
DRAMA ABSURDA KOT IZVOR KOMEDIJ DUŠANA JOVANOVIĆA *

Članek analizira štiri komedije Dušana Jovanovića: *Znamke, nakar še Emilija* (1969), *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali tuje hočemo – svojega na damo* (1972), *Viktor ali Dan mladosti* (1989) in *Klinika Kozarcky* (1999). Pri tem se osredotoča na povezavo med komedijo in dramo absurda, saj je ta dramska konvencija igrala odločilno vlogo pri pomembnem delu njegovega opusa. Z analizo posameznih prvin dokazuje, da posebno mesto komike v okviru drame absurda vpliva na drugačno naravo smeha in da je ena najpomembnejših sprememb pri Jovanovićeви transformaciji tradicionalne komedije v moderno porušen koncept identitete dramskih likov. Druge posebnosti, ki privedejo do tega, da njegove komedije niso (zgoj) smešne, pa so spremenjena vloga jezika, odsotnost zgodbe in pojav družbenokritičnih elementov.

1 Uvod

Literarna zgodovina uvršča Dušana Jovanovića med najpomembnejše slovenske povojne dramatike. Ob vstopu v slovenski gledališki prostor konec šestdesetih let je kot prvi uveljavil zamisli čistega ali skrajnega modernizma, postopoma pa je iz njega prešel v bolj izpovedne, celo avtobiografske ali deloma postmodernistične zvrsti dramske umetnosti. Oblike absurde dramatike je povezal tudi z drugimi načini gledališkega modernizma, npr. s »happeningom«, ki odpravlja meje med odrom in občinstvom (Kos 2002: 407). S tem je, kot ugotavlja Silvija Borovnik, v slovenski gledališki prostor vnesel svežino, ki je sprva temeljila predvsem na provokaciji (Borovnik 2004: 49). Lado Kralj njegov opus v grobem deli na dva modela, saj ugotavlja, da »Jovanović v svojih številnih dramah izbira /.../ med sarkastično grotesko v maniri drame absurda na eni strani in brechtovsko dokumentarno dramo na drugi. Prvi model je bolj nagnjen h komediji, drugi pa k resni drami z dovtetnostjo za občutje tragičnega« (Kralj 2005: 112). V drugo skupino spadajo zlasti dela *Osvoboditev Skopja*, *Generacije* in *Karamazovi*, pri katerih gre za nekakšne

* Pričujoči prispevek je nastal na podlagi diplomske naloge *Komedije Dušana Jovanovića* pod mentorstvom red. prof. dr. Lada Kralja in izr. prof. dr. Irene Novak Popov.

moderne tragedije z epskimi elementi, napisane v fragmentarni tehniki. Prva skupina pa predstavlja tiste igre, ki so bliže komediji in jih nekateri (npr. Poniž 2001: 312, 317, 318 in Borovnik 2004: 49, 57) pogosto povezujejo s pojmom ludizem, ki so ga v sedemdesetih letih definirali kot poseben odnos do umetniškega ustvarjanja, pri katerem poetičnost temelji na svobodni, spontani in ustvarjalni igri z jezikom. Pri tem Borovnikova poudarja, da je bilo »njegovo ludistično preigravanje in posmehovanje /.../ le na videz lahko«, saj je »s svojo norčavo absurdistično igro /.../ v resnici protestiral zoper ideološke manipulacije s posameznikom ali narodom v celoti« (Borovnik 2004: 49). Vendar je pojem ludizem nekoliko zavajajoč, saj ne gre za literarni tok oz. gibanje, zato je primerneje govoriti o ludističnih oz. igrivih elementih. Ker gre za poglobljena sredstva, s katerimi se dosegajo komični učinki, komediji pripadajo zlasti besedila, ki temeljijo na poigravanju in posmehovanju. Pri tem je igro potrebno razumeti kot »radikalno artistsko ekshibicijo, ki se poskuša izmakniti slehernemu višjemu pomenu in smotru ter vztrajati kolikor mogoče dosledno v imanenci estetskega gradiva samega« (Inkret 1981: 393), pojem ludizem pa kot enega izmed postopkov oz. tehnik drame absurda.

Nekatere značilnosti drame absurda v Jovanovičevih delih opazimo že na prvi pogled (npr. naslov *Znamke, nakar še Emilija* kot centralni pojem, o katerem pravzaprav ničesar ne vemo – podoben postopek je uporabljen v Ionescovi *Plešasti pevki*), druge pa se razkrijejo šele s podrobno analizo teksta, s katero bomo skušali določiti vpliv posameznih dramskih elementov na naravo komičnega v obravnavanih delih. Pri tem ne bomo analizirali posameznih komedij, ampak samo dramske elemente tistih del, v katerih se pojavijo podobnosti z dramo absurda in v katerih se kaže vpliv te dramske konvencije na transformacijo tradicionalne komedije v moderno.

