

Nika Leskovšek



Dramski svet Dušana Jovanovića

Sprožilni moment

Besedila Dušana Jovanovića so brezkompromisna, zarežejo direktno, stopijo na žulj samoumevnosti vedenja, ležernosti regularne morale in vsakršni ideološki svetohlinskosti (paradoksalno, kot se sliši). Takoj odprejo polje konfrontacije. Jovanović zaseka v samo bistvo klasične drame: starogrško *to dran* pomeni delovati, agirati, ukrepati, ravnati (po svoji vesti), drama je akcija (Kralj 1998: 5). Liki morajo takoj pokazati, iz kakšnega testa so, nobenega odvečnega besedičenja ni, nobenega “tujega komentarja” drugih likov, nobene “eksplicitne karakterizacije” oseb, pa naj ta ustreza dejanskemu stanju ali zadeva popačeno, subjektivno doje-manje stvarnosti. Ne! Takoj k dejanjem!

“Videti je, da se ne zavedate resnosti položaja. (*Streljanje se nadaljuje.*) Vsepovsod okoli nas divja vojna, teče kri, stari svet se ruši, glave padajo. Slišite te strele?! Ti luknjajo take kot ste vi – strahopetne filistre, samozadovoljne meščanske idiote, bebaste neangažirane barabe, neosveščene tipe, ki so se zavlekli v svoje smrdljive luknje in tam glodajo svojo skorjico kruha, si ližejo rane in nimajo volje, da bi storili kar koli. (*Vsi se spogledajo.*)” (*Norci*¹, str. 13).

Predstavlajte si, da vas gruča aktivistov prisilno mobilizira. “Dve izbiri imate: Ali greste z menoj in se s puško v roki opravičite pred zgodovino ali pa vas pri priči likvidiram” (prav tam). Zakaj je to nepojmljivo? Situacija za ležeren zahodnjaški okus skoraj presega mejo verjetnega. In verjetnost, kot vemo, je eden glavnih kriterijev za kvaliteto dramske poezije po

Za pomoč se zahvaljujem Slovenskemu gledališkemu inštitutu, Slovenskemu mladinskemu gledališču, Gledališču Glej, SNG Nova Gorica, knjižnici in videoteki AGRFT, Amelii Kraigher ter seveda Dušanu Jovanoviću.

¹ Zavoljo preglednosti in lažje berljivosti je pri navajanju virov oziroma pri citatih samega avtorja, Dušana Jovanovića, naveden naslov dela.

Aristotelu. Ko postane akcijska drama do te mere neverjetna, to pomeni, da je lahko samo resnična. Danes, v času uradne politične indiferentnosti, ali raje politične nemoči posameznika, navedene replike res zasekajo povsem drugače kot leta 1963, zato pa nič manj revolucionarno in radikalno.

Ne preseneča, da do izdaje *Norcev* ali *Zgodovinske igre 1963* prav tistega leta ne pride – zakaj to ni presenečenje, je že drugo vprašanje. Številka *Perspektiv*, v kateri bi morali iziti, je bila najprej zaplenjena, revija pa nato ukinjena. “Medtem ciklostirani deli Jovanovićeve drame [*Norci*] krožijo po ideoloških komisijah in partijskih arhivih Slovenije,” pojasni avtor (*Paberki*, str. 169). Igra pride na površje šele pet let pozneje v *Problemih* (marec/april 1968), v knjižni izdaji leta 1970 (Obzorja Maribor), edinkrat pa jo uprizorijo 8. 10. 1971 v SLG Celje (režija Zvone Šedlbauer). Ob tem je seveda logično, da je igra s to svojo zgodovinsko prtljago v manjši meri opozarjala na vsebinske in estetske probleme, predvsem je vseskozi vzbujala vprašanja glede ideološke polemičnosti. Že res, da je poskus oblastne diskvalifikacije in diskreditacije dram sodobnike dram dostikrat prikrajšal za to, da bi dramska dela ujeli ob pravem času, občasno celo, da bi jih sploh ujeli. Dolgoročno gledano pa je nalepka cenzure, ki se je držala določenega besedila, svojevrstna potrditev njegove kredibilnosti.

Prav odklonilna reakcija postane sumljiva, saj najprej izdaja določeno nelagodje političnega vrha. “Drugega junija 1964 (dva dni po razbitju premiere *Tople grede*) je potekal sestanek vodstva Drame (Štih, Negro) in delegacije Odra 57 (Rožanc, Kermauner, Smole, Jovanović). Tema razgovora je bila uprizoritev Jovanovićeve *Norcev*. Ko je Štih igro zaradi 'literarnih slabosti' odklonil, ga je Smole 'napadel, da je takšna obrazložitev udbaška’” (Bibič 2003: 379). Vsako odklanjanje, ki je v osnovi apriorno, potrjuje, da nekateri družbeni tabuji ostajajo nerazrešeni, ter pravzaprav nehote usmerja bralca, kam naj uperi pogled, da bo naletel na politično nezavedno tistega časa, na prikrite vzorce delovanja in razgalil “času primerno” ideološko oporo.

Vzorec politične diskreditacije se namreč skoraj predvidljivo ponavlja. Tako uvaja nenapisano pravilo, ki postaja simptomatično. Podobno kalvarijo na primer deset let pozneje prestane *Osvoboditev Skopja*, da bo primer še bolj zgovoren, gre za eno največjih jugoslovanskih dram po drugi svetovni vojni (Ljubiša Ristić), za katero so se, potem ko avtorjevo protestno pismo ni pomagalo, angažirali Jovanovićeve “kolegi, ki so potrpežljivo in vztrajno vršili maratonski pritisk na oblast in celi dve leti mehčali partijske veljake, da so končno prižgali zeleno luč za uprizoritev” (*Razodetja*, str. 146). Osmega novembra 1978 so jo nato odigrali v SNG Drama, medtem ko je kulturni status dobila z Ristićevo uprizoritvijo v KPGT (Kazalište, pozorište, gledališče, teatar).

A kalvarije tu še zlepa ni konec. Še bolj na očeh javnosti je polemičnost ali “spornost” *Karamazovih* oziroma *Prevzgoje srca* (1979). Igrri je bila namreč že leta 1980 prisojena Grumova nagrada za najboljšo slovensko besedilo (pa tudi Gavellina nagrada), njeno kvaliteto pa je nesporno potrdila več kot uspešna uprizoritev v SLG Celje (režija Mile Korun). Med obema mejnikoma pa je bila v Beogradu že izdelana predstava tik pred premiero vržena z repertoarja. Ne po naključju se je to zgodilo tik pred Titovo smrtjo, kljub temu pa besedilo sproža polemike glede razlike v cenzuri po deželah Jugoslavije (prim. Troha). S tem dejanjem so “*Karamazovi* [...] postali kultno dramsko besedilo, metafora za nesvobodo govora. S to prepovedjo je oblast priznala, da sta Goli otok in informbiro tabu temi” (*Razodetja*, str. 145). Če sklenemo. Reakcija oblasti je sprožila točno nasproten učinek od zelenega. Prepoved besedila in poskus njegove diskvalifikacije sta tista, ki dokončno potrjujeta politično moč besedila, predvsem pa pri občestvu in tudi zanamcih podžigata ogenj zanimanja zanj. Poskus izbrisa določene drame iz zavesti jo navsezadnje pomaga neizbrisno ohraniti v spominu.

Estetska razgibanost

Vseh omenjenih problemov nismo načeli zato, da bi ugotavljali načine cenzuriranja in javno ali “literarno moralo”, ki se seveda povsem razlikuje od današnje. Jovanovičevih dram ne moremo brati mimo njihovega konteksta (pa čeprav je treba danes za razbiranje le-tega že kdaj brskati po dokumentih). Razumljivo je, da so pri branju tistih del, ki so bila cenzurirana, v ospredju ideološke podmene igre. A vendar, tako kot Jovanović bere Shakespearja skozi Jana Kotta in *Hamleta* vedno znova citira v novih kontekstih svojih dram, tako tudi piše – za sodobnike. Zaradi tega je treba tvegati odmik od izvornega konteksta in tako Jovanovičeve zgodnje drame spet in spet obnavljati in na novo brati. Pričujoči prispevek je vsaj poskus takšnega ponovnega pregleda Jovanovičeve dramatike v spremenjenih okoliščinah, z zavestjo o vedno novih kontekstih in novih bitkah, vojnah, ki smo jim vsakodnevno priča, medtem ko osrednji človeški problemi, ki jih odpira Jovanović, ostajajo v temelju nespremenjeni oziroma nerazrešeni.

S katerimi sredstvi avtor doseže kritični naboj in (politični) učinek, je seveda zelo odvisno od literarnih stilov, ki jih Jovanović v svojem raznolikem in obsežnem opusu rad menjava (poleg dramskih del, ki jih je trenutno kar 29, sledijo še dela, katerih je soavtor, in odrske adaptacije,

eseji ter pesniška zbirka in roman). Ko se giblje od norčavega ludizma, celo vitracovskega “anarhičnega humorja”, nato smisla izpraznjenega camusovskega absurdizma do angažiranega brechtovskega historicističnega ošvrka v epskem gledališču pa pirandellovske resnice znotraj (gledališke) iluzije, navsezadnje zajame še “osvobajajočo moč parodije” s trivializiranimi prijemi popkulture in še in še, se Jovanović vseskozi prilagaja družbeni situaciji in v ustvarjalni vnemi uporabi kombinacijo raznih žanrskih hibridov oziroma pankrtskih iger, kot jih sam imenuje.

Znamke, nakar še Emilija, njegovo tretje dramsko delo, poimenovano tudi “pirandellovska groteska”, si na videz ni delilo težav v vrsti prej omenjenih besedil. Ni pa ostalo neopaženo že zaradi golote glavne igralkke Majde Kohek na odru, kar je bila inavguracija telesa v profesionalni gledališki inštituciji. Stilno *Znamke* bazirajo na dramatiki absurda, vendar ne le ob boku najbolj znanima predstavnikoma, Ionescu in Beckettu, temveč tudi tistim bolj konkretno politično angažiranim dramatikom iz vzhodnega bloka, katerih drame so bile, umljivo, sporočilno tudi bolj metaforično “zakamuflirane”. Nenazadnje je leta 1969 Jovanović v Mali Drami režiral *Obvestilo* zloglasnega Vaclava Havla, v šestdesetih letih pa se je drama absurda dodobra uveljavila z režijami Žarka Petana, in prav on je leta 1969 tudi režiral *Znamke*. Kaže, da *Znamke* ne gre odpraviti kot politično imobiliziranih, morda so le precej bolj kodirane in pretkane.

Po drugi strani se ob vseh burnih dogodkih s (politično) cenzuriranimi besedili dogaja, da smo najbrž precej manj seznanjeni s *Sinopsisom za Happening Hlapci*, ki ga je po Štihovem naročilu v Drami Jovanović pripravil za sezono 1968/69, režiral pa naj bi ga Žarko Petan (glej Orel). Provokativna, aktualna, predvsem pa formalno-estetsko prebojna in žal (še) nikoli realizirana predloga. Ne pozabimo, da Dušan Jovanović ni revolucionar le na ravni vsebine, temveč tudi na ravni formalno-estetskih zakonitosti dram. Vsekakor je *Happening* izdajal vsaj posredno povezavo s sodobnimi performativnimi tokovi, ki so takrat vladali na zahodu (tudi čez lužo), ki so v dogajanje umestili več čutnih vtisov in medijev, mejili pa so tudi na spontan in neponovljiv utrip življenja.

O vzrokih za zavrnitev oziroma nerealizacijo lahko morda ugibamo s pomočjo Bibiča, ki ob spornih, a gotovo estetsko manj radikalnih uprizoritvah Cankarja v šestdesetih letih in tudi pozneje pravi naslednje: “Mnogi med njimi [slovenskimi fundamentalnimi branilci kulturnih vrednot] so kar naprej ponavljali zahtevo, da bi morali celo s pomočjo sodišča zaščititi nedotakljivost slovenske klasične dramatike in uprizoritve ‘mimo in proti’ avtorjem kratko malo prepovedati” (2003: 399). Je mogoče, da tovrstnih estetskih mahinacij s happeningom takrat niso jemali resno, ali, morda

bolj verjetno, se je bilo bati, da bi Cankarja brali manj po črki kot po duhu in bi njegovo pregovorno nepokorščino vladajoči misli mislili sodobno? Kaj to pove o vrednosti klasike kot zaščitenem muzejskem eksponatu?

