sizif / roll, Sizif, roll!«³⁴⁷ Ti zadnji akordi drame pa tudi nakazujejo, da se je Sizif v svojem brezsmiselnem naporu navezal na skalo in v tem našel srečo. »Za človeka, / ki se zaljubi v kamen, / muzika večno igra! / Neskončna je pesem kamna, / ki poje za Sizifa!« (III/10)³⁴⁸ izzveni zaključna pesem zbora dramskih oseb. Tako Jovanovićev operni pevec na svoji poti spozna, da lastni krivdi ni mogoče ubežati, četudi je vzrok zanjo prostorsko in časovno odmaknjen, in se nazadnje spravi s kaznijo in usodo.

Sizifovsko občutenje sveta se pri Jovanoviću – za razliko od Camusa – dogaja v postmodernem svetu, in ta je razbit na kosce. Sam Jovanović ga v eseju z naslovom *Sizif*, ki ga je napisal le nekaj mesecev pred nastankom drame, opiše z naslednjimi besedami: »Zelo težko bi danes še govorili o klasičnem evropskem dramskem junaku, o upornem človeku, ki se, izgnanec v lastni deželi in družbi, osamljen in vzvišen upira glavnemu toku. Take

Dežulović, »Nož, žlica, Sjenica«, <http://www.e-novine.com/stav/89747-lica-Sjenica.html>, zadnji dostop: 21. 9. 2013.

³⁴⁷ Dušan Jovanović, *Balkanska trilogija*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997, str. 127.

³⁴⁸ Ibid., str. 130.

neuklonljivosti ni več. Z njenim izumiranjem pa se še bolj komplicira problem preživetja osebe. Z usihanjem naše imunosti na podvajanja in multiplikacijo osebe, s pristajanjem na njeno drobljenje in razgrajevanje in z našo naraščajočo sposobnostjo, da tem novim polimorfnim tvorbam pariramo in z njimi korespondiramo, tudi sami namreč postajamo raztegljivi, prenosljivi in izbrisljivi kot neke vrste virtualna oseba na ekranu neke druge virtualne osebe.«³⁴⁹

Sizif je po Camusu pravzorec absurdnega junaka. Jovanovičev protagonist tolikokrat zaman poskuša obesiti sliko z veliko skalo na steno, da to njegovo početje postopoma preraste v metaforo za jalovost vseh njegovih (in s tem tudi človekovih) prizadevanj nasploh. Jovanović v *Kdo to poje Sizifa* potegne popoln enačaj med pevcem in njegovo vlogo Sizifa. Camusov in Jovanovičev Sizif sta si povsem enaka v spoznanju, da je kljub neuspehu potrebno vztrajati, pa tudi sklep Jovanovičeve drame je enak zaključku Camusovega eseja: »Trud proti vrhovom sam zadostuje, da napolni človeško srce. Sizifa si moramo zamišljati srečnega.«³⁵⁰

³⁴⁹ Dušan Jovanović, »Sizif«, v: Dušan Jovanović, *Paberki*, Ljubljana: Knjižnica MGL, 1996, str. 160.

³⁵⁰ Albert Camus, *Mit o Sizifu/Uporni človek*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, str. 122.

3.7. TRETJI INTERMEZZO – VRNITEV H KRITIKI POZNEGA SOCIALIZMA: *C'era una volta in teatro* (1995, bralna upr. 1995 na konferenci *The Dissident Muse* v Amsterdamu)

Nastanek te igre je spodbudila celoletna mednarodna raziskava *The Dissident Muse: Critical Theatre in Eastern and Central Europe, 1945–1989*, ki je zajela sedem držav in se je zaključila s petdnevno mednarodno konferenco v Amsterdamu med 29. novembrom in 3. decembrom 1995. Obsežen raziskovalni projekt je potekal v organizaciji Nizozemskega gledališkega inštituta, ki ga je v tistem obdobju vodil priznani gledališki zgodovinar in kulturni analitik Dragan Klaić. Jovanovičev prispevek za konferenco z nekaj sto udeleženci ni nastal v obliki referata ali razprave; tudi v tem primeru je na zanj značilno subverziven način prekršil pravila (znanstvenega srečanja) in svoje poglede na kritično gledališče v obdobju socializma predstavil v umetniški, dramski obliki. Napisal je enodejanko z naslovom *C'era una volta in teatro*, ki je bila na konferenci (v angleškem prevodu Martina Cregeena) bralno uprizorjena ter objavljena v zborniku.³⁵¹

Povabilo k raziskavi je Jovanovića spodbudilo, da je v dialoški obliki izpisal osebni pogled na trpko izkušnjo prepovedi krstne uprizoritve *Karamazovih* v beograjskem Narodnem gledališču marca 1980. Zato je tudi ta igra metagledališka in lahko bi jo uvrstili v zvrst fiktivne dokumentarne drame. Enodejanka *C'era una volta in teatro* ni zanimiva le zaradi kočljive vsebine, ki prikazuje mehanizme delovanja (samo)cenzure v samoupravnem socializmu in tako spregovori o ne(z)možnosti upora proti tovrstnim sistemskim pritiskom, temveč je tudi v kompozicijskem pogledu izjemno učinkovito napisana: njen osrednji del, v katerem nastopajo samo glasovi, oklepata uvod in zaključek s po dvema dramskima osebama. Prvi del se godi v sedanjosti, v drugem delu se vanjo vmešajo glasovi iz preteklosti, zaključek pa predstavlja drastično alegorijo neslavnega dogodka, ki ga igra obravnava.

Kratka drama je postavljena v odsluženo in prašno sejno sobo gledališča, kjer odrska delavca odstranjujeta omete s starih smrdljivih zidov in podirata zadnjo steno. Gledališče bo v ta prostor razširilo prizorišče malega odra, ki se nahaja za steno, in s tem povečalo njegove zmogljivosti. Delavca ugotavljata, da je ta odločitev logična: sejne sobe v času, ko ni več partijskega sistema, samoupravljanja, zborov delavcev in dolgoveznih sestankov pozno v noč,

³⁵¹ Glej: Dragan Klaić in Katarina Pejović, *The Dissident Muse*, Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1995, str. 97–109.

nihče ne potrebuje; igralci se danes veliko raje udinjajo industriji zabave. Ko delavca zapustita prizorišče, iz golih sten in starih polomljenih stolov vstane petindvajset afektiranih moških in ženskih glasov iz preteklosti. Osrednji del enodejanke seveda aludira na inscenacijo prisluhov, tajnega nadzorovanja državljanov, ki se ga je na različne načine posluževal tudi jugoslovanski režim, obenem pa je fiktivna rekonstrukcija razširjenega kriznega sestanka programskega sveta gledališča, ki se je po javni generalki, tik pred napovedano praizvedbo *Karamazovih*, pod pritiski mestnega partijskega komiteja odločil za odpoved premiere.

Zato je lahko interpretacija igre *C'era una volta in teatro* tudi odlična vaja v analizi diskurzov. Že njen naslov, ki napeljuje na nekaj preteklega, davnega, tudi pravljичno idealiziranega, je v ostrem nasprotju z vsebino, iz česar vznikata grenka, tragična ironija. V igri smo priče tehtanju različnih stališč, ki govorijo za sporno predstavo in proti njej. Skozi trke in soočenja argumentov se pokažejo ideološke razlike med udeleženci sestanka. Na eni strani so predstavniki javnosti, zunanji člani gledališkega sveta, ki uprizoritvi nasprotujejo. Zaradi svojih političnih prepričanj iščejo najrazličnejše, tudi smešne argumente in izgovore za umik predstave s programa. Skrbi jih na primer varnost obiskovalcev, ki naj bi bili v predstavi povabljeni tudi na oder; skrbi jih za mladino, na katero bi predstava, ki da čas informbiroja prikazuje na ideološko nekorekten način, utegnila slabo vplivati; občinstvo pa nasploh ne bi smelo zaiti v skušnjavo in podvomiti o pravilnosti informbirojevske resolucije iz leta 1948. Predvsem pa je potrebno pri vsem skupaj upoštevati širšo situacijo v državi in z dejanji izražati pieteto do umirajočega predsednika Tita.³⁵² Previdnost in nadzor nad mediji ter umetniško produkcijo sta bila po njihovem v takem času nujna.

Na drugi strani so zagovorniki predstave, večinoma igralci, umetniki, ki se sklicujejo na svobodo umetniškega dela in avtonomijo gledališke inštitucije. Igralci bi odpoved premiere občutili kot poraz, skoraj kot splav še nerojenega otroka. Umik predstave bi po njihovem vrgel slabo luč na gledališče; nenazadnje si je javno generalko z odobravanjem ogledala polna dvorana, med gledalci pa so bili tudi člani partije.

Tretjo skupino glasov predstavljajo oportunisti, tisti, ki se ne glede na rezultat sestanka (utemeljeno ali ne) bojijo možnih političnih posledic dogodka. Ti poskušajo zgladiti stališča nasprotnih strani. Pri nihanju med različnimi argumenti se jasno pokaže temeljno

³⁵² Josip Broz - Tito je umrl 4. maja 1980 v Kliničnem centru v Ljubljani, le slaba dva meseca po tem dogodku.

nerazumevanje in nezdržljivost stališč, ki na eni strani govorijo, da je ocenjevanje umetnosti domena estetskih meril, na drugi pa jo želi presojsati tudi realpolitika. Zato si tudi vsaka od treh skupin drugače predstavlja posledice morebitne odpovedi premiere.

Med burno, tudi čustveno razpravo z na pol porušeni zidovi sem ter tja (na pomenljivih mestih) pade kakšna opeka, odkruši se omet, dvigne prah, kar je močan simbolni komentar izgovorjenih trditev. Ko se situacija že zazdi nerešljiva, glas prekaljenega politika in očitnega tehnokrata izvede briljanten, a perfiden manipulativni manever. Opozori na povsem absurdno »administrativno« napako, ki se je zgodila ob uvrstitvi besedila na repertoar: programski svet ob potrjevanju letnega gledališkega načrta za aktualno sezono ni bil primerno seznanjen z Jovanovićevo dramo – razlog je bil preprosto ta, da je takrat besedilo šele nastajalo –, kar pa je v nasprotju s pravilnikom o delovanju tega organa. Tako je dilema – mimo vseh vsebinskih, umetniških in političnih argumentov – razrešena po hitrem postopku. V naslednjem trenutku se zadnja stena nekdanje sejne sobe dokončno sesede.

V zadnji sekvenci igre skozi prah in meglo na prizorišče zakoračita razcapana človeka. Po videzu takoj spomnita na znane groteskne pare iz dramatike absurda: Vladimirja in Estragona, Luckyja in Pozza (Sammuel Beckett, *Čakajoč Godota*) Goldberga in McCanna (Harold Pinter, *Zabava za rojstni dan*), starca in starke (Eugène Ionesco, *Stoli*) ipd. Pred njima leži njun lastni drek, ki so ga po petnajstih letih odkrili smrdljivi porušeni zidovi; in zdaj ga morata v mukah in solzah tudi požreti.

3.8. PETA USTVARJALNA FAZA – VSTOP V METAMODERNIZEM: OBROBJE V SREDIŠČU (1997–2001)

Pri orisu te kratke, vendar znova izrazito samosvoje faze Jovanovičevega dramskega ustvarjanja, ki doživi odmev tudi v njegovi zadnji igri s prepoznavnimi biografsko-dokumentarnimi potezami, *Boris, Milena, Radko* iz leta 2012 (upr. 2013 v SNG Drama Ljubljana), lahko pritrdimo besedam Petre Pogorevc, da je Jovanovič v njej (ponovno) »izstopil iz sfere velikih javnih dogodkov v območje majhnih zasebnih usod svojih junakov, ki jih bralcu oziroma gledalcu prikazuje s prizanesljivim humorjem in celo nekakšno povrnjeno toplo človeško zavzetostjo«. ³⁵³ Tudi Alja Predan v spremni besedi ob knjižni izdaji treh iger s preloma stoletja ugotavlja, da sta nekdanjo fragmentarnost in aluzivnost zamenjali monološkost in vzročnost, ludistično absurdnost žlahtna humornost, politični angažma pa angažma in posluh za človeško dušo. ³⁵⁴

V poglavju z orisom Jovanovičevega opusa znotraj sočasnih družbenih, političnih in gledaliških kontekstov sem že poudarila, da se Jovanovič v tej ustvarjalni fazi osredotoči na ljudi, ki jih na radikalen način obdeluje tudi razvpita »milenijska dramatika«: na družbene izobčence, marginalce, zavožence, alkoholike, odvisnike, nevrotike in sorodne izgubljenice. Njegov pristop k obdelavi izbranih snovi pa je (tudi za razliko od sočasnih, izrazito angažiranih, skorajda že agitacijskih iger Dragice Potočnjak – *Alisa, Alica* (2000), *Kalea* (2002), *Eurotrans ali Smer zahod* (2003), *Hrup, ki ga povzročajo živali, je neznosen* (2003) –, ki sodijo k naslednji, 20 let mlajši generaciji dramatikov) prefinjeno komičen, veliko bolj priljuden in utišán kot pri sodobnih britanskih avtorjih: bliže je bralcu/gledalcu, malemu človeku, bliže vsem nam, naši izgubljenosti v svetu, trpkosti naših nepomembnih usod.

Treh iger s preloma stoletja – *Karajan C* (1997), *Klinika Kozarcky* (1998) in *Ekshibicionist* (2001) – v nobenem primeru ne moremo več povezovati s postmodernizmom, saj že pripadajo popolnoma drug(ačn)emu občutenju sveta, ki ga lahko povežemo z novim obdobjem v umetnosti, kot so ga med živahnimi razpravami o koncu postmodernizma in o t. i. post-postmodernizmu (ki potekajo že od konca 90. let naprej), sprva detektirali, leta 2010 prepričljivo utemeljili, kmalu potem pa še posvojili nekateri srednjeevropski umetnostni

³⁵³ Citirano po: Alja Predan, »Marginalci«, v: Dušan Jovanovič, *Ekshibicionist, Karajan C, Klinika Kozarcky*, Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka Beletrina), 2004, str. 166.

³⁵⁴ Prim.: *ibid.*

teoretiki mlajše generacije (Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker, Nadine Feßler, Alexandra Dumitrescu, Luke Turner in drugi); to novo obdobje so poimenovali metamodernizem.

Kaj je metamodernizem? Kulturni teoretik Vermeulen in filozof van den Akker z Nizozemske sta ga v članku »Zapiski o metamodernizmu« orisala kot novo obdobje, ki je nastopilo z izčrpanostjo postmodernizma in združuje izkušnjo ter značilnosti obeh predhodnih velikih umetnostnih obdobj, modernizma in postmodernizma, a ju pregnete z novo, ponovno odkrito neoromantično kvaliteto.³⁵⁵ Pripono *meta-*, ki ima v grščini različne pomene in konotacije ('po', 'za', 'med', 'z', 'spremenjen', 'drugačen'), moramo v tem kontekstu razumeti zlasti v smislu »ontološke vmesnosti«, saj Vermeulen in van den Akker metamodernizem historično umeščata *onkraj*, epistemološko *z* in ontološko *med* modernizem in postmodernizem.³⁵⁶

Za metamodernizem je torej značilno nihanje med moderno zavezo resnici in izrazito postmoderno distopijo; če je modernizem (najkrajše in s tem poenostavljeno rečeno) združevalni pojem za različne umetnostne smeri, sloge, gibanja in strategije dvajsetega stoletja, ki so dokončno opravili z mimetično umetnostjo, postmodernizem pa krovna oznaka za številne nasprotujoče si tendence v zahodni umetnosti od 60. let naprej, za pluralnost medsebojno nezdržljivih principov, je metamodernizem po prepričanju Vermeulena in van den Akkerja najbolj očitno, vendar ne izključno, prepoznaven v neoromantičnem obratu v sodobni umetnosti, ki je nastopil sredi 90. let dvajsetega stoletja. Metamodernizem torej v ontološkem pogledu niha med modernizmom in postmodernizmom, »med modernim entuziazmom (ta obsega vse od utopizma do brezpogojne vere v razum) in postmoderno ironijo (ki zaobjema nihilizem, sarkazem, nejevero in s tem dekonstrukcijo velikih zgodb, osebe in resnice)«. ³⁵⁷ Metamodernizem je obenem modernizem in postmodernizem, vendar hkrati ni ne eden in ne drugi. In tako kot se modernizem in postmodernizem izražata skozi različne sloge, strategije in stile, se tudi metamodernizem artikulira skozi različne prijeme in prakse. Postmoderne tendence so v metamodernizmu še vedno prisotne, vendar so mnoge spremenile obliko, pomen in smer, kar je povezano z globalnimi ekonomskimi in

³⁵⁵ Prim.: Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker, »Notes on Metamodernism«, *Journal of Aesthetics & Culture* 2, 2010, <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6304>, zadnji dostop: 15. 5. 2014.

³⁵⁶ Prim.: Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker, »What meta means and does not mean«, *Notes on Metamodernism*, <http://www.metamodernism.com/2010/10/14/what-meta-means-and-does-not-mean/>, zadnji dostop: 15. 5. 2014.

³⁵⁷ Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker, »Notes on Metamodernism«, *Journal of Aesthetics & Culture* 2, 2010, <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6304>, zadnji dostop: 15. 5. 2014.

geopolitičnimi spremembami, z ugašanjem zahodne hegemonije zaradi prodora novih velesil (Kitajska, Japonska, Brazilija), z naraščajočimi etničnimi in razrednimi konflikti, z ekološko krizo, ki je poglobila zavest o našem neusmiljenem izčrpavanju naravnih virov in spodbudila iskanje alternativ neoliberalizmu in kapitalizmu, ter s pospešeno informatizacijo planeta. Navadni ljudje in državljani so se (tudi s pomočjo sodobnih komunikacijskih orodij) začeli množično samoorganizirati in pospešeno iščejo alternativne oblike delovanja za boljši jutri. Vse to je v zadnjem desetletju in več vplivalo tudi na restrukturiranje političnega diskurza. Umetnost, kultura, pa tudi kulturna industrija so reagirale tako, da so opustile postmoderne taktike, kot so pastiš, parataksa in skepsa; naracija se je zato formulirala na novo.³⁵⁸

Na prelomu tisočletja se je v zahodni družbi in umetnosti zgodil paradigmatški premik, ki je dokončno opravil s znanimi teorijami konzervativnega ameriškega ekonomista Francisa Fukuyame o koncu zgodovine.³⁵⁹ S pomočjo Vermeulenove in van den Akkerjeve misli ga poskusimo strniti v nekaj krajših, medsebojno sovisnih točk:

1. Vrnitev velikih zgodb. Če lahko rečemo, da se je postmodernizem po streznitvi ob propadu velikih ideoloških projektov dvajsetega stoletja odzval z dekonstrukcijo velikih zgodb, potem jih metamodernizem ob ponovnem odkrivanju (vere v) človeka (in prihodnost) rekonstruira. Sodobni umetniki ustvarjajo iz izkušenj in zavesti o preteklih obdobjih, uporabljajo elemente (forme, motive ...), ki jih že poznamo od prej in od drugod, vendar jih konfigurirajo na drugačen način.

2. Želja po ustvarjanju novega. Večina sodobnih pojavov v umetnosti in družbi izhaja iz starejših, že znanih oblik in struktur. Postmoderna intertekstualnost, pastiš, eklekticizem, citatnost, združevanje raznorodnega gradiva ... se danes rekombinirajo v želji po izgradnji nečesa novega. Ponovno najdena, predvsem pa iskrena volja do ustvarjanja se družijo z vero v prihodnost, v diskurzu umetnikov, teoretikov in aktivistov je spet prisotna ideja napredka. Ustvarjalci želijo po svojih močeh delovati v skupnosti in za skupnost, ne nujno iz povsem racionalnih vzgibov, ampak tudi iz občutka potrebe po delovanju za uresničitev novega, skupnega, četudi ne vselej jasnega ali enotnega cilja.

³⁵⁸ Prim.: *ibid.*

³⁵⁹ Glej: Francis Fukuyama, »Konec zgodovine?«, *Nova revija* 101/102, 1990, str. 1275–1289.

3. Potreba po družbenem in političnem angažmaju. Povrnjena vera v človeka, ki si želi svet, neprijazno sedanost, obrniti na boljše, spremeniti družbo, rekonstruirati neko novo skupnost, da bi bila prihodnost boljša, se zaveda izkušenj in napak (iz) preteklosti. Danes aktivni državljani po vsem svetu postavljajo nove zahteve, ki pa niso več vseobsegajoče, total(itar)ne, ampak parcialne, lokal(izira)ne in jih je mogoče povezovati z oblikami latentnega anarhizma (vstajniška gibanja, vznik alternativnih ekonomij, ki temeljijo na solidarnosti, želji po pomoči drugemu, iskrenem angažmaju); te zahteve niso destruktivne, ampak konstruktivne, gradijo nekaj novega, čeprav tega še ne znajo jasno artikulirati; zato so tudi negotove, razpršene, v nemogočem spopadu z velikimi centri ekonomske in politične moči pogosto brezuspešne.

4. Nova iskrenost in neoromantika. Ponovno odkrita empatija, občutljivost do bližnjega in do narave, je spet prebudila afekte in strasti. Umetnost je ponovno odkrila idealizem, ki je spremenil pozicijo ironije znotraj umetnostne retorike. Razlika med postmoderno in metamoderno ironijo je v tem, da postmoderna ironija vstaja iz občutja apatije, zato se meša s sarkazmom in cinizmom, metamoderna ironija pa je v svojem bistvu zavezana želji po novem, drugačnem, boljšem, torej aktivnemu principu, ki pa je obenem prizemljen in se zaveda svojih omejitev. Želja po iskrenosti je v umetnost vnesla (neo)romantične prvine: »[Gre] za poskus spremeniti končno v neskončno ob spoznanju, da to ni mogoče.«³⁶⁰ Osrednje gonilo (neo)romantičnega občutja je zato nihanje med upanjem in brezupom, lepoto in grdoto, entuziazmom in ironijo, ljubeznijo do življenja in ljubeznijo do smrti; odtod tudi nagibanje k čudaškemu, včasih tragičnemu, vzvišenemu, skrivnostnemu, grozljivemu, spontanemu, naravnemu ..., ter zavezanost estetskim kategorijam, ki se gibljejo med idealom popolne oblike in čisto oblikovno svobodo. Navkljub zavedanju o neizogibnem zdrsu metamodernizem nenehno poskuša iskati resnico, morda pomiritev, čeprav ne pričakuje, da ju bo tudi našel. V tem vračanju ali poseganju umetnikov po romantiki ni zaznati norčevanja, parodije in niti nostalgije po njej. Umetniki gledajo nazaj (k naravi, človeku, zgodovini), da bi na novo osmislili prihodnost, ki jim je začasno ušla izpred oči: »V nasprotju z občutkom resignacije po letu 1989 [danes] v polju umetnosti obstaja horizont – kot 'prazni označevalec', ideal, po katerem je treba stremeti, in vektor možnosti – ki združuje [...] in daje [...] smer.«³⁶¹

³⁶⁰ Ibid.

³⁶¹ Simon Sheikh, »Vectors of the Possible«, Utrecht: BAK Institute, 2010, <http://www.bak-utrecht.nl/?click>, citirano po: Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker, »Notes on Metamodernism«, *Journal of Aesthetics & Culture* 2, 2010, <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6304>, zadnji dostop: 15. 5. 2014.

Vrnitev velikih zgodb, empatije in skrbi za človeka in naravo, želja po ustvarjanju novega, potreba po družbenem, političnem, emocionalnem angažmaju v svetu, ki nas obkroža, zavračanje cinizma in sarkazma (ki preveč izčrpavata), želja po iskrenem izražanju ..., vse to je utišalo moč konceptualizma in konceptualne umetnosti, kot smo ju poznali od 60. let prejšnjega stoletja naprej.

Poglejmo zdaj, katere lastnosti iger *Karajan C*, *Klinika Kozarcky* in *Ekshibicionist* ustrezajo Vermeulenovemu in van den Akkerjevemu orisu metamodernizma. Četudi ni mogoče ugotoviti, da gre pri njih za vrnitev velikih zgodb, pa jih lahko povežemo z neoromantičnim vznikom utišanega, a prepoznavnega subjektivizma, kot ga doslej v Jovanovičevem opusu še nismo zasledili. Urednik Mitja Čander je v kratkem uvodu k izdaji treh iger zapisal, da avtor v njih »ohranja zanj značilno ludistično sproščenost, ki pa je tokrat zgnetena z nekoliko bolj blagim humorjem. Kot da bi se pod pajčolanom smeha razpiral problem človeškosti kot temeljne preokupacije dramatikovih snovanj.«³⁶² Jovanović je v teh igrah deziluzionističen, ironičen, resigniran, vendar iskren. V preprostejših zgodbah z nekaj sentimentalnimi konturami – podane so v veliko čistejših, vendar ne čistih, oblikah (monodrama, tragikomedija, drama) – izrisuje jasno, morda nekoliko utišano neoromantično nasprotje med protagonisti, njihovimi željami, potrebami, sanjami, pričakovanji ... in stvarnostjo; karakterne poteze teh oseb nimajo več nobene povezave z značilno postmoderno držo, kakršno na primer v *Uganki korajže* poseblja lik režiserja.

³⁶² Mitja Čander v: Dušan Jovanović, *Ekshibicionist, Karajan C, Klinika Kozarcky*. Ljubljana: Študentska založba, 2004, nepaginirano.

3.8.1. *Karajan C* (1997, upr. 1998 na PPF)

Karajan C je grenkosmešen monolog administrativno upokojenega policista in nekdanjega tajnega agenta Udbe s poklicnim nadimkom Karajan (z oddelka) C. Besedilo je bilo prvič objavljeno leta 1997 v reviji *Sodobnost* pod naslovom *Ples stresa*, ne kot monodrama, ampak kot kratka zgodba. Istega leta ga je avtor pod naslovom *Tudi policaje tresejo, mar ne?* poslal na natečaj za monokomedijo v Laškem in zanj prejel drugo nagrado.