2 Drama absurda

Izhodišče za razumevanje drame absurda predstavlja delo Martina Esslina iz leta 1961 *The Theatre of the Absurd*, v katerem pojasnjuje razlike med tradicionalno in absurdno dramatiko. Če za tradicionalno dramo velja, da ima jasno začrtano zgodbo, izdelane in motivirane značaje, točno določeno vsebino in s tem konflikt, ki se na koncu razreši, z jezikovnega vidika pa je sklop smiselnih in natančno izdelanih dialogov, drama absurda zruši številne literarne in gledališke konvencije. Zato pride do odsotnosti zgodbe in značajev, določitev teme postane problematična, igra pa prej kot zgodba z izdelanim intelektualnim ali moralnim problemom sestavlja zaporedje dramskih situacij, ki jo pogosto na koncu pripeljejo nazaj v izhodišče. Poudarjena statičnost hkrati ukinja funkcijo časa; ta postaja irelevanten ali pa se spreminja v brezčasje. Pomembne spremembe se zgodijo tudi na jezikovni ravni. Ker so osebe pogosto zbegane in oropane komunikacije, je jezik, ki ga govorijo, trivialen, banalen, poln pretiravanj, ponavljanj in praznih izjav. Zato izgublja vlogo dominantnega izraznega sredstva in postane razvrednoten, s tem pa pride do uveljavitve nejezikovnih oz. nebesednih elementov, kot so tišina, pantomima, gagi, situacijska komika ipd. S tem igre odsevajo splošne značilnosti sveta, v katerem ni več višjih vrednot, zato prevladuje občutje metafizične tesnobe pred nesmiselnostjo

človekove usode. Tako je drama absurda svojevrstno ogledalo kulturnih in socialnih sprememb ter izraža krizo dobe, ki jo vzpodbudi in stopnjuje tudi izkušnja druge svetovne vojne. Na njen začetek Esslin postavlja dva teksta, ki pomenita tudi osnovna modela za kasnejše dramatike; to sta *Plešasta pevka* Eugèna Ionesca (nastala 1948/49, natisnjena in prvič uprizorjena 1950) in *Čakajoč Godota* Samuela Becketta (nastala in natisnjena 1952, uprizorjena 1953). Prvi predstavlja komični, drugi pa tragični pol drame absurda. Glede na Kraljevo ugotovitev, da je Jovanovičev model »sarkastičn/e/ grotesk/e/ v maniri drame absurda /.../ bolj nagnjen h komediji« (Kralj 2005: 112), lahko predvidevamo, da bo njegov zgled predstavljal zlasti Ionescovo delo.

Vznik drame absurda je nekoliko paradoksalen, saj je s pojavitvijo v začetku petdesetih pomenila apolitično dramatiko, ki se ne meni za družbene probleme in je tako predstavljala pravo nasprotje npr. Brechtovemu političnemu teatru ali pa uradno zapovedani literaturi tedanje Sovjetske zveze in vzhodnega bloka. Vendar je temu delu Evrope ravno Beckettova in Ionescova dramatika ponudila učinkovit model političnega teatra. Podobno lahko ugotovimo tudi za avtorje slovenske drame absurda, saj lahko njihova dela razumemo kot satirično grajo sodobnega življenja, ki temelji na avtomatiziranem ponavljanju vsakodnevnih opravil in izgubi identitete. Za družbenim angažmajem (ki pa ni na glas izrečen) se tako odpirajo globlja vprašanja človekovega položaja v svetu, v katerem so uveljavljeni metafizični sistemi nezadostni oz. odsotni.

2.1 Dramsko dejanje

Za izhodišče obravnave Jovanovičevih komedij smo vzeli delo *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali tuje hočemo – svojega ne damo*, ki je bilo napisano po predlogi *Treh rogonoscev* (*Li tre becchi*; avtor ni znan) in v katerem se zateka k enemu od začetkov komedij – h *commedii dell'arte*. Razloge za Jovanovičev poseg po takem besedilu ter sorodnosti med *Plejboji* in tradicijo *commedie dell'arte* lahko najdemo v težnji po idejno razbremenjeni, neobvezujoči in sproščeni zabavi, kakršno nudi komedija, njeno dogajanje, »ki pomeni antidogajanje, pa poteka v duhu neomejene in nebrzdane igre« (Borovnik 2004: 53). Zanimivo pa je, da tudi Esslin v *commedii dell'arte* vidi enega izmed izvorov absurdne drame. Le-ta se je med drugim oprla na burkaško tradicijo iz ljudskih komičnih žanrov. V *Plejbojih* so izrazito enoplastni liki, na čelu katerih sta para Pandolfo – Lucinda in Ubaldo – Ardelija, prikazani v svojem brezglavem hlastanju po užitku in posesti, zato so ujeti v zapleteno mrežo medsebojnih odnosov, s pomočjo katerih tvorijo nestalne ljubezenske dvojice. Jovanoviču pa ne gre zgolj za fomalistično igračkanje, ki bi pomenilo le polemičen obračun s tradicionalnim pojmovanjem dramatike, ampak za odkrivanje temnih strani sveta, ki niso dostopne niti zdravemu razumu niti splošni zavesti ali konvenciji dobrega okusa. Zato se *Plejboji* spogledujejo s tistimi lastnostmi *commedie dell'arte*, ki nazorno pričajo o njenem ljudskem oz. karnevalskem izvoru, za katerega je značilna nizka, subverzivna komika, ki se izrazito kaže v motivih pregrešne telesne ljubezni. Osnovno matrico iz *Treh rogonoscev* je Jovanovič nadgradil z zapleteno dramaturško mašinerijo, kakršno poznamo iz Feydeaujevih