Kakor koli že, most med inštitucijami in sodobnimi performativnimi praksami v tistem hipu ni bil izpeljan (glej Orel). Tudi kontroverzna *Pupilija papa Pupilo pa Pupilčki* je bila navsezadnje realizirana izven inštitucij. Za nerealiziranim happeningom pa je ostala sled izvira, manifestno besedilo Jean-Jacquesa Labela, enega pionirjev performansa v Evropi, ki ga je Jovanović prevedel skupaj z Andrejem Inkretom, pri čemer sta prevajalca "izkričala" naslednje besede: "Da je svet igra, znotraj katere smo mi sami igra" (Label 1967: 149). Sled vodi nazaj k *Norcem*. *Norci* so namreč zvezani z ludizmom, ludusom, torej z igro. Tudi *Znamke* se pravzaprav začnejo z naslednjimi besedami: "Igrajte se vsi, ki v igri sodelujete," z odličnim spoštovanjem Dušan Jovanović." To ni le referenca ali moto, pač pa eksplicitno povabilo ustvarjalcem (in navsezadnje tudi gledalcem), naj se pri igri čim bolj kreativno angažirajo.

Spet *Norci*?

Je pa to tudi iztočnica, da se vrnemo nazaj k *Norcem*, ki so nekakšen *homage* Huizingi in njegovi teoriji igre, igre kot "primarne[ga] formativne[ga] element[a] celotne človeške kulture" (Kralj 2013: 401). Vrtajoče vprašanje, ki ostaja, je, kaj je bilo v času socializma bolj subverzivno: razglasiti vse revolucionarje/aktiviste za norce in ljudi za instrument v rokah norega uma, kot se navadno glasi interpretacija te drame, ali razglasiti, da revolucija, ki jo razglašajo, preprosto ni prava, da rabimo boljšo, bolj avtentično? In kaj bi bilo bolj noro danes, v časih uradne (beri volilne) politične apatije, ki je nasledek politične nemoči posameznika, po drugi strani pa brbotanja raznih oblik javnih protestov? Kakšen sodobnik so *Norci*? A najprej, za kaj v resnici pri *Norcih* sploh gre, kaj je resnica tega dela?

"Resnica je iz rodu deževnikov: razsekaj jo na sto koščkov in iz vsakega bo zrastle nova žival" (*Norci*, str. 21). Temu Jovanovićevemu mnogoplastno zasukanemu besedilu ni lahko priti do dna. Načenja tako mnogovrstne in kontradiktorne postopke, kot ta (osebni) boj za pravo stvar in krvava življenjska investicija v mlinu ideološke in vojne propagande, ki ji botrujejo zlaganost vsakokratnega oblastniškega sistema, imperialistični in kapitalski interesi ter popačenost zgodovinopisja. Zveni znano? Jovanović uvede skupinico študentov, v kateri so karseda različni in na videz nezdržljivi tipi: motivator, dežurni provokator ali nasilnež,

karieristični oportunist, bojazljivec ali pacifist, vojna sirota, ki bo nesojeni oče vojni siroti. Jovanović da vsakemu svoj glas. Vsak še tako obskuren (ideološki) pogled je v tej polifoniji avtorjevih glasov enakovredno zastopan, tudi njihov najemodajalec, belogardist (dramatikova tehnika je slična preizkušanju magičnega “če bi” po Stanislavskem, kot nekakšno igralsko vživljanje v različne vloge). Jovanovićev recept je naslednji: vse skupaj vrže v svojevrsten sociološki eksperiment, vročo situacijo, ter opazuje, kako eksplozivna kemična reakcija bo stekla. Vdor norcev z začasnim revolucionarnim udarom je le svojevrsten katalizator.

Začne se povsem nedolžno, s peterico študentov, ki se v nedolžni spozabi igrajo svoje neškodljive igrice, ne da bi se pri igri zavedali konteksta, revolucije, ki se dogaja pred njihovimi vrati. Na neki način igra *Norci* – medtem ko bralec/gledalec skuša razvozlati pravila njihove interne igre – tako vzpostavi svoj kod in horizont razumevanja, ki je igra kot taka. Le da v toku igre dobiva vse bolj resne, če hočete politične, dimenzije. *À propos* te podobe: spomnimo se tiste karikature “Iarpurlartizma”: umetnika, ki v svojem studiu osamljeno in zaverovano ustvarja pred odprtimi vrati revolucije, popolnoma brez zavedanja konteksta, v katerem ustvarja. No, v *Norcih* revolucija z ulice vdre naravnost skozi glavna vrata. Peterica študentov, ki ji (številčno pa tudi provokativno metaforično) v igri ustreza peterka norcev (peterokraka ima pač pet krakov, in, denimo, ustreza peterki košarkaških igralcev na parketu), že načne nedotakljivost javnega reda, še prej pa hišnega, seveda pa tudi javne morale in ideološke snage. A vse skupaj je precej pobalinsko nedolžno. Ko pa na drugi strani norci, ki so pobegnili iz varstva institucij, načnejo državni red in sprožijo pravo pravcato revolucijo, se začne drama. Drugo je, kaj z njimi stori zgodovina.

“Prav” je “le relativna zadeva, fantje” ali prav je lahko le eden, zgodovinski (ali kot se grenko ugotavlja v *Osvoboditvi Skopja*, bo pomembno predvsem to, kako se bo vsakdo znašel po vojni). “Če že mora biti preteklost, jo bomo pa rehabilitirali s sredstvi avtokritike, s kesanjem, ponarejanjem dejstev, lepotečnimi sklepi za prihodnost, ali pa čisto enostavno z lažjo” (*Norci*, str. 49). (Jovanović namreč z orwellovskimi poudarki vedno problematizira uradno pisanje zgodovine, če ga že ne postavi v ironične oklepaje nasmeška.) V uradnem razglasu je angažma *post festum* obtožujoče etiketiran: “skupina nevarnih manijakov”, “dejanje neodgovornih blaznežev”, pozneje pa je z vrhovnega piedestala kot potrditelj in porog nemoči upora deležen le še perverzne miloščine in bolj spravljivega tona ter celo teptanja dostojanstva: “zabloda duševno bolnih”. Pa je res? Zdi se, da je celoten kaos v funkciji naslednjih oklepajev realnosti. Medtem ko na političnem mitingu slavijo zmago “regularne

oblasti” – ki je po vsem videzu čisto navadna vaška veselica, kaj pa drugega –, v istem hipu iz zvočnikov hitijo razlagati zamisel o “univerzalnih državnih zaporih”, ki bodo za vse in vsakogar in bodo dobili nov smisel kot najbolj demokratična ustanova, kjer bodo ustvarili novega človeka in bo fizično delo izenačeno z umskim, se bralec vendarle sam zase predvsem in končno sprašuje, kdo je tu res nor.

Zgodba se po zadušitvi državnega udara ne konča. Jovanovića v razkinjavanju senčnih strani totalitarizma zanimajo vse faze revolucije – izbruh, potek in njeno obeležje v zgodovini ter seveda posameznik kot neznamenit kolešček v kolesu zgodovine. Zanimajo ga principi vzpostavljanja vodstva, (ideološka) mobilizacija in angažma kakor tudi razpad skupnosti, skratka vse silnice zgodovine, ki formirajo (politično) skupnost in posameznike v njej. Človek kot politična (in hkrati gledališka) žival. Nekaj teh mehanizmov je skozi princip igre in ritualnost pa tudi trivialnost popkulture subverzivno raziskoval tudi v legendarni predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*.

Revolucija na ironičen način, a vsekakor postane nekakšna obredna iniciacija v družbo, kjer se vsak sooči s sabo in drugim; indikator, kjer se pokaže, kdo je kdo – razpre se vprašanje identitete, ki bo pozneje v Jovanovićevev opusu tako odločilno. Naj bo lažna ali ne, gola simulacija, igra v igri, jasno je, da je revolucija v drami povzročila razcep, tako rekoč ideološki razkol med prijatelji. V tej komediji zamenjav in pomot, kjer na koncu nesporno vlada ideološki kaos, fantje, prej najboljši prijatelji, ostanejo vsak na svojem bregu ter v imenu zgodovine drug drugemu zadajajo tudi smrtne udarce (ta profetska diagnoza vojne se pozneje še bolj kruto izkaže v *Balkanski trilogiji*, še zlasti pa v *Antigoni*).

Igra v igri

Jovanović v *Norcih* izhaja iz predpostavke igre. In kot vemo, igra ni zaresna – čeprav je lahko smrtno resna za udeležence, je le začasna okupacija in intervencija v realnost –, je na neki način lažna. Kaj pa če princip igre naselimo v lažno podobo (politične) stvarnosti, stvarnosti, ki zgolj na videz deluje v imenu “načel svobode, demokracije, enakosti, proletarske solidarnosti ...” (*Norci*, str. 12), ne da bi ta načela tudi dejansko izvajala. Naravnost nenadkriljiv je na primer prizor simuliranega sodnega procesa, ki ga peterica norcev pripravi v brivnici (zlasti ker četrti norec nastopa kot izvedenec za psihiatrijo), kjer se sodi “predstavniškim telesom družbenopolitičnih skupnosti [...], ki so poverjene jim funkcije oblasti

zlorabljali, zboljševali 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 ...” (*Norci*, str. 25). Aktualnost takšnega sojenja danes ter dejstvo, da je od nastanka besedila minilo pol stoletja, govorita sama zase.

Če torej takemu stanju – kjer se vsi le pretvarjajo, da verjamejo v komunistični sistem, tako kot se igrajo Dedka Mraza zavoljo fiktivnega “subjekta, za katerega se predpostavlja, da verjame” – podtaknemo fiktivno situacijo, kjer se Dedek Mraz res prikaže, je rezultat njene vsebine, kot sanje v sanjah, pravzaprav resnica. Naše (politično) nezavedno. Kot v hamletovski mišnici, ki jo Jovanović nenehno nastavlja likom in resnici. Razkriva pa, da navsezadnje vsi predvsem hočemo verjeti. “Bil sem precej optimističen. Lahko bi celo rekel, da sem verjel, da je socialistični sistem v bistvu dober in potrebuje le spodbudo, da bi se ta dobrota do konca izpričala.” (*Razodetja*, str. 147). *Norci* tako ne implicirajo nujno popolne aktivacijske distopije za “pravo” stvar, čeprav je vsaka trditev ali dejanje v drami, vsaka navidezna teza, tipično jovanovičevska takoj nato pretresena z druge perspektive ali ji je zoperstavljeno nasprotno mnenje ali pa je, še “huje”, ošvrknjena v pogledu nazaj, s polno mero ironične distance. Jovanovičevska distanca je tako časovna kot prostorska in se zaveda zahrbtnega delovanja ideologije, ki se lahko nezavedno vsiljuje tudi avtorju. Njegova inventivna izmuzljivost je daleč od teznosti.

Ni težko zaznati subverzivnega naboja, zaradi katerega *Norci* niso priplavali na površje že prej. A v naslednjem navedku ga lahko skušamo interpretirati tudi s pomočjo Huizinge in seveda teorije igre: “Igralec, ki se upira pravilom ali se jim izmika, kvari igro. Tak kršitelj je nekaj povsem drugega kot prevarant. Ta se namreč dela, kot da igra igro, in na videz še zmeraj priznava njen čarni krog. Soigralci mu njegove grehe laže odpuščajo kot kršitelju, kajti ta ruši sam njihov svet.” Jovanović torej postavlja pod vprašaj nadaljnji obstoj sveta v njegovi trenutni obliki. Posledice pa so za takšne, ki se igrajo in nenehno izumljajo nove in nove igre, po Huizingi neizprosne: “Zato ga je treba uničiti, saj ogroža sam obstoj skupnosti igrajočih” (Huizinga 2003: 22). Raje si ne predstavljajmo (ali pač!), kaj bi pomenilo, če bi bili k igri dobesedno povabljeni še gledalci.

Znamke, nakar ...

