

Cenzura in dramske strategije v jugoslovanskem gledališču (1945–1991)

Aleksandra Jovičević

Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd / La Sapienza University, Rim
portofino@yubc.net

Referat osvetli manj znane aspekte cenzure v povojnem jugoslovanskem gledališču. V tem času institucionalna cenzura ni obstajala – kar je bilo v nekem trenutku dovoljeno, je bilo lahko že v naslednjem prepovedano. Še več, federativna ureditev države in naraščajoča tekmovalnost med partijskimi elitami posameznih republik sta onemogočila razvoj enotnih standardov kulturne politike: kar je bilo v eni republiki prepovedano, je lahko izšlo v drugi, prepovedana predstava pa je bila pogosto uprizorjena in nagrajena na festivalih na drugih koncih države. Kljub temu je imela neformalna politična cenzura velik vpliv na intelektualno in umetniško svobodo jugoslovanskih gledaliških ustvarjalcev.

Ključne besede: literatura in cenzura / Jugoslavija / jugoslovanska dramatika / jugoslovansko gledališče / gledališka cenzura / disidentstvo

UDK 792.03(497.1)«1945/1991»:351.758.1

Pričujoča študija jugoslovanskega gledališča med letoma 1945 in 1991 izhaja iz raziskave presenetljivega in nenavadnega nabora primerov: najti je mogoče vse od zgodnjega upora proti eksperimentiranju in gledališki avantgardi v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja do inherentnega umetniškega konzervatizma, ki je vodil k določeni obliki odkrite konfrontacije med konzervatizmom ter modernizmom v gledališču sedemdesetih in osemdesetih let; od ubojev igralcev takoj po drugi svetovni vojni kot kazni za nastopanje med nemško okupacijo do nenehnega preganjanja gledaliških umetnikov zaradi zavzetja umetniške ter politične opozicijske drža, ki je spodbudilo samocenzuro in različne oblike tako imenovane »notranje imigracije«; od Titovega nekako nezainteresiranega odnosa do gledališča na eni strani do obsedenosti tistih, ki so delali za gledališče ali v njem, s Titovim mnenjem o njihovem delu; od ignorance članov partije, ki so se ukvarjali z umetnostjo ter gledališčem, do upoštevanja gledališča kot druž-

beno izjemno pomembne institucije v osemdesetih letih; od uradno omejevanega nacionalizma v šestdesetih letih vse do ekstremne narodnostne prenapetosti v gledališču osemdesetih let; od vzpostavitve skoraj ritualne naveze med disidentskimi gledališkimi ustvarjalci in njihovo publiko do populističnih napadov na teater in v teatru (to bi poimenovala *teatrokracija*); od estetskega disidentstva in kulturnega upora do političnih bojov. Načini eksegeze se morda razlikujejo, ampak vsak od primerov vsebuje določen pomen – pomen, ki so ga gledališki umetniki v različnih obdobjih vtkali v svoje vizije gledališča. Včasih si poročila ter dokumenti nasprotujejo, vendar ostaja neizpodbitno dejstvo: jugoslovanski režim je bil *bolj represiven*, kot se ga danes spominjamo in ga opisujemo – to pa je mogoče pripisati nostalgiji do nekdanjega multikulturalizma ter delne politične in socialne svobode.

Namesto da torej sledimo ustaljeni, uradni zgodovini gledališča, je naša raziskava cenzure v Jugoslaviji pripeljala do neoznačenega območja *skrite* zgodovine gledališča. To je v zgodovini gledališča še neznan žanr. Morda bi ga lahko imenovali kar zgodovina cenzurirane dramatike in gledališča: hkrati je nasprotovala in dopolnjevala predpisano uradno dramatiko in gledališče. Namesto da znotraj uradnega teatra iščemo običajne naveze med produkcijo ter reakcijami občinstva, se v primeru cenzurirane dramatike in gledališča osredotočamo na to, kako so gledališki disidenti osmišljali svojo umetnost in se izogibali običajnim pastem cenzure. Medtem ko so se gledališki umetniki v drugih delih vzhodne Evrope dobro zavedali represije in pritiskov, so se jugoslovanski dramatik in gledališčniki čutili precej politično svobodne. Ta lažna svoboda se je odražala v potovanjih, boljših plačilih ter možnosti politične izbire; vse to se je zdelo lažje dosegljivo kot v drugih vzhodnoevropskih državah.

Prebivalci Jugoslavije so bili okvirno razdeljeni v tri velike skupine. Prvo je sestavljalo okoli dvajset milijonov apolitičnih ljudi, tako imenovanih »političnih idiotov« v Aristotelovem pomenu besede, ki so se bodisi hote ali ne hote v vsakdanjem življenju izogibali politike in neprizadeto opravljali svoje delo; v drugi je bilo dva milijona članov komunistične partije, ki so sestavljali privilegirano kasto v državi in zasedali ključne funkcije; nazadnje pa je bilo tu še okoli deset tisoč intelektualcev, ki so tako ali drugače nasprotovali režimu. Mnogim ljudem je še danes težko priznati, da je pomanjkanje svobode ter demokracije otežilo nerazrešene politične probleme in vplivalo na zatajevanje državljanske vojne v Jugoslaviji. Celo gledališče se je zdelo ukročeno in konformistično; bilo je »zaveznik državnega aparata«. Večina ljudi ni bila seznanjena s pojavom disidentske dramatike in gledališča. Ampak takšna dramatika in takšno gledališče sta obstajala, preganjali pa so ju na različne načine. V tem

smislu bi lahko Jugoslavijo videli kot deželo z zelo velikim, hkrati pa tudi z zelo majhnim številom disidentov, odvisno od tega, kako pojmujeemo besedo »disident«. Če na primer vsakogar, ki se politično zoperstavlja uradni ideologiji, opredelimo za disidenta, potem jih je Jugoslavija nedvomno imela veliko.