Monodrama je izpisana kot asociativni tok zavesti ali notranji monolog in je jalov obračun osamljenega nesrečnika (s pravim imenom Grega) z življenjem. Njegova pripoved je neustavljivo premlevanje življenjskih prilog od otroštva naprej, spominov na poklicne izkušnje in doživljaje ter premišljevanje o bližnjih, njegovih družinskih članih: o bivši ženi Danici, s katero nista mogla imeti otrok, mlajši sestri Bredi, ki je kot hekerica »poročena z internetom«, ovdoveli starejši sestri Veroniki, stricu Vinku, nepopoljšljivem alkoholiku, ter njegovi podjetni ženi Ceciliji ... Pri tem protagonist največkrat izpostavi travmatične detajle, nerodnosti in spodrseljaje, ki se vsakomur najgloblje zarežejo v spomin; prav zato je v njegovem primeru prosta asociacija na gledališki oder kot »psihoanalitični kavč«, ki jo zapiše Alja Predan v spremni besedi h knjižni izdaji drame, povsem na mestu.³⁶³ Grega, imenovan Karajan C, je ločenec brez otrok, ki od življenja ne pričakuje ničesar več. Med govorjenjem ga vseskozi spremlja in določa huda tresavica kot očiten simptom psihične prenapetosti:

»A čutite, kako se tukaj trese? Ne?! Kako, da ne? Ja, pa se! Trese se! Čas se trese, planet se trese, jaz se tresem, vi se tresete. [...] [V] naravi sveta je, da se širi, razmnožuje, razliva, in posledica tega je drhtenje, stresanje, muka, strast. Lahko bi torej rekli, da se tresemo, ko nekaj, kar je v nas, prihaja iz nas! Od tega, kar prihaja iz nas, pa se lahko stresejo tudi drugi. Kdor ima problem, se bo tresel. Kdor je kriv – bo trepetal. Vsak, ki drhti – ve, zakaj drhti.«³⁶⁴

Njegova pripoved je polna miselnih preskokov, od spominov na čase, ko je bila prihodnost še mogoča, pa do klavrne sedanjosti, ki jo zaznamujejo le še nespečnost, neuvidevnost sosede Jožice in njenih ljubimcev iz stanovanjskega bloka, neprijetne sanje, predvsem pa tresavica, h kateri se med napletanjem svoje miselne preje vedno znova vrača:

»Tako je to: vse, kar je prožno, upogljivo in občutljivo na tem svetu, se nenehno trese. In tako je tudi prav! Zanimivo pa je, da sploh ni nekega pravila, kdaj se človek trese. Gospa Jožica se,

³⁶³ Glej: Alja Predan, »Marginalci«, v: Dušan Jovanović, *Ekshibicionist, Karajan C, Klinika Kozarcký*, Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka Beletrina), 2004, str. 168.

³⁶⁴ Dušan Jovanović, *Ekshibicionist, Karajan C, Klinika Kozarcký*. Ljubljana: Študentska založba, 2004, str. 9.

recimo, trese od strasti, moj stric Vinko se pa trese od pijače. Vinko je rahlo tresljiv že navsezgodaj, še preden sploh kaj spiije. Nakar s tresočo roko vrže vase enega kratkega in to prvo šilce ga v fundamentu zruka. Trza kot konj, ki zahrza. *Aaaaaaaa-a!* Ali zarezgeta kot motraljez! *Šek-šek-šek-šek* ... Po tem prvem sunku ga še nekaj časa od znotraj trga, kajla in cuklja ... Šele ko Vinko cukne še nekaj zelenih, se stanje postopno stabilizira. Jenja se faza tresavice in prične faza majavosti. [...] Pomembno je, da se svojega tresenja zavedamo. Tudi če je nevidno! In zlasti, kadar je nevidno! Bodimo, prosim, malo bolj pozorni na svoje različne, na oko neopazne stresljaje.«³⁶⁵

Skozi dež besed se postopoma izkaže, da je Karajanova družina na nenavaden, vendar usoden način povezana z njegovo prisilno upokojitvijo: hekerica Breda naj bi ljubimkala s Karajanovim sodelavcem Kuzlo, teta Cecilija pa naj bi s civilno pobudo »Za varno pijančevanje« spodbudila stranko zelenih k nečednemu poslu z zaščitnimi čeladami. A četudi je morda pri vsem skupaj šlo samo za konstrukt nadrejenih, ga absurdne zgodbe njegovih bližnjih stanejo službe.

Nenavaden podnaslov monodrame »Komičen miks za glas in telo: Moderato/Scherzando ma non troppo/Adagio sostenuto«, je pomenljiv in pomemben napotek za bralca, ki izpostavi avtorjeve številne ironične perspektive:

1. Podnaslov označi celotno besedilo kot glasbeno partituro iz besed in stavkov, ki jih je potrebno brati in razumeti skozi vse tri navedene glasbene načine;
2. skozi Karajanov monolog bralec sproti ugotavlja, kako so (bili) njegovi odnosi z učiteljem v šoli, z družino, sestro, stricem, teto in ženo, s sosedi v stanovanjskem bloku, s poklicnimi kolegi ... vseskozi neurejeni, tudi problematični, torej – če si sposodimo izraz iz glasbene terminologije – povsem razglašeni;
3. poklicno ime protagonista, ki v svojem življenju ni (bil) zmožen ne sposoben karkoli usmerjati, je obenem priimek svetovno znanega dirigenta in enega najbolj prodajanih klasičnih poustvarjalcev vseh časov – Herberta von Karajana; dodatek C pa ni samo oddelek tajne policije, kjer je bil protagonist Gregor zaposlen, ampak tudi začetek in konec osnovne durove glasbene lestvice.

³⁶⁵ Ibid., str. 12, 21.

4. podnaslov monodrame usmerja bralčev fokus k ritmični strukturi izbruha oziroma toka besed, stavkov in misli, ki jih dodatno podčrtujejo Karajanove nekontrolirane tresavice, drhtenje in občutljivost za vsakršne vibracije:

»Ja. Vsi se kar naprej nekaj tresemo in stresamo. Če ne drugače – otresamo z jezikom. Vibriramo. Ko odprem usta in rečem *odprite vrata, policija*, mi glasilke v grlu vibrirajo kot strune. *Odprite vrata, policija!* Tresljaji prožne gube v grlu se sicer ne vidijo, zato se pa slišijo!³⁶⁶

In nenazadnje, Karajanov monolog nas zaradi svojih številnih konotacij in deliričnih preskokov, po slogovni lahkotnosti, retorični spretnosti, duhovitosti in ironičnosti slikanja neke (univerzalne) človeške usode, pa tudi zaradi določene podobnosti z junakom Venjo (oba sta, na primer, izgubila službo), vsaj od daleč spomni na kulturni prvoosebni, tudi v gledališču večkrat uprizorjeni roman Venedikta Jerofejeva *Moskva-Petuški*:

»Z ženo Danico sva se ločila, ko je bil feminizem v zenitu svojega meteorskega vzpona. Te teorije o ničvrednosti moških so me od znotraj razjedale; moja samozavest je padla na ničlo. Danica me je pod vplivom filozofije o novi delitvi dela med spoloma temeljito prevzgojila: nisem več hodil na košarkarske tekme (*ker je to primitivno*), zato sem pa steval preproge, kuhal instant češpljeve cmoke in sesal prah v stanovanju. V bistvu me ni tako zelo prevzgojila, temveč sem se zaradi ljubega miru le potuhnil. Globoko v duši sem ostal isti stari dobri mačo. Kljub temu sem začel spet jecljati in pojavile so se težave s prostato. Po operaciji sem sicer ohranil zmožnost erekcije uda, vendar se mi seme med orgazmom ni več izlivalo, temveč se je vračalo v sečnik. Zoprna zadeva! Najin zakon je bil polomija.«³⁶⁷

³⁶⁶ Ibid., str. 11.

³⁶⁷ Ibid., str. 19.

3.8.2. *Klinika Kozarcky* (1998, upr. 1999 v SSG Trst)

Klinika Kozarcky je v komedijo povezana zbirka skečev in domislic, ki v prvi vrsti zabavlja čez pregovorno slovensko »folkloro«: alkoholizem, samomorilnost, družinski prepiri, skoki čez plot in podobno. Njeno hrbtenico – ki daje kohezijo sicer krhko napleteni in z različnih koncev naparberkovani notranji strukturi igre – predstavljata dve klasični enotnosti dramskega dogajanja: enotnost časa in kraja. Komedija v treh slikah se namreč odvije v enem samem dnevu v nekem jeseniškem bifeju, ki naj bi bil po izvorni metodi poljskega psihiatra dr. Janusza Kozarckega posebna klinika za zdravljenje odvisnosti od alkohola. Kozarcky je namreč prepričan, da mora biti klinika »tam, kjer je alkoholik«:³⁶⁸

DR. KOZARCKY: Klinika je tam, kjer je alkoholik!

VSI: (*vstanejo*) Klinika je bufet! Klinika – bufet; bufet – klinika!

DR. KOZARCKY: Bravo! Sedi! (*ganjeno*) Alkoholik je dober človek. Alkoholik, prijatelji, ima svoje dostojanstvo.

VSI: (*kot pri litanijah*) Ne smemo ga poteptati!

DR. KOZARCKY: Alkoholik, prijatelji, ima svoje srce!

VSI: Ne smemo mu ga iztrgati iz prsi!

DR. KOZARCKY: Alkoholik, prijatelji, ima svoje sanje.

VSI: Ne smemo mu jih vzeti!

DR. KOZARCKY: Samo dober človek trpi in samo on ima brata, ki ga mora ubiti!

VSI: Ubij brata!³⁶⁹

Gonilo komedijskega dogajanja tokrat predstavlja cela vrsta ponesrečenih, zgrešenih, spodletelih razmerij med dramskimi osebami. Jovanović se namreč v tej »alko-komediji«, kot jo sam podnaslovi, (po)norčuje iz psihoterapije kot zdravstvene metode: zato je bife kot »pijančevo naravno okolje« spremenjen v kliniko, kjer streže natararica in obenem medicinska sestra Lojzka in kjer pacienti (Emil, Vinko, Mojca in drugi) vse dneve neumorno ubijajo svojega brata z imenom Alkohol – ta proces pa seveda traja vse življenje. Tudi zato, ker nihče zares ne verjame v ozdravitev, natararica pa »pod mizo« postreže z marsikako pijačo. Situacija, v katero so postavljene osebe iz *Klinike Kozarcky*, je karikatura vsakega psihi(atri)čnega problema, ki ga po freudovski definiciji pacient ne more razrešiti oziroma je razrešitev lahko le spoznanje, da razrešitev ni mogoča.

Pacienti po psihoterapevtski metodi dr. Kozarckega vsak dan rišejo svoje avtoportrete, pri tem pa se bralec lahko zabava ob doktorjevem skrajno poenostavljenem razumevanju pojmov in

³⁶⁸ Ibid., str. 83.

³⁶⁹ Ibid.

vulgarni uporabi nekaterih temeljnih postopkov psihoanalize: to so predvsem pojmi fantazme kot realizacije človekove želje, transferja in kontratransferja ter halucinacije.³⁷⁰ Izkaže pa se tudi, da terapevta dr. Kozarckega obremenjuje nerazrešeni Ojdipov kompleks in da ima – milo rečeno – nenavadne mazohistične spolne potrebe: tako na primer Berta (Lojzkina sestra dvojčica), ki kot policajka po psihoanalitičnih teorijah oziroma interpretacijah predstavlja manifestacijo Zakona, doktorja v prizoru, ko ostaneta sama, prebiča po golem hrbtu in zadnjici, pri čemer oba vidno uživata. Gre za grobo ilustracijo znane psihoanalitične definicije perverznega odnosa kot izpolnjevanja želje Drugega – ki navadno in tudi v tem primeru traja dlje časa –, torej za nerazrešljivo ali sploh odsotno relacijo, saj je Subjekt, dr. Kozarcky, v njej vseskozi podrejen.

Celotna igra je zastavljena kot demonstracija nove, izvirne metode zdravljenja alkoholizma: dr. Kozarcky že na samem začetku neposredno nagovori bralce oziroma gledalce in jih postavi v vlogo opazovalcev dogajanja. Njegova demonstracija pa seveda nujno spodleti, med drugim tudi zaradi nelegalnih špekulacij in postranskih poslov s »pekočnico« kot brezalkoholnim nadomestkom za alkoholne pijače, ki jo varijo in strežejo v kliniki oziroma bifeju, katerega lastnik je petintridesetletni Dolar, tudi sam alkoholik, predvsem pa obsedeneč z mislimi o najrazličnejših možnostih hitrega zaslužka:

DOLAR: Ej, zakaj maš pa to čelado na glavi?

EMIL: Varstvo pri delu. Zoper poškodbe lobanje.

DOLAR: (*navdušeno kriči*) To je zelo humana, zelo ekološka ideja! Posluš: od Gorjanca brat je poslanec zelenih v državnem zboru. Predlagal bo novelo zakona, po katerem bi vsi pijanci morali obvezno nositi zaščitne čelade. Stekla bo javna kampanja pod geslom »za varno pijančevanje«! Gorjanc junior bo na tiskovni konferenci povedal, da je varnost rizičnih skupin prebivalstva naša največja skrb, Gorjanc senior pa bo zagotovil, da je firma Cink-Gigant pod zelo ugodnimi pogoji sposobna izdelati 250.000 komadov in s tem za prvo silo zadovoljiti potrebe slovenskega alkoholizma. Vsak socialno ogroženi alkoholik bo dobil čelado zastonj! To bojo politične točke za Gorjanca juniorja in debeli dobiček za Gorjanca seniorja. Če jaz od ene čelade pokasiram samo dve marki, je to pol milijona mark! Ti, Emil, boš pa prvi maneken za teve spot!³⁷¹

Imeni Kozarcky in Dolar sta v povezavi z avtorjevim očitnim smešenjem psihoanalize sami na sebi seveda več kot pomenljivi.

³⁷⁰ Za zgoščeno seznanitev s temeljnimi pojmi psihoanalize glej: Salman Akhtar, *Comprehensive Dictionary of Psychoanalysis*, London: Karnac Books, 2009.

³⁷¹ Dušan Jovanović, *Ekshibicionist, Karajan C, Klinika Kozarcky*. Ljubljana: Študentska založba, 2004, str. 46.

Protagonisti komedije so pijančki srednjih let, njihove nezveste žene in delodajalci. Komičnost, nenehni nesporazumi in »zamenjave, še bolj kot v tradicionalni komediji«, poudarja Lado Kralj, izhajajo »tudi iz dejstva, da ima skoraj vsaka oseba svojega dvojnika: pacient Vinko je dvojnik pacienta Emila, njegova žena Francka ima dvojčico Mojco, medicinska točajka Lojzka je na svetu prav taka kot njena sestra Berta, ata Dolar je prav tak kot njegov sin Dolar.«³⁷² Njihovi gostilniški pogovori, zaznamovani z značilnim žargonskim izrazjem, mimogrede švrkajo po nekaterih malignih simptomih slovenske politične, gospodarske in ideološke tranzicije devetdesetih let: družbene in politične reforme, restrukturiranje gospodarstva, privatizacija oziroma razprodaja družbenega premoženja, odkup stanovanj po Jazbinškovem stanovanjskem zakonu iz leta 1991, korupcija, finančne in borzne špekulacije, vzpon podjetniške miselnosti in oglaševalske industrije, odpuščanje delavcev, visoka brezposelnost, dvigovanje cen, propadanje težke industrije na Jesenicah in drugod ... V tem je komedija sorodna Jovanovičevim satiram iz osemdesetih let, *Vojaški skrivnosti* in *Jasnovidki*.

GORJANC: Če imamo manevrski prostor, lahko vlečemo poteze. To je kot v šahu, ko žrtvuješ figuro! Mogoče nekdo odpusti enega delavca, da bi pomagal drugemu delavcu?

DR. KOZARCKY: Mogoče.

GORJANC: Mogoče nekdo odpusti deset delavcev, da bi pomagal trem delavcem!?

DR. KOZARCKY: Mogoče.

GORJANC: Mogoče nekdo odpusti vse delavce razen sebe, da bi pomagal podjetju!

DR. KOZARCKY: Mogoče!

GORJANC: Seveda je mogoče! Mogoče nekdo proda blagovno znamko in še sebe – samo zato, da bi rešil firmo! Vidite, to je neizprosna ljubezen, o kateri vam govorim. [...] Zato pa firma tudi v tem primeru dosledno izvaja načelo neizprosne ljubezni. Skladiščnika [Vinka – op. A. K.] na cesto, ženo [Francko – op. A. K.] imam pa rad, proti njej nimam nič, je veliko pretrpela, je izvrstna delavka, najboljša tajnica, kar sem jih imel, in jo bom za nagrado za tri tedne peljal v Hong Kong, prosim lepo! [...] Neizprosna ljubezen mi veleva – naj bo skladiščnik na cesti! [...] Zato vam pravim: pozdravite ga, če ga lahko, da ne bo škandalov delal. Dvomim, da vam bo uspelo, ampak poskusiti ni greh. Račun pa kar meni pošljite. [...] Da ne bo Soros, ta neizprosni filantrop, govoril, kako samo on daje.

DR. KOZARCKY: Obljubim.

GORJANC: [...] [F]irma Cink-Gigant je doslej proizvajala oklepe za potrebe vojske – bojna vozila, tanke, transporterje, ladje, mine, bombe. Zdaj gremo na nove – miroljubne in ekološke programe. Delali bomo velikanske neprebojne oklepe za blagajne, sefe, trezorje, v katerih bojo dobički naših delovnih ljudi varno spravljene!

DR. KOZARCKY: Končno nekaj za malega človeka!

GORJANC: S čeladami bomo oklepili glave tistih, ki se vašim in našim naporom navkljub še vedno krčeviti oklepajo kozarca! Že danes se začenja velika propagandna akcija, katere izključni cilj je varnost naših dragih pijandur.³⁷³

³⁷² Lado Kralj, »Kako so sestavljene drame Dušana Jovanovića«, v: Dušan Jovanović, *Boris, Milena, Radko in druge igre*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013, str. 418.

³⁷³ Dušan Jovanović, *Ekshibicionist, Karajan C, Klinika Kozarcky*. Ljubljana: Študentska založba, 2004, str. 55–57.

Zamisel o poslu z zaščitnimi čeladami za alkoholike, ki ga želita zagnati podjetniški direktor Cink-Giganta Gorjanc in lastnik lokala Dolar, je skorajda na las podobna zgodbi, ki je že Karajana C, protagonista *Kliniki* predhodne komične monodrame stala službe. In tudi kronični alkoholik Vinko ima svojega istoimenskega predhodnika in model že v Karajanovem stricu. Lado Kralj v zvezi z modeli Jovanovičevih komičnih figur v *Kliniki Kozarcký* opozarja še, da se te »ne zgledujejo več po tradicionalni komediji« – kot na primer liki iz *Življenja plejbojev* – »temveč po nemem filmu. Vinko in Emil, komična protagonista, sta na svetu taka kot [...] Stan in Olio. Reveža brez denarja in talentov, pasivna objekta dogajanja. Nenehna in nehotena prestopnika, prekrškarja proti disciplini, ki jo zahtevajo mogočneži sveta v tranziciji. Ne preveč pametna, ne preveč zvita. 'Pomembna inovacija nemega filma je', pravi Jovanović, 'da postavi na prestol umetniškega dela nekoga, ki nima nikakršnih izjemnih sposobnosti in darov, nekoga, ki mu spodleti tako rekoč vse, česar se loti. Skoraj vse razen preživetja.'«³⁷⁴

3.8.3. *Ekshibicionist* (2001, upr. 2001 v SNG Drama Ljubljana)

Ekshibicionist (napisan pod psevdonimom O. J. Traven) je spretno izpisana drama, ki za razliko od vseh dotedanjih Jovanovičevih iger ni več z ničimer pripeta na slovensko ali (post)jugoslovansko okolje, lahko bi nastala na katerem koli koncu (zahodnega) sveta. Že sam izbor imen petih dramskih oseb bralca napotuje naravnost v anglo-ameriški kulturni prostor, po topografiji gibanja osrednjega protagonista (Centralni park, Metropolitanska opera, Washington Square ...) pa je kmalu tudi razvidno, da je zgodba postavljena v sodobni New York: začena se v trenutku, ko naslovni lik, bajno bogati borzni posrednik Fred Miller, zaradi svojih ekshibicionističnih motenj in odklonov že v tretje za nekaj mesecev pristane v zaporu.

V drami nastopa pet oseb: poleg ekshibicionista Millerja še zaporniška socialna delavka Dorothy Jackson, zaporniška psihiatrinja Eva Stempowsky, Millerjev osebni psihiater Daniel Parker ter zaporniški paznik Jimmy Pollack. Členjena je v tri dejanja in štiriindvajset prizorov (13 + 9 + 2). Vsi prizori razen enega (predzadnjega, najdaljšega, ki s kar trojno superpozicijo³⁷⁵ – s podvojitvijo dialoških parov, z nepričakovanim zlitjem psihiatrične metode psihodrame in realnosti pacienta ter prek tehnike igre v igri – predstavlja vrh drame)

³⁷⁴ Lado Kralj, »Kako so sestavljene drame Dušana Jovanovića«, v: Dušan Jovanović, *Boris, Milena, Radko in druge igre*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013, str. 417–418.

³⁷⁵ »Superpozicija je [...] filmski koncept *par excellence*, je [...] poskus, kako v limitirano površino enega kadra sploščiti dve podobi – in torej dobesedno podvojiti sceno.« Stojan Pelko, »Jimmy, stara barka«, *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXI/6, 2001, str. 16.

prikazujejo situacije in izpisujejo dialoge med dvema osebama. Če v dogajanje poseže tretja oseba (v prostor vstopi fizično ali posredno prek telefona), največkrat sledi rez, ostra prekinitev in konec prizora. To seveda znova spomni na kadriranje filmskih ali televizijskih sekvenc. V filmski, še bolj pa televizijski industriji so zgodbe, v katerih ima lik psihiatra ali psihiatrinje nemajhno vlogo, razmeroma pogoste in predstavljajo že kar poseben podžanr tovrstne ponudbe. Poleg tega so številne dramske situacije s po samo dvema osebama uglasene z izborom osrednje teme (različni odnosi do seksualnosti) ter snovi: gre za psihoanalitično prakso in terapijo, ki se praviloma izvajata na štiri oči (znotraj znanega odnosa analitik-analizant).³⁷⁶ Avtorjevo odločitev za takšen siže, ki je v dramatiki manj pogost, odločitev za izbiro posebne dramaturgije, tehnike gradnje prizorov in celotne drame, ter nenazadnje odločitev, da igro postavi v New York in jo podpiše s psevdonimom, pojasnjuje kronologija nastanka te drame: Jovanović jo je razvil iz idejnega zasnutka za krajši televizijski film, ki naj bi nastal v neki nemški produkcijski hiši za mednarodno tržišče, a ni bil nikoli uresničen.³⁷⁷

Začetna dramska situacija je torej prihod Freda Millerja v zapor, kjer ga pričakajo socialna delavka Dorothy, psihiatrinja Eva in paznik Jimmy.

»Ekshibicionizem je [...] posledica tabuizirane spolnosti v zgodnjem otroštvu. Naš borzni posrednik ni kazal punčkam lulčka, ko je bil za to čas, pa ga kaže zdaj, pri sedemindvajsetih letih!« (I/2)³⁷⁸ razlaga Eva. Četudi je njena trditev grobo poenostavljajoča in vprašljiva, je Eva neomajna; prepričana je, da Fred ni normalen, da ga je treba »stret kot ušivo uš« (I/4),³⁷⁹ kar je za psihiatrinjo prejkone pretirana izjava. Eva je samska, nezmožna vzpostavljanja intimnih odnosov z moškimi, zdi se, da se jih boji ali jih celo sovraži. Pred poroko s svojim nekdanjim psihiatrom Danielom Parkerjem – njun zakon je trajal le eno noč in ta izkušnja je bila zanj očitno izjemno travmatična – je bila spolno zlorabljen redovniška pripravnica pri uršulinkah. Zdi se celo, da Eva obračunava z bivšim možem prek izživljanja nad skupnim pacientom, saj si v zaporu zanj izmisli nenavadno šok terapijo: drugi zaporniki naj mu razkazujejo svoje organe in masturbirajo pred njegovimi očmi.

³⁷⁶ Ta osrednja situacija je Janu Joni Javoršku ponudila možnost, da je *Ekshibicionista* prebral in interpretiral izključno skozi koncepte psihoanalize. Glej: Jan Jona Javoršek: »Samopodoba, samobeseda«, *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXI/6, 2001, str. 56–61.

³⁷⁷ Glej: O. J. Traven, »O. J. Traven, moj psevdonim«, *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXI/6, 2001, str. 6.

³⁷⁸ Dušan Jovanović, *Ekshibicionist, Karajan C, Klinika Kozarcký*, Ljubljana: Študentska založba, 2004, str. 98–99.

³⁷⁹ *Ibid.*, str. 105.

Dorothy je nekdanja partnerka mačističnega paznika Jimmyja; zdaj se sestajata le še občasno, na Jimmyjevo neomajno prigovarjanje. Jimmy se dobro zaveda, da je odličen ljubimec, a samo seks, v katerem se zgošča vse njegovo razumevanje ljubezni in partnerstva, Dorothy ne zadošča. Tako tudi Dorothy v partnerskih razmerjih ni zadovoljna, a je za razliko od Eve čustveno in spolno precej prostodušna oseba. Vendar raje kot sebe posluša svojo poklicno in s tem simbolno nadrejeno sodelavko in zaupnico Evo. Dorothyjina želja »pomagati drugim, ki se zlije s poklicem socialne delavke, je tudi želja, da bi sama našla tisto, česar nima«:³⁸⁰ »Jaz mislim, da človek bolj potrebuje tisto, česar nima, kot to, kar ima.« (I/3)³⁸¹ Dorothy je svobodna ženska brez posebnih predsodkov, »vendar pa je v svoji svobodi izgubljena«:³⁸² že na samem začetku je nenavadno iskrena z zapornikom Fredom, veliko mu pove o sebi, kar je pravzaprav v nasprotju s profesionalno etiko socialne delavke. Tako se tihi, nezaupljivi Fred skozi mnoge seanse z Dorothy počasi topi in odpira. Dorothy ga nazadnje tudi pripravi do tega, da spregovori:

DOROTHY: Prijetno se je pogovarjat z vami. Aha! Nasmehnili ste se! A zato, ker sem rekla, da se pogovarjava? Ja, ampak se res! Čeprav vi v glavnem molčite, imam vseeno občutek, da se pogovarjava. Jaz govorim, vi pa se odzivite s telesom ... Zelo lepo znate poslušati. In čeprav se trudite, da se vam na obrazu ne bi nič poznalo, se vam to ne posreči povsem! *Kaže na svojem obrazu.* Tu in tu se vam rišejo misli, tu in tu se vam rišejo občutja ... Veste, skozi to, kako ste spremljali moje samogovore, sem veliko izvedela o vas. Zato trdim, da se pogovarjava. Žal poredko, ampak tako pač je tukaj ... Domišljam si, da morda včasih pogrešate ta najina srečanja. Jaz jih! Tako kot se z vami pogovarjam, se ne morem z nikomer. Nihče me namreč ni pripravljen toliko časa poslušati, ne da bi mi segel v besedo. Ampak jaz sem že preveč govorila. Danes ste vi na vrsti. Jaz bom zdajle utihnila. Če vi ne boste odprli ust, jih tudi jaz ne bom. In čez tri minute se bova poslovila. In potem vas nikdar več ne bom nadlegovala. Čakam.« (I/7)³⁸³

Fred Miller se na borznem parketu odlično znajde, v življenju pa nikakor: je odljuden, vase zaprt, malce nemiren, osamljen človek brez prijateljev. Očitno je čustveno zavrt, vzroki za to naj bi (po vulgarni psihoanalitični interpretaciji, ki jo Jovanović prikaže z ironijo) segali v otroštvo, ko je dolga leta preživel v bolnišnici, po materini smrti pa je živel s čudaško teto Lucy, ki ga je poniževala in raje skrbela za svoje mačke kot zanj. Je nerodna, krhka figura, ki vzbudi Dorothyjino (in tudi bralčevo) zanimanje in simpatije: vse, kar si Fred želi, je ljubiti in biti ljubljen. Vse pa kaže, da je ta želja zanj nedosegljiva. Dorothy je morda prva ženska v

³⁸⁰ Maja Kranjc, »Skrivnosti ni več«, Gledališki list SNG Drama Ljubljana LXXXI/6, 2001, str. 9.