Takšen svet prenarejanja je svet Emilije, kjer vsakdo igra svojo vlogo, ne da bi zmogli v tem menjavanju identitet pravzaprav ugotoviti, katera je

prava: “Kakšno vlogo pa ti igraš v tej komediji? / Jaz ne igram nobene vloge, nobene vloge več...” Filatelista najprej prizna, da je ropar, potem pisatelj in morda niti to ne, ampak svojega neskončnega arzenala življenj ne more niti prav izčrpati, ker ga prestreže Emilijin strel, strel prave pravcate tajne agentke. Ženska, ki je vseskozi delovala na spektakelski površini, na medijski ravnini, zbirateljica lepotnih nazivov na tekmovanjih, se izkaže za ultimativno tajno agentko, skratka za kameleona identitet, pri čemer je v igri nenavadno, da imata tista, ki sta zagotovo na tajni funkciji, edina lastni osebni imeni: Albert in Emilija. Medtem ko se Filatelista in Možakar v drugem dejanju zamenjata – potem ko se celo prvo dejanje pravzaprav pogajata –, najprej zamenjata lastnino: znamke za Emilijo, nazadnje pa pravzaprav drug drugega (svoji mesti v nizu družbeno-simbolnih odnosov). Čeprav nihče ni to, kar se zdi – Filatelista ni filatelista in Možakar je morda tajni agent –, se podata v neznano, drugam, raje, kot bi ostala “pri sebi”.

Ne pozabimo, da gre za igro o reifikaciji in alienaciji, kar nenazadnje potegne za sabo vprašanje, ali je mogoča zamenljivost posameznikov v sistemu, ali so člani res enakovredni? Naj omenim vsaj Žižka: “Kako je ontološko mogoče, da je najgloblje 'odnose med ljudmi' moč premestiti na 'odnose med stvarmi' oziroma jih nadomestiti z njimi?” (Žižek 1997: 156). Fetišizirani družbeni odnosi, ki sledijo blagovnemu fetišizmu, so značilni predvsem za kapitalizem (in tu je kleč), zameglijo razvidnost odnosov med ljudmi v organizaciji proizvodnje – družinskih odnosov ali odnosa gospodar-hlapec –, kajti ti odnosi se prenesejo na stvari. “Paradoks ni v tem, da ljudje tega ne bi vedeli, ampak v tem, da v svoji družbeni dejavnosti delujejo *kot da* tega ne vedo.”

Kdo je kdo, ko se znamke zamenjajo za Emilijo in se Filatelista naseli na Možakarjevo mesto v nenavadni skupnosti (z Albertom), pravzaprav pa prevzame mesto “služkinje” in “družice”, medtem ko mora Možakar z znamkami v nahrbtniku ven, na ulico. Ampak ne gre samo za fetišistično “postvaritev” odnosov med ljudmi, ampak za dejstvo, da “spregledamo nevidno simbolno strukturo, ki upravlja te odnose”. Zanimiv poudarek v drami je seveda skrivna mreža, v delovanje katere so hote ali nehote vključeni vsi akterji. Cela igra je ena sama skrivalnica identitet, kriminalka in akcijska drama. A to ni vse. Zdi se, da je poskus zamenjave blaga, znamk in statusnega simbola med Filatelistom in Možakarjem, neuspešen. Fetišizem namreč “označuje stanje, v katerem je učinek neke 'strukture', neke mreže, (napačno) dojet kot neposredna lastnost posamezne entitete” (Žižek 1997: 147). *Znamke* tako zavrtajo luknjo v “naravno” dojetje znamk in njihove vrednosti, kakor tudi v postvarelost odnosov med ljudmi. Tudi po zamenjavi (lastnine) med Možakarjem in Filatelistom,

Možakar ostaja *wanted*, tako na spisku najbolj iskanih ljudi v državi, kot tudi najbolj zaželena oseba v četverici. Na koncu se vsi v smrtnih krčih zvijajo okrog trupla Možakarja, ultimativne karizmatične srčike (politične) intrige.

Lahko pa vse skupaj primemo z drugega konca. Navsezadnje celota nehote deluje kot metafora za paranoidno strukturo oblastnega sistema (iz šestdesetih let prejšnjega stoletja), kjer nič ni tako, kot je videti, in seveda za umetnost delovanja znotraj njega. Je vse skupaj le skrivna operacija nevarne vohunske organizacije pod tajno šifro: *Znamke, nakar Emilija*? Kje je v drami tisto poejevsko sporočilo (ki se navadno ne skriva, ampak leži na najbolj očitnem mestu)? Ali je drama sama le šifra za tajna (umetniška) sporočila? Morda ti vohuni vedo celo več o likih (in avtorju) kot oni o samih sebi. No, ja, ali pa tudi ne. *Znamke* navsezadnje niso bile cenzurirane. Jovanović pa je mnogo pozneje izdal, da so "bele kure v *Znamkah* metafora za uniformo. Vse so iste pasme, iste barve, enako raščene, enako 'oblečene'. Predstavljajo uniformirano silo, represijo, trdo roko. To je 'formacija', ki 'odnese' trupla" (Trefalt 2009: nepag.).

Delovanje pod krinko v žanru kriminalke je idealno za osnovno identifikacijsko dilemo (nakazano že nekje med Heglom in Spinozo): ali sem, kar si (na skrivaj) želim biti, na najboljši poti do svojega najbolj notranjega ideala, ali sem tisto, kako se kažem navzven, kako *delujem* v dejanjih, kako me drugi vidijo od zunaj. Nadgradnja je seveda ta, da ne eno ne drugo ni neodvisno drug od drugega in se prežema.

Ta osnovna identifikacijska dilema je seveda idealna za gledališki model: "Prekleta dobro si odigral vlogo filatelista. Prekleta prepričljivo si bil strasten in trčen. Verjel sem, da si res filatelist in da so znamke tvoje." (*Znamke*, str. 44). (Ni zaman starogrška beseda *hypokrites* prvotno označevala igralca kot tistega, ki interpretira dramo, lik ali realnost.) "Brez skrbi", vse to bo dobilo epohalno, kruto eksistencialno nadgradnjo in epilog v etični in humanistični dekonstrukciji zahoda, njegovi mediatizaciji in kulturološki samoukinitvi, v *Uganki korajže*, kjer se igralka sooči z realnim svoje vloge, zahod pa z realnim svoje eksistence – z vojno.

Igranje (družbenih) vlog

Kaj nam to retrospektivno pove o *Norcih*? Še ena stvar je v zvezi z identiteto v *Znamkah*, ki se navezuje na *Norce*, namreč vprašanje: Kdo te pošilja? (Pri tem pa vemo, da sta ironija ter "žlahten" padec smisla modernih dram prav v tej odsotnosti *pošiljatelja* (in prejemnika) v aktantskem

modelu drame ter posledična metafizična osamljenost likov po drami absurda.) A vprašanje ne odneha: V imenu koga nastopaš? Posameznik v tem kolektivističnem sistemu preprosto ni pojmovan kot samostojna, samoiniciativna entiteta, ampak skoraj kot del teorije zarote.

V splošnem gre za problem reprezentacije. Viktor, partijski funkcionar v *Razodetjih*, se, denimo, žene znebi, ker ni bila "reprezentativna". Že v *Norcih* se liki ravna po *ready made*, vnaprej izoblikovanih vlogah, ki jim jih ponuja sistem (danes v svetu spektakla in potrošništva ni dosti drugače). Na nezavedni ali vsaj nereflektirani ravni gre torej za prevzemanje nastavljenih vlog, "razstavnih tipov" kot "moralnih herojev" družbe, ugotavlja eden od študentov; igranje vlog v nekem vnaprej predpisanem sistemu, ideološki propagandi, ki poganja svet zabavnštva in mediatizacije (navsezadnje pa tudi klasične drame). "Ukazal sem juriš in naskočili smo tiste pse kot v pravljici, kot v filmu!" (*Norci*, str. 34). Študenti le prevzemajo obrazce vedenja, ki so na trgu, ne da bi se dejansko zavedali posledic, smrt je le del mašinerije, ki ima prav tako predpisan obrazec delovanja: "Glej, punčka [...] Pozabi na frajerja, čast in slava mu! Glej, njegov spomin počastimo z minuto molka. (*Nekaj hipov tišine.*) Tako ga tudi zagrebemo: z vsemi častmi, ki se vojaku spodobijo ... si zadovoljna?" (*Norci*, str. 34.) Pustimo za hip Antigonino vprašanje, čeprav se malo za šalo malo zares že napoveduje. V *Norcih* je vse pravzaprav prikazano stripovsko, akcijsko, na dvodimenzionalnem planu. Protokoli postanejo papirnat mehanizem, ki realnosti ne zadovoljuje, nasprotno pa se realnost vedno bolj približuje papirnatosti.

Za *to dran*, delovanje, ki smo ga uporabili za definicijo drame, obstaja v angleščini lepa beseda *to act*, ki obenem pomeni tudi pretvarjati se, obnašati se in ne nazadnje "igrati". Iz internih in tekmovalnih "igric", ki jih študentje igrajo na začetku, se situacija zaostri v igranje vlog, torej mimetičnih igric posnemanja – kot v filmu ali v gledališču. Jovanović naenkrat daje poudarek maniri igre, od bolj naturalistične do patetične, ki doseže vrhunec v "uprizoritvenih napotkih" ob smrti Tineta: (*komedijantsko*) Kaj? Kdo? Kdaj? Kako? (*Igra razburjenje, se vrže na truplo, ga treplja po licih, trese, mu daje umetno dihanje itd.*) Kri! Kri! ... (*Tragično zlomljen.*) Moj prijatelj je mrtev in moji sovražniki živijo ... o! ... o! ... o!" (*Norci*, str. 51). Jovanovića navsezadnje zanima princip igre, ne samo na ravni gledališča, ampak ustvarjanje situacij v realnem življenju, v katerem so mladi fantje v igri tako iznenada in vendarle izigrano pahnjeni, kako se igramo družbene in zasebne vloge, voditelje in ljudstvo, heroje in norce, prijatelje in zaljubljenke, in kaj je od vsega skupaj sploh še ostalo.

Tudi sicer je pri Jovanoviću zaznati precej ukvarjanja z maniro igre,

kar seveda izhaja iz njegove gledališke ali, boljše, režijske prakse. Večkrat namreč v didaskalijah opomni na stil igre. Denimo v TV-igri *Sobotno dopoldne* (precej krajša variacija dramskih *Generacij*) si avtor v daljšem pasusu da opravka s skrbnim orisovanjem morebitnih zagonetk pri uprizarjanju in strne svojo “željo” takole: “... da se pričujoča igra giblje na zelo občutljivem in tveganem robu med najrazličnejšimi (pri nas dobro znanimi in razmeroma lahko obvladljivimi) žanri katerih enoznačnost avtorja tega besedila plaši in prav gotovo ne zadovoljuje.” (3 *tv igre*, str. 59). Ne pozabimo, da pri tem prav tako velik del pozornosti pade na ukvarjanje z jezikom (kar se nam bo kmalu pokazalo tudi v *Žrtvah mode bum-bum*). *Generacije* v MGL so bile navsezadnje ena prvih iger, ki je uvajala sleng na institucionalni oder (režiral Žarko Petan).

Po podobnem principu, kot so Jovanovićeve igre žanrski hibridi ali pankrti, kot jih sam imenuje (*Jasnovidka* na primer nosi oznako “pankrt-ska igra z žanrskimi motnjami”), so na neki način *Norci* igra z “napako”, avtorsko namerno seveda. Ne gre le za priredbe ali, boljše, aluzije na znan dramski repertoar: Vitracovega *Rogerja* (*Viktorja ali Dan mladosti* Jovanović celo podnaslovi: *Jugoimprovizacija na temo 'Victor ou les 'enfants au pouvoir' R. Vitrac*), Sofoklesovo *Antigono*, Brechtovo *Mater Korajžo* ... Tako kot se, denimo, v *Norcih* “Na juriš” predvaja v dixieland verziji, s čimer ohranja sicer prepoznavno, a ne povsem domačo inačico, Jovanović vnese potujitvene efekte v vse igre, kar seveda omogoči gledalcu, da z dobro mero dobrodušne distance zre v napake ali bolj “usodne zmote” “na odru”.