Pred nedavnim je v javnost prišel podatek, da je bilo presenetljivo veliko ljudi obsojenih na povprečno nekaj let zapora zaradi tega, ker so zagrešili »verbalne« politične prestopke, oziroma zaradi izražanja (bodisi javnega ali pa zasebnega) kritičnih pogledov na jugoslovanski režim. Ta »verbalni delikti« je bil značilen za Jugoslavijo, saj je veljal za zločin, za katerega je obstajalo mnogo pravnih ukrepov. Ti so doleteli vsakogar, ki je skušal glasno izraziti svoje nestrinjanje z obstoječim režimom.¹ Mnogo ljudi je odkrito spregovorilo o svojem nestrinjanju z režimom, pa vendar zaradi tega niso bili vedno aretirani. Uporabljene so bile drugačne, bolj subtilne, a nič manj učinkovite metode represije: izguba službe, blatenje v medijih brez možnosti zagovora, cenzura vseh vrst javnega udejstvovanja in družbena izolacija v obliki groženj ter izsiljevanja prijateljev in znancev.²

Sodeč po nedavnih statističnih podatkih lahko rečemo, da so bili disidenti v Jugoslaviji bolj številčni in vplivni, kot je to ponavadi prikazano. Ta razlika v percepciji je povezana tudi z ozkostjo definicije, ki so jo za opis ljudi, ki so bili na določen način vpleteni v kakšno politično aktivnost, uporabljali zahodna politika in mediji.³

Lažni miti in druge obsesije

Ob koncu petdesetih in na začetku šestdesetih let prejšnjega stoletja so se jugoslovanski dramatik usmerili stran od poetičnega realizma in se pomaknili v smer bolj kontemplativnih iger, ki so se naslanjale na grške mite ter na tak način obravnavale sodobno intelektualno, politično in kulturno ozračje. Ena prvih iger, ki je sledila temu novemu trendu, je bila igra Ota Bihaljina Merina *Nevidljiva kapija* (Nevidna vrata; 1956), ki je uporabljala prijeme, kakršne so že desetletje pred tem vpeljali Anouilh, Cocteau, Sartre ter Camus, vendar jih jugoslovansko občinstvo do tedaj še ni poznalo. Merinova igra, ki deluje v svojem poizkusu, da bi se izognila realističnemu zapletu, nekoliko zmedeno, je prva v vrsti jugoslovanskih iger šestdesetih in sedemdesetih let, ki so izražale dvome v klasično mitologijo, jo individualizirale ter predstavljale tekočo problematiko s pomočjo ironične interpretacije znanih mitov. Mitološko ali psevdo-zgodovinsko ozadje teh iger, ki je bilo uporabljeno kot ščit pred cenzuro, je ponujalo duhovite aluzije na trenutno realnost, kar je zelo cenila tudi publika, ki se je

navdušeno udeleževala v intelektualni igri prepoznavanja in sodelovanja pri podvigih protagonistov/igralcev.

Srbski dramatik in pesnik Jovan Hristić je prav tako napisal tri igre, ki temeljijo na starogrških mitih in dramatikih. V igri *Čiste roke* (Čiste roke; 1961) je racionalno predelal mit o Ojdipu, in sicer tako, da njegov junak na koncu doseže stopnjo eksistencialnega samozavedanja, ki v Sofoklejevi igri pripada le bogovom. Hristić je podobno taktiko ubral tudi v *Orestu* (1962), kjer je v znani mit vtikal subjektivni pogled ter filozofsko zrenje. Še en jugoslovanski pesnik in dramatik Velimir Lukić je skreiral svoja lastna mitološka ozadja, na katera je naslonil politične satire, ki so bile polne aluzij ter dvoumnosti. Začel je s pisanjem parafraz mitov o Ifigeniji in Filoktetu v verzih, potem pa se je odločil, da bo raje ustvarjal svoja lastna imaginarna kraljestva, v katerih se ljudje spreminjajo v paradigme, teze in antiteze njegovih političnih obsesij. Podobno idejo zasledimo tudi v Lukićevih igrah *Bertove kočije ili Sibila* (Bertove kočije ali Sibila; 1963), *Valpurgijska noč* (Valpurgina noč; 1964) in *Afera nedolžne Anabele* (Afera nedolžne Anabele; 1970); zdi se, kot da bi pisec vedno znova obnavljal isto zgodbo o totalitaristični oblasti, tiranij, pokvarjenih ministrih in neuspešnih revolucionarjih, katerih upor se je izkazal za nesmiselnega, saj režim še vedno nemoteno deluje naprej pod pretvezo svoje neuničljive harmoničnosti. Lukić je v tem slogu tudi nadaljeval; obseden je bil s politično močjo in z uporabo ambienta antičnega Rima ali kakšne druge imaginarne dežele, vendar na nekoliko manj absurden in farsičen način. Protislovno pa se zdi, da je Lukić uresničeval takšne vizije in hkrati dolga leta opravljal vodilne funkcije v beograjskem Narodnem gledališču.

