

RAZVOJ DRAMATIKE DUŠANA JOVANOVIĆA

Dušan Jovanović, čigar dramski opus se je od ludizma preko angažirane politične drame, ovite v igrive medbesedilne navezave in obdane z ostro, obešenjaško satiro, razvijal še v občutljivo intimistično igro in se ponovno vračal k obešenjaškemu humorju, sodi med najizrazitejše sodobne slovenske dramatike. Po ugotovitvah literarne zgodovine in kritike je prava vrednost njegovih dram, ki so napisane tako, da jih je med uprizarjanjem mogoče še dopolnjevati in spreminjati, predvsem v tem, da duhovito pripovedujejo tako o slovenski sedanjosti kot tudi polpreteklosti. Članek analizira Jovanovićev dramski opus in opozarja na številne novosti ter posebnosti dramatikove poetike, ki so vplivale na razvoj slovenske dramatike v drugi polovici 20. stoletja.

Dramsko delo Dušana Jovanovića, po poklicu režiserja, ki je po študiju tudi germanist in romanist, širši javnosti pa znan še kot nadvse lucidni esejist (*Paberki*, 1996), je v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja vneslo v slovenski gledališki prostor marsikaj novega, predvsem zvrhano mero svežine. Ta je sprva temeljila na provokaciji, na razbijanju ustaljenih, uveljavljenih dramskih oblik in gledališkega izraza. Njegovo ludistično preigravanje in posmehovanje pa je bilo le navidez lahko, kajti pozornemu bralcu oz. gledalcu je moralo biti jasno, da so tedanjega mladega dramatika močno vznemirjali zlasti mehanizmi nasilja v družbi. S svojo norčavo absurdistično igro je v resnici protestiral zoper ideološke manipulacije s posameznikom ali z narodom v celoti. Na bistroumno duhovit način se je loteval tudi analize medčloveških odnosov, opozarjal na vedno večjo odvisnost sodobnikov od materialnih dobrin ter kazal na njihovo življenje v okvirih sprevrženih vrednot. Obenem pa je kot intervjuvanec ali esejist vselej intenzivno razmišljal tudi o vlogi gledališča v sodobnem svetu:

Danes se umetnost spreminja v subverzijo, v izziv, v sredstvo sanjarjenja o nekakšnem novem svetu. Umetnost ni več ena in edina, za vse obvezna, kakor 'eno življenje in ena smrt'. Čedalje manj je umetniških manifestov, šol, smeri, gibanj. Njihovo mesto prevzema na eni strani industrija mode, zabave, kulture, na drugi strani pa pogumen, ustvarjalen, nadarjen inovator. (Peršak 1978: 197.)

Umetnost je bila tako za Jovanovića še vedno način spoznavanja stvarnosti, toda leto je dojemal v vsej raznoliki spremenljivosti kot prostor, v katerem »je možno prav vse«, kot blodnjak najrazličnejših socialnih in zgodovinskih usedlin, mitologij in iger. Umetnost se je po njegovem spremenila »v produkcijo sanj, ugodljajev, omake, norosti« (Peršak 1978: 197).

Kot avtor dramskih besedil je Jovanović v šestdesetih letih začel s t. i. dramaturgijo fragmentov, ki je govorila, da enovite zgodbe niso več v središču umetnikovega zanimanja. Na njihovo mesto je stopila razdrobljena človekova individualnost, ki je razkrivala prepad med videzom in resnico, v širšem sobesedilu pa krizo vsakršne identitete. Njegovo prvo dramsko besedilo s pomenljivo ironičnim naslovom *Predstave ne bo* je bilo objavljeno v uporniških *Perspektivah* 1963/64, a ni bilo nikdar uprizorjeno. Kljub začetniškemu značaju pa v njem prepoznavamo nekatere značilnosti avtorjeve kasnejše dramske poetike. V besedilu, ki mu namesto drama lahko rečemo prej igra, se namreč pojavljajo liki, ki ne predstavljajo individualiziranih značajev, temveč nastopajo kot abstraktni nosilci dogajanja. Nakazujejo osrednjo temo, to je konflikt posameznika z oblastjo, ki jo v obliki igre in protiigre simbolizirata lik Y kot nasprotnik norm in nekak revolucionar ter lik X kot predstavnik oblasti in izvrševalec njenih zapovedi. Oseba Y noče igrati predstave, to je nastopati »po že napisanem besedilu«, noče biti lutka v rokah oblasti, oseba X pa to od nje zahteva. Polemika s politično oblastjo je bila očitna, Jovanović pa ni vzbudil pozornosti le zaradi provokativne teme, temveč tudi z dramskim jezikom, ki se je na eni strani povsem približal pogovornemu, na drugi pa se je medbesedilno pomenljivo navezoval na literarno tradicijo, zlasti na Cankarja. Jovanovičeva dramatika je tako že s prvim, čeprav še neuprizorjenim besedilom, pričela postajati posebna in izstopajoča.

Prvemu dramskemu poskusu je sledila igra *Norci* s posmehljivim podnaslovom *Zgodovinska igra 63*, ki je izšla v *Problemih* 1968 (krstna uprizoritev v SLG Celje 1971, knjižna izdaja 1970). V njej je Jovanović polemiziral z revolucionarnim nasiljem podobno, kot so to pred njim ali sočasno počeli tudi Smole, Zajc ali Božič. To besedilo je prinašalo svojevrstno aktualizacijo dramatikove sodobnosti, pomenilo pa je tudi drzno uporniško dejanje, saj se je kritično lotevalo sicer nedotakljivega komunističnega ideološkega temelja, to je revolucije. V tej »igri« so norci namreč revolucionarji, ki za doseganje ciljev ne izbirajo sredstev. Ljudem vladajo s prisilo, v imenu osvobajanja pa si jih v resnici podreajo. Jezik druge Jovanovičeve igre, v kateri nastopajo kot pri Smoletu le nekateri liki individualizirano, drugi pa simbolizirajo različne družbene skupine, ponovno kaže na večplastno izpraznjenost. Na eni strani je to osiromašeni sleng, na drugi pa jezik »norcev«, ki prekipeva od revolucionarnega fraziranja in parolarstva. Beseda torej ni sporočevalka resnice, temveč prirojevalka tako ali drugače prilagojenih, cenzuriranih vsebin. Proletariat, v čigar moč je Cankar nemara še upal, nima v sodobnosti po Jovanoviću nikakršnega vpliva, saj ga obvladuje spretni ideološki aparat. Veno Taufer pa je ob uprizoritvi te igre, v kateri je prepoznaval velik dramski talent, zapisal, da je dramatik »v *Norcih*, napisanih že leta 1963, v gledališko podobo strnil svet, kakršen se je prikazal v celoti drugod in pri nas šele nekaj let kasneje ob študentskih revolucijah: svet igre, svet 'antiideologij', igrivega eksperimentiranja in izzivanja situacij« (Taufer 1977: 159). Jovanović je po njegovem vzpostavil enačaj med svetom in njegovimi totalitarnimi ideologijami ter med gledališko igro. Taufer je nadalje opozoril, da so v Jovanovičevi igri možne vse nianse od farsičnosti do tragičnosti in od smešnosti do krutosti, zabavala pa ga je tudi groteskna realnost dramatikovega sveta.