Plejboji kot tipi: razstavni modeli in junaki

Parodijo herojev ali razstavo vedenjskih tipov Jovanović radikalneje zaostri, ko se spomni idealnega primera iz zgodovine gledališča, in leta 1972 napiše *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni* (po predlogi *Trije rogonosci*). Namreč, v *commedii dell' arte* je scenarij, t. i. *canovaccio*, s pripadajočimi domislicami, monologi ali dovtipi (*lazzi*) vnaprej predpisan: “poleg stalnih oseb” seveda temelji na dobršnem delu improvizacije, kakor tudi na znanih temah: “spletke, ki jih naklepajo služabniki (*zanni*); zmagoslavje mladosti nad ljubosumno in skopuško, vendar bogato in zato gospodujočo starostjo; in ljubezenske težave in radosti” (Kralj 1998: 73). Že sam Jovanović v uvodni didaskaliji spomni režiserja na možnost improvizacije, pantomime in muzikala, torej uporabljanja vseh mogočih odrskih in igralskih izraznih sredstev. Tako kot

na ravni likov Jovanović postopa tudi na ravni formativnih opredelitev besedil. Niti raba identitete, niti forme, niti žanrov pri Jovanoviću ni samoumevna, kaj šele enoumna. Nikjer se ne ravna po dramskih oziroma družbenih predpisih, ampak so ti le izhodišče za performativni, uprizoritveni odmik v praksi delovanja.

Seveda pa se vedno ukvarja s problemom "aktualizacije". Eden takšnih je problematizacija klasičnega dvojca nepragmatičnega gospodarja in njegovega premetenega služabnika oziroma posrednika z njegovo ljubljeno, ali drugače, problem aplikacije odnosa gospodar in hlapec iz monarhije in aristokracije na brezrazredno socialistično družbo. (Gre za problem, ki ga še danes, v nekoliko drugačni obliki, prepoznavamo marsikje pri poskusu aktualizacije Molièra, Goldonija, Lope de Vege). Jovanović vzpostavi model, kako še danes uprizarjati avtorje, ki v obratih in parih likov temeljijo na *commedii dell' arte*. Njegovi *Plejboji* pravzaprav niso samo svobodna adaptacija teksta, ampak uprizoritveni model, režijska oziroma, raje, aktualna dramaturška interpretacija, ki jo vpiše v novo besedilo.

Aktualizira pa jo predvsem s tem, ko spet dregne v aktualno družbeno stvarnost, ki nacionalizacije v praksi ne izvaja prav dobro, moto igre je namreč: "Tuje hočemo, svojega ne damo." S čimer se v teoriji strinjajo vsi, v praksi pa prihaja do zanimivih kolizij. Jovanović prevede moto v ljubezenske igrice in izziva zaščitniško ljubosumnost, kako združiti obrambo lastnega teritorija z osvajanjem novega, nasproti svobodnemu posamezniku in svobodni ljubezni (v čemer je seveda seme seksualne revolucije).

Jovanović se skozi celoten opus malo za šalo in malo zares poigrava z idejo družbe brez privatne lastnine ali pa vsaj brez posesivne, lastninske ljubezni, morda nekakšne idealizirane komune – nakazana je recimo v *Don Juanu*, pa v *Viktorju*, tudi v *Zid, jezero* in posledično seveda v *Boris, Milena, Radko* kot nekakšnemu komplementarnemu nadaljevanju slednje. A bolj kot vprašanje dejanske realizacije komune vrta v zadržke, ki bolj kot vzrok zaščite postanejo vir destruktivnih obračunov z drugim. Tudi konec *Plejbojev* je pravzaprav ironično utelešenje cilja brezrazredne družbe, vsaj v ljubezenskem sporu poenotena skupnost brez navzven štrlečega – deviantnega in ekscesnega – posameznika: "Nazadnje se ves ta festival mesa, ta karneval [poudarek N. L.] kože, ta orgija krvi zavozla v trden, nerazrešljiv klobčič, ki nazadnje le obmiruje."

Karnevalizacija namreč po Bahtinu začasno (po podobnem principu kot igra) pretrese, destabilizira razmerja socialnega reda, kjer socialne maske in vloge vsaj za določen čas padejo, kjer "že izoblikovane razredne in državne ureditve [...] postanejo neuradne" (Bahtin 2008: 12). Princip je

na neki način podoben kot v ludizmu, ki vzpostavlja pretres in nova pravila v uradni in načelno nespremenljivi strukturi. Mimogrede: prav tako kot *Znamke*, ki se prav tako končajo v klobčiču homoerotiziranih teles, so tudi *Plejboji* hitro prišli do svoje uprizoritve in niso imeli posebnih težav. Očitno oblasti navidezne ljubezenske igrice niso motile s perfidnim izpovedovanjem mačehovskega odnosa države.

Zanimivo bi bilo, denimo, konec *Plejbojev* primerjati s koncem *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka* (objavljena 1971). Slednji je namreč nasproten predznak srboritim maltretiranjem, ki so posledek ljubezenskih igric iz konca prve igre. Jovanović konec *Tumorja* v didaskalijah napove takole: “*Sledijo izbruhi mrtvaške ljubezni. Ljubezen med mrtvimi je nekaj posebnega. Samo slutimo lahko, kako se kaže navzven. In vendarle se mora kazati. Saj gre vendar za predstavo.*” Nato prinesejo lepilo in se obredno mažejo: “To početje je neizčrpen vir uživanja, veselja, igre,” medtem pa pojejo: “Lepimo se, lepimo, lepimo, lepimo.” “*Med petjem in burkami se igralci dejansko lepijo drug na drugega, dokler ni vse skupaj ena sama trdno zlepljena gmota mesa. Ta gruča se začne počasi, toda vztrajno pomikati proti rampi, fiksira avditorij in orgiastično poje svoj lepimo se.*” (*Tumor*, str. 249.)

“Ali uganeš, kako bom jaz prestopil črto?” Magično črto, rampo liki v *Tumorju* prestopijo le v besedah, torej literaturi (drugače kot v *Pupiliji*, ki je predstavljala performativni “zakol” literature). Kajti ko gre “luč noter”, se igralci že “molče pomikajo nazaj na oder”. *Tumor* je vendar “svojevrstna rekapitulacija dotedanjih izkušenj s književnostjo in teatrom ter igro podvrže radikalnemu avtorefleksivnemu premisleku” (Inkret 1981: 404). *Tumor* je seveda razumeti kot odziv na krizo v Drami ali spor med avantgardisti in tradicionalisti. Po drugi strani pa Jovanović leta 1972 uprizori *Spomenik G* (radikalno skrajšano Štihovo besedilo), kjer do neke mere realizira avantgardno režiserjevo vizijo iz *Tumorja*, “osnovni ton, glas ali mantra” in ritualistična faza Pekarne z Ladom Kraljem je šele na pohodu. Zato pa svojevrsten totalni teater, v katerem so torej v fizično sodelovanje pritegnjeni tudi gledalci, če je prav brati odzive, izvede Ljubiša Ristić, ko *Tumor* uprizori v SLG Celje na različnih lokacijah izven gledališča, na več “postajah”, kjer gledalci sledijo igralcem, medtem ko spremljajo dramo o okupaciji teatra (ki se tako ne dogaja samo na nivoju besedila) in tako tudi gledalci sami postajajo dela tega teatra. Seveda ni nepomembno opomniti na naslednjo zanimivost: poleg *Žrtev mode bum-bum* leta 1976 je izbran za gostovanje na Bitefu v izbrani družbi Roberta Wilsona, Petra Brooka in Jurija Ljubimova tudi *Tumor*.

Generacije in družina

Lahko bi trdili, da učinkovitost Jovanovićeve iger izhaja iz osebnih postopkov in prijemov. Jovanovićeve obravnava političnih situacij se nikoli ne odvija na parketu abstraktnih političnih situacij ali sterilnih prostorov javnega, ampak vedno preiskuje konkreten, največkrat razdejalen učinek na posamezna življenja (še zlasti očiten primer sta obe kontroverzni drami *Osvoboditev Skopja* in *Karamazovi*, pozneje pa tudi njihova kronološka in interpretacijska razširitev v *Razodetja*).

Jovanovićeve liki zapolnjujejo polje manka ali ozaveščajo slepe pege v kolektivni zgodovinski in politični zavesti, ki se je cepila na telesih in usodah posameznikov, ter dopolnjujejo sumljivo brezhibnost in polikantnost uradne zgodovine, ki je v javni zavesti potlačena, zanikana, če ne celo izbrisana. "Ko so se poljubljali državniki, je bilo slovesno in veselo, ko se poslavljajo vojaki, je za spoznanje malo manj veselo. Slovo fanta od dekleta je dogovorjena posledica političnih objemov in stiskov rok, ki so se vsi brez izjeme zgodili v imenu blaginje in sreče tega mladega para." (*Svet je drama*, str. 102). Kar bo zagotovo odmevalo v *Antigoni* in *Uganki korajže*, a počasi, do tja še pridemo. Del te identitete pa je seveda vprašanje, ki ga zastavi že v *Generacijah*: Kje je tvoj dom? In seveda predvsem, kakšen je ta tvoj dom, tvoja domovina?

Da so Jovanovićeve drame hlastni in sočni zalogaji z odzivnimi, duhovitimi, celo samoironičnimi in krepko merjenimi dialoškimi replikami, v veliki meri prispeva tudi odmerek avtobiografskega, ki pomaga ustvariti vtis verodostojne otipljivosti in vrtajoče prisotnosti in z leti v njegovem opusu ne popušča (glej zlasti zadnje "mokumentarno" besedilo *Boris, Milena, Radko*). A seveda vse velike drame to senco tudi daleč presegajo, posegajo globoko v kolektivno zavest preteklosti, njeno ozadje in tudi dvom o uradnem spominu, prekinitvi normalnega toka indoktrinacije, v samosvojo prizemljitev in strastno zaustavitev, zato se bo morala "senca" avtobiografskosti tukaj umakniti umetniški artikulaciji in vsebinski daljnosežnosti dram.

Prostor Jovanovićeve obravnave je največkrat "skrčen" na to osnovno družbeno celico in na to, kako jo preoblikujejo politični dejavniki. V opusu obstaja le nekaj izjem, ki se dogajajo na polju laboratorijskih situacij – zapor v *Ekshibicionistu*, zoolingvistični inštitut pri veterinarski kliniki v *Vojaški skrivnosti*, klinika *Kozarcky* ali zakoten predmesten bufet na Jesenicah – a tudi tam, kjer družina ni v središču, vsaj ne na videz, ostajajo ključni medčloveški odnosi v skupnosti (tudi gledališki) in pravila, ki jih ti odrejajo.

Denimo, najbolj tipična družinska drama so *Generacije* (s pripadajočo TV-variacijo na iste like s *Soboto dopoldan*), morda tudi zato, ker tukaj Jovanović ni tako politično neposreden, temveč kaže na politično z njegovo navidezno odsotnostjo v intimi. Prikaže vsakdan treh generacij pod isto streho, izlušči nevrtačilne točke njihovega soobstajanja, potlačeno medosebno vrenje, generacijsko *differentio specifico*, lasten *weltanschauung* ter pogoje pristanka na konformistično predajo: “Revolucija je konformizem postala” (*Generacije*, str. 127), ko razdela tudi zakon kot “legaliziran malomeščanski predal”. Kje so danes *Norci*? “Pred leti [...] sem se vračal v čase, ko sem strastno sovražil oblast in policijo. Sam sicer nisem imel korajže, da bi podtikal plastični eksploziv in metal molotovke, priznam pa, da sem občudoval tiste, ki so to počeli. Navijal sem za Rdeče brigade, Ulrike Meinhof & company. Daleč je vse to, mrtvo je in pokopano! Kot mnogi sem se tudi sam podal na pohod skozi inštitucije sistema, da bi jih od znotraj spremenil. Zgodilo pa se je ravno obratno, inštitucije so spremenile mene.” (*Svet je drama*, str. 46.)