in Labicheevih vodvilov oz. bulvarskega tipa dramatike. Ta se poslužuje situacijske komike, ki temelji na številnih zamenjavah, preoblekah, pretvarjanju, naključnih srečanjih in ljubezenskih zapletih. Pravila komedijske gradnje je tako prekvalificiral v kolesje, ki se vrti vse hitreje in v katerem postanejo ljudje le še nepomembni delčki vrtečega se komedijskega stroja. Pri tem nikakor ni naključje, da dramaturško strukturo Feydeaujevih bulvarov srečamo tudi pri drugih avtorjih drame absurda, na kar je opozoril že Eugène Ionesco, ki sorodnosti odkriva v ritmu in strukturi oz. razporeditvi igre, v kateri je prisotno »neke vrste vrtoglavo pospeševanje dogajanja, neko stopnjevanje v norost« (Ionesco 1962: 204–205).

Tudi za *Znamke*, *nakar še Emilijo* bi lahko uporabili izraz »igra« kot oznako za dominanten princip znotraj besedila, ki ima svoje korenine v drami absurda. V mnogih pglavitnih delih te dramske konvencije srečamo uporabo družabnih igrice kot nadomestka za dogajanje (npr. v *Čakajoč Godota* in *Plešasti pevki*). Poleg avtorjeve zvrstne oznake pa ugotoviti, da *Znamke* res slonijo na principu že definirane igre, pritrjujejo tudi uvodne didaskalije »Oseb je ravno dovolj«, »Igra se dogaja na kraju samem, najraje v razkošnem meščanskem salonu, polnem dragocenih predmetov, lahko pa tudi drugje, o, tudi drugje« ali »Igrajte se vsi, ki v igri sodelujete« (Jovanović 1970: 5). Tako se besedilo že na začetku distancira od kakršnegakoli globljega smisla ali ideje in ponuja zgolj razposajeno igrivost znotraj popolnoma relativiziranega sveta, v katerem celotna družbena sfera temelji na igranju lažnih vlog. Prostor in čas *Znamk* sta nedoločena sedanost, svet, v katerem živijo Možakar, Filatelist, Albert in Emilija, pa svet vohunov, zarot, erotizma in politike. Dogajanje je zelo zapleteno, saj je meja med realnostjo in fikcijo zabrisana, med dejanji oseb in njihovim govorom pa ni pomenske zveze. Tako smo postavljeni pred vrsto šokantnih absurdnih situacij, ki s srhljivo komiko vzpostavljajo vzdušje parodirane kriminalne igre.

Kot ugotavlja Esslin, je za absurde drame pogosto značilna odsotnost zgodbe, saj je predpogoj za zgodbo predpostavka, da je čas relevantna kategorija in da imajo dogodki neko težo. Kadar jo avtor namerno krši, zgodbo in dogodke zamenjajo ponavljajoča se stanja, zato imamo pogosto opraviti s t. i. krožno dramaturgijo (npr. pri Beckettovem *Godotu*) ali pa zgolj z nekim stopnjevanjem dogajanja, kakršno je značilno zlasti za Ionescove igre. Slednje lahko prepoznamo tudi v Jovanovičevih *Plejbojih*, saj so osebe ujete v mrežo medsebojnih odnosov, ki se zaplete do vsesplošnega masakra na koncu. Kljub neštetim pripetljajem, zagatam in spletkam se v igri nič ne zgodi, saj niti konec ne prinese neke bistvene spremembe. Tudi v *Znamkah* se močna opora na dramaturgijo absurda kaže v odsotnosti dramskega konflikta in zgodbe, ki jo nadomešča igrivi niz nelogičnih, nemotiviranih in absurdih dogodkov oz. situacij. Lahko pa v *Znamkah* zaznamo naraščanje oz. stopnjevanje, ki privede do Emilijinega poboja vseh moških protagonistov. S temi postopki Jovanović spominja na Ionesca, saj v njegovih igrah komika pogosto izvira iz pospeševanja dogajanja, ki vodi do nekega vrha, temu pa sledi sprostitve napetosti in osvoboditev v formi smeha.