Jovanovičev nemirni duh in neizmerno veselje do eksperimentiranja je prišlo do izraza tudi pri inovativnih gledaliških projektih, kakršno je bilo *Gledališče Pupilije*

Ferkeverk v sedemdesetih letih. Sprva je kot režiser s pesniki iz tedanje skupine 441 (med katerimi sta bila na primer tudi poznejša dramatika Milan Jesih in Ivo Svetina) pripravil ironični kolaž poezije z naslovom *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk*, navdušenje avtorjev pa je preraslo v sodelovanje še pri predstavi *Pupilija, papa Pupilo in Pupilčki*. V tej postavitvi je Jovanović ponovno uporabil tehniko kolaža in montaže dialoga ter zvoka, ki sta postala osnovna postopka v njegovi dramaturgiji konfrontacije (Jovanović 1996: 78). Raziskovanje možnosti gledališča, ne pa zabava in fascinacija, to je bilo vodilo njega in njegovih »Pupilčkov«, polamaterske skupine, ki je pozneje sicer razpadla, a je bilo v njej vse polno zelo ustvarjalnih in kritičnih »hudoklinih petelinčkov« (Jovanović 1996: 78). Jovanović je v enem od svojih esejističnih zapisov prav to skupino, »klapo«, kakor jo je poimenoval, opredelil kot družčino in gledališko bratstvo, ki da je tudi nanj osebno močno vplivalo ter ga navdihovalo, tako da se mu je ob njegovem razpadu še nekaj časa tožilo za njim. *Gledališče Pupilije Ferkeverk* pa je po njegovem predstavljalo predvsem estetsko politično reakcijo na lažnivo harmonijo družbe in njeno uradno umetnost. Premoglo je osvobajajočo moč parodije, s katero je uresničevalo željo po neomejeni svobodi. Poetiko, ki temelji na igrivem parodičnem uporu, pa prepoznavamo še v nekaj Jovanovićevih dramskih besedilih.

Veliko omenjenih sestavin vsebuje igra *Znamke, nakar še Emilija*, ki je kot dramska predstava doživela zelo veliko uprizoritev, sodi pa tudi že v klasiko sodobne slovenske dramatike (objavljena 1969 v *Problemih*, krstna uprizoritev v ljubljanski Mali drami 1969, knjižna objava 1970). Besedilo uvajajo za Jovanovića značilne, ironične didaskalije, v katerih naznačuje, da se bo igra, v kateri da je »oseb ravno dovolj«, odvijala v meščanskem salonu, »lahko pa tudi drugje, o, tudi drugje«. Vse v igri pa da je svobodno, le »zvoki so predpisani«. Že uvod v besedilo je torej posmehljivo igriv, nakazuje pa igro varanja in videza, kar lahko sklepamo tudi po navodilu: »Igrajte se vsi, ki v igri sodelujete.« V igri nastopajo štiri osebe, dve s splošnima imenoma kot Filatelist in Možakar ter dve z osebnima imenoma kot služabnik Albert in Emilija, lepotica in seksualni simbol. Besedilo je razdeljeno na dva dela. V prvem skuša Možakar svojo ženo Emilijo zamenjati za zbirko znamk. Človek bo v tej igri potemtakem le zamenljivo blago in zgolj tako blago je torej tudi Emilija. Njen mož jo povsem predmetno reklamira: »Moji ženi je ime Emilija. Stara je šestindvajset let, prav nič izprijena, iz dobre družine, odlično ohranjena, brhka, vitka, lepa /.../ Ne pije, ne kadi, ne prešuštvuje, igra klavir in poje, izvrstno kuha, plete, šiva, kvačka, fotogenična je, bere Flauberta v francoščini /.../«. Dialog med Možakarjem in Filatelistem pa nadalje funkcionira kot mimogovor tako, da oba trgovska pogajalca nemoteno drdrata vsak svoje besedilo, v katerem prvi hvali ženo, drugi pa zbirko znamk, kar povzroča prve komedijske učinke. Nadaljnji se skrivajo v replikah, v katerih izraža Filatelist veliko skrb za znamke, medtem ko Možakarja prav nič ne skrbi za ženo, ki bo zamenjala lastnika. Zdi se, da Možakar Emilije ne prenese, ker je boljša od njega. Prvi preobrat v vodenju smisla se zgodi, ko na prizorišče vstopi Emilija v nunske obleke in podari vsakemu moškemu živo kokoš. Pojavijo se tudi vprašanja, kdo Emilija v resnici sploh je, kaj pomenijo kokoške in tudi, kdo sta v resnici oba moška čudaka. Odgovora na to pa ni. Možakar je Filatelistu naenkrat pripravljen podariti vse, samo da bi ta odpeljal Emilijo, Filatelist pa se polasti vsega, tudi služabnika Alberta, s katerim goji Možakar očitno homoseksualen odnos. Možakar nato pobegne in odnese nahrbtnik z znamkami.