V *Generacijah* se odnosa družine do družbe zgovorno loteva po fazah, na okopih enotnosti celice in njenih osebnih in etičnih ter družbenih vrednot (v precepu zunanjega sveta), ki je vendar seštevek (generacijsko) različnih posameznikov. Obletnica mature, ki je ena neizbežnih stopnic v ciklusu socialnega razvoja do družbeno-koristnega, odgovornega posameznika, je tista, ki Marku ponudi svojevrsten zrcalni pogled, da se zagleda v svoji generaciji in sklene življenjski obračun, da je pogrnil pri sebi in v življenju, zvestobi do osebnih etičnih vrednot. Ključ Marko vidi v problematizaciji občega vrednostnega sistema, ki sili v uniformnost. “Najbolj jezna generacija po drugi svetovni vojni – nosi doma copate, najema kredite, pije deit in hodi v savno” (*Generacije*, str. 123): *Generacije* sicer sodijo v zgodnji del Jovanovićevega opusa, a tudi sicer so njegovi junaki navadno bistri, svojeglavi in nekonformistični mladeniči, pa tudi zreli moški, šele pozneje ženske (ta odstotek pride do zanimivega izraza v obravnavi ene od prevladujočih tem, vojne in ljubezni), ki posegajo v red in strukturo družbe. Zakaj? Navadno zato, ker znotraj nje s svojim heterogenim in samopreizprašujočim bitjem ne najdejo ustrezne reprezentacije, zastopanosti. Gledališče je nekako logičen medij za soočenja s težavami z reprezentacijo. “Ne res, sploh se ne morem zadovoljiti z dejstvi, dojeti stvari takih, kot so. Zmerom hočem obrazom iztrgati njihovo skrivnost. [...] Ne razumem, kot bi rekel Čehov, 'grobega vsakdanjega življenja', če mi ga kdo ne razloži,” se (samo)analizira glavna igralka, ki v Jovanovićevi *Uganki korajže* igra Brechtovo Mater Korajžo. “Zato pa si v teatru,” ji odgovarja režiser (*Uganka korajže*, str. 43).

Te "bistre mladeniče" najdemo v Jovanovićeveih igrah zlasti v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Karakterizirajo jih že imena, denimo, Viktor (*Viktor ali Dan mladosti*) – drama se dogaja leta 1987 na zadnje praznovanje dneva mladosti (t. i. slet) –, v naslovnem dramskem protipolu *Jasnovidka ali Dan mrtvih* mu sledi Hrabro, čeprav sta različnih generacij, oba "iskriveža" hote ali nehotе povzročata preglavice izbrani družbi. Oba pa napoveduje že Goran iz *Sonce za dva* (TV-drama) iz leta 1982 (poznana tudi kot *Sonce sije na visokem nebu*, ki jo je Vito Taufer adaptiral in uprizoril pod naslovom *Jaz nisem jaz II. 25. 12. 1983* v SMG). Goran kot študent psihologije s hipnotizerskimi sposobnostmi zadene ob točko v sistemu, kjer se njegova svoboda lomi, namreč obvezno služenje vojaškega roka, s katerim se hoče disciplinirati in ukloniti njegovo samo-voljo. Takoj pride na misel osupli izraz peterice iz *Norcev*, dolgolasih in bradatih študentskih hipijev, ki bivajo nad brivnico, ko aktivist njihov ljubi mir prekine s prisilno mobilizacijo. Uf, kakšno britje bi šele sledilo. (Britje, in to ne samo norcev, je tudi sicer eden pogostih motivov pri Jovanoviću.)

"Biti iz drugega vica – je teoretično možno. Če pa govoriva v jeziku prakse, nimaš nobene šanse," posvari Gorana stric (*Sonce za dva*, str. 121). Goranov osebni odgovor je razcepitev lastnega jedra na dva pola, na dve osebnosti, na družbeno pričakovano in neodvisno, ki sledi zakonu želje in sestopanju v neznane svetove. "Iz sebe si prazen, iz drugih si kdor koli, kot nekdo si razcepljen. Preklet si v vsakem primeru" (*Sonce za dva*, str. 130). Medtem ko je Viktor nevede zrcalno podvojen s svojim bratom Zmagom v dvojnem življenju svojega očeta, je pri Hrabru razcep na neki način že uspešno opravljen, razdeljen na njegovega feminilnega brata in nanj, na lovca na položaj. Vendar prav Goran kot utelešenje dveh nasprotnih si polov v enem telesu predstavlja idejo, ki bo ključ do "anti-vojnih" iger v devetdesetih letih. "O vsaki stvari lahko misliš na več načinov" (*Sonce za dva*, str. 132). Ideja, ki bo to telo v končni fazi seveda razcepila (vsaj na dvoje), in čim imamo razcep, je tu tudi boj (drama), če ne vojna. "Eksistenca je vojna razlik" (*Paberki*, str. 177).

Ob tem pa se Jovanović ne izogne hrepenenjski dimenziji slovenske literature, Lepe Vide, ki v Pirjevčevi interpretaciji ne ve, "ne kod, ne kam, vsekakor pa drugam": "Mene tako zagrabi, da bi bil nekaj drugega, kot sem, da bi živel drugje, kot živim, da bi pripadal drugim osebam, kot pripadam, da je to nekaj nevzdržnega! [...] To so težave z enkratnostjo." (*Sonce za dva*, str. 149.) In te težave, ki nikakor nočejo biti nekaj zgolj zamenljivega, kolešček v sistemu, kot kokoške iz Emilije, bi lahko opredelili kot "težave" Jovanovićeve dramatike. Ali bolje težave, ki jih je imel in ima strogi državni in moralni red z njimi.

Žrtve mode bum-bum: ljubezen, pepel in kri

In oboje, ljubezen in vojna, je, čeprav neenakopravno, a vendarle, združeno v drami, ki si sicer pravi scenarij za gledališko predstavo, *Žrtve mode bum-bum*, s katero se je Jovanović neizpodbitno zarisal na jugoslovanski gledališki zemljevid, začrtal pa je že tudi prve markacije po evropskem. Kdo bi si mislil, da bo predstava s tako subverzivnim nabojem, ki je nastala ob trideseti obletnici NOB (leta 1975 jo je Jovanović tudi režiral v SMG), nemoteno prepotovala tako dolgo pot, le njen televizijski posnetek so nekoliko pristrigili. Jovanović je o tem povedal naslednje: “*Žrtve mode* je bila predstava, ki je konfrontirala militarizem in pacifizem. Politična subverzivnost projekta je bila v tem, da je izenačil vse vojne in vse uniforme s samo formo modne revije. Po koncu modne revije vojaških uniform (parade mačizma in militarizma) je sledilo zadnje, XV. poglavje – Ljubezen. Cenzurirano pa je bilo XIV. poglavje, podnaslovljeno NOB. Televizijski cenzorji niso dovolili, da bi bila partizanska vojska izenačena z vsemi drugimi vojskami, partizanske uniforme pa samo ene med mnogimi vojaškimi uniformami. Partizanski boj so rajši črtali, kot da bi bil postavljen v isto vrsto skupaj z vsemi drugimi vojskujočimi se armadami v drugi svetovni vojni.” Jovanović doda še naslednje: “Predstavo smo brez kakršnih koli intervencij 1976. z velikim uspehom 14 dni igrali na svetovnem festivalu gledališča v Nancyju” (elektronski vir, iz pogovora z Dušanom Jovanovićem).

Poleg te ideološke dimenzije Jovanović v vsem antagonizmu sooči teorijo s prakso vojskovanja, tj. na eni strani politično teorijo in abstraktne slovarske definicije (SSKJ in *Uniforme v zgodovini* Sergija Vrišerja z opisi razvoja vojaških uniform) ter na drugi strani realnost živih človeških žrtev, ki naučeno, izpraznjeno in mehanično, celo vajeno – le redko emocionalno angažirano – ponavljajo predpisano besedilo: floskule, definicije in navodila. “Ideali so moda, čustva in užitki pa niso moda” (*Don Juan na psu*, str. 255). Disciplinirano markiranje vojaških protokolov se iz uradne parade razkazovanja v *Žrtvah* in odlikovanja v štafetnem športnem duhu sprevrže v boje, po prvi svetovni vojni tudi s prvimi žrtvami, amputiranimi udi in oskrunjenimi in okrvavljenimi državnimi simboli, zastavami in, joj, seveda, uniformami. “Tampon cono” predstavljajo lutke – otroci, ki jih ženske varujejo, vojaki pa jih v predstavi mrcvarijo (v nekem prizoru lutko zamenja ena od žensk), slednjič pa (kot gre razbrati iz poročanja kritikov) ženski zbor tudi njih obleče v uniforme. Mehanični krog reprodukcije militantnega stroja je sklenjen. V tem neenakopravnem razmerju med ljubeznijo, domom in vojno, bojem je prevprašano razmerje med

sredstvom in ciljem, obrambo, varovanjem in uničevanjem, še bolj pa med namenom ter mahinacijami. “Zakamuffirana” modna revija kot travestija državnih proslav, ki kažejo mišice z razkazovanjem svojega vojaškega arzenala, poteka v predstavi na krvavo rdečem podiju, ki je “ozaljšan” z zaporniško/taboriščno bodečo žico, in se v popolni ironiji konča s pesmijo *Dan ljubezni*, ki je – kako simptomatično – istega leta Jugoslavijo zastopala na Evroviziji.

Ženski princip je v tej modni reviji statičen, pasiven, trpeč, v boju za svobodo tudi pada pod rafali, medtem ko se moški sprehajajo po modnih pistah sveta in nastavljajo svoje osvajalne manevre in uniforme. Država je pač ženskega spola in domovina tudi. Jovanović ve, navsezadnje je *Don Juana* uporabil tako v romanu, drami kot tudi v predstavi, ki jo je režiral (Ödön von Horváth: *Don Juan se vrne iz vojne*, medtem ko je režiral tudi donjuanovskega Vitracovega *Volkodlaka*), da je besednjak zaljubljenca (ali viteške ljubezni) enak zavojevanju neosvojenih ozemelj in da se osvajalski pohodi, ekspanzija ozemlja najlaže izvaja s tremi manevri: 1. vojno napovedjo, 2. poroko in 3. vero. Vse se bo še kako izkazalo v *Balkanski trilogiji*.

Žrtve na neki način napovedujejo obravnavo velikih tem, ki se bodo v Jovanovićevem opusu pojavljale še vsaj dve desetletji. Kar navsezadnje priča tudi o neizčrpnosti teme vojne, ki je žal permanentno aktualna. Vsebuje pa tudi bistven vsebinski in perspektivni premik, tj. osredotočenje na ženske like, pravzaprav na matere (kar bo na svojstven način osvetlila režija Mete Hočevar).

Osvoboditev Skopja

Kaj lahko zapišemo o legendarnem besedilu (enem najboljših v Jugoslaviji po drugi svetovni vojni, po besedah Ljubiše Ristića), ki je moralo čakati na svojo prapremiero v SNG Drama, naposled pa je z Ristićevo uprizoritvijo v KPGT uspešno gostovalo po svetu, tudi v Ameriki in Avstraliji? O drami, v kateri je osrednji lik v okupiranem Skopju šestletni Zoran? Drami, ki je s tem osebnim sitom ter fragmentarnim, necenzuriranim pogledom brez indoktrinacije ustvarila možnost alternativne zgodovine? Drami, ki ne ustreza dramskim konvencijam niti predpisom uradnega herojskega zgodovinopisja? In tudi drami, ki je prek otroške vizure razprla pogled, dostopen tudi nasprotnim pozicijam? Drami, ki je navsezadnje še vedno vsebinsko in formalno aktualna?

Mistifikatornega potenciala drame tukaj nimamo namena "razsecirati" z analizo. Dodajmo le še to: Dušan Jovanović je povedal, da se je Živojin Pavlović, eden glavnih predstavnikov jugoslovanskega črnega vala, odločil, da bo po drami *Osvoboditev Skopja* posnel film. "Napisal je tudi scenarij, ampak iz tega potem ni bilo nič." Še ena luknja v zgodovini, ki prispeva k mistifikaciji umetnosti.