Vpliv bulvarskega tipa dramatike je mogoče zaznati tudi v komediji *Viktor ali Dan mladosti*. Ker gre za predelavo Vitracovega *Victorja*, je v njej Jovanović ohranil

izvorno dramaturgijo francoske komercialne drame, v kateri so osebe degradirane v nosilce različnih socialnih funkcij v okviru družine in širše družbe. Prav tako velja tudi zanjo stopnjevanje dogajanja, ki doseže vrhunec na koncu, v pravcati hamletovski sceni, kakšno srečamo že v *Znamkah*. Tudi v *Viktorju* smo priča uporabi iger kot nadomestka za dogajanje, s pomočjo katerih protagonist Viktor, devetletni deček iz na videz urejene (post)meščanske družine, razkrinkava puhlost in dvojno moralo sodobne slovenske družbe. V igri je s pomočjo obešenjaškega humorja in satire naslikan razpad sveta in družbe, ki jo preveva amoralnost, razuzdanosti in zmaterializiranost.

2.2 Dramska oseba

Odsotnost zgodbe vpliva tudi na transformacijo dramskih oseb. Za *Plejboje* je že navezava na tradicijo *commedie dell'arte* dovolj močen argument, da so osebe le tipi, ne pa pravi dramski karakterji. Ker karakterjem ni posvečeno veliko pozornosti, avtor dosega komične učinke z uporabo situacijske komike, ki jo spremlja tudi besedna. Podobno velja za dramske like *Znamk*, ki niso enoviti in psihološko utemeljeni, temveč funkcionirajo kot avtomatizirane lutke brez fiksirane identitete. Z vprašanjem identitete se na različne načine ukvarjajo tudi nekatera ključna dela drame absurda, med njimi npr. Beckettov *Godot* in Ionescova *Plešasta pevka*. V obeh Esslin prepozna pojav nekakšnih dvojnikov, enako pa velja tudi za Jovanovićeve komedije. Gre za osebe, ki nastopajo v parih ali so na neki način zamenljive, npr. dvojica Viktor in njegov brat Zmago iz komedije *Viktor ali Dan mladosti*. Protagonistov oče Karel Koželj se namreč izkaže za človeka, ki živi dvojno življenje, ima dve ženi (obema je ime Emilija) in dva sinova. Posebnost Viktorja pa je seveda ta, da gre za devetletnega otroka, torej za osebo, katere identiteta še ni povsem izoblikovana. Vendar je paradoksalno ravno on tisti, ki spozna resnico tega sveta.

Tudi za komedijo *Klinika Kozarcky* so značilni posebni dramski liki, ki odstopajo od tradicionalnih. Dogaja se v nekem bifeju na Jesenicah, v katerem je doktor Kozarcky, mož poljskega porekla, ustanovil kliniko za zdravljenje odvisnikov od alkohola. Tam se zbirajo vaški pijančki, njihov pogovor pa teče o pijači, ženskah, službi in poslu. O likih alkoholikov Jovanović pravi, da so podobni junakom nemega filma oz. groteske. To so pogosto reveži brez posebnih talentov, zato so pasivni objekti dogajanja, ki v brezupni situaciji skušajo zgolj preživeti in pri tem ohraniti vsaj kanček človeškega dostojanstva. »Vinko in Emil ne moreta biti vzor, lahko sta pa tolažba.« (Jovanović 1998: 23.) Tudi Esslin nemi film navaja kot enega izmed virov drame absurda, kot značilnost njegovih junakov pa opaža pogled narezumevajočega očesa na nenavadnost tega sveta. Ob tej formulaciji velja spomniti na Camusovo definicijo absurda kot tiste razlike med človekom in svetom, ki nastane zaradi človekove nezmožnosti, da bi dojel ta svet (Camus 1980: 13–37). Junaki nemega filma so namreč prikazani kot nemočna bitja, ki so vržena v svet, čigar zakonitosti jim ostanejo nepojasnjene. V *Kliniki Kozarcky* pa srečamo tudi vrsto komičnih situacij, ki jih zbuja pojavitev dvojnikov, ki jih igra en sam igralec (sestri Francka in Mojca, sestri Lojzka in Berta, brata Gorjanc in Junior, Dolarjev ata in sin Dolar).

Jovanovičevi liki se ločijo od tradicionalnih, saj je njihova identiteta vprašljiva oz. lažna (vsi junaki *Znamk*), dvojna (Karel Koželj), nerazvita (otroka Viktor in Ester), zamenljiva (pari Francka – Mojca, Lojzka – Berta itd.), skrivnostna (Ida Smrtulček), ali pa stereotipno določena (junaki *Plejbojev*). Ta seznam daje vedeti, da gre za dela, ki do neke mere odstopajo od tradicionalne dramatike in s sabo prinašajo spremenjeni kontekst, v katerem tudi smeh dobi drugačne razsežnosti. Bistvena razlika med liki tradicionalne in moderne komedije je v tem, da je s slednjimi onemogočena identifikacija. Če so liki tradicionalne komedije komični zaradi svojega karakterja, situacij, v katere so postavljeni, telesnih ali govornih posebnosti (zato pri njih govorimo o karakterni, situacijski, telesni in besedni komiki, gl. Kralj 1984: 148–151), liki moderne komedije izgublajo komično dimenzijo. Kljub temu je prav zaradi onemogočene identifikacije smeh mogoč, vendar ne kot posledica gledalčevega oz. bralčevega občutka premoči, ampak kot rezultat čudenja in nemoči, da bi spoznali pravo naravo teh oseb in motivacijo, ki jih žene v akcijo.