Tiha cenzura

Hristićeva »živahna« reinterpretacija grške mitologije in Lukićeva izmišljena, mračna mitologija cikličnih odnosov tiranije in terorja sta omogočila nastanek javne platforme za oblikovanje šifriranih komentarjev o jugoslovanski družbi. Država ni imela institucionalne cenzure. Politično moč v državi sta si med seboj podajali konzervativna in liberalna frakcija; politična klima se je pogosto menjala. Kar je bilo v nekem trenutku dovoljeno, je bilo lahko že v naslednjem prepovedano. Še več, federativna uređitev države je spodbujala tekmovanje med partijskimi elitami in birokratskimi aparati posameznih republik, zaradi česar ni bilo enotnih standardov kulturne politike: kar je bilo v eni republici prepovedano, je lahko izšlo v drugi, prepovedana predstava pa je bila pogosto uprizorjena in nagrajena

na festivalih na drugih koncih države. Dopusčen je bil celo obstoj alternativnih gledališč, če le niso imela preširokega vpliva in občinstva.

Vsekakor je neformalna politična cenzura imela veliko moč in vpliv pri omejevanju intelektualne in umetniške svobode jugoslovanskih gledaliških umetnikov. Sodeč po nedavnih statističnih podatkih in raziskavah disidentskega gledališča je bilo v Jugoslaviji med letoma 1945 in 1991 prepovedanih ter cenzuriranih več kot sedemdeset produkcij, a med njimi le dve s pomočjo uradne prepovedi, ki jo je izdalo sodišče.⁴ Drame in druge produkcije so bile pogosto prepovedane, še preden so doživele premiero, ali pa so jih prepovedali med potekom vaj (intervencija se je vedno zgodila tiho in za oči javnosti nevidno). Toda na voljo *ni skoraj nobenih dokumentov in dokazil* o takšnem dogajanju. Morda se je tedanji režim zavedal, da bi ga zaradi takšnih cenzuriranj slej ali prej doletela kritika, zato je deloval tiho, anonimno in veliko bolj subtilno, kot bi to bilo mogoče v obliki javne stigmatizacije. Najti ni mogoče skoraj nobenih uradnih zapisov o prepovedih, nobenih podpisanih dokumentov ali materialnih dokazov. Če povemo na kratko, ostalo ni nič oprijemljivega – samo namigi, govornice, posredni dokazi ter dvoumna pričevanja prič, ki so sicer raje molčale ali pa se preprosto »niso spomnile«. Večina jugoslovanskih gledaliških profesionalcev je takšno nevidno cenzuro vzela v zakup, čeprav je to njihovemu gledališču dajalo konformističen značaj. Nobenega ostrega disidentstva ni bilo in nobenih pravih ilegalnih gledališč, z izjemo nekaj zelo glasnih disidentskih glasov, ki so imeli tudi precejšen vpliv.

Intertekstualne groteske

Cause célèbre jugoslovanskega gledališča predstavlja hrvaški dramatik Ivo Brešan, čigar štiri zgodnje igre so bile tako na Hrvaškem kot zunaj njenih meja deležne cenzure, saj so podajale temačno podobo povojnih razmer, komunistično ideologijo pa so obtoževale ozkosti in represivnosti. Kot v mnogih podobnih primerih tudi njegove igre nikoli niso bile uradno prepovedane. Če so že bile deležne javnih kritik, so se te na videz lotevale njihovih estetskih kvalitiet. Kmalu zatem so bile igre odstranjene s sporeda ali pa so jih prepovedali še v času priprav na uprizoritev. Prvi takšen primer je Brešanova igra *Predstava 'Hamleta' u selu Mrduša Donja* (Uprizoritev »Hamleta« v vasi Spodnji Duplek). Gre za tragično farso, ki je premiero doživela leta 1971 in pobrala vse glavne nacionalne gledališke nagrade. Leta 1973, ko je vladala konzervativna komunistična frakcija, so igro raztrgali na hrvaški nacionalni televiziji, saj naj bi bila ideološko »neprimerna«, to pa je spodbudilo mnogo anonimnih komentarjev in polemik

v hrvaškem tisku. Kmalu je bila igra odstranjena z repertoarjev mnogih gledališč z izjemo Teatra ITD v Zagrebu ter gledališča Kamerni Teatar '55 v Sarajevu, kjer so jo uprizarjali kar deset let in je doživela več kot 300 ponovitev. Leta 1973 je filmski režiser Krsto Papić igro priredil za filmsko platno. Film je dobil več nacionalnih in mednarodnih nagrad, nikoli pa ni bil deležen širše distribucije. Kampanja proti filmu je bila del splošnejšega ideološkega napada na jugoslovanski *film noire*, ki naj bi jugoslovansko realnost slikal na mrk in kritičen način.