Antigona: pacifizem sredi vojne ali propad junakov

Ko je Susan Sontag v obleganem Sarajevu uprizorila Beckettovega *Godota*, se je literatura/gledališče izkazalo kot dovolj močna podstat, da so prebivalci vanjo lahko naselili in s tem zadržali ostanke razpadajočega smisla, a vendar je uprizorila le prvi del, saj je bila poanta metafizičnega brezupa za prebivalce porušenega mesta že tako dovolj prisotna (nič se ni zgodilo dvakrat – a le na odru). Nasprotno so Jovanovićeve oblegane "Tebe" večne, ponovljive in brezizhodne – navsezadnje so postavljene za zunanji, zahodnjaški, če ne evropski pogled. V grški mitologiji, torej neposredno v zibelki evropske civilizacije, Jovanović najprej najde tebanski cikel, ki v spopadu Eteokla in Polinejka kot nalašč ustreza bratomorni, etnično nerazvozljivi situaciji balkanskih vojn, morda celo vojni situaciji na splošno, nato pa vojno situacijo spelje skozi postmodernistično vijačnico, uganko Sfinge, in to predstava Mete Hočevar naslovi kar neposredno na občinstvo: Kako naj bo volk sit, če koza ostane cela? Ali: Kako naj Polinejk dobi mesto, ne da bi ga Eteokel izgubil?

Dokler ne bo odgovora na vprašanje, bosta brata nenehno vstajala iz smrti ter se spet in spet spopadala (pri tem Jovanović vdrugo sugerira upočasnjeno različico, torej ne farsične ponovitve, ki bi sledila tragediji. Situacija je še vse preveč sveža): "Večna borca se očitno ne moreta pobiti in ne moreta umreti." [...] "Sile ni nikjer in v nikomer. Vsi so izčrpani, toda večni." (*Antigona*, str. 38.) Starka za nameček napove, da sta Antigona in Ismena noseči (vsaka s svojim bratom); tudi krvoskrunsko prekletstvo družine se tako ponavlja. Jovanović z *Antigono* zbudi mit, ki pred našimi očmi vedno znova vstaja v življenje in postaja zgodovina. Prej je enak potem in nič ne bo več tako, kot je bilo.

Dilema, kakšen naj bo konec, ki bo zapečatil usodo in zamašil usta (podnaslov se glasi: *Stavki iz enih glav za druga usta*), je najprej naslovljena na Antigono, potem na Kreona, ki jo v duhu oblastniškega enoumja ("Oblast je ena in nedeljiva"; *Antigona*, str. 22) preprosto razreši s predlogom, naj v medsebojnem dvoboju rešita usodo mesta, naj bo eden kralj in drugi

truplo. Na Jokastino enakopravnost (ki je, se zdi, tudi dramatikova, ki ne zavzema strani): “Enega sina imam na tej strani zidu, drugega pa na drugi, zato imam dva pogleda na to stvar,” Kreon s preprosto eliminacijsko logiko (regularne zgodovine iz *Norcev*) odgovarja: “Pogled mora biti samo eden, ker je samo eden pravilen, resničen in mogoč. Da bi zmanjšali število pogledov, bomo zmanjšali število sinov.” (*Antigona*, str. 14)

Da se vprašanje zastavlja publiki, ni nobeno naključje; gre za dramaturško natančno izpeljavo odnosa predstave, kjer je brutalni dvoboj organiziran kot športna tekma, javni spektakel, ki jo za gledalce in neposredni televizijski prenos Eteokel in Polinejk tudi sama komentirata. (Prav to bratomorno vojno v obliki medijskega spopada bo nekoliko pozneje v *Razodetjih* na televiziji gledal Branko, sin Karamazova, nakar bo tudi sam postal eden izmed njih ter se kot sinovi Marije v *Uganki korajže* samomorilsko vrgel v boj s sobratoma. Usode se ponavljajo, tudi tiste Jovanovičevih likov).

Jovanović niti pri najresnejših temah ne popušča pri svoji parodični, raje avtoironični distanci, kajti nenazadnje, v krivdi smo (so)udeleženi vsi. Banalnost sveta, mediatizacija, patriotske šale, govori voditeljev in partizanskih pesnikov, vse zmešano v eno tragedijo, ki jo eni ustvarjajo, drugi živijo in tretji gledajo. Jokastine besede temu stanju natančno ustrezajo: “Včasih smo jedli trikrat na dan in zvečer malo gledali televizijo. Zdaj pa ves dan igramo glavne vloge v TV-filmih, zvečer pa smo preveč utrujeni, da bi zaigrali ljudi, ki večerjajo. Slečemo filmski kostum in celo noč sanjamo scene, ki jih bomo naslednji dan odigrali.” (*Antigona*, str. 9.) Za popotnico, pospremljeno z lažnimi preroki, ki se v duhu horoskopov in podobnih “sranj” ali drugih skatoloških vedeževalskih pripomočkov (Starka prerokuje iz dreka) izrekajo razne dvoumne prognoze o prihodnosti tega sveta. Sveta, kjer je doma “grozljiva navajenost na dejstvo, da je človeško življenje odvisno od muhavosti vremena.” Tu ni kaj dodati.

Ključno vprašanje Jovanovičeve Sfinge, kako rešiti Tebe, kako ustvariti prihodnost, ne da bi se zgodovina ponovila, je navsezadnje vprašanje, kako pretentati vsevedno in jasnovidno Sfingo, kako prinesiti naokrog usodo sveta. Nenazadnje sta to poskušala tudi Jokasta in Laj, da bi prizanesla svojemu sinu, Ojdipu. Rezultat tega pa je četverica incestoidnih bratov in sestra, ki nastopijo tudi v Jovanovičevi *Antigoni* in so kronski dokaz, kako se lahko poskus *osleparjenja* usode konča s samooslepitvijo. Situacija nekoliko spominja na komično zadrego partijskega veljaka, starega *sleparja* iz Jovanovičeve *Jasnovidke*, ki poskusi še jasnovidko preslepiti, a ko skuša končno spregovoriti iskreno, naleti na lastno slepo pego, v pogledu katere samega sebe ne spozna.

Ne gre pozabiti, da je odgovor na izvorno Sfingino vprašanje človek. V *Antigoni* se tako zastavlja osnovno vprašanje človečnosti (ni zaman Jovanović v svojem opusu velikokrat citiral Kosovela). Ampak odgovor gre iskati pri Antigoni, vendarle je naslovni lik: "Gotovo ne more biti toliko bede v porazu, kot je lahko nečlovečnosti v zmagi." Antigonino vpitje po ljubezni in miru za vse je v tem svetu donkihotska bitka z mlino na veter. (Morda bo ta razgradnja herojstva in socialna deklasiranosti likov na ironičen način dosegla dno v borbi za šankom v *Kliniki Kozarcky* z "marginalci" – glej A. Predan.) Reklo 'pametnejši popusti' je le še pravljičica. Če je Antigonin pacifistični lik v tem svetu preživet – če njeno trmoglavo odgovarjanje "zato" na vsak Kreonov "zakaj" ne pripelje nikamor –, je to tragedija sodobnega sveta.

Za konec brez konca v večnost. Mitološki okvir Jovanovićeve *Antigone* so pravzaprav bolj Ajshilova *Sedmerica proti Tebam*, Evripidove *Feničanke*, tudi kak citat Smoletove *Antigone* se znajde vmes. Sofoklejeva Antigona igra šele sklene, ko sta brata že mrtva, in mit daje jasno vedeti, kako se bo zadeva končala ("pokopa ne bo"); Antigona je tako le delček v večji igri oblasti. Zdi se, da vstop junakinje ne more spremeniti poteka sveta, niti če za razliko od Sofoklesove pride ob pravem času – še preden sta oba brata že trupli. Odgovor na vprašanje, kako zmagati v nagradni igri, je v Jovanovićevi konstelaciji videti nemogoč. Kako ukaniti mitološko bitje, čeprav pozna prihodnost? Junaki sodobnega sveta so padli. Poraz Antigone izdaja nemoč našega sveta, razkroj dramskih entitet (glej T. Toporišič) in morda, kot implicira že naslednja drama, *Uganka korajže*, nemoč gledališča/drame, da bi kaj spremenilo (morda celo pojasni vzroke za odsotnost politične cenzure oziroma njeno spremenjeno delovanje v sodobnosti). Jovanovićeve naravnost je do te mere deziluzijska, in to s silovitostjo sodobnega dekadentnega stila, da ji ni moč oporekati. A če se vrnemo na začetek tega poglavja in k Susan Sontag, četudi gledališče/drama morda ne more ničesar spremeniti, je v njem/njej vsaj moč gledati tudi nezno podobo sebe, in to pri polni zavesti.

***Uganka korajže* ali ko sodobne iluzije srečajo realnost**

Če je Jovanović z *Antigono* vrgel rokavico tudi na naša tla, naše ozemlje (Antigona in Ismena bratov ne moreta pokopati, ker preprosto ni ostalo več zemlje; vojne res niso ekonomsko donosne), predstavlja udarec za sodobno birokratsko-ekonomsko in nesocialno državo primer Marije iz *Uganke korajže*, ki preprosto nima denarja za družinski grob z dvema

sinovoma in možem (niti umreti se po kapitalistični računici ne splača). Jovanovićeve Marija je nekakšna dvojnica osrednjega lika iz Brechtove drame *Mati Korajža*. Vojna dobičkarica je pri Jovanoviću predvsem opeharjena mati, ki v zgodovinski vojni izgubi otroke (nekaj, kar spominja na ženski zbor iz *Žrtev*), dejansko pa v *Uganki korajže* predstavlja vdor realnega v varno iluzijo zahodnjaške civilizacije. Vdor, ki neposredno izziva prek konfrontacije z “nedomačno”, celo grozljivo situacijo in njenimi usodnimi posledicami za domače: “Ne morem več gledat, kako drugi ginejo, jaz pa sedim doma. Kot zadnja pizda!” odmevajo besede Marijinega moža v Jovanovićevi dramatici, nato tudi pri Branku iz *Razodetij* (*Razodetja*, str. 77). Drama zahteva opredelitev, odločitev, ne dovoli ignorance, in to ne da bi se na obzorju svitala rešitev, kaj šele pravilna rešitev. In prav tukaj tiči kleč. Kdor deluje, ne more biti lepa, neomadeževana in čista duša. In kaj storiti, ko se pred tabo s puško v roki pojavi revolucija? Ali še drugače: Je revolucija nujno enaka vojni?

Tudi naslednja Jovanovićeve drama se vrti v nerešljivih ugankah, v katere je zahod v ošabnosti samoohranitvene obrambe zaprl svojo (za)vest. “S to vojno smo dejansko vsi onesnaženi, vsak po svoje. Predvsem gre za medijsko onesnaženost, za politično onesnaženost, za zavest o krivdi na vseh straneh ali pa za odsotnost te zavesti. To je pravzaprav začaran krog, iz katerega ni mogoče izstopiti, dokler vojna poteka in še dolgo po tem, ko je bo konec, bo proces očiščevanja boleč; moral bo biti zelo boleč in dolgotrajen. Ta igra se poskuša končati z očiščenjem.” (Gledališki list, *Uganka Korajže*.) (Kako boleč implicira *Osvoboditev Skopja*, ki se končuje z obrednim spiranjem krivde Zoranove matere v Vardarju, izpiranjem madeža, ki se ne konča, dokler nje same ne pogoltnejo brzice.)

To seveda ustreza stanju, ki se nato pojavi tudi v *Uganki korajže*, kar je Meta Hočevar spretno poudarila v natančno izdelani predstavi s prodorno podobo Marjane Breclj z gromkim potujitvenim smehom: “Svoje življenje bi raje gledala na filmu kot pa živela. Iz temne luknje, z varne razdalje dobi vsaka mizerija neki poseben čar. V kinu te vedno zamika, da bi bil na mestu tistih, ki so izgubili vse, razen poguma.” Marija, ki je v balkanski vojni izgubila dva sinova in moža – vsaka vojna stran ji je vzela nekoga – še huje: kolateralna vojna škoda jo je oropala doma, dela in jo postavila na cesto kot beračico samohranilko. Tako Marija postane tako rekoč študijski, učni model za gledališko skupino, zlasti pa za Ireno, ki igra Mater Korajžo in ji v predstavi z gledališko senzibiliteto ustreza Milena Zupančič.

“*Uganka korajže* ni igra o vojni, ampak o muki, ki jo imamo z njo.” Muki, ki jo v *Uganki korajže* seveda ponazarja igralka. In še: “Teater je

tu pravzaprav prispodoba za nas, ki nismo del vojne, ali pa za zahodno Evropo in preostali svet, ki gleda vojne, pokole, divjanja od Ruande in Bosne do Karabaha itd.” (Gledališki list, *Uganka korajže*).