³⁸¹ Dušan Jovanović, *Ekshibicionist, Karajan C, Klinika Kozarcký*, Ljubljana: Študentska založba, 2004, str. 101.

³⁸² Maja Kranjc, »Skrivnosti ni več«, Gledališki list SNG Drama Ljubljana LXXXI/6, 2001, str. 9.

³⁸³ Dušan Jovanović, *Ekshibicionist, Karajan C, Klinika Kozarcký*, Ljubljana: Študentska založba, 2004, str. 108.

Fredovem življenju, ki se iskreno zanima zanj, on pa jo je kot zapornik pripravljen nenavadno dolgo poslušati. Skozi ta srečanja se začno med njima tkati krhke čustvene vezi.

DOROTHY: Rada bi si pridobila vaše zaupanje. [...] Jaz se vam predajam, jaz vas nagovarjam, da se vi meni predate. [...] Jaz se ljubeče predajam, da bi bila morda tudi sama ljubljena v ljubezni brez objema. Razumete, kaj vam govorim? Si upate stopiti na to pot? (I/5)³⁸⁴

Dorothy je skratka občutljiva, empatična, čustveno inteligentna oseba, a kljub temu podlega Evinim manipulacijam, njenemu premočrtnemu, črno-belemu pogledu na to, kaj je normalno in kaj ni, ko prejkone nedolžno naklonjenost med Fredom in Dorothy ožigosa kot patologijo in perverzijo:

EVA: »Ni mi jasno, kaj se greš! Bi bila rada kurbica, ki igra njegovo mamo, ali mama, ki igra kurbico? [...] Ti s svojim obnašanjem prestopaš vse meje dobrega okusa!
DOROTHY: Poljubila sem ga, ker je tako za požret srčkan!
EVA: On v ženski išče to, česar nikoli ni imel: mamo in ljubico v eni osebi! In izbrana oseba si ti! Imam občutek, da se ob tem počutiš polaskano.« (II/18)³⁸⁵

Fred med njunim rednim srečevanjem enkrat prepriča Dorothy, da jo fotografira. Ko nekaj dni kasneje Jimmy, ki zapornike v celicah voajeristično opazuje prek nadzornih kamer,³⁸⁶ vidi te fotografije, razburjen odhiti k Dorothy opisovat Fredovo nenavadno obnašanje med dolgim motrenjem in celo ljubkovanjem njenih portretov.

A Fred navkljub čustveni zablokiranosti in čeprav je pri besednem izražanju veliko manj spreten in zato smešnejši od sogovornikov, natančno presoja ljudi, kajti svoje notranje življenje je razumsko uredil in ga tako tudi interpretira: kot bi šlo za dogodke na borznem trgu. Fred sprašuje Dorothy: »A hočete, da se zaljubim v vas?« (II/14)³⁸⁷ in ne ve, da je že zaljubljen. Svoja čustva in situacije hoče natančno izmeriti, jih primerjati in ovrednotiti, zanesljivo uvrstiti v znane predalčke:³⁸⁸

³⁸⁴ Ibid., str. 106.

³⁸⁵ Ibid., str. 133.

³⁸⁶ Ob mnogih analitičnih, psihoanalitičnih in psihiatričnih pogledih na protagonista, ki so v igri dovolj očitni, pa Stojan Pelko prepričljivo pokaže še na neko manj vidno očišče v drami, na voajersko vlogo Jimmyja Pollacka: »Tudi v *Ekshibicionistu* šele proletarski pogled prinese perspektivo, s katere je sploh mogoče videti.« Paznik je edini, »ki ima pravico pogleda skozi kukalo in je subjekt za objektivom varnostne kamere [...], porok za legalizirani voajerizem, tako rekoč zastopnik zakona« ter »gospodar [našega bralskega/gledalskega – op. A. K.] pogleda«. Stojan Pelko, »Jimmy, stara barka«, *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXI/6, 2001, str. 15.

³⁸⁷ Dušan Jovanović, *Ekshibicionist, Karajan C, Klinika Kozarcký*, Ljubljana: Študentska založba, 2004, str. 125.

³⁸⁸ Prim.: Maja Kranjc, »Skrivnosti ni več«, *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXI/6, 2001, str. 10.

FRED: Vi ste pa pozabili, da imate strogo psihiatrinjo [Evo – op. A. K.]. Da o fantu [Jimmyju – op. A. K.] niti ne govorim. Ona je mrzla kača, kaj pa on, a je vsaj čustveno potenten?
DOROTHY: Odvisno, kaj pod tem pojmuje.
FRED: A ima močna čustva?
DOROTHY: Bi rekla, da je bolj potenten kot čustveno potenten ... Sicer pa – kaj vas to briga, če niste zaljubljeni vame?
FRED: To je moj borzni refleks. Zmeraj se zanimam za stanje podjetja, čigar delnice slabo kotirajo. (II/19)³⁸⁹

Po izpustitvi iz zaporu Fred pripoveduje o svojih srečanjih z Dorothy osebnemu psihiatru Danielu Parkerju, ki je analitik precej drugačnega kova kot Eva – odprt, razumevajoč in sprejemajoč do drugačnosti. Daniel ga nagovori, da pokliče Dorothy in jo povabi v opero. Na tej točki, opozarja Stojan Pelko, je bralec priča prvi podvojitvi v drami. Kako se ta zgodi? »Priče smo [...] na prvi pogled običajnemu telefonskemu pogovoru, ki pa se [...] v celoti zgodi na tej strani telefonske žice. A kako, v čem je podvojitve? Ne samo v tem, da Fred čisto vse njene besede 'citira', da bi jih slišal tudi Daniel (in mi z njim), temveč predvsem v tem, da vse Fredove replike najprej izreče Daniel, Fred pa jih le zvesto ponavlja. Govorni akt med dvema individuumoma je torej že v svojem temelju *podvojen*: kar govori on, mu suflira nekdo drug, kar odgovarja ona, on drugemu ponavlja. Vsaka beseda v tej konverzaciji je dvakrat izrečena, dvogovor je torej v resnici mnogogovor. Nekaj, kar bi se lahko zdelo kot arhaičen gledališki pripomoček za razumevanje odsotnih (in neslišnih) besed, se izkaže za akt čiste vampirizacije besed, za vnos razcepa v izrečeno.«³⁹⁰

Vrh drame predstavlja predzadnji, osrednji in najdaljši prizor, edini, v katerem se soočita dve dvojici oseb, Dorothy in Fred ter nekdanja zakonca Eva in Daniel. Za združeno terapevtsko seanso je Daniel izbral metodo psihodrame, s pomočjo katere inscenirajo prvi namišljeni seks med Dorothy in Fredom. Nanj se v svojem branju igre osredotoči tudi Pelko, ki ga označi za »najbolj kompleksen in najzagatnejši prizor v vsej predstavi, za katerega ima bralec občutek, da so bili vsi prejšnji prizori le nabiranje moči in indicev, da bi lahko v njem končno vse trčilo skupaj. Za kaj gre? V isti Danielovi ordinaciji, od koder sta nekoč kot 'dva v enem' že telefonirala oba moška, se zdaj najdeta oba para: nekdanji par Daniel in Eva ter nesojeni par Fred in Dorothy. Podvojitve zdaj ni treba več fingirati na daljavo – vsaka gesta in vsaka beseda je podvojena že kar tukaj in zdaj, cepi se na svojo realno in virtualno plat. Gre za

³⁸⁹ Dušan Jovanović, *Ekshibicionist, Karajan C, Klinika Kozarcký*, Ljubljana: Študentska založba, 2004, str. 137.

³⁹⁰ Stojan Pelko, »Jimmy, stara barka«, *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXI/6, 2001, str. 12.

paradokсно 'dvojnost kraja in časa dogajanja': s tem, ko nekaj rečem, to tudi že storim; o tem, kar počnem, ves čas sproti govorim.«³⁹¹

Nazadnje Daniel zaključí: »Zdaj vemo, kaj bi se zgodilo, če bi se zgodilo, ne vemo pa, ali se bo tudi zares zgodilo. Kajti deloma se je namreč, čeprav v virtualnih okoliščinah, dogodek pravzaprav že odigral.« (III/23)³⁹² To je »situacija, v kateri nihamo med tem, ali se je nekaj zgodilo ali ne, medtem ko se nam dogodek v resnici že zgodi – ko sama zmuzljivost dogodka postane modus njegovega dogajanja, ko je nemogoče razločiti med 'igro' (kot igranjem prizora) in igro (kot poigravanjem z njegovo verodostojnostjo). [...] Zdi se mi, da avtorju *Ekshibicionista* v 23. prizoru junake uspe prignati do točke, ko lahko z eno samo gesto, besedo ali celo samo namigom preskočijo iz registra (virtualnega) poigravanja v register (realne) igre, če ne celo neposredne *igre z realnostjo*.«³⁹³ Zanimivo je tudi – in tega Pelko ne opazi –, kako Daniel vodi seanso, kajti vanjo ves čas posega kot kak izkušen režiser med gledališko vajo. Ta prizor je pravcata igra v igri, kar pa je njegova že tretja podvojitvev ali superpozicija.

To pa še ni vse. Eva se namreč začne izživljati nad Fredom: Dorothy, pa tudi Fredu, namreč ves čas sugerira svoje videnje njunega odnosa, za katerega je trdno prepričana, da je patološki; Eva deluje proti uresničitvi Fredove želje, Dorothy hoče odvrniti od njega, kar ji tudi uspe. Ko Fred začuti njene zanj zle namere, ki tudi psihiatričnemu poklicu niso ravno v čast, se ji v svoji nebogljeni nemoči maščuje tako, da se ji razkaže in začne pred njo masturbirati. Evo (ob soočenju s svojim lastnim problemom, ki je očitno patološki strah pred moškim spolnim organom) zgrabi panika. Psihodrama med Dorothy in Fredom se zaključí v sosednjem prostoru, ki ni v dosegu gledalčevega pogleda; lahko samo še slišimo Fredov in Dorothyjin dialog in si ob tem predstavljamo njune morebitne realne dotike. Fred sooči Evo z manifestacijami njene lastne spolnosti, ki so verjetno tudi že na meji patologije. Daniel celo razloži, da se Eva skrivaj že dolgo samozadovoljuje z najrazličnejšimi erotičnimi pripomočki:

DANIEL: Če odpreš oči, mu bo takoj prišlo! Na tvoje široko razprte zelene zenice bo pri priči ejakuliral. Ampak ti si ga ne upaš pogledat, ker bi ob pogledu nanj v resnici zagledala sebe! Videla bi svojo onanistično mizerijo in bi se razjokala. *Eva zajoka.*
DOROTHY: Eva, ne bodi jezna! Reci Fredu nekaj lepega! Odpusti mu.

³⁹¹ Ibid., str. 12–13.

³⁹² Dušan Jovanović, *Ekshibicionist, Karajan C, Klinika Kozarcký*, Ljubljana: Študentska založba, 2004, str. 152.

³⁹³ Stojan Pelko, »Jimmy, stara barka«, *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXI/6, 2001, str. 14.

DANIEL: Ne, Dorothy, nima smisla, ona ga bo spravila v zapor. Ona nima usmiljenja za nikogar, ona se samo sama sebi smili.³⁹⁴

Tako Fred spet konča v zaporu. Po izkušnji psihodrame se odnos med Evo in Dorothy ohladi, konča pa se tudi nenavadno razmerje med Dorothy in Fredom. Dorothy ga zavrne z besedami, da se ne želi vezati, kaj šele poročiti z nikomer. Najnenavadnejši preobrat v njeni zgodbi pa je ta, da se navduši nad razsežnostmi in učinki spolnih fantazij, in zdi se, da moških sploh ne bo več potrebovala, razen svojega novega psihiatra Daniela, s katerim se pogovarjata le še o seksu: »Psiho fuk je čudovita tehnika. [...] Končno se počutim kreativno, svobodno in zadovoljno! Promiskuitetno, vendar ne umazano. Ekstatično in hkrati obvladano. Razvijava scenarije, lahko pofukava kogarkoli, lepo je, kot v filmu!«³⁹⁵ Pri tem je zanimiva Danielova vloga; on je namreč tisti, ki je tekmecema Jimmyju in Fredu nazadnje speljal žensko. Zanj se je najbrž začel potihem navduševati že takrat, ko je Fred na njegovo prigovarjanje poklical Dorothy in jo z besedami, ki mu jih je v usta položil sam, povabil na zmenek v opero. Tam pa se potem – tudi on kot nekakšen voajer – pojavi še Daniel. Prav zagotovo pa se Daniel ogreje za Dorothy tik po psihodramski seansi, ko pravi sam sebi: »Kdo ve, kaj zakriva milina njenega obraza? [...] In če je za tenčico miline nekaj pošastnega?«³⁹⁶

V zadnjem prizoru se znova znajdemo v zaporu: Jimmy (pred rešetkami) in Fred (ponovno za njimi) se pogovarjata kot pajdaša in zaveznika, ki ju je zapustila ista ženska. Nazadnje ji na listek načekata eno samo, a duhovito, desetkrat ponovljeno sporočilo: »Kurz te gleda!«³⁹⁷ To si mislita oba, le da paznik nekako v prenesenem pomenu, drugi pa tudi zelo konkretno. Konec drame je zabaven in po svoje katarzičen za oba »odstavljen« moška, prej tekmece, zdaj kompanjona, ki ju je nazadnje združila ista ženska. Ponovitev takšne dramske situacije najdemo kasneje tudi v komediji *Boris, Milena, Radko*.

³⁹⁴ Dušan Jovanović, *Ekshibicionist, Karajan C, Klinika Kozarcky*, Ljubljana: Študentska založba, 2004, str. 157.

³⁹⁵ Ibid., str. 159–160.

³⁹⁶ Ibid., str. 158.

³⁹⁷ Ibid., str. 160.

3.8.4. SKLEP

Četudi Jan Jona Javoršek svojo strogo psihoanalitično interpretacijo *Ekshibicionista* še lahko sklene z ugotovitvijo, da je ekshibicionizem Freda Millerja »nekakšen protitok, nekakšen upor proti samozadostni družbi, proti hierarhiji brez vrha, proti praznemu jeziku samopodobe, ki se nanaša le nase«, da je ekshibicionizem natanko »zavračanje vsega tega, vračanje v izhodišče, kjer je svet doživel svojo otroško travmo in stopil na napačno pot«, ³⁹⁸ moramo ob zadnjih treh obravnavanih besedilih ugotoviti, da v njih ni več sledu o angažmaju, še manj pa o uporništvu, kakršnega tukaj zasledujemo. To nas pripelje do ugotovitve, da so igre pete Jovanovićeve ustvarjalne faze – prvič v dotedanji dramski karieri – dejansko postale nosilke konzervativnejšega sporočila. Zdi se, kot da bi se Jovanović na prelomu stoletja, po štirih desetletjih angažiranega in kritičnega delovanja skozi umetnost in v njej, sprijaznil s svetom, v katerem živi(mo); ne provocira (ga/nas) več, ne poziva k nikakršnemu upor, spremembi reda, paradigme ali sveta, ampak le še detektira naš klavrni bivanjski položaj. Naš položaj. Kajti četudi se brez kakršnega koli obsojanja ali moraliziranja osredotoča predvsem na predstavnike »psihosocialnih mrež, ki sodijo, vsaj tako mislimo, v manjšinski, nereprezentativni del družbe«, ³⁹⁹ lahko v njih ugledamo sodobne osamljene in izgubljene slehernike. Neprilagojenci, ki in kot jih slika Jovanović, pa ne morejo izpeljati nobene revolucije več. Tako se nam avtor z neugotovljivo stopnjo ironije in nedoločljivo mero distance smeje v brk ter nam skozi dramske zgodbe ne ponuja volje po delovanju v nenaklonjenem svetu, temveč dovolj posrečeno mešanico iluzije in tolažbe, (gledališko) razumevanje našega klavnega obstoja, začasno uteho in nekaj topline. Navsezadnje si vsi delimo in živimo podobno zavožene zgodbe. Tako je raznotere možnosti uporniške drže in subverzivne taktike iz starejših dram zamenjala sprijaznjenost s svetom, pomešana s človeškimi empatijami in simpatijami ter melodramskimi sentimentami.

³⁹⁸ Jan Jona Javoršek, »Samopodoba, samobeseda«, *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXI/6, 2001, str. 61.

³⁹⁹ Alja Predan, »Marginalci«, v: Dušan Jovanović, *Ekshibicionist, Karajan C, Klinika Kozarecky*, Ljubljana: Študentska založba, 2004, str. 167.

3.9. ČETRTE INTERMEZZO – DRAMATIZACIJE (2002–2008)

V obdobju med letoma 2002 in 2008 Jovanović ne napiše nobene nove igre, vendar pa se po naročilu ljubljanske Drame (znova) loteva zahtevnih odrskih priredb velikih romanov: *Alamuta* Vladimirja Bartola (upr. 2005) in *Ane Karenine* Leva Nikolajeviča Tolstoja (upr. 2006). Pisanje dramtizacij oz. odrskih priredb različnih besedil za Jovanovića seveda ni novost, kot režiser se z njimi ukvarja že vseskozi. Spomnimo samo na izjemno odmevno uprizoritev romana *Besi* Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega v dveh delih in pod dvema naslovoma *Besi* ter *Blodnje* v Slovenskem mladinskem gledališču (upr. 1986); še dlje nazaj je po znanih predlogah pisal gledališke priredbe besedil za otroke – npr. *Pika Nogavička* Astrid Lindgren (upr. 1974 v SMG), slovenska ljudska pravljica *Zlata ptica* (upr. 1974 v LGL, obveljala je za eno najpomembnejših, celo prelomnih predstav v novejši zgodovini slovenske lutkovne umetnosti) ali *Martin Krpan* Frana Levstika (upr. 1979 v SMG) – in odrasle: *Spomenik G* po motivih satiričnega hepeninga *Spomenik* Bojana Štiha (upr. 1972 v EG Glej), *Pogovor v maternici koroške Slovenke* Janka Messnerja (upr. 1974 v EG Glej), *Spletka in ljubezen* Friedricha Schillerja (upr. 1980 v MGL), predstava se je proslavila kot eden najčistejših primerov slovenskega gledališkega modernizma, *Hlapci* Ivana Cankarja (upr. 1980 v MGL) ipd.

3.10. ŠESTA USTVARJALNA FAZA – ZAKLJUČNI RAČUN

V pričujoči raziskavi po malem že vseskozi zasledujemo, kako Jovanović črpa ideje za svoje pisanje – in ustvarjanje nasploh – iz sveta, ki ga obkroža, predvsem pa iz lastnih doživetij. Ves Jovanovičev dramski opus je posut s številnimi resničnimi zgodbami, dogodivščinami in anekdotami, nekatere so nam znane, druge manj ali sploh ne, pa vendar je ob branju njegovih zadnjih del – *Razodetja*, *Boris*, *Milena*, *Radko*, *Krojači sveta* in v precejšnji meri tudi *Bobby in Boris* – jasno, da je pri njih v ospredju in na delu neka dovolj posebna avtorska vizura. Ob branju teh iger dobimo občutek, da imamo opraviti z nemogočim poskusom prikaza nekega »totalnega« poglobla na svet, poglobla iz ptičje perspektive, pri katerem avtor nastopa s pozicije distanciranega in vpletenega opazovalca hkrati. Ta avtor se obenem jasno zaveda, da »totala« ni mogoče ne zaobjeti ne prikazati, in zato se odloči, da ga bo skonstruiral iz različnih in mnogoštevilnih drobcev. Kar želim poudariti, je predvsem to, da se zdi, kot bi Jovanović z dramami iz zadnjega obdobja ustvaril nekakšno bilanco svojega osebnega in umetniškega življenja. Poleg tega je pri tem pomenljivo, da je vsa štiri dela (glede na njihove lastnosti) mogoče uvrstiti med dokumentarne drame.

Ker sta besedili *Bobby in Boris* ter *Krojači sveta* na Jovanovičevo pobudo nastali v sodelovanju z Mitjo Čandrom in Evo Mahkovic oziroma Vesno Milek in Svetlano Slapšak, je pri njiju nemogoče ugotoviti, kateri in kolikšen delež avtorstva je dejansko Jovanovičev. Obe besedili sta nastali iz njegovih režijskih idej in zamisli, z jasno predstavo o uprizoritvi. Poenostavljeno rečeno, je bilo v primeru *Bobbyja in Borisa* nekako takole: publicist in nekdanji šahist Mitja Čander je na podlagi številnih dokumentov izpisal prizore šahovskih partij med Borisom Spaskim in Bobbyjem Fischerjem iz dvoboja za naslov svetovnega prvaka v Reykjaviku leta 1972, dramaturginja Eva Mahkovic je nastavila dramsko strukturo znane zgodbe in izpisala tiste dele, ki prikazujejo predvsem psihološko vojno med obema nasprotnikoma, Jovanović pa je ves material nazadnje dopisoval, urejal, ostril ... Nekoliko drugače, pa vendar na podoben način so nastajali tudi *Krojači sveta*. Ravno zaradi njunega trojnega avtorstva teh del v nadaljevanju ne bomo podrobneje obravnavali.

3. 10. 1. *Razodetja* (2009, upr. 2011 v MGL)⁴⁰⁰

»Povsod okoli mene so duhovi starih vojn,
duhovi porušenih svetov,
duhovi bivših sistemov.«

Dušan Jovanović, *Nisem*, 2011

Zahtevno branje Jovanovićeve drame *Razodetja* si zasluži poseben uvod, saj kot smo ugotavljali že v prejšnjih poglavjih, nam Jovanović v *Razodetjih* ne pove samo tega, kaj se je zgodilo s Svetozarjevo družino po letu 1968, ko se *Karamazovi* končajo, ampak nam govori tudi o sebi, natančneje o dramah, ki jih je napisal po *Karamazovih*, torej po letu 1979. Interpretacijski spopad z *Razodetji* nam skratka predstavlja spopad s precejšnjim delom Jovanovićevega dramskega opusa iz obdobja postmodernizma, pa tudi s tistimi deli, ki jih v *Razodetjih* ne citira neposredno (*Osvoboditev Skopja*, *Don Juan na psu* ipd.).

Razodetja so v veliki meri zbirka Jovanovićeve (avto)citatov iz šestih dramskih besedil (*Karamazovi*, *Antigona*, *Uganka korajže*, *Karajan C*, *Viktor ali dan mladosti* in *Kdo to poje Sizifa*), njihovih predelav, komentarjev, dopisovanj, premeščanj ter prenašanja in polaganja izbranih replik v usta drugim ali različnim dramskim osebam. Lahko bi celo rekli, da so dramska lepljenka in da kot taka predstavljajo novo stopnjo dozrajšjih jovanovićeveških remakeov in predelav (spomnimo na *Življenje podeželskih plejbojev*, ki se strogo drži kompozicijskih načel canovaccia commedie dell'arte iz 16. stoletja, na *Viktorja ali Dan mladosti*, provokativno premestitev Vitracove predloge v čas poznega jugoslovanskega socializma, in še na celotno *Balkansko trilogijo*, pri kateri je bil Jovanovićev odnos do izbranih predlog še veliko svobodnejši).

Številni kratki prizori se v *Razodetjih* vrstijo pred nami kot spominski drobcji, ki precej poljubno preskakujejo po daljši časovni premici v obe smeri (podobno dramsko tehniko je Jovanović zelo uspešno uporabil že v *Osvoboditvi Skopja*, *Uganki korajže* in seveda v

⁴⁰⁰ V tem poglavju skrajšano povzemam in dopolnjujem svoj članek »Medbesedilna srečanja v *Razodetjih*«, ki je bil objavljen v gledališkem listu MGL ob krstni izvedbi drame leta 2011. Prim.: Amelia Kraigher, »Medbesedilna srečanja v *Razodetjih*«, *Gledališki list MGL LXI/10*, 2010/2011, str. 21–35.

Karamazovih). *Razodetja* so besedilo epskih razsežnosti: med posameznimi prizori in celo znotraj njih smo priče večdesetletnim časovnim preskokom. Nekateri prizori so grajeni tako, da dogajanja tečejo vzporedno; pogostoma jih sklepajo komentarji s strani, s prostorske ali časovne distance, kar ima za posledico relativizacijo dogajanja oz. njegov prikaz v popolnoma drugačni, večinoma ironični perspektivi. Vsi ti kompozicijski principi so po eni strani dediščina Brechtovega epskega gledališča, po drugi pa jih poznamo iz sveta filma. Njihov material je oster in provokativen jezik, zelo neposreden, včasih grob in vulgaren, a v skladu z osnovnimi dramaturškimi nameni posamičnih prizorov in celotne igre.

Njeni protagonisti nenehno preskakujejo iz dialoškega diskurza v vlogo komentatorjev dogajanja; prevzemajo funkcije nekakšnih distanciranih ali vsevednih pripovedovalcev in celo informatorjev o tem, kaj se bo z njimi še dogajalo v prihodnosti. Pripovedi oseb (včasih njihovi notranji monologi) lahko v trenutku oživijo pred nami kot igra, pa spet izginejo, se ostro prekinejo, pri čemer se časovne in prostorske koordinate ter vse klasične dramske zakonitosti vseskozi močno (pre)meš(č)ajo.

V *Razodetjih* je v resnici malo pravih dialogov, kar seveda kaže tudi na dejstvo, da se osebe v tej igri dejansko ne znajo in tudi ne zmorejo zares pogovarjati in poslušati med seboj. Njihove bolečine, jeze, krivice, grenkobe ... so premočne, da bi jih bilo mogoče izreči in artikulirati skozi dialog. Zato se te osebe zatekajo k notranjim monologom in h komentarjem, vse njihove spominske reminiscence (največkrat travmatične) pa se spletajo in vstajajo pred nami po principu Proustovih magdalenic. Naj navedemo primer:

BRANKO: Medtem, ko je govoril, je nekje v zgornjem nadstropju tekla voda. In zvok vode me je spomnil na higieno, higiena pa na sobote, ko smo se pri nas doma kopali, cela družina se je zvrstila v kopalnici med deveto in enajsto dopoldan. Tople vode iz bojlerja na drva je bilo samo za eno banjo, zato smo se vsi štirje kopali v isti vodi. Jaz sem bil po navadi najbolj umazan, zato so me razporedili na konec, vedno sem se kopal zadnji. Ko sem prišel na vrsto, je bila voda že hudo črna, na njej pa je plavala umazana žajfasta smetana ... (19)⁴⁰¹

Od leta 1968, ko se igra *Karamazovi* konča, je minilo že več kot 40 let. In prav tukaj, 40 let po zadnjem dejanju *Karamazovih*, se začenjajo *Razodetja*: ostarela Olga preživlja svoje dneve v domu starejših in se ozira nazaj na prehojeno življenjsko pot.

⁴⁰¹ Dušan Jovanović, *Razodetja*, Ljubljana: Študentska založba, 2009, str. 43–44.