Brešanova druga igra, faustovska parabola *Nečastivi na filozofskom fakultetu* (Hudič na filozofski fakulteti), naj bi uprizoritev doživela v Teatru ITD leta 1973, ravno tedaj, ko je bil njegov *Hamlet* deležen najostrejših kritik in ko so se stopnjevali politični pritiski na »ideološko nezanesljive univerzitetne profesorje«. Gledališče je presodilo, da bi bilo bolje, če igre ne uprizorijo. Vaje so prekinili tik pred premiero. Objava drame v hrvaški gledališki reviji *Prolog* je zbudila nove polemike ter preprečila uprizoritev na Hrvaškem.⁵

Brešanova tretja igra *Smrt predsednika kućnog savjeta* (Smrt predsednika hišnega sveta), ki je bila prav tako objavljena v *Prologu* leta 1978, bi morala doživeti premiero v Beograjskem dramskem gledališču leta 1979, vendar se je ravnatelj gledališča ustrašil, da je drama preveč politično kontroverzna. Odločil se je, da bodo z uprizoritvijo počakali na boljše čase, ki pa niso nikoli prišli. Ta odločitev bi skoraj zavedla tudi zagrebško gledališče Gavella, kjer so se že pripravljali na uprizoritev, a so se kljub temu odločili, da produkcijo izpeljejo do konca. Igra je bila premierno uprizorjena leta 1979 brez očitnih političnih posledic.

Brešanova četrta prepovedana igra *Vidjenje Isusa Hrista u kasarni VP 2507* (Videnje Jezusa Kristusa v kasarni VP 2507) sestavlja skupaj z igrama *Hamlet* in *Hudič* trilogijo. Napisal jo je leta 1973, zato nikakor ni mogla biti uprizorjena v vodilnih gledaliških hišah. Neka amaterska skupina iz Beograda je igro postavila na oder leta 1984, a so jo hitro »umaknili«, saj je vzbudila jezne reakcije vojnih veteranov ter nekdanjih partizanov. Nazadnje je leta 1988 le doživela uprizoritev na odru beograjskega mladinskega gledališča Boško Buha.

Brešan je igre, ki so del njegove dramske trilogije, poimenoval »groteskne tragedije«. Skupaj tvorijo metadiskurz o Shakespearovem *Hamletu*, Goethejevem *Faustu* ter srednjeveških pasijonskih igrah o Kristusu in satanu. Vsi trije veliki miti so »balkanizirani« tako, da so postavljeni v banalnosti vsakdana, prizorišča pa so podeželsko okolje male vasi, filozofska fakulteta ter vojaško naselje z barakami. Takšni »antropološki eksperimenti« postavijo aktualne like v novo luč. Ti postanejo zanimivi z umetniškega vidika, resnično dramsko intenziteto pa prevzamejo šele takrat, ko jih

postavimo ob bok ustreznim dvojnikom in odnosom med protagonisti izvornih iger; prebivalci vasi »Spodnji Duplek« na primer posebljajo danske dvorjane iz Shakespearovega *Hamleta*. Liki v drami govorijo izrazit dialekt, ki je v nasprotju z literarnimi citati in ideološkimi, pogosto begajočimi partijskimi slogani; vse skupaj ima za posledico izjemno smešne trke med različnimi govoricami in žargoni. Brešan prikazuje kmete, ki so se obrnili proti umetnikom in intelektualcem, ter se na ironičen način poigra s komunističnim stališčem, da delavci in kmetje nikoli ne bi smeli zaupati izobraženim ljudem; to je seveda razburilo partijske voditelje. Tragični in pesimistični konci iger, ki so jih imenovali »gledališki dinamit«, so prav tako prispevali k prepovedi uprizoritev.

Kljub številnim problemom, ki jih je Brešan imel zaradi svojih dram, je še vedno nadaljeval s pisanjem v enakem slogu, še naprej se je poigral z gledališkimi arhetipi. Njegove poznejše igre so bile uprizorjene brez kakršnih koli zapletov, saj je po Titovi smrti leta 1980 politična klima v Jugoslaviji postopoma postala bolj tolerantna. Vendar te igre niso doživele tolikšnega uspeha kot Brešanove zgodnje dramske stvaritve. Sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja je bolj neposreden gledališki diskurz pokazal na iztrošenost neo-mitoloških mask.

Disidentski komunist

Tudi srbskega avtorja Aleksandra Popovića bi lahko predstavili kot disidentskega dramatika, čeprav se sam nikoli ni imel za takšnega. Nikoli ga niso aretirali ali uradno prepovedali uprizoritve katere izmed njegovih iger. Kljub temu pa je bilo sedem od skupno štiridesetih Popovičevih iger v različnih razmerah ter obdobjih prepovedanih. Popović je bil vse življenje neomajen levičar, neortodoksen, celo odpadniški komunist, ki pa je znal biti tudi populističen. V mladih letih je prestal triletno zaporno kazen na Golem otoku zaradi domnevnih proslalinističnih tendenc. Posledično so začeli nadzirati njegovo delovanje, pogosto so ga tudi privedli na policijsko postajo, kjer so se odvijali »neuradni pogovori«, s pomočjo katerih je policija posameznike skušala svariti, jih podkupiti ter preplašiti. Večkrat je moral prestajati to, kar je sam poimenoval »civilna smrt«; odvzeli so mu potni list, domovanje, bil je na črni listi, izgnanec, nihče ni uprizarjal njegovih del, prijatelji so se mu izogibali. Nikoli pa ni hotel zapustiti domovine, saj je želel, kot je sam večkrat dejal, biti del usode, ki je doletela njegov narod. Popović je bil zelo plodovit. Postal je eden najbolj predvajanih jugoslovanskih gledaliških ustvarjalcev in za svoje delo prejel veliko nagrad. Za razliko od Brešana, čigar igre so bile tudi prevedene in uprizorjene v

tujini, Popović zunaj ni dosegel priznanja, saj je uporabljal zapleten jezik, poln besednih iger in specifičnih aktualnih surrealističnih aluzij, ki niso bile primerne za prevajanje.