Irena je sredstvo, posrednik med realnim in občinstvom, in ima seveda s to svojo hlapljivo, simulirano eksistenco (četudi zgolj na odru, a to je le metafora za življenje) težave. Ko gre gledališče, ki nam kaže ogledalo, v *Uganki korajže* predaleč, je na vrsti psihoanaliza (vsaj za Ireno). Če je igra, igralstvo poskus, kako od zunaj, prek znanstveno- in umetniškoraiziskovalnega procesa prodreti v jedro človeka, doumeti ozadje njegovih emocionalno-fizioloških odzivov – “obrazom iztrgati njihovo skrivnost,” kot se je izrazila Irena –, se prodor v ozadje skrivnosti zgodi v trenutku, ko se hoče raziskovalec poenotiti z objektom, radikalno drugim, svoje raziskave, zlesti vanj in postati eno z njim. Vprašanje, kdaj jaz postane drugi oziroma drugi postane jaz, seveda razpira vprašanje razmerja med subjektom in objektom.

A intrigantnost Jovanovićeve dramatike je v tej neodgovorljivosti, v varovanju skrivnosti, ki jih razprostre v vsej polivalentnosti in kljuvajoči negotovosti. Gotovo pa doseže vrh z jasnovidko Marijo iz *Razodetij*. Čeprav je vladarica časa in ima popoln pregled nad vsem – prihodnostjo, preteklostjo in sedanjostjo, najverjetneje pa tudi nad vsemi liki iz Jovanovićeve dram in njihovimi povezavami v času –, njena eksaktna pojasnila razpletov ne zadostijo človekovemu vztrajnemu, pravzaprav sizifovskemu metanju vprašanja usodi v obraz. Ko se, denimo, Svetozar z Golega otoka po letih čakanja končno vrne domov, se mrtev zgrudi. Na vnebovpijoče vprašanje: “Zakaj?” eksaktno medicinsko poročilo seveda ne prinese nobenega smiselnega zadoščenja, le nekaj odmeva absurdističnega smeha, ki ga Jovanović tudi v najtemnejših špranjah zavesti nikoli prav zares ni izgubil. A nazaj k Mariji iz *Uganke korajže*: “Bog ne odgovarja na vprašanja,” bi rekla.

Spet smo pri vprašanju identitete, ki je zdaj poglobljeno: “Mnoge stvari, ki sem mislila, da pripadajo meni, da so moja last, značilnost, lastnost, so moje le s privolitvijo drugih. Mnenje, ki ga imam o sebi, je odvisno od drugih. [...] Sem tista, ki jaz mislim, da sem, ali pa sem tista, ki drugi mislijo, da sem? Ali je kje bistven, nespremenljiv del mojega jaza?” (*Uganka korajže*, str. 79). Politično nekorekten humor drame prek naivno odkrite otroške logike ženske razdeli v tripartitno strukturo: nune, kurbe in matere. Tega ne bi bilo treba omeniti, če ne bi Irena na odru pokopavala svojega otroka – v fikciji, iluziji (In niti ni osamljen primer v Jovanovićevi dramatiki. Prav tako kot Ida iz *Igrajte tumor* ali Lucinda iz *Plejbojev*, ki pravzaprav ubijeta še nerojenega, fiktivnega otroka. Ob tem motivu detomora pa z navezavami

in citati iz Albeejeve *Kdo se boji Virginije Wolf?* predvsem metaforično poudarjata jalovost zahodnjaške civilizacije).

Ko ji Marija predlaga psihološko inventuro, Irena ugotovi naslednje: "Vdova ni več žena, vdova je. Izguba sinov ima za posledico izgubo statusa matere, izguba statusa matere pa ima za posledico izgubo korajže!" (*Uganka korajže*, str. 76). Tripartitna struktura drame nosi v dialektiki emocij oziroma afektov podnaslove *Pogum* in *Strah*, čemur sledi *Nekaj tretjega*. Če je Uganki naslov Korajža in če Jovanović strah pozneje obdela zlasti v *Karajanu C* (z delovnim naslovom v Gledališču Koper, 1998, *Tudi policaje tresejo, mar ne?*), ostaja to tretje nedoumljivo. Proces izgubljanja statusa žene in matere, sebe med identificiranjem trupel svojih nekdanjih (ki so obupali in padli zaradi depresije, pod roko lastnega poveljnika ali zaradi kakšne druge nespametnosti, ki se ji reče *friendly fire*). "Zaradi bojazni, kaj vse bi se utegnilo zgoditi tvojemu ljubljenu, se trudiš, da bi se mu čim manj zgodilo. Najrajši nič. Ljubiti in imeti v lasti in naposled nujno izgubiti – to je usoda ljubezni in usoda umetnosti" (*Uganka korajže*, str. 77).

"Mislim, da danes gledališče ne more šokirati na enak način, kot si je želel Brecht. Vojne ni mogoče razumeti kot nekaj splošnega, ampak samo skozi posamezno usodo. Zato je Marija verjetna," pravi Meta Hočevar, Jovanovićeve tako rekoč stalna scenografka in režiserka tako *Antigone* kot *Uganke korajže*. Hočevarjeva na neki način zagrabi srčiko Jovanovićeve dramske forme. Forme, ki se nenehno spreminja, prilagaja občutenju sodobnega sveta, a pri tem ostaja zvesta konkretnosti, oprijemljivosti in mesenosti likov in njihovih dialogov. Njegove drame se že od začetka drobijo in ustrezajo fokusu odprte dramske forme (Volker Klotz), kjer se svet zagrabi prek razpršenih (morda ohlapno povezanih) in subjektiviziranih delcev, ne pa prek totalitete v malem. Navsezadnje je tudi srečevanje z univerzumom dramatike Dušana Jovanovića analogno občutjem v njegovih dramah, nekako tako, kot pravi Goran: "Razcepiti bi se bilo treba na neskončno delov, da bi se dotaknili sveta kot celote" (*Sonce za dva*, str. 149). "Kot v strašni mori grabim koščke, hlastam po smislu, celote pa ne vidim več! Počutim se kot idiot. Ničesar ne razumem" (*Razodetja*, str. 30).

Razodetja: kako se usode ponavljajo... ali primerjava Razodetij z izvorno dramsko platformo: Karamazovimi

Če je bil *Igrajte tumor* nekakšna rekapitulacija Jovanovića z njegovimi literarnimi in gledališkimi poskusi, so *Razodetja* rekapitulacija celotnega

opusa, in ne samo to, rekapitulacija avtorja z vso njegovo zapisano besedo, najsi bo ta v obliki esejev ali pesmi.

Če je bilo prvo razodetje komunizem in drugo ljubezen, je tretje literatura, bi lahko dopolnili Karamazova, glavnega lika v *Karamazovih*, ki postanejo dramska platforma za *Razodetja*, dramo, ki je, kot rečeno, Jovanovičev mnogožanrski kolaž avto-citativ. Liki, ki se v časovnih in prostorskih prevojih ne bi srečali, si nenadoma gledajo iz oči v oči, govorijo replike nekih drugih likov iz povsem drugih kontekstov in morda tudi iz nekih drugih dram ter sodelujejo v povsem novih zgodbah. Kakšen obrat se pripeti, če se replika neke osebe iz drame nenadoma pojavi kot avtonomni del Jovanovičevih esejev ali poezije, ali pa se zgodi obratno, pot iz osebno obarvane pronicljive analize v fikcijo? Kakšen ontološki status ima literatura razen zgolj intencionalnega in, seveda, kaj nam – poleg zamegljevanja meja med različnimi literarnimi vrstami in zvrstmi – to prekrievanje ploskev resničnosti pove o Jovanovičevem opusu? Lahko bi rekli, da je sam Jovanović z *Razodetji* (analogno kot pri *Plejbojih*, a na drugačen način) iznašel idealen način za aktualizacijo in nova branja svojih “zgodovinskih” iger, ki spet (!) niso odvisne zgolj od minljivosti posameznih zgodovinskih dogodkov, temveč od obstojnosti občečloveških problemov.

“To, kar dramatik vidi, ni nujno tisto, kar se je v resnici dogajalo, je pa lahko bolj avtentično od resnice, ki bi jo bili izpovedali sami akterji” (*Svet je drama*, str. 27). To bodi nekakšen sklep pred sklepom, ki sklene gosto medbesedilno in metafikijsko pokrajino. A vendar smo dolžni še pojasniti, kako.

Razodetja (izšla leta 2009) so bila napisana po naročilu Predraga Ejdusa, igralca in zdaj že nekdanjega upravnika Narodnega gledališča v Beogradu, kot popravek zgodovine, ki naj z nadaljevanji *Karamazovih* zapolni njihov neposrečeni izbris že pripravljene uprizoritve iz repertoarja tik pred premiero. A uprizoritvi tudi v drugo ni uspelo prodreti do odra in ostaja nerealizirano poglavje srbske zgodovine. Vsaj zaenkrat. Ne pa slovenske. Besedilo *Razodetij* je že davno tu, uprizoritev tudi (MGL, 2011, režija Janez Pipan). Besedilo, ki se razteza čez dobrih 60 let zgodovine ter sega iz ene države v drugo in iz ene drame v drugo, iz enega lika v drugega, je kot verižna reakcija (dramske) zgodovine. Osebe iz celotnega Jovanovičevega opusa se zdaj srečajo in se pridejo pokloniti zgodovini ter avtorju. Osnova je res besedilo *Karamazovi ali Prevzgoja srca*, a tu se znajdejo še vsaj *Uganka korajže*, *Antigona*, *Karajan C*, *Viktor* in še kaj (glej Gledališki listi, A. Kraigher). Če v zgodnjih delih avtor ustvarja kolaž citativ, nekakšen pastiš iz svetovnih (in domačih) klasikov, med katerimi mu je absolutno najljubši Hamlet, se zdaj najdemo večinoma

med avtocity, ki to funkcijo po vsem videzu presegajo. Kolikor gre za iztrgane fragmente iz različnih delov politične zgodovine (od Golega otoka, študentskih protestov, bosanske vojne do sodobnosti), je njihov avtor še najbolj očitno življenje samo (v toku zgodovine). "Človek je eno samo hrepenenje – je rekel tisti – menda se Jovanović piše" (*Generacije*, str. 150).

Če se je Irena na začetku *Uganke korajže* spraševala, kdo je ženska, ki jo selijo iz sosednjega bloka in kam jo peljejo, dobimo v *Razodetjih* odgovor. Če so Ireno na koncu institucionalizirali v umobolnico, od koder se oglašča s *flashbacki*, peljejo Olgo, ki ni nihče drug kot vdova Svetozarja (glavnega lika iz *Karamazovih* in očeta treh sinov iz *Razodetij*), v dom za ostarele, od koder se prav tako s *flashbacki* ozira nazaj. V kombinaciji z Marijo, ki vidi v prihodnost, tako v drami *Razodetja* (tokrat brez iskrih podnaslovov) dobimo pretkano strukturo s skoraj epskim zamahom. Zgodba generacij, ki se rojevajo in umirajo, si delijo usode, nasledijo drug drugega, medtem ko jih vase posrka zgodovina. Celota pa se bere kot ena sama permanentna osebna bitka, vojna za obstanek v zgodovini, seveda na pogorišču razpadle družine.

Jovanović znotraj družine spet ustvari razcep, nepremostljivo ideološko polarizacijo, brat Svetozarjeve druge žene, Olge, se pravzaprav razvije v eno "najvplivnejših osebnosti brionske monarhije". Viktor Bizjak sam zase pravi: "Javno mnenje sem jaz. [...] Nikogar ne bom spustil zraven. Seveda pa nočem, da se to razve." Trk se zgodi najprej z ideološko trdnim Svetozarjem, ki se na hitre politične obrate ne zna oziroma noče (je zgolj objekt ali subjekt?) prilagajati, zato se po razkolu jugoslovanske politike s Stalinom znajde na Golem otoku, kjer vsakodnevno poje svojo sizifovsko odo kamnu. Drugič se trk zgodi s Svetozarjevim sinom, Janezom, ki je nekakšna Antigona, ne le s svojim klicem po ljubezni za vse, po komunah in javnemu dobremu (pozneje ponavlja besede tudi za Katico, Marijino hčerko iz *Uganke korajže* – hm, samimi ženskimi liki), ampak je tudi uspešen glasbenik, zvezdnik *flower power* generacije, ki "lepo poje, a grdo govori". Viktor: "To, kar on govori, je sovražna propaganda, ki ima za cilj protiustavno spremembo družbenega reda" (*Razodetja*, str. 50). Ko ga na pol mrtvega prinesejo s študentskih protestov, pa: "Država je ena, sovražnikov je pa kot listja in trave. Država ima pravico, da se brani!" (*Razodetja*, str. 56).