V drugem delu vidimo radikalno spremembo na prizorišču. Meščanskega salona ni več, osebe se nahajajo v prostoru, v katerem kuhajo, jejo in spijo. Bivši služabnik Albert zdaj poležava, bere in pije kavo, Filatelist pa mu služi. Zdi se, da je Albert nekakšen agent, »predan naši stvari«, Filatelist pa je čisto zmeden. Albert govori o nekakšni akciji, ki naj bi potekala pod šifro »Znamke, nakar še Emilija«. Zalezuje Filatelista in v spanju snema njegov govor. Filatelist se pritožuje, da je oropan in ogoljufan, Albert pa mu grozi v nekakšnem revolucionarno aktivističnem jeziku ter zatrjuje, da sta Emilija in Možakar nevarneža ter da je v veliki nevarnosti vsa država. Dramsko besedilo tako vse bolj razkriva, da gre v njem za model igre v igri, v katerem prihaja do nenehnih novih situacij. V nadaljnjih Albert noče biti agent, Filatelist pa postaja vedno bolj napadalen. Vsi varajo drug drugega, nihče od njih pa nima enega samega obraza in ene same vloge. Odnosi med osebami so posledica skrivne manipulacije, bojijo se drug drugega, vsi so žrtve sistema, ki jih nadzoruje in določa. Njihovo ravnanje se spreminja v sovražni boj, sovražen in zlagan pa postaja tudi jezik, ki ga govorijo. Spopadi med njimi so absurdni in duhoviti, »razpletejo« pa se v presenetljiv konec: Emilija pride na oder in pobije vse protagoniste, najbrž (ali pa tudi ne) zaradi nedoživete spolnosti. Postane edina gospodarica dogajanja.

Komedija je po besedah Andreja Inkreta (iz spremne besede ob izidu 1970) od začetka do konca »divja, zabavna in intenzivna igra«, v kateri nihče ne služi nikomur. Jovanović jo je oblikoval kot totalno igro. Svet v njegovi dramatiki funkcionira kot prevara in samoprevara, dramsko fabulo pa sestavljajo fragmenti iz mešanice različnih, ne le literarnih žanrov. Med njimi je videti spogledovanje z odlomki iz kriminalnih ali vohunskih filmov, pa tudi polemiko s stvarnostjo tedanjega blokovsko razdeljenega sveta, ki so ga obvladovale različne tajne službe, domovini zveste in domovini sovražne skupine, podkrepljene z ovadustvom, ki je segalo tudi v človekov osebni svet. V Jovanovičevi dramatiki se tako začno uveljavljati značilnosti, ki postajajo zanj določujoče in med katerimi najbolj izstopajo rehabilitacija intimnosti v nasprotju z modernistično racionalnostjo, žanrska raznolikost ter jezikovne igre s kopico aluzij, citatov in avtocitatov, pa tudi t. i. medbesedilni dialog literature z literaturo. Le-ta pa bolj kot v sedemdesetih letih sicer prihaja do izraza nekoliko pozneje, v dramah iz t. i. postmodernističnega obdobja. Igra *Znamke, nakar še Emilija* pomeni prvi posrečeni in noro razigrani komedijski uvod vanje.

Emiliji so sledila besedila, ki jih ponovno ne moremo imenovati drame, ker gre v njih predvsem za *igro*, na kar opozarjajo tudi posamezni naslovi kot npr. *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* (izid 1971 v *Sodobnosti*, prva uprizoritev 1976 v SLG Celje, knjižna izdaja 1972). V tej igri gre za Jovanovičevo reakcijo na krizo v ljubljanski Drami, ki izraža njegovo dilemo v odnosu do dveh tipov gledališča: do takega, ki odslikava življenjsko resničnost, in do onega, ki hoče začutiti in doumeti zapojavnost, korenine človekovega bivanja. *Tumorju* je sledila ponovno igriva komedija, napisana v slogu *commedie dell'arte*, *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni* (izšla 1972 v *Problemih*, uprizorjena 1972 v Trstu, v knjižni obliki 1981). Besedilo je bilo napisano po predlogi N. N. *Trije rogonosci* iz 16. ali 17. stoletja, že v naslovu pa vidimo njegovo ironično navezavo na politično retoriko. Dramski liki v komediji nenehno spreminjajo svoje odnose, tvorijo ljubezenske dvojice, ki ne utegnejo postati stalne, vse dogajanje, ki pomeni antidogajanje, pa

poteka v duhu neomejene in nebrzdane igre. Sproščenost in nezavezujočnost sta namreč tisti, na katerih temelji »poetika« mladih v nasprotju z okorelostjo dovčerajšnjega, vojnega in povojnega sveta. Svet starejših je ukleščen v take in drugačne odnose, vloge, politične in socialne vzorce, Jovanovićeve igra pa razkriva njihove plehke in polaščevalne odnose. Konča se pravzaprav neoptimistično, kajti ti nadvse svobodnjaški »plejboji« se na koncu, potem ko so povzročili nekaj zapletenih erotičnih in ljubezenskih zvez ter drugih škandalov, le zatečejo v varno in konformistično zavetje družin. Seveda pa je tudi to Jovanovićevo dramsko besedilo v letih, ko je nastalo in bilo uprizarjano, pomenilo izrazito slogovno novost. Dramatik je namreč že v uvodnih didaskalijah zapisal, da naj uprizoritev po možnosti združuje elemente pantomime, muzikala, tekstovnih improvizacij in kombinacij vsega navedenega. Svojo »dramo« je zasnoval nadvse odprto, potrditev pa naj bi doživela šele na odru. Opazno je, kako so ga kot dramatika vedno bolj zabavale obešenjaške medbesedilne navezave na znana in etabrirana besedila iz sveta književnosti (npr. na Homerja) ter s kakšnim veseljem je svojim dramskim pričel dodajati še pogovorno pesemska besedila, to je *songe* na hudo prozaične teme, kot npr. »Mej zmeraj frišne gate, / naštrikane copate, / mej vedno za nagone / pripravljene bombone«. Jovanović je postajal tako vedno bolj izzivalen avtor, v njegovi dramski poetiki pa je igra le na začetku njegove ustvarjalne poti pomenila »artistično ekshibicijo, ki se umika slehernemu višjemu pomenu« (Inkret 1981: 392). Kasneje je postajala vedno bolj manifestacija svobode, na osnovi katere je Jovanović kot dramatiki in režiser domiselno preizkušal najrazličnejše teatralične oblike. Ludizem tako že zdavnaj ni več pokrival vse njegove poetike, to je njegovega v bistvu silno radovednega, vztrajno raziskovalnega odnosa do dramskih in gledaliških možnosti.