Popovićeve poetične igre, včasih pisane v verzih, se ukvarjajo z usodo nepomembnih, malih ljudi na periferiji velikih mest in na robu družbe, pri tem pa avtor meša vsakodnevni humor z grotesknimi ter farsičnimi prvimi in poezijo. Seveda se Popović zaradi svoje komunistične in proti-titovske države ni mogel vzdržati politične kritičnosti. To je še posebej očitno v njegovih sedmih prepovedanih igrah, v katere je vpletel različne politične metafore. Igro *Razvojni put Bore šnajdera* (Razvojna pot krojača Bore), ki velja za Popovićevo najbolj popularno farso o diktatorju, je gledališče Atelier 212 leta 1967 po treh uprizoritvah odstranilo s sporeda, domnevno zato, ker sta glavna lika v mnogih pogledih spominjala na Tita in na njegovo ženo Jovanko. Na premieri se je zgodil tudi manjši incident, saj je imela glavna ženska protagonistka, igralka Maja Čučković, ravno takšno frizuro kot Jovanka. Igro so hitro ukinili, javnost pa se ni odzvala. Zadostoval je telefonski klic nekega politika.

Dve leti pozneje je Ljubomir Draškić na oder postavljaval Popovićevo igro *Druga vrata levo*, ki govori o študentskih uporih leta 1968. Zunanji člani programskega sveta Ateliera 212 so menili, da igra nasprotuje uradni razlagi študentskega gibanja, zato so »notranje« člane odbora prosili, naj glasujejo proti uprizoritvi. Dosegli so svoje – igra ni bila uprizorjena. Odigrana pa je bila v Zagrebu, bila je tudi del festivala Sterijino Pozorje (pomemben gledališki festival v Novem Sadu), a videti jo je bilo mogoče le enkrat, pozno zvečer, kot del alternativnega festivalskega programa.

Zgodovina jugoslovanske dramatike in gledališča je polna takšnih primerov. Tudi takrat, ko nihče ni bil aretiran, sodno preganjan ali odpuščen, je gledališče utrpelo precejšnjo škodo. Koliko idej, iniciativ ali eksperimentov je bilo onemogočenih na takšen način? Nemogoče se je dokopati do končnega odgovora. Poznamo pa ponižanja, ki jih je povzročala samocenzura, sindrom »zvezanega jezika«, ki je onemogočal obrambo pred napadi, apatijo in nepripravljenost na angažma. »To ni najbolj primeren čas« – takšna in tej podobne fraze so se uporabljale pri opravičevanju konformizma, bojzljivosti ter samocenzure, ki so zadevali tako dramatike, gledališke umetnike, ravnatelje gledališč in kritike. Ogromno energije so porabili za izogibanje oviram in prilagajanju na nove okoliščine, preprosto pri boju za preživetje. Ta izkušnja je zagotovo vplivala na razvoj jugoslovanskega gledališča in v njegovi zgodovini pustila vidne sledi.⁶

Gledališče kot metafora družbe

Po letu 1980 je gledališče v Jugoslaviji kljub občasnemu cenzuriranju postalo forum za javno samoanalizo, kritiko političnih razmer ter soočanje nasprotujočih si stališč. Kot smo že omenili, je gledališče pripomoglo k oblikovanju atmosfere, ki je omogočala kolektivno introspekcijo in večjo politično toleranco. Oder je postal kraj, kjer je bilo mogoče, še preden so zadevo pograbili mediji ali pa politične in vladne organizacije, razpravljati o delikatnih vprašanih. Gledališče je prelamljalo ideološke in politične tabuje ter spodbujalo k odkritim pogovorom, ki se jim je družba prej izogibala. Tako je postalo pomemben dejavnik pri demokratizaciji javnega življenja.

Jugoslovanski dramatik in gledališki režiserji so svoja dela pogosto želeli zapolniti z intertekstualnimi aluzijami, predvsem s kreiranjem adaptacij in parodičnih parafraz klasičnih gledaliških del. Takšen implicitni dialog s tradicionalnim gledališkim repertoarjem je vključeval razprave o vprašanju, kako so na gledališče kot na umetniško in javno institucijo vplivali včasih zelo travmatični politični in družbeni prevrati. Veliko iger je za prizorišče prikazane družbene akcije izbralo prav gledališki milje ter potrdilo, da je oder ogledalo in metafora družbe. Brešanov *Hamlet* tako degradira Shakespeara kot veliko kulturno ikono, saj ga postavi v kontekst od boga pozabljene vasice, kjer vladajo ideološke dogme ter primitivizem amaterskih igralcev. Brešan uprizoritev *Hamleta* prikaže v satirični luči, kot emancipacijski kulturni podvig, ki ga sicer ni mogoče podpreti niti intelektualno niti umetniško niti etično, kljub temu pa pomaga pri odkrivanju razmerij moči znotraj vasice, pri razkrivanju atmosfere sumničenj, strahu ter manipulacij z različnimi težnjami, ki so stale v zakulisju komunističnega propagandizma.