V *Razodetjih* se ne uprizarja le (ne)srečne družinske prtljage, ki se prenaša iz roda v rod, rekla, da kri ni voda, političnih dogodkov, ki trkajo na njihovo vest ali jih odrivajo stran (čeprav se Svetozar in njegov najmlajši sin, Janez, srečata šele na Svetozarjevem pogrebu). Usoda se ponavlja. *Bratje Karamazovi* Dostojevskega pa tudi, vključno z

osrednjim vprašanjem: "Kdo je ubil očeta?" Pragmatik/odpadnik Branko, ki se druži s srbskimi nacionalisti v Londonu? Filozof in pacifist, prej akter študentskih protestov in rokenrol zvezdnik Janez? Ali neodločni in konformistični teolog, ki se na novo najde v krščanstvu, Dejan? Človek obrača, politika obrne. In politika, kot vemo, je kurba.

Jovanović z vso življenjsko in avtorsko zrelostjo človeka na vrhuncu njegovega vzpona (kariernega ali osebnostnega?) sooči z njegovim usodnim padcem (vrh je v senci katastrofe, vsevednost je, znova, kot v *Antigoni*, v senci defetizma, ne glede na smeri ali strani neba). "Kdo bo postal čuvar pečata in kdo bo doživel žalostno usodo, da bo videl zmago tistih, proti katerim se je celo življenje z vsemi sredstvi boril? Kdo bo na jesen svojega življenja nemogočno gledal, kako se njegovo življenjsko delo spreminja v kup ruševin. Kdo bo dal zgodovinsko izjavo za teve: "Tisto, v kar sem verjel, več ne obstaja." (Razodetja, str. 57.)

Viktor, vsaj navzven zapriseženi komunist, se navsezadnje loči. Bojana, njegova bivša žena, pa postane zaprisežene kristjanka (Bogomolka kot sama aluzira na znani slovenski mit) in kapitalistka (kot se skuša na neki točki preleviti Marija iz *Uganke korajže*).

Vprašanje identitete, izgubljanja se v *Razodetjih* naseli v dom. Najprej je to zastavljeno v zvezi s Svetozarjem iz *Generacij*, ki je tukaj politično plasirano: kako lahko nekdo ostaja isti oziroma katera identiteta pravzaprav vztraja, medtem ko se ideologije in generacije menjavajo? "Vladajoče ideologije se izmenjujejo, svet se nenehno spreminja in mi z njim" (*Paberki*, str. 192). Drugo je vprašanje matere, ki to politično od daleč, pa vedno emocionalno vpeto, bolj ali manj pasivno, vdano čakajoče spremlja v praznem domu in v odsotnosti moških. Izhodiščno vprašanje ni več, kdo je ta ženska, ki so jo preselili, to zdaj vemo, ampak zakaj Olga pristane v domu za ostarele? Ker nima doma, kamor bi se vrnila in po katerem je ves čas hrepenela, ker ji ga je spodnesla naravna katastrofa, plaz. Ker nima več nikogar? Ni naključje, da je Vesna njena vnukinja, ki jo bolj ali manj edina obiskuje, sicer v očitni pubertetniški identitetni oziroma subkulturni krizi, lezbijka. Najnovejše interpretacije *Antigone* (že samo ime katere je v nasprotju z rojevanjem, spomnimo, da jo živo – in pri Jovanoviću nosečo – pokopljejo), na primer interpretacija Judith Butler, gredo v smer "ženskega" vprašanja, še raje pa alternativnih družin.

V družini, kakršna je ta, kjer imata Branko in Dejan, sinova iz prvega Svetozarjevega zakona, dve materi, Olgo in Natalijo, in kjer si brata Branko in Dejan delita isto dekle, Natašo, ter potencialno istega otroka, se zagonetka ne neha niti po smrti. Če je bil pokop v *Antigoni* politično in ekonomsko težaven, v *Uganki korajže* dražji od životarjenja, smrt pa

luksuz za bogate, se družinski boj pri Karamazovih tudi po smrti ne neha, prelevi se v interni družinski boj za imena, za pripadnost rodbini: kdo bo ležal v čigavi družinski grobnici.

Razcep je nepremostljiv in precej globlji, lahko bi rekli, da ne samo družinski, temveč družbeni, rana pa še vedno sveža. Seveda se drama kot je *Razodetje*, ki priča o globljem (ideološkem) razkolu in kaže, da nas bo vse preživela, tukaj ne konča. Na to kaže prav poimenovanje novega otroka (dveh bratov), njegov krst. Da punčka ne bo Rosa (po revolucionarni Rosi Luxemburg), vemo že iz prvega prizora. Katica bo. Ne samo da je to ime Marijine hčerke iz *Uganke korajže*. Tako kot je Katica razcepljena med dva očeta, je tudi dvakrat krščena. Prvič po Dejanu v krščansko vero in drugič po Branku v pravoslavno. Medtem ko se "pravoverni" komunist, oče Svetozar, obrača v grobu ...

In sklep, ki bi ustrezal današnjemu, in ga beremo že v *Antigoni* (torej 15 let prej): "Ni koristi v nobenem cilju in namenu, ker je zdaj čas, ko uspevajo inferiorni ljudje. [...] Pepel v pepelu boš." (*Antigona*, str. 73.)

VIRI:

- Jovanović, Dušan (1962/63): *Predstave ne bo*. Perspektive. Leto 3, št. 28/9. 1017–1037.
- Jovanović, Dušan (1970): *Norci*. Maribor: Založba Obzorja.
- Jovanović, Dušan (1970): *Znamke, nakar še Emilija*. Maribor: Založba Obzorja.
- Jovanović, Dušan (1978): *3 TV igre*. Maribor: Založba Obzorja.
- Jovanović, Dušan (1981): *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Jovanović, Dušan (1982): *Hladna vojna babice Mraz*. Tipkopis.
- Jovanović, Dušan (1988): *Jasnovidka ali Dan mrtvih*. Celovec: Wieser.
- Jovanović, Dušan (1991): *Zid, jezero in druge igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Jovanović, Dušan (1994): *Muke z vojno (Pogovor z avtorjem Dušanom Jovanovićem)*. Dušan Jovanović: Uganka Korajže. Gledališki list SNG Drama, sezona 1994/5, uprizoritev 4. 4–6.
- Jovanović, Dušan (1995): *Era una volta nel teatro: A one act play*. Tipkopis.
- Jovanović, Dušan (1996): *Paberki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Jovanović, Dušan (1997): *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Jovanović, Dušan (2004): *Karajan C / Klinika Kozarcky / Ekshibicionist: drame*. Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka *Beletrina*).

- Jovanović, Dušan (2007): *Svet je drama*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Študentska založba (knjižna zbirka *Beletrina*).
- Jovanović, Dušan (2009): *Razodetja*. Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka *Beletrina*).
- Jovanović, Dušan (2011): *Proti toku: čitanka*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Jovanović, Dušan (2011): *Nisem*. Ljubljana: Študentska založba.
- Jovanović, Dušan (2013): *Boris, Milena, Radko in druge igre*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

LITERATURA:

- Bahtin, Mihail M. (2008): *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*, Ljubljana: LUD Literatura, 12.
- Bibič, Polde (2003): *Izgon: pripoved o uspehih, spopadih in padcih v Štihovem obdobju ljubljanske Drame*. Ljubljana: Nova revija: Slovenski gledališki muzej.
- Borovnik, Silvija (2004): Razvoj dramatike Dušana Jovanovića. *Jezik in slovstvo*, letnik 49, številka 6, 49–66.
- Hočevar, Meta (1994): *Verjamemo samo osebnemu (Pogovor z režiserko Meto Hočevar)*. Jovanović: Uganka Korajže. Gledališki list SNG Drama, sezona 1994/5, uprizoritev 4. 7–9.
- Huizinga, J., Caillois, R., Fink, E. (2003): *Teorije igre*. Ljubljana: Študentska založba.
- Inkret, Andrej (1969): Spremna beseda. Jovanović, Dušan: *Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu*. Maribor: Obzorja.
- Inkret, Andrej (1981): Drama in teater med igro in usodo. Jovanović, Dušan: *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Jesenko, Primož (2008): Dramaturški koncepti v slovenskem gledališču 1950–1970: Herbert Grün – Lojze Filipič – Bojan Štih. Ljubljana: SGM: AGRFT.
- Kermauner, Taras (1997): Skoz kaos barbarstva in nič postmoderne na drugo stran. Jovanović, Dušan: *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 133–151.
- Kermauner, Taras (1994): *Pismo Dušanu Jovanoviću*. Dušan Jovanović: Uganka korajže. GL SNG Drama, sezona 1994/5, uprizoritev 4.
- Koloini, Diana (2000): *Zapeljevanje, iluzija, ljubezen: eseji o dramah in gledališču*. Ljubljana: LUD Literatura.

- Kraigher, Amelia (2011): Medbesedilna srečanja v Razodetjih. Ljubljana: *Gledališki list MGL*, letnik LXI, Številka 10, sezona 2010/11.
- Kralj, Lado (1998): *Teorija drame*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Kralj, Lado (2005): Sodobna slovenska dramatika (1945–2000). *Slavistična revija* 53/2. 101–117.
- Kralj, Lado (2013): Kako so sestavljene drame Dušana Jovanovića. *Boris, Milena, Radko in druge igre*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Label, J. J. (1967): Happening. *Problemi*, št. 49, 149.
- Milek, Vesna (2006): Ne gledaš, če ne pokažeš (Intervju z Dušanom Jovanovićem). Intervjuji (pisatelji in publicisti). Ljubljana: UMco. 109–123.
- Milohnič, Aldo, in Svetina, Ivo (ur.) (2009): Prišli so Pupilčki – 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk. Ljubljana: Maska: SGM.
- Orel, Barbara (2009): Hopeningi in slovenske scenske umetnosti. Ljubljana: *Maska*, letnik XXIV, št. 123/124. 50–68.
- Predan, Alja (2004): Marginalci. Jovanović, Dušan: *Karajan C / Klinika Kozarcky / Ekshibicionist: drame*. Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka *Beletrina*). 165–178.
- <http://www.sveske.ba/bs/content/skica-za-portret-dusana-jovanovica>
- Slodnjak, Marko (1990): *Bolečina in moč*. Ljubljana: MGL.
- Toporišič, Tomaž (2009): Tekst kot matrica teatralnosti: Jovanovićevo gledališče onstran krize dramske oblike. Jovanović, Dušan: *Razodetja*. Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka *Beletrina*). 104–141.
- Trefalt, Miha (2009): *Ne bi je mogel še enkrat napisati, ne tako ne drugače (Intervju z Dušanom Jovanovićem)*. Sigledal.org (<http://www.veza.sigledal.org/prispevki/ne-bi-je-mogel-se-enkrat-napisati-ne-tako-ne-drugace>).
- Troha, Gašper (2005): “Večkulturnost in umetniška svoboda v SFRJ – primer drame Karamazovi Dušana Jovanovića.” *Večkulturnost v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: zbornik predavanj*. Marko Stabej (ur.). Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 194–197.
- Troha, Gašper (2009): Gledališče je ustvarjanje občestva (Intervju z Dušanom Jovanovićem). Jovanović, Dušan: *Razodetja*. Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka *Beletrina*).
- Troha, Gašper (2011): Konec dramske predstave kot politične sile. Ljubljana: *Gledališki list MGL*, letnik LXI, Številka 10. 144–152.
- Žižek, Slavoj (1997): *Kuga fantazem*. Ljubljana: Analecta.