2.3 Dramski jezik

Jezik pod vplivom drame absurda izgubi svojo dominantno funkcijo, pomembni pa postanejo nejezikovni elementi. Pri Jovanoviču se to nazorno pokaže v več delih, npr. v *Plejbojih* s prevlado situacijske komike. Vdor nejezikovnih elementov opazimo tudi na drugih ravneh, tako npr. v uvodnih didaskalijah *Plejbojev* beremo:

Priporočam režiserju, da zgornjo lestvico odnosov prikaže gledalcem v obliki nekakšne uverture. Obliko naj izbere sam, ustrezno stilu predstave. Opozarjam na možnost pantomime (Lazzi), musicala, tekstovnih improvizacij igralskega zbora in kombinacije omenjenih elementov. (Jovanović 1981: 6.)

Po drugi strani je besedni jezik izpraznjen, poln klišejev in banalnih fraz. Zdi se, da se ljudje pogovarjajo bolj zaradi govorjenja samega kot pa zato, da bi dejansko kaj povedali. Ne srečamo pa popolnega razkroja jezika, kot ga poznamo zlasti iz Ionescove *Plešaste pevke*. Jezik se razkrajja v dveh fazah: v prvi postane komunikacija neuspešna, ker sporočilo izgublja svoj pomen, medtem ko začneta v drugi fazi pešati sintaksa in leksika, torej razpade jezik sam. Pri Jovanoviču se zdi, da lahko zlasti v *Znamkah* zaznamo prvo fazo razkranjanja, saj izgleda, kot da osebe govorijo ena mimo druge in se sploh ne razumejo. Za primer navajamo pogovor med Filatelistem in Možakarjem na začetku njunega srečanja, v katerem vsak hvali svoje blago in se sploh ne meni za sogovornika. Nobena izjava se ne nanaša na predhodnikovo, kot je to običajno pri normalnem poteku komunikacije.

FILATELIST: Meni so moje znamke zelo pri srcu. Moja zbirka je med najznamenitejšimi na svetu. Filatelist sem.

MOŽAKAR: Pred štirimi leti si je v nekem obmorskem letovišču prvič pripela čez bujne prsi trak z napisom *Miss Riviere*. Danes ima v posebni vitrini spravljenih že sedem trakov.

FILATELIST: Gre za dragoceno zbirko 684.792 znamk ...

MOŽAKAR: No, saj si jih lahko ogledava, tukaj so, v tej stekleni omari.

(Jovanović 1970: 9.)

Enak občutek dobimo ob poslušanju ljudskih modrosti, ki si jih izmenjujejo alkoholiki v *Kliniki Kozarcky*. Njihove izjave so na videz logične, v resnici pa banalne in zato odveč. Na primer: »Če operiraš želodec, ker si živčen, je nevarnost, da boš po operaciji še bolj živčen. Če pa si živčen in operiraš glavo, boš potem kul ko špricer. /.../ /Č/e si živčen, to težko skriješ, če si pa mal nor, se pa to sploh ne pozna« (Jovanović 2004: 47); »Povratek je isto kot prihod, sam da je v rikvercu« (Jovanović 2004: 91). Sporočilo takih izjav je precej trivialno, banalno govoričenje o vsakdanjih stvareh pa je do neke mere značilno tudi za odrasle osebe v *Viktorju*. Značilnost drame absurda je tudi vdor nižjih jezikovnih prvin v knjižni jezik. Tako tudi za vse Jovanovićeve komedije velja, da osebe ne uporabljajo (zgolj) knjižne slovenščine, ampak zlasti pogovorni jezik, posamezne pa celo narečje (alkoholiki iz *Klinike Kozarcky*), slovenščino z interferencami iz tujih jezikov (doktor Kozarcky) ali žargon. Mnogi kritiki vidijo zato njegovo največjo vrlino ravno v posluhu za živ jezik in v mojstrsko oblikovanih dialogih. Komično pa na besedni ravni pogosto dosega z mešanjem različnih diskurzov, npr. družbenega in seksualnega, historičnega in sodobnega (oboje zlasti v *Plejbojih*), kriminalnega in vohunskega (*Znamke*), otroškega in vojaškega (*Viktor*), pijančevalskega in poslovnega, reklamnega in zdravstvenega (*Klinika Kozarcky*); in z drugimi protislovji na ravni realno – fantastično, poetično – prozaično, vsakdanje – nenavadno in banalno – vzvišeno.