Olga je Slovenka iz Loga pod Mangartom, ki pride pri osemnajstih z bratom Viktorjem v Beograd in se zaposli kot strojepiska pri Tanjugu, kjer se zaljubi v novinarja Svetozarja in se kljub bratovemu nasprotovanju poroči. Ko postane mama Svetozarjevima otrokoma iz prvega zakona, Dejanu in Branku, je Olga še napol otrok. Kmalu po poroki Svetozar pristane v prevzgojnem zaporu (v *Karamazovih*) in potem še na Golem otoku (v *Razodetjih*).⁴⁰² V tem času mu Olga rodi tretjega sina Janeza. A fantov ne zna in ne zmore vzgajati sama, poleg tega pa zaradi vsesplošnega poveljnega pomanjkanja podleže ideologiji, ki državljanom vceplja koncept odpovedovanja in žrtvovanja za skupno izgradnjo lepše bodočnosti. Ob redni službi se Olga pridruži AFŽ-jevskim šiviljam udarnicam, zato je vse dneve odsotna, in tako Dejan zraste v oportunisto, Branko v upornika, Janez v egocentrika, Olga pa se z leti prelevi v neuspešno varuhinjo spodobnosti, ki vse življenje žaluje za izgubljenima možem in srečo.

Zgodbo Svetozarjeve družine iz *Karamazovih* Jovanović v *Razodetjih* predela tako, da izostri razmerja med dramskimi osebami – mestoma tudi nekolikanj robato, zato da bi lahko usode iz zelo različnih dram povezal v čim bolj prepričljivo celoto. Tudi sama zgodba v *Razodetjih* po raznih detajlih odstopa od prvotne iz *Karamazovih*.⁴⁰³ Na tak način začetni prizori v novi igri pridobijo potrebno zgoščenost in dramsko napetost, s čimer se izostrijo tudi konfliktna razmerja med protagonistami.

Srednji sin, cinik in upornik Branko, v *Razodetjih* leta 1968 ne naredi samomora z obešenjem kot v *Karamazovih*, ampak živi naprej; v začetku 90. let se kot prostovoljec javi v balkansko vojno in je brutalno umorjen: na povsem enak način kot Danko, sin Marije iz *Uganke korajže*, in še mnogi drugi brezimni vojaki in civilisti. Branko je upornik že kot otrok. Oče Svetozar mu predstavlja neizbrisno življenjsko travmo. Je slab učenec in dijak, popravni dom ga v puberteti ne more več spremeniti. Ko gre v Anglijo za bratom Dejanom in k mami Nataliji, se spajdaši s tamkajšnjimi rojaki in z njimi vlamlja v trgovine. Branko je cinik in tip upornika brez razloga, ki v posteljo zapelje tudi Natašo, Dejanovo ženo.

⁴⁰² Goli otok v *Karamazovih* še ni naravnost imenovan, vendar so ga iz konteksta že takrat prepoznali vsi interpreti.

⁴⁰³ Tako se na primer Svetozar v *Karamazovih* najprej loči, ostane sam z otrokoma Dejanom in Brankom, šele potem se znova zaljubi v Olgo in poroči z njo, v *Razodetjih* pa ga prva žena Natalija zapusti predvsem zaradi Olge. Natalija se ne izseli v Ameriko, ampak k sestri v London, kamor kasneje odideta tudi Dejan na študij medicine, Branko pa na svoje kriminalne počitnice. Nasploh je Natalija v *Razodetjih* skozi vso igro veliko bolj prisotna kot v *Karamazovih*. In Svetozar se v *Razodetjih* tudi ne piše več Mitić, zdaj je naravnost poimenovan – Karamazov.

Brankova usoda se v *Razodetjih* zapečati v prizoru, ko z materjo gledata televizijsko reportažo o vojnem dogajanju v Bosni. Gre za eno pomenljivejših mest v igri: opraviti imamo s prenosom osrednjega prizora iz Jovanovićeve postmodernistične *Antigone* v nov kontekst. To je seveda krvavi dvoboj med Eteoklejem in Polinejkom, ki je že v *Antigoni* predstavljen v spektakelski obliki, kot senzacionalistična športna tekma ali gladiatorska igra, v *Razodetjih* pa se ta brutalni spopad med bratoma dejansko spremeni v televizijski šov, v medijsko posredovani svet, katerega del želi postati tudi Branko, saj ga preplavi ideološko sprevrženi in zmanipulirani nacionalistični klic po varovanju domače zemlje.

Ob besedni zvezi »varovanje domače zemlje« si bomo dovolili manjšo digresijo, saj je njena vsebina preveč pomembna, ob trenutnih političnih silnicah v Evropi in na Bližnjem vzhodu pa znova preveč aktualna, da bi jo tlačili v opombo pod črto.

Na tej točki se jasno pokaže, kako je ideologija vpisana že v jezik, ki ga govorimo. Beseda »zemlja« namreč v srbsčini pomeni »zemlja«, »prst«, »zemljišče« in »dežela«, nosi pa tudi širše in veliko daljnosežnejše pomene, kot so »teritorij«, »domovina« in »država«. Slednje je v nekaterih primerih sicer možno tudi v drugih jezikih, a v srbsčini je ta povezava veliko bolj neposredna in povsem konkretna: srbska besedna zveza »moja zemlja« pomeni »moja država«. Tudi ta jezikovni moment po svoje prispeva k nesprijaznitvi srbskega nacionalizma z vsem, kar predstavlja izgubo njegovega mitološko zaznamovanega teritorija (Velika Srbija, Kosovo kot zibelka srbstva ipd.). In natanko o tej srbski nacional(istič)ni travmi in njenih številnih iracionalnih manifestacijah nam v *Razodetjih* (pred tem pa že v *Karamazovih* in v igri *Kdo to poje Sizifa*) z velikim poslušom spregovori tudi Dušan Jovanović. Ne le na točki Brankove odločitve, da se poda v vojno v Bosni, ampak že tudi v prizorih Brankovega bivanja v Londonu, kjer spozna četniškega popa tamkajšnje srbske pravoslavne cerkve, ki se je očitno umaknil v tujino zaradi nacionalizmu (in nacizmu) nenaklonjenega komunizma:

STEVAN: Domovina ne potrebuje mene, jaz ne potrebujem domovine. Pa sva si bot: ena ena. Ampak domovina mene ne more spraviti k sebi, če jaz tega nočem; jaz pa njo lahko spravim sem. [...] Vsak teden sem z letalsko pošto uvozil dva zaboja zemlje iz Šumadije. Sčasoma se je je nabralo za šestnajst kubikov. Vidiš, kakšna trava raste na svobodni srbski zemlji? Misliš, da bo kdaj komunistični čevelj stopil na njo? Najbrž ne, kaj? [...] Rojaki smo na svetu zato, da skupaj držimo. Rodila nas je ista kri, rodili so nas isti skrivnostni geni, nihče jih ne more zatajiti, ne pozabiti, ne izgubiti. Rodbina smo iz istega kraja, iz istega koščka raja, rod, ki skupaj drži, ko seje, žanje in moli. Pazi, rojak! Odrodil se ni, ki ga to ne boli. [...] To je naš temeljni kamen in

po tej poti pojdemo naprej. Vse drugo – bratstvo narodov, idejno bratstvo, bratstvo religij – je iluzija Združenih narodov in cenena komunistična demagogija. (19)⁴⁰⁴

Monolog popa Stevana je za sporočilo celotne drame veliko pomembnejši, kot se zdi na prvi pogled, zato si ga oglejmo pobliže. Ni naključje, da je Jovanović v njem (za razliko od kakšnih drugih mest v igri) zelo skrbno in premišljeno izbral besede: domovina, svobodna srbska zemlja, kri, skrivnostni geni, rojaki, držati skupaj, rod, rodbina, košček raja, sejati, žeti, moliti, boleti, temeljni kamen ... Kot vidimo, gre pri izboru teh težkih, pomensko izrazito nabitih besed, za eksplozivno mešanico nacionalističnega fundamentalizma, nevarnih genskih in rasnih teorij, romantičnega idealiziranja izgubljene domačije, religioznosti in mitologije. In kar je še posebej pomenljivo, te popove besede so se Jovanoviću izpisale že leta 1979 v *Karamazovih* kot nedvoumna kritika nacionalistične cerkvene ideologije in slutnja krvavega razpada Jugoslavije ter svarilo pred njim. Cepljene pa so tudi na besedilo pesmi Sizifovega srbskega rojaka, pometača iz drame *Kdo to poje Siziifa*. Dramski pasusi, kot je ta monolog, ob vsej vehemenci in širokopoteznosti, s katerima avtor v *Razodetjih* obračunava s kompleksnimi vprašanji in problemi tega sveta, razodevajo njegov humanistični etični imperativ, posluš za družbene anomalije in krivice ter človeško občutljivost.

Vrnimo se k Brankovi zgodbi in k zgodbam njegove družine. Branko se javi kot vojaški prostovoljec v balkansko morijo in umre. Olga in Natalija ga po smrti identificirata, kakor mati Korajža Marija v *Uganki korajže* identificira sina Danka, Branko pa nam – zdaj že po smrti – pove monolog, ki izvorno pripada Dinu, Marijinemu najmlajšemu invalidnemu sinu. Za razliko od prostovoljca Branka je njegov starejši brat Dejan v vojno mobiliziran kot zdravnik in rezervist. Tam pa ga doleti Dinova usoda iz *Uganke korajže*: skupi jo v objestnem eksperimentiranju z orožjem svojega vojaškega kolega in pristane na invalidskem vozičku.

Potem je tukaj še ena nenavadno eklektična gospa, in sicer Bojana, žena Olginega brata Viktorja, ki se po dvajsetih letih jalovega zakona loči od moža in sprejme nekakšno čudno mešanico praznoverja in vere v boga. Kot se zgodba sestavi kasneje, na samem koncu igre, ko se vsi protagonisti zvrstijo pri Olgi v domu starejših, je bila najverjetnejši povod za njeno ločitev Viktorjeva razuzdanost. Bojanina zaključna izpoved pa je obenem tudi opis prizora v spalnici Viktorjevih staršev, kot ga beremo v drami *Viktor ali Dan mladosti*. Bojana se po

⁴⁰⁴ Dušan Jovanović, *Razodetja*, Ljubljana: Študentska založba, 2009, str. 43–44. Prim. tudi: Dušan Jovanović, *Osvoboditev Skopja in druge igre*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981, str. 371–373; in Dušan Jovanović, *Balkanska trilogija*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997, str. 99–100.

ločitvi – povsem enako kot begunka in vojna dobičkarica Marija iz *Uganke korajže* – loti posla s peko jagenjčkov na žaru ter obogati. Tedaj se v njenih izjavah pomešajo stavki, ki prvotno pripadajo še vsaj štirim drugim osebam: begunki Mariji in njeni hčeri Katici iz *Uganke korajže*, pa Starki in Sfingi iz *Antigone*.

Marija, strokovnjakinja za prihodnost, ki vedežuje iz iztrebkov, je oseba, ki je v *Razodetja* prešla iz *Antigone* kot citat dveh komplementarnih likov, Starke in Sfinge. Vendar nas že takoj na začetku preseneti z besedami nekoga povsem tretjega, in sicer Irene, igralka iz *Uganke korajže*, ki študira vlogo Brechtove Matere Korajže. Marija je tudi v *Razodetjih* prerokinja, vedeževalka, ki v zagonetnih prisposodobah napoveduje prihodnost. Ob svojem šestem čutu, ta ji omogoča vpogled v stvari, ki so običajnim ljudem nespoznatne, pa Marija pogosto nastopi tudi v funkciji vsevedne komentatorke dogajanja, ki nas lahko zgolj v nekaj kratkih stavkih informira o ključnih postajah iz življenja članov družine Karamazovih skozi več desetletij (na tak način nam na primer predstavi Janezovo zgodbo). Njena vloga daje igri ton ljudskega, v(r)aškega, predkrščanskega praznoverja, napeljuje pa tudi na misel o neizbežnosti in nespremenljivosti usode, ki je človeku sovražna.

Poglejmo še, kako se je godilo tretjemu bratu Karamazovu, Janezu: Svetozarjev najmlajši sin postane lokalni glasbeni zvezdnik.⁴⁰⁵ Kot mladeniča ga razganja od hormonov in lakote po ljubezni, kar ga ponese med uporniške hipije, katerih zahteve po seksualni osvoboditvi so bile leta 1968 dojete kot politična gesta, sestavni del upora proti avtoritetam. A čeprav Janez (tako kot mnogi njegovi vrstniki) ne zmore povsem reflektirati utopičnega revolucionarnega nemira, ki je zavel med mladimi, se s parafrazo znanega slogana študentskega gibanja v Ljubljani, »Odprimo vrata zaporov, norišnic in drugih fakultet!«, uglasil z njegovimi zahtevami po svobodi, zaradi česar na demonstracijah izkusi surovo policijsko nasilje:

JANEZ: (*govori v mikrofon*) Jaz pravim: vsa vrata bi morala biti odprta. Na nobenih vratih ne bi smelo pisati »privat, vstop strogo prepovedan«. Jaz pravim: odprimo stanovanja, šole, bolnice, laboratorije, policijske postaje, zapore, vladne pisarne. Vsak naj prosto vstopa kamorkoli, se družil z drugimi, se uči in dela z njimi stvari, ki ga zanimajo! (21)⁴⁰⁶

Zgodovina je skratka kot valjar zapeljala čez družino Karamazovih, jo premetavala v vse smeri, mlinčila, pretepala in vrtela. Družinski »izvorni greh«, »zgodovinska zmot«, ki jo je

⁴⁰⁵ Janez poje verze o ljubezni, ki jih je v *Antigoni* še kot otrok, torej v predzgodbi drame, spesnil Polinejk, v sami drami pa nam jih odpoje Feničanka.

⁴⁰⁶ Dušan Jovanović, *Razodetja*, Ljubljana: Študentska založba, 2009, str. 48.

tako usodno zaznamovala, pa tiči v informbirojevskem sporu iz leta 1948. Jugoslovanska politika se je tedaj odločila, da ne želi biti sovjetski satelit (kar so vse druge države vzhodnega bloka dejansko postale in ostale do konca hladne vojne, za kar so tudi plačale visoko ceno). V splošnem povojnem pomanjkanju je bila Titova odločitev za samostojno pot v socializem seveda politično in gospodarsko tvegana.

Svetozar, protagonist iger *Karamazovi* in *Razodetja*, se tega zaveda: zaveda se možnih katastrofalnih posledic politične osamitve države, pa tudi zelo verjetne Stalinove jeze zaradi jugoslovanske neposlušnosti. Kot zaveden komunist tudi ne more razumeti, zakaj je Jugoslavija čez noč spremenila svoj odnos do komunistične internacionale (ki jo je tedaj Sovjetska zveza že povsem obvladovala, zato se je v sporu med dvema vzhajajočima kultoma osebnosti – Titom in Stalinom – postavila na stran slednjega), predvsem pa se Svetozar ne more odreči idealom, za katere se je z velikanskim zanosom boril v partizanih. V informbirojevskem sporu se skratka postavi na stran Informbiroja in na partijskem sestanku glasno podvomi v hitre politične spremembe:

SVETOZAR: (*vstane*) Do te resolucije ni prišlo čez noč ... Nekaj, kar je bilo ves čas belo, ne more na mah postati črno! Mati božja se na lepem ne skurba! Bog se ne spremeni v hudiča! Zemlja je planet in se vrti okoli svoje osi, a vrti se tudi okoli sonca! Okoli sonca se vrtimo in smo mu hvaležni, da nas greje ... Stalin je luč tega stoletja. Tako so nas učili. V to smo verjeli. (12)⁴⁰⁷

Svetozarjev upor je upor človeka, ki spregovori ob napačnem času na napačnem mestu. Zato je označen za notranjega sovražnika in poslan v prevzgojni zapor. Zgodba pa na tej točki postane že nekoliko perverzna: tisti, ki je neposredno odgovoren za Svetozarjevo kaznovanje, je namreč Viktor, Olgin pokroviteljski starejši brat, ki je že v *Karamazovih* odločno nasprotoval njeni poroki s Svetozarjem in je po poklicu partijski sekretar, aparatčik in karierist, ki v dekadentnih 90. letih postane celo vojni dobičkar, nazadnje pa ga (tako kot brezimnega policaja iz monodrame *Karajan C*) prisilno upokojijo.

Svetozarja v *Karamazovih* pošljejo v prevzgojni zapor, kjer ga psihično zlomijo, v *Razodetjih* pa tudi na Goli otok, kjer potem vali žgoče kamenje, tako kot Operni pevec v drami *Kdo to poje Siziifa*. Ko se po osmih letih vrne domov, je (ponovno) srečanje z realnostjo zanj preveč boleče in še isti dan umre za srčno kapjo. *Sizifov* odmev v Svetozarjevih besedah iz sklepnega

⁴⁰⁷ Dušan Jovanović, *Razodetja*, Ljubljana: Študentska založba, 2009, str. 29. Prim. tudi: Dušan Jovanović, *Osvoboditev Skopja in druge igre*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981, str. 343.

prizora – »Kamen s svojo pezo sega v globino mojega mesa ...« (43)⁴⁰⁸ – tako ni več samo povezan z razbeljenim kamenjem na Golem otoku; ta kamen postane tudi Svetozarjev nagrobnik, ki tlači njegovo družino vse od leta 1956 naprej.

Pomudimo se še pri naslovu obravnavane drame. Beseda razodetje nam v splošnem pomeni razkritje nečesa, kar je (bilo) sicer skrito ali nevidno. V krščanski tradiciji evocira boga, predstavlja predvsem božje razodetje oz. razkritje. To razodetje je lahko enkratno, veličasten dogodek, kakršen je popisan v *Svetem pismu*, lahko pa gre tudi za večkratno občutenje vseprisotnosti boga v naravi, ljudeh, celotnem stvarstvu. Pri materialističnem konceptu ideologije pa se pojem razodetja povezuje z dualizmom resnica/zmota. Resnica je tista, ki je znotraj določene ideologije vselej ena sama, celovita in nezmotljiva, zmota pa je prehodno in nesrečno stanje pred spoznanjem. Ravno zato se pojem razodetja tako pogosto povezuje s pojmom odrešenja.

Ob tem pomensko nabitem naslovu drame seveda postane posebej pomenljivo tudi protagonistovo ime, ki je zloženka iz pridevnika »svet« in besedne izpeljave »zar« z veznim morfemom »-o-«. Svet-o-zar je torej tisti, ki se mu razodeva to, kar je sveto, je dobesedno tisti, ki »zre sveto«. Pri Svetozarjevem priseganju na komunizem gre torej dejansko za čisto pravo zrenje in vero v socialistično prihodnost, v napredek človeštva, v enakost vseh ljudi ... Zaradi te avtentične vere Svetozar preprosto ne (z)more sprejeti in razumeti, zakaj se je potrebno odpovedati vrednotam, za katere so se še včeraj vsi borili. »Moja sveta podoba je razbita,« (13)⁴⁰⁹ pravi Svetozar.

Kot smo lahko videli že v navedku replike s partijskega sestanka, je Svetozarjev jezik bogat s krščansko dikcijo (hvaležnost, vera, greh, kazen, razodetje, duša, nebesa ...), z njenimi simboli in metaforiko, njegovo razumevanje sveta pa je izrazito dualistično (belo/črno, mati božja/kurba, bog/hudič ...). Svetozarjevo zaledje je skratka izrazito krščansko, in prav zato je lahko nekdanjo vero v boga nadomestil z vero v Stalina, in sicer tako, da je naredil preprosto premestitev: »Stalin je luč tega stoletja!« (12)⁴¹⁰ pravi Svetozar. V njegovi preprosti koncepciji sveta je taka izjava povsem logična in v ničemer blasfemična: opraviti imamo z avtentično uresničitvijo človekove potrebe po verovanju in odrešenju. S pridnostjo in

⁴⁰⁸ Dušan Jovanović, *Razodetja*, Ljubljana: Študentska založba, 2009, str. 93.

⁴⁰⁹ Ibid., str. 31. Prim. tudi: Dušan Jovanović, *Osvoboditev Skopja in druge igre*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981, str. 346.

⁴¹⁰ Dušan Jovanović, *Razodetja*, Ljubljana: Študentska založba, 2009, str. 29.

ponižnostjo se je Svetozarju v verskih vzorcih pridružila tudi Olga, ki ni nikoli snela Titove slike s stene, na svoja pleča pa je čisto po krščansko sprejela »resnico«, Svetozarjevo »zmoto« in nedoumljivo »krivdo«; zaobljubila se mu je za zmeraj in mu ostala zvesta (za) vse življenje. Tisto, na kar Olga ob koncu drame še vedno čaka, pa je odrešenje ...

Sklenimo misli o(b) *Razodetjih* z besedami, ki si jih bomo (po Jovanovičevi metodi) sposodili kar pri samem Svetozarju (pa saj si jih je tudi ta sposodil pri opernem pevcu Sizifu!). Gre za odlomek iz Svetozarjeve izpovedi v sklepnem prizoru igre *Razodetja*, ki po svoje ironično, vendar zelo natančno opisuje stanje in misli vsakogar, ki se je kdaj spopadal z Jovanovičevim opusom: »Ta pot se ponavlja. Premagam jo stokrat in stokrat me preseneti. In zmeraj znova uvidim, da mi je še neznana ...« (43)⁴¹¹

3. 10. 2. Boris, Milena, Radko (2012, upr. 2013 v SNG Drama Ljubljana)

Če Jovanović skozi *Razodetja* premeri svoj dramski opus ter z njim politične in družbene pretrese življenja na Balkanu od konca druge svetovne vojne do današnjih dni, pa se v komediji *Boris, Milena, Radko* osredotoči izključno na zasebnost, na intimna razmerja med dramskimi liki in s tem – vsaj do neke mere – tudi na svojo intimo. Komedija, ki parafrazira naslov znane drame Thomasa Bernharda *Ritter, Dene, Voss*, je namreč nastala po naročilu SNG Drama Ljubljana ter z mislijo na tri slovenske igralske legende, dolgoletne prijatelje, poklicne, gledališke in tudi intimne sopotnike, Borisa Cavazzo, Mileno Zupančič in Radka Poliča - Raca, ki so v njeni uprizoritvi zaigrali. Na videz preprosta in duhovita zgodba o ljubezenskih strasteh, ki nezadržno preplavijo človeka v zrelem življenjskem obdobju, v jeseni življenja, je interpretativno izzivalna tudi zato, ker prinaša vrsto bolj ali manj znanih detajlov iz resničnih življenj Borisa, Milene, Radka in Dušana, četudi pri tem ne gre za tematizacijo njihovih zgodb.

Izbrana tema ljubezenskega trikotnika med žensko in dvema moškima je značilna za žanr komedije, (zasebno) življenje avtorja in režiserja ter treh znanih slovenskih igralcev (vsi štirje so javne osebnosti, njihove biografije precej dobro znane) pa je le ena od pomembnejših snovi te komedije, pri kateri se ravno razmerje »med fikcijo in faktom«⁴¹² izkaže za najbolj

⁴¹¹ Ibid., str. 93.

⁴¹² Lado Kralj: »Kako so sestavljene drame Dušana Jovanovića« v: Dušan Jovanović, Boris, Milena, Radko in druge igre, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013, str. 420.

intrigantno: po eni strani je samoironično in zabavno, po drugi odpira vrsto možnosti za kompleksnejše primerjave s tistimi (Jovanovičevimi) literarnimi deli, ki so resnična življenja obravnavala na podobne načine. Kraj dogajanja v igri je Ljubljana, čas dogajanja pa sedanost, ob čemer komedija vsebuje tudi dovolj izrazit historični volumen. »[G]re za vitalistično ljubezen, za premagovanje staranja in smrti«, »[z]a ljubezen, ki postane motiv za življenje«, izhaja pa »iz emancipiranega idejnega konteksta šestdesetih let«, je povedal Jovanović ob nominaciji za Grumovo nagrado leta 2013.⁴¹³ Jovanović skratka tudi v tej komediji »opravlja nekakšno inventuro svojega časa«,⁴¹⁴ le da se tokrat – za razliko od *Razodetij* – ne ukvarja več z javno sfero, ampak le še z zasebnostjo.

V komediji nastopa pet oseb. Štiriinšestdesetletni Radko, nekdanji urednik na televiziji, je bil ob zadnji zamenjavi vlade degradiran v arhivarja, zdaj pa je tik pred upokojitvijo; živel je bridko usodo intelektualca: vse življenje odplačeval kredit za hišo, ki je zdaj, na stara leta, končno njegova. Triinšestdesetletna žena Milena – po poklicu igralka, nekoč velika zvezda, ki si jo je želel marsikateri moški – ga kot strela z jasnega preseneti, da ima fanta, da ga že pol leta vara z drugim, Borisom, nekdanjim boksarjem, kapitanom dolge plovbe v pokoju, mačotom z beemve motorjem in jadrnico v Piranu. Radko, ki ima z Mileno hčer Anjo in pet vnukov, in ki je občasno rahlo zanemarjen in depresiven lik, se zamisli: »Ali je v najinem odnosu vse v redu? [...] Ni, seveda ni. Ne vem, kako se je to zgodilo, ampak zgodilo se je, da sem sčasoma začel s teboj ravnati, kot da si moj otrok ali pa moj kuža, ne pa moja žena. Pazim, da imaš za jesti, za piti, tu in tam te peljem na izlet ali počoham po glavici, tu in tam te peljem v Emporium, tu in tam te kušnem na smrček ali lopnem po riti. To pa zate ni bilo dovolj, a ne da ne?«⁴¹⁵ Milenina obsedenost z nekim tujim moškim se mu ne zdi nič kaj primerna za damo v zrelih letih, zato jo sprašuje: »A se splača za pet, šest let rušiti mostove? A se splača do tal zbombardirati hišo, v kateri si srečno živela?«⁴¹⁶ Milena, ki je na sveže zaljubljena ponovno odkrila svoj nekdanji eros, pa ima popolnoma drugačno stališče do življenja: »Hočem popolno ljubezen srca in telesa, ki bo neprekinjeno trajala dve leti, potem pa naj vame trešči grom!«⁴¹⁷

⁴¹³ Glej: Jasmina Založnik, »Ljubezni se ne sme ubiti: Intervju z Dušanom Jovanovičem«, *SiGledal*, <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/ljubezni-se-ne-sme-ubiti>, zadnji dostop: 15. 10. 2014.

⁴¹⁴ Tomaž Toporišič, »Jovanovičevi (meta)komedijski stroji«, *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* XCIII/1, str. 11.

⁴¹⁵ Dušan Jovanović, *Boris, Milena, Radko in druge igre*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013, str. 352–353.

⁴¹⁶ Ibid., str. 384.

⁴¹⁷ Ibid.

Radko se muči in skorajda mazohistično trpi. Izvedeti hoče vse podrobnosti, tudi najpikantnejše detajle Mileninega razmerja z Borisom: »Rad bi, da bi ti občutila to, kar občutim jaz. Rad bi, da bi vedela, kako je, če te nekdo izda. Kako to peče! Kako to žge!«⁴¹⁸ Pokliče Borisa in ga prepriča, da se dobita; oba imata pred soočenjem strašansko, nenavadno tremo, ki je po svoje razumljiva in verjetna, pa vendarle izrazito komična. Prizor njunega prvega srečanja je natrgan, prekinja ga več drugih kratkih prizorov, ki prinašajo informacije o dramskih osebah in razmerjih med njimi. Pri tem je zanimiv lik Radkove mame, sedemindevetdesetletne žilave in temperamentne Črnogorke z izrazitim jezikovnim naglasom, ki si izmišlja razne bizarne scenarije, kako rešiti Radkov in Milenin zakon: Borisu bi podtaknila neko drugo žensko, pa ji vnukinja Alja pri tem noče pomagati; razmišlja tudi o tem, da bi ga preprosto likvidirala, ustrelila, kot se je počelo še v partizanih, pa je Radko odločno proti ipd.