Slovenski dramatik in gledališki režiser Dušan Jovanović je v svoji drami *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* (1971) parafraziral in dekonstruiral pirandellovske eksperimente z norostjo, iluzijo, močjo, pa tudi kalejdoskopsko naravo gledališča kot takega. Jovanović je v tej igri razdelal svoje pojmovanje *ludizma*, večstopenjske igre, ki ukinja mejo med gledališčem in življenjem, med iluzijo in realnostjo. Za Jovanovića je bil *ludizem* poizkus afirmacije gledališča kot avtonomne uprizoritvene umetnosti (ki biva nekje v vmesnem prostoru med »vnaprej načrtovano« improvizacijo, fizičnim gledališčem ter novodobnim ritualom), pri kateri se dramsko besedilo uporablja samo kot predloga za uprizoritev, to pa tako igralcem kot publikli dovoljuje ogromno svobode pri interpretaciji. *Ludizem*, ki je bil predstavljen kot manifest in bistveni del Jovanovićeve drame *Predstave ne bo* (1963), v praksi pa ga je uporabil pri delu s svojo gledališko skupino

Pupilija Ferkeverk, je avtorju pomagal pri vključitvi v implicitno polemiko z ideološkimi in umetniškimi konvencijami in dogmami jugoslovanske (natančneje slovenske) literarne in gledališke tradicije po drugi svetovni vojni.

Ko je bila Jovanovičeva igra *Igrajte tumor* leta 1971 izdana v knjižni obliki, je to vodilo v pravo malo revolucijo, še posebej pa so se zadeve zaostrele po uprizoritvi v Celju leta 1975 v režiji Ljubiše Ristića. Jovanović se je lotil vprašanj manipulacije, moči, represije, spreminjanja javne gledališke sfere v skriven laboratorij avantgardnih zarotnikov, kjer je bilo mogoče trenja med konzervativci in inovatorji prikazati na smrtno resen način. Med potekom igre počasi prevlada »igračkanje«, estetske ter osebne neenakosti se med seboj pomešajo, vsi postanejo igralci, celo policaj pod krinko in novinar, ki se vtihotapita v gledališče, da bi raziskala, kaj se tam dogaja. Ko pa pride do popolnega »gledališkega obrata«, se raztopijo vse vidne in nevidne meje in nihče več ne more razlikovati med »resničnostjo« in gledališko iluzijo. Na koncu se igralka na odru pojavi z vedrom lepila, igralci pa, kot da gre za kakšen ritual, po sebi polijejo lepilo, si ga mažejo po telesih, si med seboj pomagajo, se smejiijo, se igračkajo in pojejo. Ko se tako počasi lepijo drug na drugega, vstopajo v zaključno fazo igre, ki mora biti po Jovanovičevem mnenju neskončen vir užitka in zabave, prevlada ludistične energije nad ideologijami, estetskimi koncepti in gledališkimi dogmami.

Podobe gledališke podrejenosti

Drama *Hrvatski Faust* (Hrvaški Faust; 1982) avtorja Slobodana Šnajderja med seboj prepleta zgodovinska dejstva in literarne parafraze in se postavlja v metadialog z Goethejevim originalom in z ideološkimi interpretacijami »faustovskega prototipa«. Igra dramatizira zgodovinski trenutek v času druge svetovne vojne, ko so trije igralci, ki so v Zagrebškem narodnem gledališču pravkar nastopili v premieri Goethejevega *Fausta*, nenadoma pobegnili in se pridružili Titovim partizanom. Leta 1942 je imela predstava *Faust* simbolni pomen, saj je bila uprizorjena v čast novo nastale Neodvisne države Hrvaške (ustanovili so jo leta 1941 pod patronatom Tretjega rajha). Simbolizirala naj bi vstop te države v »novo evropsko kulturo« nacistov. Šnajderjeva igra izmenično prikazuje priprave na uprizoritev Goethejeve drame ter napetosti gledališkega ansambla v zakulisju, saj se izvajajo čistke, opozorila ter prisilno podpiranje krutega režima.

Šnajder v predigrji k svoji drami pokaže, da lahko gledališče dobro deluje tudi, če za njim stoji kakšen »državni razlog«. Umetnik je zatrjeval, da

je družbeni okvir *Fausta* iz leta 1942 slikal povezavo med gledališčem in državno močjo, pogosto indirektno povezavo med veliko umetnostjo in političnim nasiljem. Njegov *Faust* se je ukvarjal z genocidom, ki so ga izvajali ustaši, skrajno desni hrvaški nacionalisti. Medtem ko celovita predstava *Fausta* ustvarja gledališko iluzijo popolne nadvlade ustašev, se posamezne scene spremenijo v grozljivo parodijo, nekakšen *danse macabre* ne samo Goethejevega dela, ampak tudi njegove prilastitve s strani vladajočega režima. Gledališče in zločini, ki so bili zagrešeni v njegovi bližini (uboj igralcev, ki sta upodabljala Mefista in Margareto; eksekucijska Valpurgina noč v koncentracijskem taborišču v Jasenovcu) si stojita nasproti, si medsebojno nasprotujeta, hkrati pa tudi poudarjata pomen drug drugega.

V zaključnem delu po osvoboditvi in zmagoslavnem prevzemu moči komunistične stranke na oder stopi novi Faust. Komisar od njega pričakuje, da bo služil pod novimi pogoji, da se bo podredil ideološkemu poslanstvu in da bo svojo umetnost ter repertoar pokoril političnemu programu in njegovi retoriki. Igralec, ki je interpretiral Fausta, se je sicer pridružil partizanom in ob koncu vojne torej stal na strani zmagovalcev, vendar se je v igri vseeno razkril kot »faustovska« zguba, kot posameznik, ki je znova dokazal, da se ni bil sposoben otresti politične moči.