2.4 Družbenokritični elementi

Za dramo absurda v vzhodnem in srednjem delu Evrope je značilen družbeni angažma in kritika oblasti. Vendar je ta vedno prikrita in takšna, da se ne da zagotovo trditi, na koga je usmerjena. Že pri Beckettu in Ionescu je prisotna satirična graja sodobnega življenja v buržoazni družbi, ki sloni na do absurda priganem, avtomatiziranem ponavljanju vsakodnevnih dejavnosti, pri čemer ljudje izgubljajo identiteto. Za družbenim angažmajem se odpirajo globlja vprašanja človeka in njegovega položaja v svetu, ki ga zaznamuje odsotnost uveljavljenih metafizičnih sistemov in tradicionalnih vrednot. V slovenski dramatikah se tej temi pridruži še kritika oblasti, ki pa je velikokrat bolj metafizične in globinske narave. *Znamke* so tipičen primer polemike s takratnim totalitarističnim režimom, ki so ga obvladovale različne tajne službe in domovini sovražne oz. domovini zveste skupine. Možakar, Filatelist, Albert in Emilija živijo v svetu, ki kontrolira vse in kjer so vsi podvrženi različnim oblikam kontrole. Ljudje se pretvarjajo in igrajo različne vloge, pri tem pa nikakor ni jasno, kaj je resnica in kaj fikcija. Ne moremo pa *Znamkam* pripisati kritike odtujenega, izpraznjenega in avtomatiziranega sodobnega sveta, kakršna je prisotna v delih Becketta in Ionesca. Prej jo je mogoče zaznati v *Plejbojih*, še bolj pa pri *Viktorju*, ki svojo družbenokritično noto za razliko od francoske predloge naslavlja na sodobno slovensko družbo in s pomočjo porogljivih aktualističnih aluzij razgalja njeno sprenevedanje ter dvojno moralo. »Jovanovićeve igra, polna nebrzdanega humorja in obešenjaške satire /.../, tako sporoča pravzaprav tragične resnice. Te govorijo o izgubljenosti, osamljenosti in praznoti.« (Borovnik 2004: 57.)

Prevladujočo temo Jovanovićeve komedij bi lahko označili kot psihopatologijo vsakdanjega življenja, saj tudi kadar komedija obravnava prozaične teme, ki naj bi

bralca oz. gledalca zlasti zabavale (npr. prešuštvo v *Plejbojih*), je ta postavljen pred čudaško podobo sprevržene družbe. Tako postane priča odklonom, ki so pogosto nasilne narave. Zdi se, da je ravno nasilje tista komponenta, ki je vedno prisotna v Jovanovičevih komedijah in ki najbolj nazorno priča o spremenjeni naravi komičnega. Zlasti zaključne scene pogosto prinašajo izbruhe nasilja, ki vodijo v likvidacijo nekaterih protagonistov (Emilija iz *Znamk* pobije Možakarja, Alberta in Filatelista; Viktorjeva starša Karel in Emilija naredita samomor, pred tem pa pokončata Ido; Dolarjev ata iz *Klinike Kozarcky* nastavi razstrelivo v sinov avto). Le plejboji jo odnesejo brez smrtnih žrtev, pa še ti med sabo obračunajo v vsesplošnem masakru, v katerem ne izbirajo sredstev. »Pljuvajo se, vlečejo za lase, boksajo, grizejo, mečejo po tleh, lomijo si ude, praskajo se, razčetverjajo se. Trudijo se skratka, da bi se čimbolj zares uničili.« (Jovanović 1981: 71.) Poleg tega je nasilje pogosto na različne načine povezano s seksualnostjo. Plejboje vodi v nasilne izbruhe želja po dominaciji in jeza nad nezvestobo partnerja (pri tem pa jih lastna nezvestoba ne moti preveč), Emilijo iz *Znamk* nepotešenost, Viktorjevo mamo Emilijo ljubosumje ipd.

Posebnost *Klinike Kozarcky* je v tem, da prikazuje junake v svojem boju za preživetje, podobno kot je to počela eksistencialistična dramatika, iz katere je drama absurda črpala predvsem vsebinske poteze. Junaki *Klinike* namreč ne skušajo spreminjati sveta, ki ga ne morejo niti razumeti, ampak se trudijo, da bi se temu svetu prilagodili in na ta način preživeli. Tudi Jovanović zatrjuje, da s svojimi deli ne skuša spreminjati sveta in položaja človeka v njem, ampak ga želi le prikazovati: »Svet je definitivno abnormalen, definitivno iz tira, in ta iztirjenost je pravzaprav čedalje hujša. /.../ Pustimo svet, tak kot je, poskušajmo pa spremeniti svojo optiko gledanja nanj.« (Lukan 2003: 488.) Hkrati je *Klinika Kozarcky* najmanj zaznamovana z nasiljem, od ostalih komedij pa odstopa s svojim sporočilom, ki delno spominja tudi na *Plešasto pevko*. Sporoča namreč, da sta psihopatologija in čudaštvo splošni lastnosti moderne družbe, ki nista značilni le za obiskovalce klinike-bufeta, ampak za vse socialne plasti.