Boris in Radko se med pogovori skoraj do zadnjega vikata, obenem pa občasno tudi zmerjata. Ta mešanica spoštljivosti in sovraštva v prefinjenem pogovornem jeziku je izjemno posrečena in seveda komična:

BORIS: »Veste kaj, vaše moraliziranje mi gre počasi na kurac!«⁴¹⁹

Ali pa:

RADKO: [D]va ne moreva jesti z istega krožnika.

BORIS: Saj ne jeva istočasno!

RADKO: Milena je moja doživljenjska tovarišica. Bila je, je in bo. Tovarišica! Se še spomnite te besede? Tovarišica! Kako to ponosno zveni!

BORIS: Zakaj se ne vpišete v partijo? Tam boste imeli tovarišic, kolikor vam kurac hoče!

RADKO: Tovarišica je več kot prijateljica in več kot ljubica in več kot žena! Ampak vi ne rabite tovarišice. Zato sem vam svetoval, da si najdete kakšno mlajšo.⁴²⁰

Tako Radko Borisu ob vseh bizarnostih celo predlaga, naj raje vzame njuno hčer Aljo, ki da je izrezana Milena: »Razmislite, daste staro, dobite novo.«⁴²¹ Sčasoma si rivala skozi srečanja in pogovore vse bolj zaupata, zblížujeta se kot prijatelja in pričenjata moževati:

⁴¹⁸ Ibid., str. 370.

⁴¹⁹ Ibid., str. 381.

⁴²⁰ Ibid., str. 385–386.

⁴²¹ Ibid., str. 365.

RADKO: Prav občudujem vas. Pri teh letih – pa še vedno tako potenten! Kako vam to uspeva?

BORIS: Cialis.

RADKO: Kako ste rekli?

BORIS: Cialis. Tablete cialis.

RADKO: A ne viagra?

BORIS: Ne, cialis. 48 ur drži in ne spusti.⁴²²

Alja, ki želi pomiriti zadevo, staršema predlaga terapijo pri psihiatru Mravljetu (podobnost z imenom znanega psihiatra Mrevljeta seveda ni naključna). Tudi Alja se namreč strinja z očetom in meni, da Milenino vedenje v njenih letih nikakor ni primerno. Milena pa jo zavrne, češ da bo ostala zvesta svojim čustvom in jih ne bo več zatirala: »Lahko se postaviš na glavo, ne boš me pripravila do tega, da se zdravim od ljubezni!«⁴²³ Milena dela in govori tako, kakor čuti. Ne le v poklicnem, tudi v zasebnem življenju se ravna po instinktu, kot vsaka dobra igralka, ki natanko ve, kako je potrebno dramske like, ki jih upodablja na odru, preprosto začutiti: »Zakon je kletka, zakon je ječa, zakon je hiralnica,«⁴²⁴ pove v intervjuju za rumeni tisk.

Milena se ne more in tudi noče odločiti za enega od svojih moških. Borisu pravi: »A si bral zgodbo o Krambambuli? To je psička, ki je razpeta med bivšega in sedanjega gospodarja. Ko se onadva spopadeta, se mora reva odločiti, komu bo izkazala zvestobo. Krambambuli od žalosti umre, ker se ji oba tako smilita.«⁴²⁵

MILENA: A trpiš?

BORIS: Malo že.

MILENA: Jaz tudi in Radko tudi. Vsi trpimo. Včasih si zaželim, da bi bila nekje daleč stran od trpljenja. Daleč stran od vaju.⁴²⁶

Ta izjava predstavlja začetek Mileninega odhoda. Po letu dni življenja v razpetosti med moškima obema predlaga: »Zakaj mi trije ne bi živeli skupaj?«⁴²⁷ Vendar pa onadva nista naklonjena njenim liberalnim idejam:

BORIS: Jaz pa mislim, da je ženska, ki ljubi dva moška, v notranjem konfliktu sama s seboj in se zato mora nujno odločiti [...].

⁴²² Ibid., str. 386.

⁴²³ Ibid., str. 374.

⁴²⁴ Ibid., str. 380.

⁴²⁵ Ibid., str. 375.

⁴²⁶ Ibid.

⁴²⁷ Ibid., str. 392.

RADKO: Ja, točno tako je! Bravo, Boris.

BORIS: Ti se odloči za enega od naju, midva pa podpiševa, da bova tvojo odločitev sprejela in brezpogojno spoštovala. [...]

MILENA: Kaj pa, če ta ženska, ki je v notranjem konfliktu, ne more razrešit svojega konflikta? Kaj pa, če se ne more odločiti? Kaj pa, če ta ženska ljubi oba moška enako iskreno in hoče imeti oba? Največja tragedija v mojem življenju bi bila, če bi se bila prisiljena posloviti od ljudi, ki sem jih imela v bistvu zelo rada. Če bi morala nasilno, po hitrem postopku zatreti v sebi eno ljubezen v imenu neke druge ljubezni. Češ, ta prva ni prava, prava je ona druga. Likvidirala sem ljubimce, jih napodila, jih izbrisala iz svojega življenja. Ali je prav, da ubijamo ljubezen? [...]

RADKO: [...] Jaz nisem za španovijo. Ljubosumen sem! Ne bom spal s čepki v ušesih, medtem ko se bosta vidva dol dajala! [...]

MILENA: [...] Kje si pa videl komuno z enim parom? [...]

BORIS: Nismo v šestdesetih, pizda, saj nismo hipiji!⁴²⁸

In tako Milena nazadnje zapusti oba. Morda je odšla k šejku Mohamedu bin Rašidu al Maktumu v Egipt, ki ji je nekoč ponudil vilo z igriščem za golf ob Rdečem morju, kjer naj bi skrbela za kulturno razvedrilo žena v njegovem haremu. Radko in Boris pa, zdaj samska, pijeta bratovščino. Morda bosta Mileno še poiskala. Konec je spravljev, vendar odprt.

RADKO: Kako je že rekla? »Ali je prav, da ubijamo ljubezen?«

BORIS: Ni prav, seveda ni prav! V teoriji! Ampak kako bi pa to zgledalo v praksi, te vprašam? Če se jaz, recimo, ne bi odkrižal nobene ženske, ki sem jo imel rad v življenju, bi jih zdaj imel na vratu – a veš koliko?

RADKO: Koliko?

BORIS: Cirka pet ducatov! Me prav zanima, kako bi Milena pogledala, če bi jih zbobnal na kup, jih pripeljal k njej in rekel: Ej, stara, dajmo mi skupaj živeti!

RADKO: V skupnosti svobodno se ljubečih ljudi.

BORIS: Ja! A si predstavljaš to norišnico?!

RADKO: Če bi ti pripeljal svoje in jaz svoje in ona svoje bivše, bi nas bilo za celo pleme! Morali bi najeti kakšno opuščeno vojašnico.

BORIS: Ali pa kakšen dom za starčke.⁴²⁹

Pomembno je, kako se osebe v tej komediji (z njimi pa tudi bralci oziroma gledalci) soočijo z lastnimi predstavami (in predsodki) o družbenih normah, sprejemljivosti in spodobnosti. Kako sta mogoča strastna ljubezen in prešuštvo v zrelih letih, ko naj bi se življenje umirjalo? V času, ko se v življenju namnožijo različne zdravstvene tegobe in je vsakdan starostnikov obarvan z mnogimi tabletami za uravnavanje holesterola ali krvnega pritiska? Radko Mileni očita: »Ne razumem, kako si se mogla zaljubiti! V tvojih letih je to protinaravno. Odrasel človek se ne zaljublja!«⁴³⁰ Ta vprašanja se še bolj zaostrijo, ko se izkaže, da Milena dejansko

⁴²⁸ Ibid., str. 393–394.

⁴²⁹ Ibid., str. 394–395.

⁴³⁰ Ibid., str. 384.

noče biti zakonolomka in svojima moškima ponudi možnost nadaljnega življenja v troje, v nekakšni poligamiji, komuni.

Ob nenavadnem dejstvu, da so trije protagonisti te komedije skorajda »polfiktivne« osebe, so ji prilepili oznake, kot sta »dokumentarna fikcija« in »mokumentarna drama«. ⁴³¹ Čeprav so se nekaterim udeležencem okrogle mize, posvečene nominirancem za Grumovo nagrado, 2. aprila 2013 v Kranju zaradi nekaterih (avto)biografskih potez vsiljevale primerjave *Borisa, Milene, Radka* z intimistično melodramo *Zid, jezero*, ⁴³² pa se zdi pomembneje, kako Jovanović v tej komediji o ljubezenskih strasteh, ki se lahko razviharijo v kateremkoli življenjskem obdobju, s pomočjo izvirne metaforike izpiše svoj vitalistični komentar na znano ljubezensko povest Ivana Tavčarja *Cvetje v jeseni* iz leta 1917 in na njeno še popularnejšo filmsko različico v režiji Matjaža Klopčiča iz leta 1973, kjer je v vlogi Presečnikove Mete nastopila Milena Zupančič. To je očitno vsaj iz naslednjih dveh odlomkov:

RADKO: V jeseni življenja sva, draga moja. Ko se vsa narava pripravlja na počitek. Ko se vročine poležejo in pomladne nevihte umrejo. Sadeži so dozoreli in se medijo na toplem soncu. Dnevi in tedni tečejo kot mirna oljnata reka, brez surovih presenečenj. To je čas nirvane. Kaj bi pa ti rada? Saturnovo leto, poplave, potrese, požare, sneg v avgustu, češnje v decembru? Kaj se to pravi takole znoret na stara leta? ⁴³³

BORIS: Čas teče samo v eno smer. Nazaj ne moreš. Tiste vaše Milene ni več. Veliki zvezdasti cveti poljskega maka so se osuli, zdaj je godna glavica lepljivega mlečka. Njegov opojni izcedek me opija, da po lojtri omame plezam visoko v nebo. Njen vonj se mi je zajedel v telo, v srčne zaklopke, v mišice, v kri! Oh, Milena, moj jesenski cvet. ⁴³⁴

Jovanović skratka tudi v pozni ustvarjalni fazi ne more iz svoje kože. Četudi so časi uporništva zanj dokončno minili, je njihov odmev še vedno tu. Prek svojih dramskih junakov se nam in naši zgodovini (še vedno) smeje v brk ter nas zabava z izbranimi domislicami in zanj značilno ironijo.

⁴³¹ Glej: Jasmina Založnik, »Ljubezni se ne sme ubiti: Intervju z Dušanom Jovanovićem«, *SiGledal*, <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/ljubezni-se-ne-sme-ubiti>, zadnji dostop: 15. 10. 2014; Nika Leskovšek, »Dramski svet Dušana Jovanoviča«, *Sodobnost* 78/7–8, str. 1135.

⁴³² Predvsem zato, ker sta v njeni praizvedbi (v Jovanovičevi režiji) v vlogah protagonistov Lidije in Rudija nastopila Milena Zupančič in Radko Polič - Rac, ki sta tudi v resničnem življenju bivša zakonca.

⁴³³ Dušan Jovanović, *Boris, Milena, Radko in druge igre*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013., str. 385.

⁴³⁴ Ibid., str. 378.

4. ZNAČILNOSTI JOVANOVIĆEVE DRAMSKE PISAVE

Ugotovitve, ki se mi zdijo najrelevantnejše za oris nekaterih bistvenih lastnosti Jovanovićevega opusa, bom zaradi preglednosti shematizirala v sedem kratkih podpoglavij. Najprej bom obravnavala tiste, ki se še vedno tičejo pretežno njegovih družbenih, socioloških, socialnih razsežnosti, kasneje se bom premaknila k bolj znotrajliterarnim vidikom, k njihovim kratkim primerjalnim analizam s pomočjo nekaterih temeljnih pojmov iz literarnih in dramskih teorij ter semiotike, nazadnje pa bom izpostavila nekaj bistvenih jezikovnih značilnosti Jovanovićeve pisave.

4.1. VPRAŠANJA POLITIČNE (ANGAŽIRANE, DISIDENTSKE, AKTIVISTIČNE) DRAMATIKE

Večina Jovanovićeve iger se vpisuje v bogato tradicijo družbeno angažirane umetnosti, eksplicitno političnih dram je manj, a so izjemno pomembne, o izrazito aktivistični ali disidentski dramatikii pa pri Jovanoviću verjetno ne moremo več govoriti, saj moramo pri tovrstnih opredelitvah upoštevati dejstvo, da je kritičen pogled na sočasno družbo, politiko oz. vladajočo ideologijo vendarle značilen za velik del moderne (in kasneje tudi postmoderne) umetnosti, in to navkljub priseganju na popolno avtonomijo (v) umetnosti, njeno samonanašalnost, čistost forme ipd.⁴³⁵ Tudi slovenska drama in gledališče sta od sredine 50. let pogosto predstavljala opozicijo obstoječemu režimu, obenem sta ga s svojimi bodicami na paradoksalen način legitimirala,⁴³⁶ politiki in politični funkcionarji, ki so v dramskih in gledaliških besedilih prepoznavali kritiko sistema, pa so jo v večini primerov dopuščali in tudi tako dokazovali demokratičnost, odprtost in pluralnost jugoslovanske različice socializma.

⁴³⁵ Jovanovićevo delovanje v času socializma, predvsem v 60. in 70. letih, pogosto označujejo kot disidentsko, kar pa po mojem mnenju ni povsem ustrezna oznaka, tudi za njegovo najradikalnejše, zgodnje ustvarjalno obdobje ne. Jovanović se ni nikoli umaknil ali ograbil od (gledališkega) sveta, javnosti, kot je na primer storil Taras Kermauner. Vseskozi je bil močno dejaven umetnik in državljani, povezan z družbo in vpet vanjo, v dialogu z njo, provociral je in bil tudi zavrnjen zaradi nerazumevanja stališč, ki so bila v temelju uperjena v razkrinkavanje ideoloških mehanizmov; eksperimentiral je z dramskimi in gledališkimi formami, kar je v javnosti dolgo sprožalo različne vrste odpora in naklonjenosti – pri recepciji njegovih del je pogosto šlo za mešanico obojega.

⁴³⁶ O tem piše vrsta avtorjev, ki se je ukvarjala in se še ukvarja z zgodovinjeno slovenske povojne umetnosti. Situacija se na prvi pogled zazdi paradoksalna, a že v drugem koraku postane logična: to, s čimer se ukvarjamo, kar nas obseda, ima nad nami neko posebno moč, ki jo s tematizacijo ohranjamo pri življenju. O teh situacijah vedo veliko povedati teoretiki psihoanalize, ki imajo v našem filozofskem prostoru močan vpliv.

V večini Jovanovičevih iger prevladuje kritičen, ironičen, igriv, parodičen, porogljiv ali komičen in ciničen, celo sarkastičen odnos do izbrane družbene stvarnosti. A potrebno je poudariti, da moramo političnost, subverzivnost, uporniškost teh iger iskati ne le v neposredni tematizaciji ali obravnavi družbenega oziroma političnega, o čemer piše Siegfried Melchinger v svoji *Zgodovini političnega gledališča*,⁴³⁷ ampak še prej v njihovih formalnih postopkih in značilnostih, v njihovih motnjah, prebitkih in izumih, v kompleksnosti in polifoničnosti glasov in prekrivajočih se dramskih struktur. Ravno iz tega razloga in ob sprotne mišljenju sočasnega družbenega in gledališkega konteksta, lahko tudi navidez popolnoma avtonomen ali celo deklarirano avtonomen gledališki dogodek, kot je *Pupilija*, preberemo kot radikalno politično gesto, *Jasnovidko*, ki je naravnost smešila akterje tedanje politične stvarnosti, pa kot razmeroma konzervativno satirično komedijo, ki dejansko služi ohranjanju obstoječega reda.

Politično gledališče se je od svojih začetkov z Erwinom Piscatorjem in Brechtom pa vse do danes, ko je politično v sodobnih scenskih umetnostih prisotno predvsem skozi specifične načine uprizarjanja, skozi neustaljene, provokativne in načeloma tudi subverzivne, hibridne uprizoritvene prakse, izjemno spremenilo.⁴³⁸ Če je slavni Brechtov koncept političnega gledališča s potujitvami in z igralskimi izstopi iz vlog, s kombiniranjem lahkotnejših barskih,

⁴³⁷ Ob prepoznavnih navezavah na politično teorijo Hannah Arendt Melchinger v predgovoru te knjige podaja svojo definicijo političnega gledališča: »Politično gledališče vzpostavlja situacije in dogajanja, ki so pomembna za mnoge, za večino, morda za vse. Kaže mnoge načine vedenja v takih situacijah; kaže jih kritično in poziva h kritičnosti. H kritičnosti gledalcev. Šele ko se političnemu gledališču posreči, da gledalce pritegne v situacije in dogajanja, se vzpostavi **javnost**, ki je njegovo najbolj markantno znamenje. Tukaj se gledalec v zatemnjenem parterju ne more prepustiti ganotju ali kulinarično izklopiti zavesti; zablokirana je tudi tista nenavadna identifikacija z junakom ali junaki, ki ga zaziblje v lepe ali vzvišene iluzije. Soočen je z resnico, ki se ga neposredno tiče (kar ne izključuje, da se mu ta predstavi na, kot pravi Brecht, 'dopadljiv' način, torej z umetnostjo, kako prikazati tisto, kar je resnično). Ta resnica, ki se tiče mnogih, večine, morda vseh, je družbena, in takšna je v zgodovini političnega gledališča zmeraj bila, seveda ne v tisti dogmatski abstrakciji, ki družbi posveča izključen interes in ki posameznika, posameznike dopušča le še kot nosilce ali izvrševalce družbenih vlog in načinov vedenja. Zato rajši govorim o **javni resnici**. V političnem gledališču je bil pogosto obravnavan primer, ko so številni, večina, ali če hočete: družba, nad posamezniki, posameznikom uporabili silo in jih izvrgli; tudi proti temu je mogoče protestirati; celo več, gledališče je edini forum, kjer je mogoče javno obravnavati takšne procese. Kajti le-ti so zadeva javnosti, saj se lahko tičejo slehernega izmed nas. Politično gledališče [...] ni podvrženo ne vladajoči oblasti ne prevladujočemu javnemu mnenju; lahko je opozicijsko in revolucionarno. Politika na odru postane neverodostojna, če služi povelečevanju ali tudi zgolj nameram vladajočih sistemov.« Siegfried Melchinger, *Zgodovina političnega gledališča*, Ljubljana: Knjižnica MGL, 2000, str. 18–19.

⁴³⁸ Pri tem mislim predvsem na hibridne oblike sodobnih umetnosti, kot so na primer dokumentarna predstava *Slovensko narodno gledališče* (2007) Janeza Janše ali participatorna gledališka inštalacija *Življenje (v nastajanju)* (2008) istega avtorja, pa tudi na izrazito radikalne uprizoritvene prakse, kot je body art tetralogija *Evropa* (1999–2007) Iveta Tabarja. Tudi preimenovanje treh znanih slovenskih umetnikov v Janeze Janše leta 2007 je bilo politično dejanje. Trije umetniki so s svojo gesto ustvarili nekaj dotlej »neumestljivega«, v javnosti so sprožili val spraševanj o tem, ali je to umetniški dogodek ali ne. (Sami pa na ta vprašanja seveda niso odgovarjali oz. so jih odpravili z značilno izjavo, da je pri njihovi uradni zamenjavi imen šlo za povsem zasebne odločitve.) Podobne reakcije sta v 80. letih prejšnjega stoletja sprožala glasbena skupina Laibach in celotno retrogardistično gibanje Neue Slowenische Kunst s svojimi »totalitarističnimi« ikonografijami in držami, ki jih je Slavoj Žižek v članku *Zakaj Laibach in NSK niso fašisti?* interpretiral (in dokončno razkrinkal) skozi dva pojma teoretske psihoanalize: nadidentifikacija in subverzivna afirmacija.

kabarejskih oblik gledališča in »sholastičnega« političnega razsvetljevanja nekoč deloval subverzivno, saj je sporočilo njegovih iger in dram močno razplastil z namenom »prebuditve« gledalca, je danes tak način uprizarjanja prejkone splošno sprejeta gledališka konvencija. Političnega gledališča danes tudi ne smemo enačiti z artivizmom,⁴³⁹ agitpropom, akcionizmom ali gverilskimi performansi, ki so performativne oblike za izražanje nestrinjanja z izbranimi političnimi odločitvami, družbenimi fenomeni ali predsodki. Zdi se, da kot bistvena *differentia specifica* političnega gledališča v odnosu do večinskega nepolitičnega gledališča ostaja zarez oz. prekinitvev z določenim »režimom gledanja« (ta se skozi čas spreminja), zarez v estetsko konvencijo, ki povzroči, da se »delitev čutnega« (po Rancièrovi teoriji) v izbranem umetniškem delu radikalno spremeni: »Politika obstaja v rekonfiguraciji delitve čutnega, v uvajanju novih objektov in subjektov, v ustvarjanju vidnega iz tega, kar ni bilo vidno.«⁴⁴⁰ Rancière pravi, da »umetnost ni politična zaradi sporočil in čustev, ki jih izraža glede stanja družbenih in političnih zadev. Niti ni politična zaradi načina, kako reprezentira družbene strukture, konflikte ali identitete. Politična je prav zaradi distance, ki jo zavzema v odnosu do teh funkcij. Politična je, kolikor ne zaobsega samo [umetniških] del ali spomenikov, temveč tudi neki specifični prostorsko-časovni senzorijski. [...] Politično dejanje umetnosti je ohranitev heterogeno čutnega, ki je v srcu avtonomije umetnosti in predstavlja stalno silo osvoboditve.«⁴⁴¹ Umetnost torej postane politična, kadar spremeni norme estetskega proizvodnje in recepcije ter posledično tudi tvorjenje njenih pomenov. Najsplošneje rečeno, politična gesta v gledališču nastopi takrat, kadar v gledalčevo vidno polje vstopi neki element, ki je za nekoga izjemno moteč in za katerega noče, da bi bil prisoten, da bi se o njem govorilo in razpravljalo. Prav iz tega razloga je lahko neoavantgardni performans ali hepening *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* leta 1969 interveniral v dani estetski in gledališki kontekst – kot dimna bomba. *Pupilija* je s svojimi ready-made postopki predstavljala estetski šok, zato sta jo velik del občinstva in v precejšnji meri tudi kritika zavrnila, skorajda potlačila. Tej predstavi ob premieri niso pripisovali kakega posebnega pomena za slovensko gledališče. Hopening, ki je že na prvi pogled povsem apolitičen scenski dogodek, performans, je v smislu gledališke oblike pomenil šok. *Pupilijino* subverzivnost na estetski ravni je potrebno razumeti kot politično gesto; politično v smislu odpiranja prostora

⁴³⁹ Za natančnejšo definicijo pojma artivizem, ki ga je kot tvorjenko iz besed »art« in »aktivizem« posrečeno definiral in utemeljil Aldo Milohnič glej: Aldo Milohnič, »Artivizem«, v: Bojana Kunst in Petra Pogorevc (ur.), *Sodobne scenske umetnosti*, Ljubljana: Maska, 2006, str. 184–207.

⁴⁴⁰ Jacques Rancière, »Politika estetike«, *Maska* XIX/88–89, str. 3.

⁴⁴¹ Ibid., str. 3, 6.

za mišljenje določenih fenomenov na drugačen, nov, dotlej še nemisljiv način, ki ga ni bilo mogoče zaobjeti s tedaj dominantnim, tradicionalnim teoretskim in pojmovnim aparatom.

Kot po malem že vseskozi ugotavljam in dokazujem, je Jovanović s svojimi dramami in režijami že od začetka 60. let širil polje dramatike in gledališča, razgibal in rahljajl dramske strukture, se poigral s formami in vsebinami ter skozi zgodbe in razpostavitve dramskih oseb v njih neprizanesljivo razkazoval številne problematične vzorce obnašanja, mišljenja in kulture (ti se odslikavajo tudi v jeziku, v izbiri njegovih socialnih zvrsti ali podzvrsti, in so še posebej opazni v frazah, »ljudskem« izročilu, izbranih reklih in parolah, citatnosti ...), ki občasno s svojim sklicevanjem na »zdravo pamet« preraščajo v splošne resnice, v katere se načeloma ne dvomi, zato so lahko – če se vrnemo h Camusu – tudi izrazito problematični generatorji absolutnih sodb, predsodkov in posledične nestrpnosti do drugih in drugačnih.

Četudi se Jovanović sam ogiba in brani kvalifikacij,⁴⁴² so njegove drame iz 60., 70. in 80. let v precejšnji meri pripadale širokemu in izjemno raznolikemu, številčnemu, plodnemu in umetniško prodornemu spektru t. i. opozicijske⁴⁴³ (ne disidentske) umetnosti, ki je z vztrajanjem pri svoji drugačni estetiki med drugim vztrajno razkrinkavala mehanizme delovanja totalitarne ideologije: »Zame kot avtorja ni nikoli obstajal alibi političnega gledališča. *Karamazovi* in *Skopje* so bile zgodbe, ki so se zgodile v moji družini, opisani dogodki so boleče odmevali v mojem otroštvu. Političen teater s tezo pa mi je bil tuj.«⁴⁴⁴

Jovanovićeve politične kritike se glede na čas nastanka njegovih dram lahko kaže na zelo različne načine, pa tudi v kombinacijah teh načinov. Zgodnje igre *Predstave ne bo*, *Norci* in *Znamke* nastajajo pod vplivom, ki je k nam pljusnil iz tujine (drama absurda, s katero je slovenske gledališčne razmeroma zgodaj seznanil Jože Javoršek),⁴⁴⁵ podobno velja za neoavantgardno *Pupilijo*, *papa Pupila* pa *Pupilčke* in vsaj delno za njihov odmev v *Igrajte*

⁴⁴² Angažiranost v teatru mu ne pomeni nič več in nič manj kot »tisti posebni način gledanja in razumevanja, ki se formulira kot izziv naši neobčutljivosti, strahopetnosti, konformizmu, kot izziv našim lahkomišelnim prisegam, našim vsakdanjim avtomatizmom, naši sprijaznenosti, vserezumevajoči zdravi pameti.« Glej: Tomaž Toporišič, »Ali je čas predstave čas našega življenja?: intervju z Dušanom Jovanovićem«, v: Tomaž Toporišič et al. (ur.), *Ali je prihodnost že prišla?*, Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče, 2007, str. 129.

⁴⁴³ Celo oznaka »opozicijska« je za Jovanovićevo dramatiko po mojem mnenju pretirana, premočna oz. prehuda, v kolikor z njo ne mislimo na vso tisto literarno in umetniško produkcijo, ki se za časa Jugoslavije ni poistovetila s socialnim realizmom in s programsko socialistično ideologijo – ta »opozicija« je bila namreč vsaj od začetka 60. let naprej vseskozi v krepki večini.