Igrivo nenavadno, vendar tudi obešenjaško kritično je zastavljeno dramsko besedilo z naslovom *Žrtve mode bum bum*, ki ga je avtor poimenoval kot *Scenarij za gledališko predstavo*. Nastalo je leta 1975, prvo uprizoritev pa je doživelo na odru Mladinskega gledališča. Kot dramsko besedilo je zapisano zelo nenavadno in izstopajoče. Na eni strani se spogleduje z antično obliko drame, saj v njem nastopata ženski in moški zbor, na drugi strani pa je ta vzvišena oblika drame z vsebino, ki pomeni nekakšno modno revijo vojaških uniform skozi zgodovino, povsem razgrajena. Igra prinaša obešenjaško polemiko z vladajočimi silami zgodovine, ki manipulirajo z večino ter jo pod krinko »službe domovini« ali »narodu« izkoriščajo za svoje zasvojevalne, ubijalske in materialistične namene. Tako vedno znova narekujejo tudi »novo modo« vojaških uniform, to je novo vojno. Jovanovićev zgodovinski pogled se ironično ustavlja na modni reviji, ki jo vodi napovedovalka in na kateri vidimo vse od podob vitezov do uniform stare srbske vojske in nazadnje partizanov. V resnici pa gre za vzorčne podobe iz zgodovine ubijanja, ki segajo tudi v sedanost, saj »vojaki revolucije« po Jovanoviću komaj čakajo, da bodo lahko oblekli nove, moderneje uniforme. Njihove nemočne žrtve predstavljajo ženske in otroci, to so žrtve njihove muhaste »mode bum bum«. Le-te v besedilu simbolizirajo ženski zbor in lutke. Moški jezik je namreč jezik nasilja, ženski pa se zavzema za mir, vendar drug drugega ne slišita. Na oblikovnem nivoju pa je bila ta Jovanovićeve igra ponovno šokantna, na primer s scenami, ki so demonstrirale ubijalske spretnosti, ter z ironizacijo ustaljenih, predvsem političnih fraz. Po tej plati je pomenila tako angažirani protest kot tudi raziskovanje in preizkušanje možnosti slovenskega jezika.

Opozarjala je na neznosen politični žargon, ki je postajal sestavni del vsakdanjega izražanja, v resnici pa je utrjeval spretno ideološko propagando (z zvezami kot »družbena delitev dela«, »delo krepi človeka«, »mednarodna delitev dela« ipd.). Med svetom generacije staršev, ki se je utapljala v nostalgичnih vojnih spominih ali pa je nevede propadala v labirintih tedanjega samoupravnega socializma, in svetom generacije otrok, ki se je počutila kot žrtev starševske, je nastajal globok propad.

To dvojnost je Jovanović tematiziral tudi v dramski igri *Generacije* (uprizorjena v MGL 1977), ki je kasneje prerasla v TV-nadaljevanko *Konec tedna*. Njena tema je bila pomeščanjenje, ideja pa se je skrivala v misli, da »najbolj jezna generacija po drugi svetovni vojni doma nosi copate, najema kredite, pije *deit* in hodi v savno«. Neizmerno norčevanje iz pomeščanjenega in komunistično zvestega sodobnega sveta pa je razvidno še iz igre *Vojaška skrivnost* (uprizorjena 1983 v Trstu, knjižna objava 1991). V satiri, ki jo je avtor poimenoval kot *Zoolingvistični mirakel v treh nizih in dveh predahih* pa ne nastopajo več ljudje, temveč t. i. osebe »živalskega in človeškega porekla«. Meje med svetovi so v njej zabrisane, gledališče pa postaja svet nemogoče svobode. S to satiro se je Jovanović nadvse radikalno ponorčeval iz nadzorovalnega socialističnega družbenega sistema, v katerem je bila lahko – kot v igri – domala vsaka misel interpretirana »protidržavno« ali »nacionalistično«.

Drama *Osvoboditev Skopja* je nastajala v istem času kot *Generacije* (objava 1977 v reviji *Prolog*, krstna uprizoritev v Zagrebu 1978, slovenska uprizoritev v Drami SNG 1979, knjižna izdaja 1981). Besedilo je uvedeno s posvetilom, v katerem avtor opozarja, da dramo posveča gledališkemu delu prijatelja Ljubiše Ristića. Uvod vanjo predstavlja občutljive didaskalije, ki delujejo kot prozno besedilo, v katerem je opazna navzočnost dramatika kot pripovedovalca. Le-ta se v treh dejanjih ukvarja s fragmenti iz spomina šestletnega dečka na koncu druge svetovne vojne in piše: »Medtem ko smo brez slehernih dodatkov in olepšav zapisovali utrinke njegovih spominov, smo se spraševali, kaj je pravzaprav v resnici lahko videl, slišal, razumel in DOŽIVEL šestletni deček v letih 1944 in 1945?« Jezik, v katerem naj se drama odvija, pripovedovalec označuje kot »slovensko-makedonsko-srbsko spakedranščino«, ki da naj bo obvezna tudi v slovenski inačici odrske uprizoritve; tej mešanici pridružuje še jezik Romov (lik Tasina), nemščino (v dialogih med nemškim častnikom in Lico), jidiš (Renatina uspravanka) ter radijska poročila v ruščini, angleščini in srbohrvaščini. Tudi jezikovna podoba dogajanja naj bi uprizarjala kaos in vojno zmedo, poleg človeških likov pa naj bi v drami nastopale še živali (ki naj bi bile »vse, razen medveda, prave«). V dramskem dogajanju je nadalje poleg omenjenih sestavin opazna tudi poudarjena vloga glasbe, zlasti klavirja, ki da naj igra v živo.