3 Narava komičnega v drami absurda

Pri podrobni analizi in vzporejanju besedil s tradicijo drame absurda se je izkazalo, da so tudi dela, ki smo jih obravnavali pod skupnim pojmom komedije, med sabo močno različna. Do teh razlik pride zlasti zaradi različne narave komike. Najbolj nevprašljivi komediji sta *Klinika Kozarcky* in *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali tuje hočemo – svojega ne damo*. V slednji je v največji meri prisotna situacijska komika, hkrati pa imata obe (*Plejboji* in *Klinika*) najmanj zaznavno družbenokritično noto, ki razkriva temno stran življenja v sodobni družbi. *Znamke, nakar še Emilija* pa je tista komedija, ki se med vsemi v največji meri naslanja na tradicijo drame absurda. Zato ni več samo smešna, ampak v bralcu oz. gledalcu sproža tudi druge (ne le prijetne) občutke, zlasti začudenje, proti koncu pa tudi nelagodje ali celo strah. Na lestvici od smešnega k resnemu *Znamkam* sledi *Viktor ali Dan mladosti*. Začetek je komičen, nato pa se ogroženost in strah odraslih stopnjujeta, porogljive aktualistične aluzije pa igri dajejo burkaški pridih. Ta se v

drugi tretjini dela postopoma spreminja v grotesko in se pred bralca oz. gledalca postavi v svoji mračno absurdni podobi. Do konca se sicer ne izgubi smešnost celotnega dogajanja, spreminja pa se njen značaj. Na začetku je smeh izraz bralčeve oz. gledalčeve premoči nad težavami oseb in užitka zaradi duhovitosti dialoga, vendar se postopoma spreminja v izraz groze, sramu in nemoči. Moderna komedija je tako vedno manj smešna, saj dogajanje v njej čedalje bolj sega čez mejo pričakovanega, ustaljenega in verjetnega. Za fasado normalnosti se namreč skrivajo vsakovrstne perverzije, kompleksi in travme.

Prepletanje komičnih in tragičnih oz. resnih elementov ima za sabo že daljšo tradicijo, ki je neločljivo povezana tudi z dramo absurda. Esslin razlaga preplet z ugotovitvijo, da nas v smeh spravljajo zlasti junaki dram, in sicer zato, ker se gledalec z njimi ne more poistovetiti oz. identificirati, kot je bilo mogoče pri soočanju s tradicionalnimi dramskimi junaki. Dramske osebe, ki nastopajo npr. v Ionescovih ali Beckettovih delih, so namreč povsem nedoumljive, njihova motivacija in akcija ves čas ostajata skrivnost, zato je nemogoče gledati na dogajanje skozi njihove oči. Ker na vse, kar se s takim junakom dogaja, gledamo od zunaj, se mu sproščeno smejimo, drama absurda pa je komična kljub dejstvu, da obravnava mračne in nasilne pojave. Vendar se nesreči in neumnosti likov, na katere zremo s kritičnim očesom brez identifikacije, smejimo tudi v cirkusu ali v tradicionalnem gledališču. Razlika je ta, da se tam komični liki pojavijo kot del racionalne strukture v okviru zgodbe, njim pa stojijo nasproti tradicionalni liki, s katerimi se občinstvo lahko identificira. V drami absurda takšne strukture ni, celotna akcija ostaja misteriozna, nemotivirana in zato nesmiselna (Esslin 1961: 401, 402). Ionesco pa razmišlja o komiki z drugačnega vidika. V eseju *Gledališka izkušnja* pravi:

Nikoli nisem razumel razlike, ki jo ljudje delajo med komičnim in tragičnim. Ker je komičnost intuicija absurda, se mi zdi, da je bolj brezupna od tragičnega. Komičnost ne ponuja izhoda. /.../ Svojim komedijam sem dajal podnaslove »antiigra«, »komična drama«, dramam pa »psevddrama« ali »tragična farsa«, ker se mi zdi, da je komičnost tragična, človekova tragedija pa globoko smešna. (Ionesco 2001: 19.)

Tragično in komično nista edini protislovji, na katerih Ionesco (podobno pa tudi Jovanović) gradi svoje dramske igre; v njih kombinira tudi realizem in fantastiko, prozaičnost in poezijo, vsakdanjost in nenavadnost. Vendar humorju pripisuje najpomembnejšo vlogo, saj se z njegovo pomočjo človek zave svojega tragičnega oz. nelagodnega bivanja in se je temu sposoben smejeti. Komično da človeku moč, da se sooči s tragiko eksistence.