⁴⁴⁴ Dušan Jovanović, *Svet je drama.*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007, str. 189–190.

⁴⁴⁵ Glej tudi: Lado Kralj, »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)« *Slavistična revija* 53/2, 2005, str. 101–117 in Jože Javoršek, *Prazna miza*, Ljubljana: Knjižnica MGL, 1967.

tumor v glavi in onesnaženje zraka. Tomaž Toporišič tu v več razpravah opozarja na vpliv ameriških in evropskih hepeningov, na gibanja Living Theatre, Richarda Schechnerja ipd.⁴⁴⁶ Predvsem pa je bistveno, da je bil to čas študentskih gibanj, Woodstocka in hipijev, ki so po malem preplavili vso Evropo in ZDA. Ta občutek svobode je tedaj izrazito okupiral tudi Jovanovićevo delovanje in ustvarjanje. V drugi polovici 70. let se Jovanović loti politične drame z epsko dramaturgijo; nastaneta *Osvoboditev Skopja* in *Karamazovi*, v katerih se delno poslužuje dramaturških postopkov (socialnega) neorealizma in neonaturalizma: kratko skadrirani prizori z verističnimi detajli namreč delujejo kot dokumentarne freske, kot surovi krokiji, v katerih nastopajo socialno močno profilirani liki, zato menim, da sta nanje vplivala tudi močan povojni val italijanskega neorealističnega filma ter jugoslovanski črni val 60. let. Čas druge svetovne vojne, revolucije in NOB, ter zgodnje povojno obdobje ponujajo izjemno dramatičen, a občutljiv snovni kompleks. Jovanović ga je razgrnil na za tedanji čas nepopularen, neideološki način. Že v zgodnji parodični igri *Norci* je pokazal ironičen in bizaren, za tisti čas skorajda blasfemičen odnos do revolucije in njenih vrednot, *Osvoboditev Skopja* pa je poseben tip vojne drame, v kateri ni več niti sence herojstva, ampak samo še lakota, trpljenje, nasilje, bolečina, izdajstva, zlorabe in boj za preživetje, v katerem priplavajo na površje najnižkotnejši preživetveni nagoni, le redko razumevanje, tovarištvo, solidarnost. Človeške žrtve so nepopisno velike in obenem brezsmiselne.⁴⁴⁷ Iz *Osvoboditve Skopja* in *Karamazovih* preseva izrazito camusovsko občutenje absurdnosti sveta. Izbor snovi – trpljenje in žrtve civilnega prebivalstva med okupacijo in po njej – nam skozi umetniško obdelavo razkriva globljo, ontološko resnico o vojnem in povojnem nasilju, kar so (v popolnoma drugačni, obešenjaško-varietejski in ludistični formi) 1975. prinesle že *Žrtve mode bum-bum*, kasneje, v 90. letih, pa tudi postmodernistična *Balkanska trilogija*.

Navkljub propadajočemu gospodarstvu, hiperinflaciji in naraščajočim etničnim napetostim v Jugoslaviji se je v Sloveniji še pred krvavo balkansko morijo zgodil družbeni optimizem 80. let: tedaj se je tudi Jovanović uglasil z vse močnejšim valom urbanih alternativnih kultur, ki so javno razglašale nezaupanje do državnih ustanov in se od njih distancirale. V zadnjem obdobju pred slovensko osamosvojitvijo Jovanović piše izrazito satirične, kritično-

⁴⁴⁶ Glej: Tomaž Toporišič, *Med zapeljevanjem in sumničavostjo*, Ljubljana: Maska, 2004, str. 81.

⁴⁴⁷ Če pri tem pomislimo še na nekaj let mlajše *Žrtve mode bum-bum*, je očitno, da gre pri Jovanoviću za popolnoma drugačno obravnavo vojne tematike kot pri nekoliko starejših, realistično usmerjenih dramatikih, ki so ustvarjali znotraj horizontov historičnega materializma (Matej Bor z *Raztrganci*, Ivan Potrč s *Krefli*, M. Mihelič s *Časom brez sovraštva*, Igor Torkar z *Veliko preizkušnjo ...*), pa tudi pri tistih, ki jih je Jože Koruza nekolikanj nerodno, celo neustrezno poimenoval »dramatiki ontološko nadrealistične smeri« (Kozak z *Afero*, Gregor Strniša z *Ljudožerci*, Dominik Smole s *Krstom pri Savici*, Dane Zajc z *Vorancem ...*). Glej tudi: Lado Kralj, »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)« *Slavistična revija* 53/2, 2005, str. 101–117.

aktualistične igre, ki naj bi bile danes – četudi imajo več nespornih kvalitete – po mnenju samega avtorja in velike večine njegovih interpretov uprizoritveno nezanimive.⁴⁴⁸ Razpad Jugoslavije 1991 pa predstavlja poseben mejnik tudi za slovensko dramatiko (in gledališče). Zamenjava političnega sistema je prinesla demokracijo. Meje, v katere sta se od sredine petdesetih let na vse načine zaganjala tudi slovenska dramatika in gledališče, so padle ali se razblinile. Tudi za dramsko pisavo je nastopil čas paradigmatičnih sprememb, povezanih s premikom iz sfere velikih javnih dogodkov v zasebnost: v dramatiko vstopijo nove teme, snovi in zgodbe, z njimi pa se spremenijo tudi dramske oblike in žanri.

4.2. PRISTOPI K OBDELAVI DRAMSKIH SNOVI

Raznolikost teh pristopov je vedno znova fascinantna; upam si celo trditi, da je Jovanović za skoraj vsako svojo igro uporabil ali izumil nov, drugačen komunikacijski kod, nekateri med njimi so si po izbranih lastnostih podobni, po drugih pa si nasprotujejo. Izpostavila bom le nekaj najznačilnejših med njimi.

Jovanovićeve dramatika je ob svoji snovno-tematski širini in odprtosti vselej intenzivno korespondirala s prostorom in časom, v katerem je nastajala.⁴⁴⁹ Bodisi s sočasnimi literarnimi, gledališkimi ali umetniškimi tokovi in iskanji (te je seveda mogoče detektirati predvsem v strukturi besedil, njihovi zunanji in notranji formi), bodisi z izbranimi socialnimi, družbenimi ali političnimi fenomeni. Bodisi povsem naravnost, neposredno (na primer v dveh popolnoma različnih delih, kot sta *Norci* in *Generacije*), bodisi se potaplja v nedavno, a v zavesti še

⁴⁴⁸ Če to nemara res velja za *Hladno vojno babice Mraz*, pa sem prepričana, da bi bilo vendarle lahko presenetljivo, če bi se kakšen režiser, dramaturg ali interpret lotil preverjanja satirične moči *Vojaške skrivnosti* ali *Jasnovidke* v kontekstu današnje globalne gospodarske, finančne in politične krize. Obe drami navkljub iztrošenosti oz. preživelosti nekaterih političnih aktualizmov iz 80. let namreč prinašata celo vrsto dobro izpisanih prizorov, izjemno natančno zadetih situacij in medosebnih razmerij, ki so značilni za vsako politično, gospodarsko ali finančno oligarhijo.

⁴⁴⁹ Jovanović v več intervjujih in esejih z ne povsem določljivo mešanico samoironije in skromnosti govori o izrazito aktualistični naravi svojih dram. Večino teh iger je po njegovem mnenju čas povsem povozil. A to delno drži samo za nekatera dela, ki so nastala v 80. letih. Več dejstev govori proti Jovanovićevi samokritični ugotovitvi: ne le, da imamo opraviti z besedili, ki so v mnogih pogledih nesporno kvalitetna in gledališko učinkovita, ne le, da sodobni kontekst globalne gospodarske recesije ponuja nove možnosti branj skorajda že pokopanih satir, ki so nastajale v času poznega jugoslovanskega socializma, tudi Janševi odrski rekonstrukciji dveh Jovanovićeveh neoavangardnih predstav (*Pupilija*, 2006 in *Spomenik G2*, 2009), ne tako davni ponovni uprizoritvi *Življenja plejbojev* (SNG Drama Ljubljana, 2008) in *Znamk* (Gledališče Koper, 2009) v postavitvi režiserjev mlajše generacije, Jovanovićeve lastna (samo)reciklaža kar šestih starejših iger v novo gledališko delo (*Razodetja*, 2009, upr. 2011) ter nenazadnje številne izdaje in ponatisi njegovih iger so zadostni dokazi, da je Jovanovićeve opus intriganten za različne profile gledaliških ustvarjalcev in raziskovalcev ter da še zdaleč nima tako omejenega roka trajanja.

močno prisotno travmatično preteklost (druga svetovna vojna v *Osvoboditvi Skopja* ali *Žrtvah mode bum-bum*; čas po njej v *Karamazovih* ali *Razodetjih*) in njene žive posledice na družbeni in intimni ravni. Tudi kadar imamo v mislih besedila, ki se na prvi pogled ukvarjajo s (pol)preteklo zgodovino (*Žrtve mode bum-bum*, *Osvoboditev Skopja*, *Karamazovi*, *C'era una volta in teatro*, *Razodetja*), se v njih kaže aktualen pogled na obravnavano tematiko, njihova perspektiva je izrazito sodobna in ima še kako opraviti s časom, v katerem so ta dela nastala.

Prav zaradi svoje onkrajideološke naravnosti in človeške občutljivosti je večina Jovanovičevih dram v sporočilnem smislu izjemno daljnosežna, tudi zavezujoča. Jovanovičevo presenetljivo prebijanje in kršenje, razdiranje dramskih oz. gledaliških oblik vstaja iz želje, celo potrebe, da bi pri tem početju nastalo nekaj novega; tudi zato je njegov dramski opus tako izjemno raznolik in odprt za najrazličnejše interpretacije. To so igre, ki bralca postavljajo pred izzive dejavnega branja in ga nenehno silijo v spraševanje o bistvu ter možnostih dramskega ustvarjanja.

4.3. JOVANOVIČEVA DRAMATIKA IN VPRAŠANJE IDEOLOGIJ

Po vsem povedanem je jasno, da pri obravnavi Jovanovičevih zapletenih dramskih tkiv kaj hitro izskočijo vprašanja obravnave in prikaza kompleksnih sistemov idej, ki jim z eno besedo rečemo ideologije. Literatura in gledališče, še posebej pa film, so bili v času socializma nosilci, posredniki, razširjevalci ideologije. Danes ni veliko drugače, razlika je le v tem, da je bila ideologija do konca osemdesetih let dvajsetega stoletja pri nas v pretežni meri zapovedana in tudi bistveno lažje prepoznavna. Socializem je po svoji podobi krojil tudi kulturo, a ravno kultura je bila že od sredine petdesetih let naprej na vse mogoče načine nosilka individualnega in družbenega upora. Umetnost je seveda lahko orodje za širjenje ideologij, a je hkrati tudi eden najboljših, najučinkovitejših in najpresenetljivejših načinov upora proti njim. Zato si je na tej točki potrebno zastaviti vprašanje: Kaj je ideologija? Filozofska in kasneje sociološka znanost se v to vprašanje poglobljata vsaj od renesanse naprej (zametke tega početja pa lahko opazujemo že v stari Grčiji, v nasprotjih med tamkajšnjo politiko in filozofijo); z nastopom meščanstva, s pluralizacijo javnega življenja, širitvijo svobode govora pa se je odprlo polje možnosti za soočenja različnih diskurzov, sistemov vrednot in pogledov na svet. Teorijo ideologij, njihovo zgodovino in razvoj, načine prepoznavanja ideoloških praks so pisali veliki moderni misleci, kot so Karl Marx, Louis

Althusser, Pierre Bourdieu, Theodor W. Adorno, Michel Foucault, Georg Lukacs, Antonio Gramsci ...; na Slovenskem Rastko Močnik, Božidar Debenjak, Slavoj Žižek, Rado Riha, Tonči Kuzmanić, Boris Vežjak ... Za potrebe pričujoče naloge bo moral zadostovati zelo kratek ekskurz na to področje, z vnaprejšnjim zavedanjem, da bo njegov shematski prikaz tudi nujno poenostavljajoč.

Pri mišljenju ideologij se v splošnem srečujemo s tremi koncepti oz. pristopi. Prvi govori o ideologiji kot sistemu idej, o načinu mišljenja, ki izhaja iz določenih izhodišč, po katerih dojemamo svet, ki nas obkroža. Ta sistem je konsistenten, v sebi logičen in zaokrožen, mogoče ga je sistematično artikulirati, ob tem pa ni zmožen videti, prebrati, razumeti, doumeti, preseči svojih meja. Drugi pristop opazuje manifestacije ideologij v različnih pojavnih oblikah, predvsem v diskurzih, rabi besed ... Elementi ideologije so v tem primeru veliko bolj razpršeni, nesistematični, pojavljajo in izvajajo se v vsakdanji govorici in pisavi. Tako ideologijo širimo navadni ljudje, ki je nismo zmožni artikulirati kot sistem (prvi opisani pristop). Razlika med prvim in drugim pristopom k obravnavi ideologije je nastala kot posledica delitve dela med intelektualci oziroma izobraženci (profesionalnimi ideologi) in neintelektualci oziroma neizobraženci (vsakdanjimi ideologi). Oba pristopa je opisal Božidar Debenjak v svojem delu *Friedrich Engels – zgodovina in odtujitev*.⁴⁵⁰ Tretji možni pristop pa je definiral Louis Althusser: »Ideologija ima materialno eksistenco.«⁴⁵¹ Po Althusserjevi teoriji je ideologija praksa, ki se manifestira skozi dejanja; ni nekaj, kar bi potekalo na ravni takšnega ali drugačnega mišljenja, ampak na ravni naših vsakdanjih odzivov na situacije, s katerimi potrjujemo svojo (ne)privrženost določenim družbenim razmerjem ali pojavom. To pojmovanje se še posebej nanaša na kontekst ritualnih praks (cerkev; volitve, referendumi, proslave ...; sem sodi tudi primer našega pokornega priznanja avtoritete vsakemu policaju, ki nas legitimira na cesti, pa tudi znana krilatica Blaisa Pascala: »Pokleknite, premikajte ustnice v molitvi in verovali boste.«⁴⁵²

Pojem ideologije kot zgodovine idej sta po francoskih mislecih prevzela Karl Marx in Friedrich Engels in ga v *Nemški ideologiji* (1845–47) razvila v daljnosežen sklep, da so ideje, ki so vselej odraz realnosti, same po sebi sprevržene in nezadostne ter da je realnost potrebno

⁴⁵⁰ Glej: Božidar Debenjak, *Friedrich Engels – zgodovina in odtujitev*, Maribor: Založba Obzorja, 1981, str. 155–182.

⁴⁵¹ Louis Althusser, »Ideologija in ideološki aparati države«, v: Louis Althusser, *Izbrani spisi*, Ljubljana: Založba / *cf., 2000, str. 91.

⁴⁵² Citirano po: *ibid.*

spreminjati. Na tej točki bom zapisala trditev, ki je do neke mere provokativna: za ves Jovanovičev dramski opus – celo za njegovi intimistični igri *Generacije* in *Zid, jezero* ter za vsa tri dela, ki tematizirajo zlasti zasebna življenja čudakov in obrobnežev, *Karajan C*, *Klinika Kozarcky* in *Ekshibicionist* – lahko ugotovimo, da na različne načine sledi temu osrednjemu Marxovemu credu. Razlogi za to so očitni in jih po malem že ves čas zasledujemo: Jovanovičeva pisateljska drža, praksa in strategija so vseskozi antiideološke. Jovanović se na družbene in politične fenomene odziva kritično in analitično, saj ideologijo razgali v njenem bistvu, najpogosteje tako, da se iz nje ponorčuje. V *Predstave ne bo*, *Norcih*, *Žrtvah mode*, *Soncu za dva*, *Jasnovidki* ... zavzame zdravo distanco do znanih ritualnih praks (politični govori, državne proslave, služenje vojaškega roka v JLA, protokoli političnih elit); v *Znamkah*, *Karamazovih*, *Vojaški skrivnosti*, *Razodetjih* ... je kritičen do družbenopolitičnega sistema nadzora in kaznovanja; v *Osvoboditvi Skopja*, *Karamazovih*, *Soncu za dva*, *Don Juanu na psu*, *Antigoni*, *Uganki korajže*, *Kdo to poje Siziifa*, *Karajanu C*, *Razodetjih* ... obsoja in kaže pojave nerazumevanja drugačnosti, nestrpnost, različne vrste predsodkov, sovraštev in nacionalizmov; v *Norcih*, *Karamazovih*, *Karajanu C*, *Kliniki Kozarcky*, *Ekshibicionistu*, *Razodetjih* ... pokaže na brutalnost državnih aparatov in neučinkovitost institucij; v *Predstave ne bo*, *Norcih*, *Žrtvah mode*, *Hladni vojni babice Mraz* ... se inteligentno ponorčuje iz ideološkega sistema skozi njegove specifične jezikovne diskurze, v *Predstave ne bo*, *Pupiliji*, *Tumorju*, *Življenju plejbojev* ... pa tudi iz gledaliških in dramskih konvencij ter avtoritet, ki so že po definiciji konzervativne. Jovanović je za časa socializma svojim bralcem in gledalcem vedno znova sporočal, da ideologija še zdaleč ni samo tisto, kar je v svojih obsežnih spisih učil komunistični voditelj Edvard Kardelj, ampak da se ta skriva predvsem v naših vsakdanjih praksah, diskurzih in ritualih. In kar je zdaj že povsem jasno: Jovanović je tako pred osamosvojitvenim letom 1991 kot po njem zmožal opazovati in obravnavati ideologije kot tiste sisteme družbenih praks, ki nas »držijo v krempljih« ravno tam, kjer se jih ne zavedamo, v tem, kar se nam zdi in kaže kot samoumevno in naravno. Na zapleteni poti razumevanja in interpretacije Jovanovičevih del je potrebno vseskozi zasledovati tudi primeže različnih ideologij, v katere je brez izjeme ujet vsakdo izmed nas.

4.4. ŽANRSKA FLUIDNOST

Dušan Jovanović je v dramatiko vnesel ideje avantgard, naprednih družbenih gibanj in kritiko oblastniških struktur. Pripada tistim intelektualnim in umetnostnim strujam, ki kritično motrijo in komentirajo izbrano družbeno klimo. Kritike v svojih dramah (in režijah) pa ni le tematiziral, ampak jo je vpisoval v vrsto formalnih in konceptualnih odločitev. Igra, drama absurda, groteska, drama, satira, parodija, dokumentarna drama ... so najpogostejši označevalci Jovanovičevih del. A ti so do neke mere nezadostni, saj gre v Jovanovičevih igrah najpogosteje za »mozaike«, lepljenke in preplete ali preklapljanja med zelo različnimi, drzno spojenimi žanri. Jovanović vedno preskuša in raziskuje dramske in gledališke forme, preverja učinke različnih dramaturških postopkov, kreativno preigrava in premešča ustvarjalne pozicije, s tem pa generira presenetljive, »bastardne«⁴⁵³ dramske oblike. Opraviti imamo z nekaj političnimi alegorijami (*Don Juan na psu*), številne drame so mešanica smešnega, fantastičnega in grozljivega (*Vojaška skrivnost, Viktor, Jasnovidka, Don Juan na psu ...*) itd. Ta dela so obenem polna odprtih, ne povsem jasnih ali definiranih mest, tudi »drsečih označevalcev«; pri osredotočenju na njihovo zgradbo seveda pogosto opazimo znane značilnosti odprte dramske forme, kot jih je že leta 1960 v svoji vplivni disertaciji *Zaprta in odprta forma v drami* definiriral nemški teoretik Volker Klotz: dramske osebe delujejo fragmentarno, izražajo se v nepovezanih stavkih, njihove misli pogosto ostajajo nedokončane; število dramskih oseb je veliko (*Norci, Osvoboditev Skopja ...*); značilno je opuščanje enotnosti časa, kraja in dejanja, prizori si pogosto sledijo po logiki kontrasta, dramska zgradba je ohlapna, dramsko gradivo je razčlenjeno le še na številne prizore ipd.⁴⁵⁴

Na tem mestu naj opozorim samo še na bolj ali manj nenavadne podnaslove in mote Jovanovičevih dram: *Predstave ne bo* – igra v dveh delih; *Norci* – zgodovinska igra 63; *Znamke, nakar še Emilija* – igra, z napotkom »Igrajte se vsi, ki v igri sodelujete«; *Happening Hlapci* – sinopsis; *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* – igra v treh dejanjih in memoriam pobijalca ščurkov, z motom v izmišljenem jeziku *Palas aron ozinomas baske bano tudan donas geheamel cla orlay berec hé pantaras tay*; *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tuje hočemo* – svojega ne damo – commedia dell'arte; *Žrtve mode bum-bum* – scenarij za gledališko predstavo; *Karamazovi* – gledališka igra v dveh delih; *Hladna vojna*

⁴⁵³ Glej: Jelena Lužina, »Dušan Jovanović, osloboditelj Skopja«, neobjavljeni tipkopic, 2007, str. 2, 6, 9, 11, 23; Dušan Jovanović, *Paberki*, Ljubljana: Knjižnica MGL, 1996, str. 166–178, Tomaž Toporišič, »Dušan Jovanović in kriza dramskega avtorja«, <https://sites.google.com/site/ttoporistic/>, zadnji dostop: 6. 10. 2014.

⁴⁵⁴ Glej tudi: Volker Klotz, *Zaprta in odprta forma v drami*, Ljubljana: Knjižnica MGL, 1996.

babice Mraz – poskus igre za otroke; *Sonce za dva* – TV drama; *Vojaška skrivnost* – zoolingvistični mirakel v treh nizih in dveh predahih; *Viktor ali Dan mladosti* – postmeščanska drama v treh dejanjih in Jugoimprovizacija na temo »Victor ou les' enfants au pouvoir« R. Vitraca; *Jasnovidka ali Dan mrtvih* – pankrtska igra z žanrskimi motnjami; *Zid, jezero* – celovečerna enodejanka; *Don Juan na psu* – fusnota pod parolo Zdrav duh v zdravem telesu; *Antigona* – stavki iz enih glav za druga usta; *Uganka korajže* – gledališki komad v treh stavkih; *C'era una volta in teatro* – enodejanka; *Kdo to poje Siziifa* – glasbena drama v treh delih; *Karajan C* – komičen miks za glas in telo: Moderato/Scherzando ma non troppo/Adagio sostenuto; *Klinika Kozarcky* – alko-komedija; *Ekshibicionist* – drama; *Bobby in Boris* – igra, *Krojači sveta* – Funeral Fashion Show; komedija *Boris, Milena, Radko* pa je brez podnaslova in tudi to je lahko pomenljivo.

Podrobnejše ukvarjanje s podnaslovi in moti Jovanovičevih iger, ki po definiciji določajo bralčevo in gledalčevo percepcijo ter so večinoma hudomušni, tudi bizarni in (samo)ironični, bi lahko prineslo še kakšne nove poglede na ta samosvoj opus.

4.5. TEMATSKI STALNICI JOVANOVIČEVIH IGER

4.5.1. Svet gledališča

Razmerje med realnim in teatralnim je problemski korpus, ki zanima številne sodobne gledališke umetnike (Vlado G. Repnik, Janez Janša, Sebastijan Horvat, Oliver Frlijić ...) in teoretike (Bojana Kunst, Aldo Milohnić, Janez Janša, Blaž Lukan, Tomaž Toporišič ...) ter je že od samega začetka ena izmed stalnic Jovanovičevega dramskega opusa. Gledališče je navsezadnje Jovanovičev osrednji življenjski prostor: do potankosti pozna mehanizme njegovega delovanja in te fenomene problemsko razpira tudi v svojih dramah. Tako se je lahko njegova lastna biografija skupaj z vprašanji, ki so ga vznemirjala, sproti pretapljala v dramsko snov za vsa tista dela, ki konkretno tematizirajo svet in probleme gledališča kot specifične umetniške oblike. Lotil se jih je že v prvi igri *Predstave ne bo*, v *Tumorju*, *Hladni vojni babice Mraz*, *Uganki korajže*, *C'era una volta in teatro*, *Kdo to poje Siziifa*.

Jovanović se je strastno posvečal različnim poskusom razkrivanja mehanizmov umetniške kreacije v gledališču znotraj svoje (dramske, režijske) umetniške kreacije; poskusom

(za)brisanja umetniškega prostora ali dezintegracije gledališkega prostora, tudi na način dekompozicije tradicionalnih dramskih struktur. Zamisel o stapljanju gledališča in realnosti je najintenzivnejše in najbolj dosledno izpeljal v predlogi za eksperimentalni format *Happening Hlapci*, pri ostalih naštetih delih pa se odpirajo zanimivi teatrološki problemi, kajti dramski oz. gledališki okvir je vseskozi tukaj in nenehno deluje; četudi ga dramski liki zanikujejo, besedilo še vedno o(b)staja kot besedilo, namenjeno uprizarjanju. Značilen primer takšne »dvojnosti« je igra *Predstave ne bo; Uganka korajže in Sizif* pa sta zaradi same tematizacije gledališča, z izbiro gledališča kot pomembnega dogajalnega prostora ter z odpiranjem temeljnih vprašanj o gledališki in igralski umetnosti, še bolj zapleteni deli. Igralka Irena iz *Uganke* na primer intenzivno preživlja nekakšno razdvojenost, nesporazume med samo sabo, svojimi dejanji ter dejanji osebe, ki bi jo morala upodobiti na odru (od tod tudi njene igralske in osebne travme). Irena je dramska oseba in kadar ne stoji pred bralcem kot Anna Fierling, kadar ni na skušnji (in to je večji del igre), njeno »neigranje« seveda ne izstopi iz dramskega (ali gledališkega) okvirja. Kljub temu pa njen lik ter lik Siziifa bistveno definirata dve vprašanji, ki bi ju lahko strnili v: Kje se začne vloga? In kdo sem jaz v njej? Razlika med igranjem in neigranjem, kot ga izpostavljajo te drame, implicirajo dvojni, »razcepljeni« igralski subjekt; oba nivoja igre pa še vedno pripadata področju teatralnega, krajše povedano: tudi neigra v igri še vedno pripada igri.

Pri vsem skupaj gre za izjemno zanimive tematizacije vprašanj, ki so povezana z odnosi med realnostjo in njeno odrsko reprezentacijo. Na predstave – in umetniška dela nasploh – vselej vplivajo določena dejstva iz realnosti, obratno pa bi zelo težko trdili. A pri *Sizifu* se zgodi natanko to: protagonistova in dramska resničnost se bistveno spremenita pod vplivom operne predstave oziroma skozi sam proces vaj za operno predstavo.