Vsa tri dejanja so zasnovana kot nizanje mnogih slik, torej izrazito fragmentarno. Številni drobcji sestavljajo nato mozaično fabulo. Ta pripoveduje o generaciji očetov, ki po svojih grenkih vojnih izkušnjah ne more več razumeti generacije sinov. Njihovo hrepenenje po pravi svobodi, ki naj bi pomenila zlasti človeško bližino in varnost, ostaja neizpolnjeno. V prvem dejanju vidimo Georgija, ki pripoveduje o fašističnem nasilju v Makedoniji, o preganjanju in mučenju civilnega prebivalstva. Odrasli, zlasti starci, se čutijo izgubljene, otroci pa odrasčajo mimo njih, na ulici sredi naraščajočega sovraštva. Deček Zoran pogreša očeta in sprašuje, kdaj se bo vrnil, odgovor odraslih, njegove matere Lice, pa se glasi, da takrat, ko bo Skopje

osvobojeno. Ljudje bežijo v zaklonišča, bolgarski agenti aretirajo Georgija zaradi sabotaže, nemški častnik pa osvaja Zoranovo mater Lico. Ta se prostituira za živila, ki jih ji le-ta prinaša, za preživetje svoje družine. Otrok Zoran vse to opazuje in podobe nerazumne vojne grobo vdirajo v njegov otroški svet. Ko se Georgij vrne iz zapora, je pohabljen, odtlej pije in navija staro glasbo. Živeža vse bolj primanjkuje, otroci pa postajajo tudi sami vedno bolj grobi, igrajo se pobijanje. Postajajo odsev sveta odraslih. Ob koncu drugega dejanja Zoran moli, da bi se vse le še kdaj dobro izteklo, da »bojo vsi Bolgari in Nemci mrtvi«. V tretjem dejanju smo priča pretresljivemu prizoru, ko vojno nasilje še traja, množica pa kamenja Lico kot vojaško vlačugo. Krutost z ulice se preseli tudi v Zoranovo otroško glavo, tako da tudi on pravi, da naj njegovo mater kar ubijejo. Ne zna je spoštovati in ne ve, zakaj naj bi jo imel rad. Vmes modrec, »nori Vavo«, pomenljivo navrže otrokom: »Vi, pamži, ne boste nikoli srečni! Preveč ste videli in premalo razumeli. Preveč ste doživeli in premalo živeli!« Konec vojne in osvoboditev Skopja se tako približujeta, a ne prinašata odrešitve. V devetem prizoru drugega dejanja se Lica umiva v Vardarju in skuša obredno sprati krivdo s svojega telesa. Poje zarotitveno pesem, ki naj bi ji pomagala, vendar stiske v sebi ne more premagati. Vrže se v deročo reko, v kateri za vedno izgine. Deseti prizor z naslovom Osvoboditelji Skopja sledi nato kot pol negibna, množična scena. Dolgo pričakovani osvoboditelji končno zajamejo mesto. V množici vidimo Zorana in njegovega očeta, ki se skušata približati drug drugemu. Toda čeprav si za to krčevito prizadevata, jima ne uspe. Prepad med njima je preglobok. V zadnjem prizoru z naslovom Soočenje oče Dušan posluša sinov izbruh čustev. Zelo rad bi ga dojel, vendar lahko le nemočno izdavi: »Sin moj, jaz te ne razumem.« V sklepnem očetovem stavku se skriva tudi simbolno sporočilo drame. Vzdušje vsesplošne odtujenosti in nasilja je njene protagoniste zaznamovalo v tolikšni meri, da ne bodo nikoli več našli poti drug k drugemu.

Na začetku drame mali Zoran sprašuje odrasle, kaj je svoboda, vendar mu nihče na to ne zna odgovoriti, saj nihče od njih ni bil v resnici še nikdar svoboden. Drama je zgrajena tako, da niza slike kot filmske prizore in v dogajanju s posebno optiko podarja tisto, kar je najbolj bistveno in pretresljivo. V tej drami se je Jovanović poslovlil od tipizacije dramskih likov ter izrisal prave dramske značaje. V ospredje je stopilo njegovo zanimanje za mehanizme nasilja, ki so obvladovali človeka v zgodovini, zlasti takega z ideološko podlago. Tako v *Osvoboditvi Skopja* kot v poznejši drami *Karamazovi* pa je po mnenju raziskovalcev njegove dramatike šlo zlasti za tematizacijo usode v prelomnem zgodovinskem času (Inkret 1981: 406).

Drugo veliko Jovanovićevo dramsko besedilo, zapisano v zdaj že prepoznavni tehniki ironičnih fragmentov, predstavlja drama *Karamazovi* (krstna izvedba pod naslovom *Vzgoja srca* v SLG Celje 1980, knjižna izdaja 1981). V medbesedilni postmodernistični maniri je motivno in idejno naslonjeno na znano delo Dostojevskega, na roman *Bratje Karamazovi*, ki pa tvori Jovanovićevo drami kot novi zgodbi o očetih, sinovih ter njihovih ženskah le daljno sorodstveno matrico. Dramatik je namreč svojo dramo v dveh delih postavil v povojno socialistično Jugoslavijo. Prvi del se odvija v letih od 1946, zaznamovanih s socialistično izgradnjo, težavnih obdobjem informbiroja, s političnim parolarstvom, ki je uničevalo človekova osebna življenja in s temu ustrezno »prevzgojo srca«. Drugi del pa se odvija v uporniškem letu 1968, ko

sinovi bivših revolucionarjev odrastejo in se borijo za svoj prostor pod soncem. Prvi del drame je tako zasnovan kot zgodba očeta, drugi del pa kot zgodba njegovih treh sinov. Vmes minejo leta, ki njihova življenja povsem spremenijo, toda travme iz preteklosti jim še naprej določajo sedanjost. V simbolnem sobesedilu predstavlja ta drama pripoved o tem, kako je očetova napačna politična odločitev onesrečila njegovo družino in kako se svet iz drobcev, na katere se je razletel, ni nikoli več dal sestaviti. V tem smislu pomeni drama *Karamazovi* nadaljevanje *Osvoboditve Skopja*, pa tudi časovno zajema nekakšno nadaljevanje tako sinovske kot očetovske zgodbe. Tudi ta drama je drama o trajni poškodovanosti človeških življenj prvič zaradi vojne, nato pa tudi zaradi povojnega ideološkega nasilja.