4 Zaključek

Jovanovićeve transformacije tradicionalne komedije je potekala pod vplivom drame absurda, saj je zlasti po zgledu Eugèna Ionesca na oder uvedel avtomatizirane osebe, nelogične zgodbe, položaje in dialoge ter jih spajal z družbenim angažmajem. Ena najpomembnejših sprememb, ki vpliva na drugačno naravo smeha, je zrušenje koncepta identitete dramskih likov, ki ne temelji na psihološko izdelanih karakterjih, njihove akcije pa niso motivirane in logično utemeljene. Jovanovićeve liki so pogosto

osebe s problematično identiteto (dvojniki, tajni agenti, ljudje z dvojnimi življenjem, otroci, norci) in s tem nekoliko spominjajo na dramske osebe Eugèna Ionesca. Ko se poruši identiteta, pride tudi do odsotnosti pravega dramskega konflikta in njegove razrešitve na koncu. Dogodki zaradi odsotnosti logike in motivacije v akciji dramskih oseb izgubijo svojo težo, hkrati pa med sabo niso več povezani v kavzalnem oz. kronološkem sosledju. Zlasti v *Znamkah* in *Plejbojih* je sklenjeno dramsko dejanje opuščeno na račun nelogičnih, nemotiviranih in absurdnih dogodkov oz. situacij, ki se stopnjujejo na podoben način, kot je to značilno za pospeševanje dogajanja nekaterih Ionescovih iger. Druga posebnost, ki privede do spremenjene narave komike, je dramski jezik. Po eni strani izgubi dominantno funkcijo, zaradi česar lahko pride do prevlade situacijske komike. Po drugi kot sredstvo komunikacije začne razpadati, zato vanj vdirajo drobci fraz, klišejev, pregovorov, citatov iz literarnih del ipd. V okviru Jovanovičeve transformacije dramskega jezika je zelo očitna tudi sprememba narave didaskalij (ki se fabulativno razširijo in postanejo sredstvo komike) ter zavestna uporaba nižjih zvrsti humorja (celo vulgarnega oz. kvantaškega). Vendar se ta pojavi v kombinaciji z resno dramsko zgradbo v ozadju, ki skrbi za to, da se celotna struktura ne poruši.

Z zrušenjem identitete dramskih likov, odsotnostjo zgodbe in razpadom jezika kot sredstva komunikacije je Jovanović ustvaril lastno različico drame absurda, ki ji dajejo svojevrsten pečat tudi družbenokritični elementi. Njegove komedije so odraz časa, v katerem so nastale, vendar se kritika družbe pojavlja v komični preobleki. Kljub temu, da se sam zaveda časovne omejenosti svojih komedij (imenuje jih »igre za enkratno uporabo«, gl. Lukan in Jovanović 2003: 488), vsebuje taka kritika tudi nekaj univerzalnega in lahko v njej prepoznamo napake trenutnega družbeno-zgodovinskega konteksta. Zato skozi komično podobo vedno znova prihajajo na plan temne strani življenja, ki so najbolj očitne zlasti v pogosti tematizaciji nasilja.

Viri

Jovanović, Dušan, 1970: *Znamke, nakar še Emilija*. Maribor: Založba obzorja.

Jovanović, Dušan, 1981: *Osvoboditev Skopja in druge igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Nova slovenska knjiga).

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

Jovanović, Dušan, 2004: *Karajan C / Klinika Kozarcky / Ekshibicionist: drame*. Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka Beletrina).

Literatura

Borovnik, Silvija, 2004: Razvoj dramatike Dušana Jovanovića. *Jezik in slovstvo* 49/6. 49–66.

Camus, Albert, 1980: Mit o Sizifu (Esej o absurdnem). Camus, Albert: *Mit o Sizifu. Uporni človek*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Nobelovci, 61). 13–37.

Esslin, Martin, 1968: *The Theatre of the Absurd*. London: Harmondsworth.

Ionesco, Eugène, 2001: *Spomini na smrt: izbrani eseji*. Prevedel Primož Vitez. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 132).

Inkret, Andrej, 1981: Drama in teater med igro in usodo. Jovanović, Dušan: *Osvoboditev Skopja in druge igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 391–412.

Jovanović, Dušan, 1996: *Paberki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 123).

Jovanović, Dušan, 1998: Luzerji. Jovanović, Dušan: *Klinika Kozarcký*. Gledališki list SSG Trst (sezona 1998/99, št. 2).

Kos, Janko, 2002: *Pregled slovenskega slovstva* (14. izdaja, 1. natis). Ljubljana: DZS.

Kralj, Lado, 2005: Sodobna slovenska dramatika (1945–2000). *Slavistična revija* 53/2. 101–117.

Kralj, Vladimir, 1984: Komično. Kralj, Vladimir: *Dramaturški vademekum*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 141–155.

Lukan, Blaž in Jovanović, Dušan, 2003: Drama se ne piše, drama se dela. *Literatura* 15/150. 483–500.

Poniž, Denis, 2001: Dramatika. Pogačnik, Jože (ur.): *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS. 203–350.