4.5.2. Generacijski prepadi

Pri analizi Jovanovičevega načina obravnavanja preteklosti z izrazitim ozirom na njene sedanje učinke kmalu opazimo, da imamo najpogosteje opraviti z (v literaturi dobro znanim) motivom podedovane usode, krivde oz. zaznamovanosti sinov z življenji očetov,⁴⁵⁵ ali boljše, otrok z življenji staršev (*Osvoboditev Skopja, Karamazovi, Viktor ali Dan mladosti, Don Juan*

⁴⁵⁵ To lastnost Jovanovičeve dramatične omenjata tudi Lado Kralj in Dragan Klaić. Glej: Lado Kralj, »Kako so sestavljene igre Dušana Jovanovića«, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013, str. 407–417; Dragan Klaić, »Beg duše iz ječe telesa«, *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani* LXX/3, 1990/91, str. 111.

na psu, *Antigona*, *Kdo to poje Siziifa*, *Razodetja* ...), pa čeprav gre med njimi pogostoma za artikulacijo generacijskih konfliktov in nasprotij (*Generacije*, *Sonce za dva*, *Jasnovidka*, *Don Juan na psu*). Prikaze takšnega komunikacijskega prepada najdemo tudi v igrah *Predstave ne bo*, *Norci*, *Igrajte tumor v glavi*, celo v *Žrtvah mode bum-bum*. Lado Kralj poudarja, da je *Osvoboditev Skopja* »izpoved o generaciji, ki je z otroškimi očmi videla vojno in je zato še posebej kritična do očetov, ki so nagnjeni k ideološkim interpretacijam in glorifikacijam.«⁴⁵⁶ Tudi v *Norcih* imajo mladi »svoj ekskluzivni pogled na sedanost in preteklost, svoj sistem vrednot, ki se popolnoma razlikuje od miselnosti njihovih očetov, revolucionarjev.«⁴⁵⁷ V *Karamazovih* in *Razodetjih* so zaradi očetove kazni ranjeni vsi trije sinovi; vsak na svoj način so se odvrnili od njega; gre za generacijo, »ki jo v *Osvoboditvi Skopja* napove nori Vavo: 'Vi, pamži, ne boste nikoli srečni! Preveč ste videli in premalo razumeli ... Nikdar ne boste dozoreli!' Jovanović tu vleče vzporednice z istoimenskim romanom Dostojevskega.«⁴⁵⁸ Celó v izrazito satirični *Jasnovidki* sta sinova karizmatične prve dame Milke karikaturi patoloških intimnih in političnih razmer(ij), ki se kažejo v nepotizmu, smešni avtoritarnosti, nezrelosti, homoseksualnih nagnjenjih; v *Karamazovih*, *Kdo to poje Siziifa* in *Razodetjih* so odnosi med materami in njihovimi potomci o(b)teženi z občutki krivde na eni in drugi strani, v igri *Don Juan na psu* pa po vseh generacijskih nasprotovanjih, trenjih in očitkih, ki so najpogosteje vir komičnega, v zaključku jasno zaslutimo, da je Janez, sin naslovnega junaka Leopolda Hvale, zaznamovan z isto nenavadno boleznijo nenadzorovane avtonomizacije in razpadanja telesa.

4.6. MEDBESEDILNOST IN CITATNOST KOT (SAMO)IRONIJA IN KOMENTAR

Jovanović je svoje igre pregnetel z izjemno količino referenc in medbesedilnih povezav: s citati in parafrazami iz slovenske ali svetovne literature, še posebej dramatike, z znanimi političnimi parolami, ideološkimi diskurzi ipd., ki so v novem kontekstu najpogosteje ironizirani oz. parodirani. Poleg tega v njegove igre na različne načine vdirajo sočasni popkulturni fenomeni (glasba, film, televizija, tehnika in tehnologija ...), ki vplivajo na njihove vsebinske in kompozicijske lastnosti. Te lastnosti ali značilnosti seveda lahko v splošnem pripišemo vsej modernistični književnosti in umetnosti nasploh, tudi dramatiki, v

⁴⁵⁶ Lado Kralj, »Kako so sestavljene igre Dušana Jovanovića«, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013, str. 407.

⁴⁵⁷ Ibid.

⁴⁵⁸ Ibid., str. 412.

obdobju postmodernizma pa se je vse to prečenje le še stopnjevalo, kar je posebej opazno v Jovanovičevi dramatik 80. in 90. let.

Če bi hoteli popisati medbesedilnost Jovanovičevih iger, bi to pomenilo odpreti sod brez dna. Zato naj na tem mestu zadošča, da omenimo samo najpomembnejše in najbolj očitne povezave. Zadnji takti *Norcev*, njihova zaključna replika, prinašajo izrazito parodijo Cankarjevih *Hlapcev* kot temeljnega dela slovenske dramatike in njegovega izrecno uporniškega socialističnega izročila. Pri *Življenju podeželskih plejbojev* imamo opraviti s transpozicijo klasične *commedie dell'arte* v nov čas in nov prostor, v prizoru na pokopališču pa z vehementno travestijo Shakespearovega *Riharda III.* S *Karamazovimi* nas je Jovanović neposredno napotil na veliki filozofski roman Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega, na *Karamazova*, njegove tri sinove in njihova premišljevanja o ljubezni, sreči, človekovi krivdi in svobodi. *Don Juan na psu* nas na presenetljivo bizaren način vodi k Molièru ter znanemu mitu o neustavljivem zapeljivcu, v prizoru prikazovanja duha Leopoldove matere pa celo k *Hamletu*. *Antigona* medbesedilno komunicira s Sofoklejem, Ajshilom, Evripidom in Smoletom, *Uganka korajže* z Brechtom, *Kdo to poje Sizifa* pa v naslovu s kulturnim jugoslovanskim filmom *Kdo tam poje* (*Ko to tamo peva*, 1980) Dušana Kovačevića in Slobodana Šijana, sicer pa z antičnim mitom o Sizifu in njegovimi kasnejšimi izpeljavami, predvsem z daljnosežnimi interpretacijami znotraj Camusove eksistencialistične filozofije.

Distanco, zdaj norčavo, drugič bolj groteskno ali resnobno, ki jo goji do umetnosti in sveta nasploh, je Jovanović zmožen vzpostaviti tudi do samega sebe, do svojega dela in lastne (gledališke in zasebne) zgodovine. *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* je bil eden prvih takih Jovanovičevih dramskih komentarjev, v katerem je s tematizacijo spora med gledališkimi »tradicionalisti« in »avantgardisti« parodiral znane turbulence v ljubljanski Drami konec 60. let, obenem pa se je s to igro tako rekoč programsko odpovedal lastni neoavantgardni preteklosti, katere vrh je predstavljala predstava *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*. Potem je tukaj igra *Don Juan na psu* – Jovanovičev dramski in gledališki prepis in dopis lastnega (doslej tudi edinega) romana iz leta 1965 (izdanega 1969), ki se je 25 let po nastanku izkazal za aktualno in izvirno metaforo tedaj dobesečno razpadajočega sveta: razpadajoče ideologije, družbenega in političnega sistema ter države. Tudi pri branju »scenarija za gledališko predstavo« *Žrtve mode bum-bum* dobimo občutek, da je to besedilo nastalo precej pred svojim časom. A tokrat ne zaradi presenetljivih vsebinskih izpeljav kot pri

Don Juanu na psu, ampak zaradi njegove izjemno odprte in izrazito sodobne, postdramske dramaturško-performativne strukture.

Ker je Jovanović gledališka osebnost *par excellence*, je predeloval in citiral samega sebe tudi kot režiser. Spomnimo samo na njegove legendarne kokoške. Najprej jim je namenil pomenljivo, a interpretativno skrajno odprto zaključno vlogo v absurdni gledališki kriminalki *Znamke, nakar še Emilija*. Kmalu zatem je sledilo njihovo razvpito klanje v *Pupiliji*, ki je bilo interpretirano kot ritualna gesta in kot konec gledališča, utemeljenega na dramski besedi, ista gesta pa je bila v uprizoritvi Svetinove *Lepotice in zveri* sredi 80. let prebrana kot konec gledališkega modernizma.⁴⁵⁹

Medbesedilnost, citatnost, parafraze, predelave del in raznih drobcev, ki so zapisani v naš kulturni in družbeni spomin ali v Jovanovićevo lastno (umetniško) biografijo, so njegova stalnica, ki jo skozi opus neumorno stopnjuje. V drami *Razodetja* je Jovanović v (samo)reciklaži nedvomno segel najdlje. Med branjem *Razodetij* se skorajda v vsakem od triinštiridesetih prizorov razkriva avtorjeva medbesedilna komunikacija z lastnim dramskim opusom, ne le s *Karamazovimi*. Večji del besedila, stavki, replike in izjave, monologi in dialogi, celo osebe, situacije in prizori so naphani s pasusi oz. prepoznavnimi elementi iz žanrsko, vsebinsko in slogovno zelo različnih Jovanovićeveh dram.

4.7. BOGASTVO JEZIKOVNIH DISKURZOV

V tesni zvezi z medbesedilnostjo je seveda tudi Jovanovićevo drzno mešanje najrazličnejših jezikovnih zvrsti, nivojev in leg. Jovanovićevev jezik je vztrajno rahljal norme visoko literarnega, gledališkega, umetniškega jezika in ga s tem na svoj način postopno desakraliziral, premikal meje standardizacije gledališkega govora. Za ves opus je značilno izjemno bogastvo jezikovnih diskurzov glede na njihovo socialno in funkcijsko zvrstnost (*Norci*, *Tumor*, *Vojaška skrivnost*); jezik njegovih dram je zgneten iz pogovornih (*Generacije*), pokrajinskih (*Zid*, *jezero*), narečnih, žargonskih (*Norci*), slengovskih izrazov (*Karamazovi*) ter različnih strokovnih, znanstvenih, filozofskih, lingvističnih, medicinskih, psiholoških ali političnih diskurzov (*Sonce za dva*, *Don Juan na psu*, *Karamazovi*); tukaj se visoko druži z nizkim, celo vulgarnim (*Antigona*, *Karamazovi*), vanj občasno vdirajo tudi

⁴⁵⁹ Glej op. št. 194.

drugi jeziki: makedonščina, srbsščina, nemščina (*Osvoboditev Skopja, Boris, Milena, Radko*). S stališča jezikovnega eksperimenta pa so zagotovo najdaljnosežnejše *Žrtve mode bum-bum* kot en sam dolg niz slovarskih primerov rabe jezika in fascinanten katalog različnih jezikovnih možnosti, iger in izbir, ki preraste v raziskavo zvočnih, pomenskih in čustvenih dimenzij sicer popolnoma nevtralnih (stalnih) besednih zvez, pregovorov in fraz. Četudi je Jovanovićev »polifonični jezikovni diskurz«, kot ga imenuje Tomaž Toporišič,⁴⁶⁰ v nekaterih delih lahko celo pretiran – ali bolje: opozarjajoč nase –, posebej kjer jezik izrazito določa njegove govorce po socialnem, družbenem, poklicnem statusu ali ideološki pripadnosti ali kadar je bil avtorjev namen očitno (o)smešenje, ironiziranje ali parodiranje izbrane situacije (*Norci, Jasnovidka*), pa je njegov občutek za jezik, tek in ritem žive, govornjene besede nezgrešljiv in naravnost očarujoč. Jovanović ima izjemen posluh za stavo besed in govornjenih stavkov. Po živosti, okretnosti in verjetnosti dialogov je njegova pisava še posebej prepoznavna.

⁴⁶⁰ Glej na primer: Tomaž Toporišič, »Dušan Jovanović in kriza dramskega avtorja«, <http://sites.google.com/site/toporisic>, 12. 10. 2012.

5. SKLEP: INDIVIDUALISTIČNO-EKSISTENCIALISTIČNI ANARHIZEM V JOVANOVIĆEVI DRAMATIKI⁴⁶¹

Na kratko povzemimo, katere idejne koordinate anarhističnega mišljenja in delovanja lahko zasledimo v Jovanovičevem opusu, ali bolje, kateri elementi, ideje, lastnosti družijo Jovanovićevo dramatiko z anarhizmom, v katerih igrah se pojavljajo in predvsem, kakšno stališče je do njih zavzel Jovanović.

Preden se lotimo konkretnih primerjav, razgrnimo nekaj splošnih ugotovitev. Prva med njimi je, da različne anarhistične ideje med sabo niso povsem združljive in si včasih celo nasprotujejo. To je luknjičast, namerno odprt, izjemno heterogen in s tem tudi ranljiv sistem z veliko dobrimi in nekaj briljantnimi elementi. Vse to že v splošnem velja tudi za Jovanovičev raznoliki dramski opus. Nadalje lahko Jovanovića kaj hitro uvrstimo med tiste dramatike, ki pri pisanju izhajajo iz aktualnega, natančno določenega zgodovinskega, družbenopolitičnega in kulturnega položaja: v večini njegovih iger sta družbeno-zgodovinski in politični trenutek dovolj natančno določljiva in Jovanović je do njiju kritičen na različne načine. Javno odzivanje na družbeno situacijo in na stanje v državi je med drugim značilno tudi za vse oblike anarhizma. V igrah *Norci*, *Karamazovi*, *Razodetja* ... je ob vsej zagonetnosti in večplastnosti vseprisotno avtorjevo prepričanje, da družba in razmerja v njej niso nekaj statičnega in za vselej danega, ampak se nenehno spreminjajo, to pa nas lahko navdihuje in zavezuje h camusovskemu vztrajanju pri nenehnem delovanju za pravičnejšo družbo. Potem je tukaj Jovanovićevo dolgoletno zagovarjanje in spoštovanje avtonomije mišljenja, delovanje v smeri širjenja prostorov svobode (miselne, literarne, gledališke, umetniške, državljanske ipd.), kar je prvo vodilo vsakega anarhista; pojem svobode pa tudi nasploh velja za nekakšen inavguracijski trenutek celotnega drugega vala avantgard, zato je z anarhizmom povezana tudi Jovanovičeva zavestna odločitev o nujnosti avantgard, in to ne glede na čas, v katerem živimo in ki je avantgardam lahko bolj ali manj naklonjen: če želimo v danem sistemu ali v družbi doseči kakršnokoli spremembo (na bolje), mora akcija manjšine hoditi pred prebujanjem množic.⁴⁶² To držo je Jovanović kot umetnik dosledno uresničeval vse do začetka 90. let prejšnjega stoletja, ko so se v Evropi zgodili zgodovinski politični premiki in je na pogorišču vzhodnega bloka nastala vrsta novih držav.

⁴⁶¹ Celotno poglavje je delna predelava četrtega dela mojega eseja »Osnovne poteze anarhistične družbene misli in njeni sledovi v (zgodnji) dramatiki Dušana Jovanovića«, ki je bil objavljen v reviji *Sodobnost* 76/7–8, str. 1000–1013.

⁴⁶² Kar načeloma velja za vsa področja človekovega življenja in delovanja, tudi za umetnost.

Jovanović se je v zgodnji ustvarjalni fazi odkrito navduševal nad ultralevičarskimi, anarhističnimi akcijami. Iritirala ga je močna država s svojo enosmerno socialistično ideologijo, s katero je bila tedaj prepojena celotna družba. Upiral se mu je propagandni koncept nenehnega služenja domovini in ljudstvu, kar je jasno artikuliral že v svoji prvi igri iz leta 1962, *Predstave ne bo*. Tedaj Jovanovića z anarhisti v splošnem družita skepticizem in kritičnost do vsakršnih total(itar)nih sistemov, v isti sapi pa je bil v svojih igrah kritičen do političnih utopij, tudi anarhističnih. Diskurz španskih anarhistov iz prve polovice 20. stoletja: »Vsem ljudem bi moral biti zagotovljen dostop do znanosti, umetnosti in raziskovanja; s tem, ko bi bili vsi obenem fizični delavci in intelektualci, bi odpadla tudi delitev ljudi na fizične in umske delavce,«⁴⁶³ že močno spominja na dikcijo revolucionarjev in kontrarevolucionarjev (med njimi pravzaprav ni posebne razlike) v *Norcih*, ki jo Jovanović skozi parodijo privede do čistega absurda:

GLAS GOVORNIKA: Razlike med fizičnim in umskim delom bodo ukinjene. Ustvarili bomo nov tip človeka, ki bo sposoben delati danes v kmetijstvu, jutri pri plavžu, pojutrišnjem pa v znanstvenem laboratoriju. (III/1)⁴⁶⁴

Ideje in potrebo po širjenju prostorov svobode je Jovanović udejanjal na vseh področjih svojega delovanja: kot dramatik, pisatelj in publicist, v šestdesetih je bil nekaj let tudi član uredništva revije *Perspektive*, predvsem pa z gledališkim ustvarjanjem. V šestdesetih letih je s kolegi po nehierarhičnem, skupnostnem, torej temeljno anarhističnem načelu ustanavljal nove prostore za uresničevanje svojih avantgardnih gledaliških vizij: Študentsko aktualno gledališče, »plemensko« zaznamovano Gledališče Pupilije Ferkeverk in Eksperimentalno gledališče Glej. V kratki ustvarjalni fazi izrazitih eksperimentov s predstavama *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* in *Spomenik G*⁴⁶⁵ ter z nikoli uprizorjenim »scenarijem« *Happening Hlapci* se je odpovedal gledališču besede in odprl prostor za nove gledališke forme – šlo je za epohalni premik (povedano z besedami Patricea Pavisa) od »tekstocentričnega« k »scenocentričnemu« razumevanju gledališča⁴⁶⁶ oz. natančneje za pojav t. i. »performance art«, ki je gledališču prinesel vrsto inovativnih umetniških postopkov, vendar pa v tedanjem kulturnem okolju ni doživel takšne podpore in refleksije, kot bi si nedvomno zaslužil. A te

⁴⁶³ Rudi Rizman, »Oris razvoja anarhistične družbene misli«, v: Rudi Rizman, Mitja Maruško (ur.), *Antologija anarhizma I*, Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS (knjižna zbirka Krt), 1986, str. LIII.

⁴⁶⁴ Dušan Jovanović, *Norci*, Maribor: Založba Obzorja, 1970, str. 48.

⁴⁶⁵ Do neke mere to velja tudi za nekaj let mlajši predstavi *Pogovor v maternici koroške Slovenke* v EG Glej leta 1974 in *Žrtve mode bum-bum* v SMG leta 1975.

⁴⁶⁶ Povzeto po: Blaž Lukan, »Drža četrte generacije«, *Maska XXI/96–97*, 2006, str. 5.

pridobitve je Jovanović s pridom uporabljal in jih na razne načine vključeval tudi v svojo kasnejšo dramsko pisavo, prepoznavni pa so predvsem v presenetljivih formalno-dramaturških odločitvah, različnih uprizoritvenih strategijah in invencijah.

Že z igro *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* leta 1970 pa se je Jovanović zelo jasno odpovedal radikalnim eksperimentalnim praksam, prikazal jih je kot slepo ulico gledaliških iskanj in celo kot nevarno psihofizično manipulacijo z občutljivim človeškim materialom. Umik v ustvarjalne komune ali zaprte gledališke laboratorije (komunitarni anarhizem) torej zanj ni bil pot, ki bi prinesla rešitev ali dejansko svobodo ter spremembo v razumevanju gledališča znotraj širše skupnosti. To je Jovanović zelo hitro spoznal in zato se je v začetku sedemdesetih let začasno razšel s kolegom Ladom Kraljem, ki je po vrnitvi s študija v ZDA pri svetovno znanem profesorju in gledališkem režiserju Richardu Schechnerju zapustil EG Glej in z Ivom Svetino ter še nekaterimi »Pupilčki« ustanovil svojo eksperimentalno skupino Pekarna. A to je že neka druga zgodba. *Tumor* je mogoče razumeti tudi kot gledališko parodijo radikalnih anarhističnih idej, ki jih uvaja bakuninovska zahteva po popolni odpravi države in institucij nasploh. Tako lahko že od začetka Jovanovićevega dejanskega pohoda skozi institucije spremljamo in opazujemo njegovo simpatiziranje z »mehkejšimi« variantami anarhizma oz. s tistimi idejami latentnega anarhizma, ki se zavzemajo za postopno preobrazbo družbe in ki govore o reformnem, neprevratniškem širjenju državljanskih pravic in svoboščin. To pa v njegovi viziji gledališča ni moglo (več) potekati na samoupravni način, ampak na način razsvetljenega absolutizma, ki ga je uveljavljal kot režiser in umetniški vodja, s čimer se je že močno oddaljil od vseh anarhističnih praks.⁴⁶⁷

Jovanovića in njegovo dramatiko pa z anarhizmom povezuje še nekaj, in sicer razumevanje upora kot protesta zoper različne oblike prisile v družbi. V svojih delih slika oblast kot nekaj izrazito reakcionarnega, neučinkovitega, človeku sovražnega. Avtoritarna državna oblast je v dramah *Norci*, *Karamazovi*, *Vojaška skrivnost*, *Sonce za dva*, *Razodetja* ... strašljivo vseobsežna, občutena in prikazana kot najhujša grožnja svobodi; kot nekaj, kar je navadnemu človeku nedoumljivo, močno odtujeno. Ta uporniška drža se je sčasoma tudi spreminjala. Če je bila Jovanovićeve dramatika v 60. in začetku 70. let (pod vplivom takratnih novolevičarskih gibanj) okužena z neoavantgardnimi in anarhističnimi idejami, se je kasneje –

⁴⁶⁷ Dušan Jovanović je navkljub veliki kritičnosti do politične koncentracije moči in državne represije, navkljub neštetim strategijam »umetniške nepokorščine« v veliki meri – za razliko od anarhistov – vendarle zagovarjal hierarhične oblike organizacije, jih soustvarjal in živel z vsakodnevnim delom v gledališču, o čemer pričajo tudi njegovi eseji, zbrani v knjigah *Paberki*, *Svet je drama*. in *Proti toku*.

zlasti v točki razumevanja posameznikove svobode, v pogledih na umetnost in umetnika kot pričevalca te svobode, pa tudi v temeljni skepsi do vseh ideologij – približevala camusovskemu filozofskemu pogledu na svet.⁴⁶⁸ V 80. letih Jovanović znova ubere drugačne, bolj satirične tone in razkrinkava demagogijo političnih elit, najbolj drastično v igri *Jasnovidka ali Dan mrtvih*. Celó v delih, ki jih napiše v zreli dobi, v času, ko je socialistično ideologijo že dodobra zamenjala pluralistična demokracija, ko ga v dramatiki ne zanimajo več družbeni procesi, ko se premakne v zasebnost in se pogloblja v intimna razmerja med dramskimi osebami, v dramah ohranja sledove anarhističnih idej, ki državo in njene institucije dojemajo kot mehanizme prisile: *Karajan C* je monološka izpoved brezimnega policista, živčno načetega obstranca, ki ga je administrativna upokojitev prignala na sam rob eksistence. V ozadju tega miselnega izbruha v dramski formi seveda tiči (tudi) kritika vladajoče birokracije.

Kadar se Jovanovićeve dramske osebe znajdejo v razmerah pomanjkanja ali kratenja svobode, pri njem vselej vzniknejo anarhistične idejne aspiracije, ne glede na čas nastanka besedil, ob tem pa mu je potrebno priznati tudi močne humanistične vzgibe: Jovanovićeava avtorska perspektiva je vselej na strani malega človeka, simpatizira s šibkejšimi, deluje v interesu ljudi in ne privilegiranega razreda. Zato lahko sklenemo, da je Jovanovićeava drža z gledišča upora najpogosteje najbliže individualistično-eksistencialistični obliki anarhizma.

⁴⁶⁸ To je bilo zame sprva presenetljivo odkritje, saj je Jovanović na več mestih (npr. tudi v intervjuju z Blažem Lukanom za revijo *Literatura* leta 2001) govoril o svojem (zgodnjem in precej kratkotrajnem) navdušenju nad anarhisti in mladimi levičarskimi aktivisti iz nekdanjega zahodnega bloka, kot sta bila Rudi Dutschke ali Daniel Cohn-Bendit, medtem ko Albert Camus velja za izrazito umirjenega, konzervativnega levičarskega misleca, ki so ga marksisti in skoraj vsa levica zavračali, češ da ni zmožen misliti revolucije. Jovanovića je med drugim očitno prepričal Dutschkejev koncept spreminjanja družbe na način marša skozi institucije (ta izvorno sicer pripada legendarnemu italijanskemu politiku in mislecu marksizma Antoniu Gramsciju (1891–1937) ter Frankfurtški šoli), ki ga je na svoj bleščeči način – za razliko od Dutschkeja – sam tudi uresničil.

6. ZAKLJUČEK⁴⁶⁹

Dušan Jovanović je s svojo enkratno držo, ki je obenem anarhistična (po klasifikaciji Nikolaia Jeffsa jo lahko uvrstimo med latentne oblike anarhizma), individualistična in eksistencialistična, vseskozi usmerjen v kritiko obstoječega. Ta posebna uporniška drža je izjemno inteligentna: značilna je za pozni, trezni, resignirani, a še vedno vztrajni, kljubovalni anarhizem, za čas, ko je anarhizem že spoznal svoje meje. Ravno iz te pozicije lahko Jovanović kot dramatik uporablja njegove ideje, obenem pa se od njih tudi distancira.

Kot simpatizer anarhizma:

1. vehementno sesuva najrazličnejše, tudi lastne ideologeme (*Predstave ne bo, Norci, Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki, Happening Hlapci, Igrajte tumor v glavi, Žrtve mode bum-bum, Osvoboditev Skopja, Karamazovi, Hladna vojna babice Mraz, Sonce za dva, Vojaška skrivnost, Viktor ali Dan mladosti, Don Juan na psu, C'era una volta in teatro, Kdo to poje Sizifa, Razodetja*, v nekaterih pogledih tudi *Krojači sveta* in *Boris, Milena, Radko*);
2. vzpostavlja kritično distanco do zelo različnih državotvornih praks (*Norci, Žrtve mode bum-bum, Karamazovi, Hladna vojna babice Mraz, Razodetja, Krojači sveta*, do določene mere zagotovo tudi *Osvoboditev Skopja* in *Sonce za dva*);
3. taktično kritizira državni aparat, politike, pravno državo, sodišča, organe pregona in tajne službe (*Norci, Znamke, nakar še Emilija, Karamazovi, Hladna vojna babice Mraz, Sonce za dva, Jasnovidka, Karajan C, Razodetja*, v nekaterih pogledih še *Vojaška skrivnost* ter *Bobby in Boris*);
4. obsoja nacionalizem (*Žrtve mode bum-bum, Osvoboditev Skopja, Karamazovi, Kdo to poje Sizifa, Razodetja*, vsaj delno tudi *Antigona* in *Uganka korajže*);
5. obsoja vojne (*Norci, Žrtve mode bum-bum, Osvoboditev Skopja, Hladna vojna babice Mraz, Antigona, Uganka korajže, Kdo to poje Sizifa, Razodetja*).

V njegovih igrah sta hkrati pogosto prisotni anarhistična in obenem že proti eksistencializmu nagnjena drža, ki je do komunitarnih, kolektivističnih oblik anarhizma kritična, saj:

⁴⁶⁹ Celotno poglavje je delna predelava in dopolnitev petega, sklepnega dela mojega eseja »Osnovne poteze anarhistične družbene misli in njeni sledovi v (zgodnji) dramatik Dušana Jovanovića«, ki je bil objavljen v reviji *Sodobnost* 76/7–8, str. 1000–1013.