Čeprav je igro zavrnilo veliko hrvaških nacionalistov, so jo uspešno uprizorili v Splitu in Varaždinu, prav tako pa tudi v Beogradu, v Nemčiji, Avstriji in v nekaterih drugih državah, nikoli pa znotraj njenega *locus originalis*, Hrvaškega nacionalnega gledališča v Zagrebu, kjer je bila marca leta 1942 premiera ustaškega *Fausta*. Po osamosvojitvi Hrvaške leta 1991 je igra dobila status političnega tabuja, Šnajder pa status neuprizorljivega avtorja; tako je ostalo vse do konca Tuđmanovega režima (1999).

Kot smo že omenili, se je v zgodnjih osemdesetih letih (po Titovi smrti) zdelo, da v Jugoslaviji cvetita politično gledališče in dramatika, cenzura pa naj bi se omilila. A takšen vtis je precej zmoten. Z dvema dokazoma lahko podkrepimo trditev, da je bila cenzura še vedno izrazita. Najprej lahko omenimo tako imenovano »Belo knjigo« (Bijela knjiga), kjer v podnaslovu beremo: »O določenih ideoloških in političnih tendencah v umetniških delih in literarni, gledališki in filmski kritiki in o izjavah za javnost umetnikov, ki delujejo pod državnim patronatom, ki vsebujejo politično nesprejemljiva sporočila.« Ta dokument, ki so ga sestavili predsednik Centralnega komiteja komunistične partije Hrvaške (CK SKH) Stipe Šušvar in njegovi sodelavci, so javnosti predstavili leta 1984. Velja za enega najbolj sramotnih dokazov jugoslovanske cenzure, saj vnovič potrjuje, kako je bila umetniška svoboda neprestano podvržena nadzoru, manipulacijam in kaznovanju. Spomnimo se samo na celo vrsto literarnih in gledaliških del, ki so se ukvarjala s prelomom s politiko Sovjetske zveze leta 1948, in

številne debate in analize, ki so jih ta dela sproščala. Velik del dokumenta je bil namenjen škandalu, ki se je zgodil v gledališki sezoni 1982/83.

Kakor hitro je Tito umrl, so se v vseh republikah ponovno pojavile in se razširile različne oblike nacionalizma, ki je bil prej vedno potlačen in preganjan. Dramo srbskega dramatika iz Hrvaške Jovana Radulovića *Golubnjača* (Golobnjak), v kateri je prikazal krvave posledice nacionalne nestrpnosti in sovraštva v neki mali vasi, so takoj po izidu črtali s sporeda Srbskega narodnega gledališča v Novem Sadu. Ko je leta 1982 doživela premiero, jo je večina kritikov sprejela z naklonjenimi ocenami, toda po nekaj uprizoritvah in ogromnem pritisku s strani različnih političnih sil so igro umaknili s sporeda in jo prestavili v beograjski Študentski kulturni center. Vendar so se burne razprave v tisku nadaljevale še več mesecev. Igra je prišla celo na dnevni red Centralnega komiteja jugoslovanske komunistične zveze, intelektualci, umetniki in kritiki iz cele Jugoslavije pa so jo odkrito zagovarjali – ampak ne zaradi njenih jasnih nacionalističnih idej, temveč zaradi načela umetniške svobode. Bolj ko so predstavo napadali, več uprizoritev je imela po vsej Jugoslaviji – tako so podporniki izražali odpor do uradne ideologije. Zdelo se je, da so jugoslovanski umetniki in intelektualci skupaj dobili prvo bitko proti cenzuri.

Če bi bilo na odru več možnosti za razpravo, analizo in razrešitev političnih težav, bi si morda Jugoslavija lahko celo pridobila status demokratske države. Morda se moja trditev sliši nekoliko utopično, toda prepričana sem, da bi bilo – če ne bi bilo na jugoslovanskih tleh toliko strahu pred represijo – mogoče veliko političnih problemov rešiti na drugačen način. To velja tudi za nacionalizem. Družba, ki je resnično svobodna, obenem dovoljuje in spodbuja takšna čustva in način razmišljanja. Nedavna zgodovina nas uči, da se je v Jugoslaviji zgodil premik od ene oblike represije do mnogih manjših modelov zatiranja, ki pa so včasih še bolj nasilni in netolerantni.

Prevedla Leonora Flis

OPOMBE

¹ Razvpiti člen 133, sekcija 1 *Kazenskega zakona Socialistične federativne republike Jugoslavije* (*Službeni list SFRJ*, št. 40/77): »Kdorkoli s pomočjo pisanja, letakov, risb, govora ali na kakšen drug način poziva ali spodbuja k odpravi pravil, ki veljajo za delavski razred

oziroma za delavce, k neustavnim spremembam socialističnega sistema samoupravljanja, razbitju bratstva in enotnosti ter enakosti med vsemi narodi in narodnostmi, ukinitvi organov samoupravljanja ali njihovih izvršilnih organov, k uporabi proti odločitvam izvršilnih organov vlade in samoupravnim odločitvam, ogroža varnost ali obrambo države, grozi z zlonamerno ali zmotno predstavitvijo družbenih in političnih razmer v državi, bo obsojen na zaporno kazen od enega do desetih let.«

² Podobne »metode« so bile v uporabi tudi v Srbiji v času Miloševićevega režima. Čeprav do aretacij ni prišlo, je bilo veliko pacifističnih aktivistov, intelektualcev in umetnikov preprosto pozabljenih, izoliranih, in stigmatiziranih (kot izdajalci) – odvisno seveda od njihovega političnega angažmaja, vpliva in moči.