V *Karamazovih* je v primerjavi z *Osvoboditvijo Skopja* vsaj na začetku dramskega besedila več satiričnih prvin. Prvi prizor je tako umeščen v brivski salon, v katerem konkretno friziranje brad namiguje na »friziranje« možganov. Sledi množica kratkih sekvenc, iz katerih razbiramo posamezne človeške usode in iz katerih se le počasi izločajo osrednji protagonisti. Ozadje dramskega dogajanja zarisujejo socialistični načrti v zvezi s t. i. družbeno izgradnjo. V enem od prizorov tako učiteljica pravi: »Ti otroci bodo zgradili našo porušeno deželo in napravili iz nje prekrasen vrt, v katerem bo kruha in dela za vse njene sinove.« Spet v drugih scenah vidimo prizore iz ženskega udarniškega dela, vidimo konkretizacijo ideologije o t. i. enakosti spolov, zvestobi socializmu ruskega tipa, o družbi novega časa. Sredi tega dogajanja se Svetozar Mitić poroči s Slovenko Olgo, ki prevzame skrb še za njegova sinova Dejana in Branka. Nekoliko pozneje se zgodi resolucija informbiroja, ki zapoveduje odklon od Stalinove politike in naslonitev na lastne sile. Svetozar pa zdaj tega ne more razumeti. Prej absolutna zvestoba Rusiji, zdaj popolno odklanjanje. Obtožijo ga, da je izdajalec komunistične partije in ga zapro. Olga pričakuje njegovega otroka. Svetozar se mora v zaporu učiti političnega leporečja, t. i. novoreka, in posluša zasliševalca, ki mu dopoveduje, da se mora komunist preoblikovati v »pesnika, vizionarja, revolucionarja«. Nadvse obešenjaška in zabavna so tako mesta, ko Jovanović kot dele dramskega besedila uporablja ideološke citate iz povojnih političnih govorov, ko ironizira njihovo manipulativnost. Svetozar je na koncu le odpuščen »nazaj v obnovo in izgradnjo samoupravnega socializma«. Njegova drama pa se zdaj šele prav začinja, saj so njegovi otroci v času, ki je minil, zaživel popolnoma samosvoje življenje.

V drugem delu drame *Karamazovi* se nadaljujejo satirični vložki, s katerimi dramatik iz drame naredi temačno, grenko komedijo. Sledijo prizori z malo besedami, kajti jezik, ki naj bi povezoval ljudi, izginja. V enem od njih na primer žena Olga nenehno ureja svojo zunanost, biti hoče čista in počesana, njena skrb pa je v resnici patološka. Vmes so nekateri prizori grajeni kot monologi in v enem od njih poje sin Janez pesem o umiranju. Drugi sin Branko poroča, da se je njegov brat Dejan zapil, da se je zapletel z Natašo. Besedilo drugega dela drame je nadalje zaznamovano in prepleteno s številnimi pesmimi in citati. Sin Branko se razvije v upornika, egoističnega individualista, posmehuje se vsem in vsakomur, svet vsiljenih vrednot se mu gabi. Njegov brat Janez pa najde užitek v popevkarstvu, v komponiranju. Prepeva pesem o samoti in osamljenosti. Druga njegova pesem pripoveduje o nesvobodi in sužnosti, vmes pa vidimo pretresljiv prizor z vedno upajočo materjo Olgo, ki prižiga sveče na Svetozarjevem grobu. Le-ta je po vrnitvi iz zapora »prevzgojen«

kmalu umrl, ona pa mu zdaj poroča o njunih otrocih. Vztrajno hoče verjeti, da je njunim otrokom dobro in da so srečni. Dramsko dogajanje v *Karamazovih*, ki je polno obešenjaških prebliskov in črnega humorja, pa se nadalje razvija tako, da Branko bratu Dejanu spelje ženo, da pristane v psihiatrični bolnišnici in napravi samomor. V zadnjem, zelo simbolno oblikovanem prizoru, sedita mati Olga in sinova žena Nataša pred televizijo. Olga nato predlaga, da bi uro zagnali skozi okno. Tako bi tudi onidve ubili čas, ki je uničil njuni življenji.

Premik dramatikovega zanimanja v sodobnost nakazuje njegova »jugoimprovizacija« na temo francoske igre R. Vitraca *Viktor ali otroci na oblasti*, ki jo je Jovanović poimenoval *Viktor ali dan mladosti* (uprizorjena 1989, knjižna izdaja 1991). Dogaja se v Ljubljani na nekdanj znameniti dan, namreč 25. maja, ko je Jugoslavija praznovala Titov rojstni dan. V igri se dramatik na ludističen način norčuje iz političnega sistema in v komedijskem razpoloženju simbolno kaže na »upor otrok«. Viktor, prezreli devetletnik, zase trdi, da je boljši od svojih staršev: »Nikoli nisem kadil mamine marihuane, nikdar v življenju pil očetovega viskija – nikdar nisem vtikal nosu v očetovo zbirko porničev in jih vrtel na videorekorderju /.../.« Kljub temu pa se kot predstavnik nove generacije obnaša povsem razpuščeno in objestno. V številnih ironičnih prizorih, v katerih nastopajo »odrasli otroci«, pojejo le-ti znane, etablirane pesmi iz, denimo, partizanske poezije tako, da se norčujejo iz njih. Posmehujejo pa se tudi političnim parolam kot: »Naj živi bratstvo čebelarških zadrug!« Svet dovčerajsnjih prisilnih političnih vrednot je očitno povsem razpadel, novih, ki bi se jih lahko oprijeli mlajši, pa ni. Starejši so bili vzgojeni tako, da so svoje želje in življenja podrejali partiji, mlajši, »otroci«, pa tega nikakor nočejo več. Povsem nevzgojeni prepevajo svojo neotroško poezijo, družbo v celoti pa preveva amoralnost. Vzdušje vsesplošne razuzdanosti in zmaterializiranosti se stopnjuje in ljudje, ki hlastajo za srečo, so v bistvu zelo nesrečni. Jovanovićeve igra, polna nebrzdane humorja in obešenjaške satire na t. i. postmeščanski način življenja, tako sporoča pravzaprav tragične resnice. Te govorijo o izgubljenosti, osamljenosti in praznoti.