1. problematizira revolucije (*Norci, Žrtve mode bum-bum, Osvoboditev Skopja, Karamazovi, Razodetja, Krojači sveta*, v nekaterih pogledih tudi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* in *Igrajte tumor v glavi*);
2. (komunitarne) koncepte enakosti in bratstva razkrinkava kot vsebine ideoloških diskurzov, kot pojme leporečja in fasado za strahotno nasilje (*Norci, Igrajte tumor v glavi, Žrtve mode bum-bum, Karamazovi, Vojaška skrivnost, Antigona, Razodetja*);
3. prikazuje spodletele rezultate permisivne vzgoje (*Viktor ali Dan mladosti*, v prikazu odnosov med protagonistko Milko in njenima odraslima sinovoma tudi *Jasnovidka ali Dan mrtvih*, ter celo *Karamazovi* in *Razodetja*);
4. prikazuje klavrno plat uživanja (*Norci, Življenje podeželskih plejbojev, Viktor ali Dan mladosti, Jasnovidka ali Dan mrtvih* in vsaj delno tudi *Don Juan na psu*);
5. razgalja vsakdanje nevroze in odtujenost (*Znamke, nakar še Emilija, Življenje podeželskih plejbojev, Generacije, Osvoboditev Skopja, Sonce za dva, Vojaška skrivnost, Viktor ali Dan mladosti, Jasnovidka ali Dan mrtvih, Zid, jezero, Don Juan na psu, Uganka korajže, Kdo to poje Sizifa, Karajan C, Klinika Kozarcky, Ekshibicionist, Razodetja*, delno *Igrajte tumor v glavi, Antigona, Karamazovi, Bobby in Boris ter Boris, Milena, Radko*);
6. zavestno preigrava in krši najrazličnejše sisteme in pravila na vsebinski in formalni ravni, s čimer skratka prevprašuje tako rekoč vso našo zgodovino, družbo in kulturo, in sebe iz tega procesa, ki dejansko traja vse življenje, ne izvzema.

7. VIRI IN LITERATURA

Viri

Jovanović, Dušan, 1962/63: *Predstave ne bo*. Perspektive 3/28–29. 1017–1037.

Jovanović, Dušan, 1968: *Happening Hlapci*. Tipkopsis.

Jovanović, Dušan, 1970: *Norci*. Maribor: Založba Obzorja.

Jovanović, Dušan, 1970: *Znamke, nakar še Emilija*. Maribor: Založba Obzorja.

Jovanović, Dušan, 1981: *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Jovanović, Dušan, 1982: *Hladna vojna babice Mraz*. Tipkopsis.

Jovanović, Dušan, 1988: *Jasnovidka ali Dan mrtvih*. Celovec: Wieser.

Jovanović, Dušan, 1991: *Zid, jezero in druge igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Jovanović, Dušan, 1995: *C'era una volta in teatro*. V: Klaić, Dragan in Pejović, Katarina: *The Dissident Muse*, Amsterdam: Theater Instituut Nederland. 97–109.

Jovanović, Dušan, 1997: *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Jovanović, Dušan, 2004: *Ekshibicionist, Karajan C, Klinika Kozarcky*. Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka *Beletrina*).

Jovanović, Dušan, 2009: *Razodetja*. Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka *Beletrina*).

Jovanović, Dušan, Čander, Mitja, Mahkovic, Eva, 2011: *Bobby in Boris*. V: Gledališki list SNG Drama Ljubljana XCI/9, 2011/2012. 21–44.

Jovanović, Dušan, Milek, Vesna, Slapšak, Svetlana, 2012: *Krojači sveta – Funeral Fashion Show*. Tipkopsis.

Jovanović, Dušan, 2013: *Boris, Milena, Radko in druge igre*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Literatura

- A. N., 1972: »Primer, imenovan Dušan Jovanović«. *Sodobnost* 20/11. 1087.
- Adrić, Iris [et al.] (ur.), 2004: *Leksikon YU mitologije*. Zagreb: Postscriptum in Beograd: Rende.
- Akhtar, Salman, 2009: *Comprehensive Dictionary of Psychoanalysis*. London: Karnac Books.
- Althusser, Louis, 2000: »Ideologija in ideološki aparati države«. V: Althusser, Louis: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Založba /*cf. 53–110.
- Arendt, Hannah, 1996: *Vita activa*. Ljubljana: Krtina (knjižna zbirka Krt 73).
- Aristoteles, 2005: *Poetika*. Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka Claritas).
- Bablet, Denis, 1998: »Adolphe Appia – umetnost, upor, utopija«. V: Appia, Adolphe: *Glasba, igravec, prostor*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega. 6–42.
- Bibič, Polde, 2003: *Izgon: pripoved o uspehih, spopadih in padcih v Štihovem obdobju ljubljanske Drame*. Ljubljana: Nova revija in Slovenski gledališki muzej.
- Bogataj, Matej, 2001: »Od literature k praksi: sodobna slovenska dramatika«. *Maska* XVI/70–71. 94–97.
- Borovnik, Silvija, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Brecht, Bertolt, 1972: »Mali gledališki katekizem«. V: Inkret, Andrej: *Med Artaudom in Brechtom*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega. 86–131.
- Brecht, Bertolt, 1979: *Bobni v noči, Mati Korajža in njeni otroci*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Brecht, Bertolt, 1979: *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit.
- Brecht, Bertolt, 1993: *Šest iger*, Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Brustein, Robert, 1991: *The Theatre of Revolt*. Chicago: Ivan R. Dee, Inc. Publisher.
- Büchner, Georg, 1997: *Woyzeck*. V: Büchner, Georg: *Drame in proza*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 157–201.
- Camus, Albert, 1980: *Mit o Sizifu/Uporni človek*. Ljubljana: Cankarjeva založba (knjižna zbirka Nobelovci 61).
- Camus, Albert, 1998: »Umetnik kot pričevalec svobode«. *Apokalipsa* 22/23. 55–65.
- Cankar, Ivan, 1994: *Hlapci*. Ljubljana: Mihelač.
- Carlson, Marvin, 1996: *Performance: a critical introduction*. London, New York: Routledge.

Centrih, Lev, 2012: »Fašizem v današnji družbenopolitični problematiki«. V: Alfred Sohn-Rethel: *Ekonomija in razredna struktura nemškega fašizma*. Ljubljana: Sophia, str. 195–222.

Crnkovič, Marko (ur.), 1990: *20 let EG Glej*. Ljubljana: EG Glej.

de Mul, Jos, 1999: *Romantic Desire in (Post)modern Art & Philosophy*. Albany: State University of New York Press. 18–26.

Debenjak, Božidar, 1981: *Friedrich Engels – zgodovina in odtujitev*. Maribor: Založba Obzorja.

Dežulović, Boris, 2013: »Nož, žlica, Sjenica«. <http://www.e-novine.com/stav/89747-lica-Sjenica.html>, 21. 9. 2013.

Dolinar, Ksenija (ur.), 1987: *Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Leksikoni Cankarjeve založbe).

Dominkuš, Darja, 1993: »Zmeraj bolj občutljiv teater: Pogovor z režiserjem Dušanom Jovanovićem«. V: *Gledališki list SNG Drama Ljubljana LXXII*, 1992/1993. (Friel, Brian: *Ples v avgustu*.) 196–203.

Drnovšček, Mirjam (ur.), 2010: *40. teden slovenske drame*. Kranj: Prešernovo gledališče.

Erjavec, Aleš, 2004: *Ljubezen na zadnji pogled: avantgarda, estetika in konec umetnosti*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (knjižna zbirka Philosophica. Series Moderna).

Fukuyama, Francis, 1990: »Konec zgodovine?«. V: *Nova revija* 101/102. 1275–1289.

Gledališka žival, portret Dušana Jovanovića, RTV Slovenija, 2006.
<http://4d.rtvlo.si/arhiv/portret/46334961>, 3. 11. 2014.

Gledališki list MGL XXIII/2, 1972/73. (Jovanović, Dušan: *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo*.)

Gledališki list MGL LIX/9, 2008/2009. (Janša, Janez in Jovanović, Dušan: *Spomenik G*.)

Gledališki list MGL LXI/10, 2010/2011. (Jovanović, Dušan: *Razodetja*.)

Gledališki list SNG Drama Ljubljana LXX/3, 1990/91. (Jovanović, Dušan: *Don Juan na psu*.)

Gledališki list SNG Drama Ljubljana LXXIII/3, 1993/94. (Jovanović, Dušan: *Antigona*.)

Gledališki list SNG Drama Ljubljana LXXIV/4, 1994/95. (Jovanović, Dušan: *Uganka korajže*.)

Gledališki list SNG Drama Ljubljana LXXVI/5, 1996/97. (Jovanović, Dušan: *Kdo to poje Siziifa*.)

Gledališki list SNG Drama Ljubljana LXXXI/6, 2001/2002. (Traven, O. J.: *Ekshibicionist*.)

Gledališki list SNG Drama Ljubljana LXXXVII/16, 2007/2008. (Jovanović, Dušan: *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo*.)

Gledališki list SNG Drama Ljubljana XCI/9, 2011/2012. (Jovanović, Dušan, Čander, Mitja in Mahkovic, Eva: *Bobby in Boris*.)

Gledališki list SNG Drama Ljubljana XCIII/1, 2013/2014. (Jovanović, Dušan: *Boris, Milena, Radko*.)

Gledališki list SNG Nova Gorica 59/2, 2012/2013. (Milek, Vesna, Slapšak, Svetlana in Jovanović, Dušan: *Krojači sveta – Funeral Fashion Show*.)

Goffman, Erving, 1961: *Asylums: essays on the social situation of mental patients and other inmates*. Garden City, New York: Anchor Books, Doubleday & Company, Inc.

Goljevšček, Alenka, 2011: *Od A(brama) do Ž(upančiča): vsebine 765 dram slovenskih avtorjev*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

Hristić, Jovan, 1981: »Beketovo pozorje ljudskog života«. V: Beket, Samjuel: *Izabrane drame*. Beograd: Nolit. 7–37.

Hrvatini, Emil (ur.), 2001: *Teorije sodobnega plesa*. Ljubljana: Maska (zbirka Transformacije).

Huizinga, Johan, 2003: »O izvoru kulture v igri«. V: Huizinga, Johan, Caillois, Roger in Fink, Eugen: *Teorije igre*. Ljubljana: Študentska založba (zbirka Koda). 7–137.

Humar, Marjeta [et al.] (ur.), 2007: *Gledališki terminološki slovar*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (zbirka Slovarji).

Inkret, Andrej, 1990: »Med igro in usodo«. V: Inkret, Andrej: *Izbranci: literarne kritike in eseji*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 149–165.

Jalušič, Vlasta, 2002: *Kako smo hodile v feministično gimnazijo*. Ljubljana: Založba /*cf.

Jeffs, Nikolai, 2007: »Državica Ptičjestrašilna Milene Kosec in anarhizmi: manifestni, latentni, inverzni«. V: Škerjanec, Breda (ur.): *Državica Ptičjestrašilna Milene Kosec: 1992–2007*. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center. 41–72.

Jovanović, Dušan, 1978: *3 TV igre*. Maribor: Založba Obzorja.

Jovanović, Dušan, 1993: »Kaj sem zdaj?«. *Nova revija* XII/133. XLIV–L.

Jovanović, Dušan, 1996: *Paberki*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.

Jovanović, Dušan, 1997: »Ples stresa«. *Sodobnost* 45/8–9. 623–632.

Jovanović, Dušan, 2007: *Svet je drama*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Jovanović, Dušan, 2011: *Nisem*. Ljubljana: Študentska založba.

Jovanović, Dušan, 2011: *Proti toku*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Juvan, Marko, 1997: *Domači Parnas v narekovajih: parodija in slovenska književnost*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

- Kavčič, Bojan in Vrdlovec, Zdenko, 1999: *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
- Kermauner, Taras, 1971: »Igra, nakar še smrt«. V: Kermauner, Taras: *Od eksistence do vloge*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega. 279–283.
- Kermauner, Taras, 1975: *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatiki*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Kermauner, Taras, 1981: »Slovensko gledališče danes«. *Sodobnost* 29/1. 15–24.
- Kermauner, Taras, 1988: *Vračanje mita v sodobni slovenski dramatiki*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Kermauner, Taras, 1997: »Skozi kaos barbarstva in nič postmoderne na drugo stran«. V: Jovanović, Dušan: *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 131–151.
- Klabus Vesel, Alenka (ur.), 2001: *50 let MGL: Od Nevihte do Zgodbe o uspehu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Klaić, Dragan, 1999: »Utopianism and Terror in Contemporary Drama: The Plays of Dušan Jovanović«. V: *Terrorism and Modern Drama*. Ur. Klaić, Dragan in Orr, John. Edinburgh: Edinburgh University Press. 123–137.
- Klaić, Dragan (ur.), 1996: *The Dissident Muse: Critical Theatre in Eastern and Central Europe 1945–1989*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland (Blue report 1).
- Klotz, Volker, 1996: *Zaprta in odprta forma v drami*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- Kmecl, Matjaž, 1995: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović.
- Koloini, Diana, 2001: »Odsotnost dialoškega diskurza: sodobna slovenska dramatika«. *Maska* XVI/70–71. 88–91.
- Kolšek, Peter, 2014: »Rast in pozeba revije *Perspektive*«. *Delo - Književni listi*, <http://www.delo.si/kultura/knjizevni-listi/rast-in-pozeba-revije-perspektive.html>, 22. 4. 2014.
- Koruza, Jože, 1997: *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Ljubljana: Mihelač.
- Kos, Janko, 1968: »Primož Kozak in moderna politična drama«. *Sodobnost* 16/10. 981–987.
- Kos, Janko, 1995: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Kos, Janko, 1995: *Postmodernizem*. Ljubljana: ZRC SAZU in Državna založba Slovenije (Literarni leksikon 43).
- Kos, Janko, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Kozinc, Nina, 1998: »Rif, Raf – Pafff«. *ČKZ* XXVI/190–191. 105–129.
- Kraigher, Amelia, 1998: »Svinčena leta italijanske levice«. *ČKZ* XXVI/190–191. 131–149.

- Kraigher, Amelia, 2003: »Do ljudi, ki živijo na robu, imam verjetno več empatije kot do vsega, kar je na videz urejeno in ustaljeno: intervju z Dragico Potočnjak«. *Sektor* 2003/3–4. 80–82.
- Kraigher, Amelia, 2004: »Heiner Müller – Medeja material«. *Sodobnost* 68/1. 140–144.
- Kraigher, Amelia, 2008: »Glas tistih, ki so brez glasu«. V: *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* LIX/3, 2008/2009. (Potočnjak, Dragica: *Za naše mlade dame.*) 7–13.
- Kraigher, Amelia, 2012: »Osnovne poteze anarhistične družbene misli in njeni sledovi v (zgodnji) dramatiki Dušana Jovanovića«. *Sodobnost* 76/7–8. 1000–1013.
- Kraigher, Amelia in Vevar, Rok, 2004: »Samuel Beckett: O, krasni dnevi«. *Sodobnost* 68/2–3. 323–327.
- Kralj, Lado, 1995: »Rojstvo odrske utopije«. V: Craig, Edward Gordon: *O gledališki umetnosti*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega. 194–203.
- Kralj, Lado, 1998: »Aktantski modeli«. *Primerjalna književnost* 21/1. 21–34.
- Kralj, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Kralj, Lado, 2000: »Dušan Jovanović: XX. stoletje - slovensko gledališče (7)«. *Delo* 42/176 (31. julij 2000), str. 5.
- Kralj, Lado, 2002: »Kako pisati nacionalno zgodovino drame?«. *Primerjalna književnost* 25/1. 96–104.
- Kralj, Lado, 2004: »'Goli Otok' Literature«. V: *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries. Volume IV: Types and Stereotypes*. Ur. Cornis-Pope, Marcel in Neubauer, John. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 478–483.
- Kralj, Lado, 2005: »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)«. *Slavistična revija* 53/2. 101–117.
- Kralj, Lado, 2006: *Primerjalni članki*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.
- Kralj, Lado, 2013: »Kako so sestavljene drame Dušana Jovanovića«. V: Jovanović, Dušan: *Boris, Milena, Radko in druge igre*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 399–422.
- Kralj, Vladimir, 1957: »Dramaturgija Brechtovega 'epskega gledališča'«. *Naša sodobnost* 5/5. 434–439.
- Krečič, Jela, 2008: »Vse se politizira, ker se politika depolitizira: Pogovor s filozofinjo Alenko Zupančič«. *Delo* 50/143 - Sobotna priloga (21. 6. 2008). 24–25.
- Kuzmanić, Tonči, 2010: *Tito (1980–2010) ali O politiki danes in tukaj: antiakademska vadnica mišljenja politike*. Tipkopis.
- Lebel, Jean-Jacques, 1967: »Happening«. *Problemi* V/49. 131–160.

- Lehmann, Hans Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska (knjižna zbirka Transformacije).
- Leskovšek, Nika, 2014: »Dramski svet Dušana Jovanovića«. *Sodobnost* 78/7–8. 1121–1151.
- Lukan, Blaž, 1999: »Parcialne raziskave in nova senzibilnost: Pogovor z dr. Ladom Kraljem«. *Maska* VIII/3–4. 13–16.
- Lukan, Blaž, 2001: »Drama se ne piše, drama se dela: Pogovor z Dušanom Jovanovićem«. *Literatura* 118. 483–500.
- Lukan, Blaž, 2006: »Drža četrte generacije. Paradigma presežnega gledališča: De Brea, Janežič, Lorenci«. *Maska* XXI/96–97. 5–11.
- Lukan, Blaž, 2010: »Manifest za novo dramo«. V: PeterReSSman, *Ljubljana – Gospa Sveta*. Ljubljana: Kulturno društvo Integrali. 71–82.
- Lukan, Blaž (ur.), 1999: *500 dramskih zgodb*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Lužina, Jelena, 2007: »Dušan Jovanović, osloboditelj Skopja: hommage kazališnoj ljevici«. Tipkopolis.
- Marx, Karl, 1979: »Kritika Heglove pravne filozofije: uvod«. V: Marx, Karl in Engels, Friedrich: *Izbrana dela I*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 189–208.
- Marx, Karl, 1979: »Pripispevek k židovskemu vprašanju«. V: Marx, Karl in Engels, Friedrich: *Izbrana dela I*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 149–188.
- Marx, Karl in Engels, Friedrich, 1979: »Manifest komunistične stranke (Komunistični manifest)«. V: Marx, Karl in Engels, Friedrich: *Izbrana dela II*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 567–631.
- Melchinger, Siegfried, 2000: *Zgodovina političnega gledališča*. Ljubljana: Knjižmoca Mestnega gledališča ljubljanskega.
- Milohnič, Aldo, 2006: »Artivizem«. V: Kunst, Bojana in Pogorevc, Petra (ur.): *Sodobne scenske umetnosti*. Ljubljana: Maska. 184–207.
- Milohnič, Aldo, 2009: *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska (zbirka Transformacije).
- Milohnič, Aldo in Svetina, Ivo (ur.), 2009: *Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Ljubljana: Maska in Slovenski gledališki muzej (knjižni zbirki Transformacije in Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja).
- Müller, Heiner, 2003: *Opustošena obala Medeja material Pokrajina z argonavti*. Tipkopolis.
- Ogrizek, Maša, 2011: »Zelo težko je početi nič: intervju s filozofom Aaronom Schusterjem«, <http://www.dnevnik.si/objektiv/intervjuji/1042476800>, 15. 8. 2012.
- Orel, Barbara, 1999: »Novi modeli.kom«. *Maska* VIII/58–59. 22–26.

- Orel, Barbara, 2009: »Hepeningi in slovenske scenske umetnosti«. *Maska* XXIV/123–124. 50–67.
- Ortega y Gasset, José, 1985: *Upor množic*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Petan, Žarko in Partljič, Tone (ur.), 1988: *Oder 57*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- Piscator, Erwin, 1985: *Političko kazalište*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost (knjižna zbirka Prolog).
- Predan, Alja, 2004: »Marginalci«. V: Jovanović, Dušan: *Ekshibicionist, Karajan C, Klinika Kozarckv*. Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka Beletrina). 163–178.
- Predan, Vasja, 1990: *Kritikovo gledališče*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Predan, Vasja, 1993: »Ples živih senc minljivih predstav«. *Sodobnost* 41/11, 12. 86–96.
- Rancière, Jacques, 2004: »Politika estetike«. *Maska* XIX/88–89. 3–9.
- Raunig, Gerald, 2011: *Umetnost in revolucija*. Ljubljana: Maska (knjižna zbirka Transformacije).
- Repe, Božo, 2001: *Slovenci v osemdesetih letih*. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije.
- Repe, Božo, 2002: *Jutri je nov dan: Slovenci in razpad Jugoslavije*. Ljubljana: Modrijan. 91–96, 100–107.
- Repe, Božo, 2003: *Rdeča Slovenija: tokovi in obrazi iz obdobja socializma*. Ljubljana: Sophia. 115–121.
- Riha, Rado, 1973: »Ob prevodu Brechtovega *Malega gledališkega organona*«. *Sodobnost* 21/8–9. 803–808.
- Rizman, Rudi in Maruško, Mitja (ur.), 1986: *Antologija anarhizma I, II*. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS (knjižna zbirka Krt).
- Rus, Veljko, »Revija *Perspektive* in *Teorija in praksa*«. *Teorija in praksa* 41/1–2, str. 132–151.
- Sartre, Jean-Paul, 1968: *Izbrani filozofski spisi*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Sartre, Jean-Paul, 1981: *Filozofija, estetika, politika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Schuller, Aleksandra, 2002: »'Hočeš kaj več kot mojo smrt?' Sofoklova in Jovanovičeva *Antigona*«. *Slavistična revija* 50/4. 521–537.
- Skrtnar, Nataša, 1980: »Nasilje v igrah Dušana Jovanovića«. *Slavistična revija* 28/2. 179–197.
- Stankovič, Peter, Tomc, Gregor in Velikonja, Mitja (ur.), 1999: *Urbana plemena: subkulture na Slovenskem v devetdesetih*. Ljubljana: Študentske založba.

Svetina, Ivo, 1992: »Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk«. V: Pibernik, France (ur.): *Razmerja v sodobni slovenski dramatik*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega. 243–283.

Svetina, Ivo, 2003: »Kako brati slovensko dramatik: ob 50. knjigi RSD Tarasa Kermaunerja«. *Delo* 45/3 - Književni listi (6. 1. 2003). 4–5.

Svetina, Ivo, 2011: »Zakaj še vedno kar drama«. <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-drama>, 6. 5. 2011.

Szondi, Peter, 2000: *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.

Španjol, Igor (ur.), 2007: *OHO: Retrospektiva*. Ljubljana: Moderna galerija in Frankfurt na Majni: Revolver.

Šuvaković, Miško, 2001: »Drugo 'v' gledališču ali o performansu in teoriji«. V: Šuvaković, Miško: *Anatomija angelov: razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče. 223–235.

Šuvaković, Miško, 2001: »Hepening i performativ«. V: Šuvaković, Miško: *Paragrami tela/figure*. Beograd: Centar za novo pozorište i igru. 33–37.

Taufer, Veno, 1969, »Eksperimentalno gledališče v Križankah: Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki«. *Naši razgledi* 21 (7. 11.1969). 635.

Taylor, Victor E. in Winqvist, Charles E. (ur.), 2003: *Encyclopedia of Postmodernism*. New York: Routledge.

Tinjanov, Jurij, 1984: »O literarni evoluciji«. V: Skaza, Aleksander: *Ruski formalisti*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 118–130.

Toporišič, Tomaž, 2004: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska (knjižna zbirka Transformacije).

Toporišič, Tomaž, 2006: »Dušan Jovanović in kriza dramskega avtorja«, <http://sites.google.com/site/ttoporisic>, 12. 10. 2012.

Toporišič, Tomaž, 2007: »Dušan Jovanović in performativni obrat«. V: Toporišič, Tomaž: *Ranljivo telo teksta in odra: kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega. 193–209.

Toporišič, Tomaž, 2009: »Tekst kot matrica teatralnosti: Jovanovićevo gledališče onstran krize dramske oblike«. V: Jovanović, Dušan: *Razodetja*. Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka Beletrina). 103–141.

Toporišič, Tomaž et al. (ur.), 2007: *Ali je prihodnost že prišla?: petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča*. Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče.

- Trefalt, Miha, 2009: »Ne bi je mogel še enkrat napisati ne tako ne drugače: Pogovor z Dušanom Jovanovićem«, <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/ne-bi-je-mogel-se-enkrat-napisati-ne-tako-ne-drugace>, 15. 10. 2014.
- Troha, Gašper, 2005: »Večkulturnost in umetniška svoboda v SFRJ – primer drame *Karamazovi* Dušana Jovanovića«. V: Stabej, Marko (ur.): *Večkulturnost v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 194–197.
- Troha, Gašper, 2008: »Socialistična in demokratična cenzura v Sloveniji: primer predstave *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*«. V: Dović, Marijan: *Literatura in cenzura*. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost. 95–101.
- Troha, Gašper, 2009: »Gledališče je ustvarjanje občestva«. V: Jovanović, Dušan: *Razodetja*. Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka Beletrina). 143–152.
- Troha, Gašper, 2011: »Obrisi renesanse dramske pisave«. *Sodobnost* 75/6. 640–652.
- Troha, Gašper (ur.), 2008: *Literarni modernizem v »svinčenih« letih*. Ljubljana: Študentska založba in Slovenska matica.
- Vermeulen, Timotheus in van den Akker, Robin, 2010: »Notes on Metamodernism«. *Journal of Aesthetics & Culture* 2, <http://aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6304>, 15. 5. 2014.
- Vermeulen, Timotheus in van den Akker, Robin, 2010: »What meta means and does not mean«. *Notes on Metamodernism*, <http://www.metamodernism.com/2010/10/14/what-meta-means-and-does-not-mean/>, 15. 5. 2014.
- Vevar, Rok, 2001: »Wham! Bang! Blasted! & Other Greatest Hits!« *Maska* XVI/70–71. 6–9.
- Vevar, Rok, 2008: *Totalna ustanova v Jančarjevem Velikem briljantnem valčku in Razmadežni Sarah Kane*. Diplomsko delo. Tipkopolis.
- Vevar, Rok in Perne, Ana, 2009: »Tekstovna približevanja«. *Apokalipsa* 2009/133. 3–9.
- Virk, Tomo, 1999: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.
- Vodovnik, Žiga (ur.), 2011: *Antologija anarhizma 3*. Ljubljana: Krtina (knjižna zbirka Krt).
- Vrdlovec, Zdenko, 2012: »Klopčičeva 'modernistična paradigma'«, <http://dnevnik.si/novice/kultura/1042527057>, 17. 5. 2012.
- Založnik, Jasmina, 2013: »Ljubezni se ne sme ubiti: Intervju z Dušanom Jovanovićem«. Gledališki portal *SiGledal*, <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/ljubezni-se-ne-sme-ubiti>, 2. 11. 2014.
- Žerdin, Ali H., 1997: *Generali brez kape: čas Odbora za varstvo človekovih pravic*. Ljubljana: Krtina.
- Žižek, Slavoj, 2006: Zakaj Laibach in NSK niso fašisti? *Maska* XXI/98–99. 38–41.

IZJAVA O AVTORSTVU

Spodaj podpisana Amelia Kraigher izjavljam, da sem avtorica diplomskega dela.

Stalni naslov: Rakitna 112 C, 1352 Preserje

V Ljubljani, 3. 11. 2014

Amelia Kraigher