³ V Jugoslaviji sicer ni bilo veliko dejavnosti, ki jih je Zahod pojmoval kot nujno potrebne komponente vsakršne »resne« disidentske aktivnosti: ilegalni tisk, politično neodvisne univerze in »gledališča« v zasebnih stanovanjih; odbori, ki so pomagali po krivici odpuščenim delavcem; skupine ljudi, ki so pomagale političnim ujetnikom in njihovim družinam; sistematično sodelovanje z demokratičnimi mediji na Zahodu – vsega tega skoraj ni bilo mogoče najti.

⁴ Cenzura v jugoslovanskem filmu je postala institucionalna takoj po vojni, in sicer leta 1945 z Dekretom o cenzuri filmov, namenjenih predvajanju v kinematografih (*Službeni list*, št. 57/45 in 16/46). Šlo je za cenzuro vseh domačih in tujih filmov, izvajalo pa jo je Zvezno ministristvo za izobraževanje in kulturo v Beogradu. Ta uredba je bila (z majhnimi spremembami) pravno-močna vse do leta 1965, ko so nekatere jugoslovanske republike dobile lastne Komisije za pregled filmov, druge pa so ta nalogo prenesle na svete ter samoupravna telesa znotraj filmskih družb, ki so bile vpletene v filmsko produkcijo in distribucijo.

⁵ Igra je prvič doživela premiero v Ljubljani leta 1981, potem v Beogradu (1985), nazadnje pa še v drugih mestih po Jugoslaviji, res pa je, da je v Zagrebu uprizoritev doživela šele leta 1989.

⁶ Kot primer lahko navedemo slovensko gledališko skupino Oder 57. Njihov koncept estetskega in političnega boja je bil velikokrat narcisoiden, brezkompromisen, maščevalen, gverilski, ampak tudi romantičen. Umetniško in intelektualno svobodo so razumeli kot edini pogoj za svobodno, uspešno in kulturno življenje. Nekateri trdijo (Kermauner), da se je v jugoslovanski družbi takšno gledališče pojavilo prezgodaj, da bi lahko doseglo dolgotrajne in pomembne družbene spremembe. Splošno prepričanje pa je, da je imelo uničenje Odra 57 poguben učinek na slovensko gledališče in dramatiko, čeprav se so vsi njegovi člani in podporniki še naprej ukvarjali z gledališčem. Po propadu Odra 57 je celotna generacija ljudi v Sloveniji začutila poraz, izdajo, krivdo in moralno nelagodje. Res pa je, da njihova najpomembnejša dediščina ostaja ustanovitev novih eksperimentalnih skupin, ki so cvetele vsaj v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja (Pupilija Ferkeverk, Pekarna, Eksperimentalno gledališče Glej itd.) ter razvoj in oblikovanje avtorjev, kot so Rudi Šeligo, Dušan Jovanović, Mile Korun in drugi.

LITERATURA

Bijela knjiga. Zagreb: CK SKH, 1984.

Brešan, Ivo. *Groteskne tragedije*. Zagreb: Prolog, Omladinski kulturni centar, 1979.

Đilas, Aleksa. »Dissent and Human Rights in Post-Tito Yugoslavia.« *Review of the Study Centre for Yugoslav Affairs* 2.5 (1983): 497–512.

Goati, Vladimir. *Politiška anatomija jugoslovenskog društva*. Zagreb: Naprijed, 1989.

Hristić, Jovan. *Četiri apokriifa*. Novi Sad: Matica Srpska, 1970.

- Jovanović, Dušan. *Predstave ne bo. Perspektive* 28/29 (1962/63).
— — —. *Norci. Problemi* 63/64 (1968).
— — —. *Oslobođenje Skopja i druge drame*. Zagreb: Globus, 1981.
— — —. *Karamazovi*. Beograd: Nezavisna izdanja Mašić, 1984.
- Klaić, Dragan. »Obsessed With Politics: Currents in Yugoslav Drama.« *Scena* (English issue) 9 (1986): 7–19.
— — —. »Utopia and Terror in the Plays of Dušan Jovanović.« *Scena* (English issue) 12 (1989): 130–137.
- Klaić, Dragan, and Ognjenka Milićević, ur. *Alternativno pozorište u Jugoslaviji*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1982.
- Lopušina Marko. *Crna knjiga: Cenzura u Jugoslaviji, 1945–1991*. Beograd: Fokus, 1992.
- Matvejević, Predrag. *Jugoslovenstvo danas*. Beograd: BIGZ, 1984.
- Miočinović, Mirjana. *Eseji o drami (Essays on Dramas)*. Beograd: Vuk Karadžić, 1975. 95–123.
— — —. »Komički žanr Aleksandra Popovića.« *Pozorište i giljotina*. Sarajevo: Svjetlost, 1990. 227–250.
- Selenić, Slobodan. *Antologija savremene srpske drame*. Beograd: SKZ, 1977.
- Stamenković, Vladimir. *Pozorište u dramatičovanom društvu*. Beograd: Prosveta, 1987.
- Šnajder, Slobodan. »The Croatian Faust.« *An Anthology of Works by Twentieth Century Yugoslav Playwrights*. Ur. Petar Marjanović. *Scena* (English issue) 8 (1985): 193–227.