Temna komedija s številnimi aktualističnimi namigi *Jasnovidka ali Dan mrtvih* (krstna izvedba v Primorskem dramskem gledališču Nova Gorica 1989, knjižna izdaja 1988) je v podnaslovu ironično postmodernistično naznačena še kot *Pankrtska igra z žanrskimi motnjami*. Z ironiziranimi pripombami so okarakterizirane tudi oznake oseb, skupaj s pomenljivo pripombo, da v igri nastopajo še osebe, »ki ne nastopajo« (na primer mrtvi v simbolni vlogi). Komedija prinaša satiro na obnašanje vase zazrte politične elite, ki tu in tam »dela zgodovino«, sicer pa se najraje ukvarja sama s seboj in z lastnim blagrom ter se pogreza v številne spletke. Besedilo je oblikovano kot parodirana politična kriminalka z elementi magičnosti (jasnovidnost), ki namigujejo na nekatere dolgo zamolčane teme iz slovenske polpretekle zgodovine (partizanstvo, domobranstvo, politična emigracija, titoizem). Igra se prične odvijati prvega novembra, na dan mrtvih, in teče od desetih zjutraj do polnoči kot napeta »celovečerna enodejanka«. Pomembna se zdi pripomba v didaskalijah, da naj se dogajanje stopnjuje v obsedenost ter da naj se »bohota« neobvladljivo hitro. S tem je dramatik namignil na neustavljivo brbotanje odrinjanih in zamolčanih zgodovinskih resnic, ki se za dolgo niso dale več utišati, in na kaotičen razpad, ki naj bi temu sledil.

V prvem dejanju vidimo prizorišče gradu Bistra, ki služi v sodobnem času za nekakšen letoviški objekt politične elite, kjer se gre le-ta lovski turizem in zabavištvu. Slika namiguje na titoistično obdobje v slovenski zgodovini, ki je na Slovenskem in drugod razpolagalo z objekti ali kar s celimi področji, kamor so smeli zahajati le predstavniki edine vladajoče stranke in njihovi povabljeni. V Jovanovičevi igri pride ekonomistka Nada na Bistro za novo oskrbnico. Ve, da je bila v tem »domu« med drugo svetovno vojno mučilnica. Sprejme jo Milka, »prva dama«. Dramatikovi ironični namigi se tako začenjajo že na tem mestu. Pridruži se ji Josip, ki nastopa kot »teoretik«. Njegova vloga namiguje na nekdanje komunistične svetovalce oblasti. Josip govori v jeziku tedanje politične elite. Na grad Bistra pride nato še Silva, ki je Milkina nekdanja sošolka. Previdno sprašuje Milko, ali so v poslopju skriti mikrofoni, zaveda se vzdušja nadzorovalnosti in tega, da kraj ni ravno nevtralna počitniška hiša. Vzdušje v »domu« pa je od vsega začetka spletkarsko. V njem ameriški ambasador Stone polemizira s teoretikom Josipom (»Narod ste osvobodili, človeka pa ne!«) in v zraku je tudi nova afera. Novak, zadolžen za varnost, namreč poroča, da po kuloarjih krožijo govorice o uporih ljudstva zaradi funkcionarskih privilegijev. Satiričnost izhaja iz prisotnega političnega parolartstva, ki se ne zaveda pomenskih nesmislov, v katerih se izraža. Josip npr. pravi: »Mrtvi imajo za vse nas – ogromen pomen! Ogromen! In zato se danes trudimo, da bi bili čimbolj njim podobni!« Željko, Milkin sin, pa je predstavnik nove, apolitične generacije, ki jo zanima le sedanjost. Vse dneve se lišpa in neguje, po načinu izražanja, v katerem se mešata angleščina in slovenščina, pa je podoben Žužiju iz *Generacij*. Svoji materi, politični oblastnici, se upira, očita ji nadzor nad vsem. Nato nastopi Matko, ki pove, da v železarni poteka štrajk in da na tisoče ljudi demonstrira pred skupščino. Politiki ne vedo, kaj naj storijo. Ko jih Hrabro, drugi Milkin sin, obvesti, da je »problem že rešen« in da so se delavci vrnili v tovarno, si oddahnejo ter se spet ukvarjajo le še s pojedino na prostem in z lovom. Nada, jasnovidka, pa napoveduje zaroto. Hrabra obvešča, kaj počneta njegova mati Milka in »star lisjak«, politik Matko. Silva, Milkina prijateljica, naj bi pričakovala nekoga, ki naj bi se nastanil v bližnjem penzionu. Izkaže se, da je to Silvin brat, bivši domobranec, ki je prišel naskrivaj prižgat svečo za brata, ki so ga partizani ubili v enem od brezen. Sestal pa naj bi se tudi z Milko. Vmes poči, nekdo obstreli Slavico, ki je varnostnikova zaročenka. Motiv za to bi lahko bil ljubosumje ali pa tudi ne. Ona zatrjuje, da je bila nesreča, družčina pa odide na lov. Med dogajanjem je slišati uporniško glasbo skupine Laibach, pa tudi del njihovega besedila, polemičnega v razmerju do socializma.

V drugem dejanju vidimo nadalje prizor, poln situacijske komike. Protagonisti na začetku lovijo drug drugega tako, kot da so drug drugemu nenehno za petami. Njihov lov na živali se je spremenil v lov na sočloveka. S številnimi elementi medbesedilnih navezav, zlasti na Smoletovo in Strniševo dramatik, na *Antigono* in *Ljudožerco*, Jovanovičeva Jasnovidka nenehno polemizira z vladajočim političnim sistemom. Kaže na pokvarjenost politične elite, na njihovo zlorabljanje oblasti v zasebne namene. Udbovec Novak nadalje izvoha, da je jasnovidka Nada hči Kostje Benderja, ki je bil v letih po vojni izgnan iz države kot »hohštapler«. Kostja Bender pa se medtem oglasi z željo, da bi se vrnil v Jugoslavijo. Trdi, da je odkril šifro za denar, ki naj bi ga bivši kralj Aleksander deponiral v Švici. Drugi prepoznavajo v

tem zaroto in ga obtožijo, da hoče s hčerko Nado restavrirati staro Jugoslavijo. Ljudje varajo drug drugega, lov za izgubljenim in skritim kraljevim zakladom jih povsem zaslepi, v njihovi igri, ki postaja igra v igri, pa čustva kot ljubezen ali prijateljstvo ne štejejo absolutno nič. Laibachov *Opus dei* pomenljivo zabuči.

V tretjem dejanju smo priča prizoru iz Matkovega kabineta. V njem zaseda politična elita. Nado, jasnovidko, so zaprli v kletni bunker. Od nje hočejo izsiliti šifro, pod katero naj bi bil v Švici skrit denar, z njenim zaporom pa izsiljevati očeta Benderja. Toda Nada jim pove, da je jasnovidnost izgubila, ker ne more več ljubiti Matka, saj jo je ta izdal. Konec te zavozlane in napete politične satire, ki vsebuje tako elemente ljubezenske kot tudi vohunske in kriminalne zgodbe ter se stopnjuje v kaotičen vrtnec, pa ostane odsekan in pomenljivo odprt. Z njo je Jovanović ostro, duhovito in neusmiljeno bičal mehanizme tedanje socialistične, v širšem sobesedilu pa vsake totalitarne oblasti. Pokazal je na razkrajanje režima, temeljčega na materialističnem pohlepu in popolnem razpadu vrednot.

Premik na področje raziskovanja človeških medsebojnih odnosov nakazuje Jovanovičeva drama *Zid, jezero* (krstna izvedba v SNG Drama 1989, knjižna izdaja 1991). Besedilo nekako ponavlja skrivnostni model igre v igri, znan iz avtorjeve zgodnejše dramatike, zlasti iz igre *Znamke, nakar še Emilija*, le da je tokrat bolj resnoben in stopnjevan v grozljivko. Besedilo teče praktično brez humorja, je brez nekdanje razigranosti in se tudi mračno konča. V njem nastopajo dramski liki, ki so oblikovani kot patološke osebnosti, hlepeče po polnejšem življenju, ki pa si ga zaradi zapletenosti lastnih značajev ne znajo osmisliti. Drama se začne odvijati v sedanosti in nakazuje nato dogajanje iz preteklosti, ki na sedanost tudi odločujoče vpliva. Prizorišče v njej je pregrajeno s steno in tako tudi optično razdeljeno na dvoje svetov, na moškega in ženskega. V moškem delu prebiva Rudi, nekdanji zakonski partner Lidije, ki živi v ženskem delu. Nekoč sta živela skupaj, se ljubila, zdaj pa sta sovražno ločena. Njuna zgodba se je pričela zapletati, ko se je v soseščino naselil ekscentrični slikar z družino, z ženo in dvema punčkama. V življenje sosedov, ki nista mogla imeti otrok, je vnesel navidezno svežino popolne svobodnosti in tolerantnosti, v resnici pa se je z njima zapletel v večplastno, tako promiskuitetno kot pedofilsko zvezo. Kasneje je v svojo vilo pripeljal še prostitutko, mehiško Indijanko, ki je katastrofo le še pospešila. V slikarjevi vili je namreč nekega večera izbruhnil požar, v katerem so skrivnostne smrti umrli vsi, tako slikar kot njegova Indijanka, medtem ko so žena in obe hčerki izginili v jezeru. Truplo slikarjeve žene so iskanci pozneje našli, obeh deklic pa nikoli. Toda na obrežju jezera so namesto njiju čez čas našli dojenčka, dvojčka, fantka in punčko, ki ju je soseda Lidija posvojila. Štirinajst let kasneje, v dramski sedanosti, pa si Lidija in Rudi očitata pretekle dogodke. Lidija obtožuje bivšega moža, da je norec in pedofil, hoče ga spraviti v norišnico, sumi pa ga tudi, da je v tisti usodni noči v resnici on porinil slikarja v ogenj. Rudi se brani in obtožuje norosti njo, skratka, na dan prihajajo temni človeški nagoni in umazane, zle plati človeške narave. Le-te so se nekoč skrivale pod krinko moderne odprtosti in svobodnjaštva, v resnici pa niso nikoli znale preseči bolesterne posedovalnosti in omejenosti v medsebojnih odnosih. Drama se konča enako skrivnostno, kakor se je ves čas zapletala, namreč tako, da Lidija skozi zračnik s plinom zastrupi bivšega moža in s prizorom, v katerem se neposredno po njegovi smrti zdravnik,

ki naj bi bil Rudijev prijatelj, hoče polastiti slik, na katerih pa najde le čisto belino. Vprašanje, kdo je kdo v tej igri priučenih vlog, pa ostaja, enako kot v *Znamkah*, odprto. Navidez oddaljeno, v resnici pa podobno temo načenja Jovanović še v komediji *Don Juan na psu* (uprizorjeni 1991 v SNG Drama, knjižna izdaja 1991 v knjigi *Zid, jezero in druge igre*). Ironično namreč odgovarja na samozastavljeno vprašanje, kaj se je zgodilo z nekdanjimi uporniki in lahkotnimi ljubimci. V igri vidimo ostarele plejboje in njihove ločene žene, ki se izgublajo v povsakdanjeni praznini. V tej dramatizaciji praznine se Jovanović ponovno izkazuje kot izvrsten obvladovalec najrazličnejših imitiranih govorov, med katerimi so tudi narečni. Medbesedilne navezave ga še vedno zabavajo, prav tako pa tudi črni humor in groteska.

Jovanovičeva *Balkanska trilogija* (1997), v katero je dramatik uvrstil tri drame, *Antigono*, *Uganko korajže* in *Kdo to poje Sizifa*, pa prinaša njegovo reakcijo na naj-novejša, tudi nadvse tragična vojna dogajanja na ozemlju bivše Jugoslavije. Ob svojih dramah, od katerih sta dve naslonjeni na antiko, ena pa na znano klasično delo Bertholda Brechta *Mati Korajža in njeni otroci*, Jovanović v esejističnih *Paberkih* (1996), v razmišljanju Projekcija klasike v sodobnost, takole pojasnjuje smisel pisanja in uprizarjanja klasičnih del v sodobnem gledališču: »Klasična dela nam pripovedujejo nedopovedljivo krute in strašno enostavne zgodbe.« (Jovanović 1996: 9.) Mitološki svet razume kot pravljicaški svet, zato fascinacija z mitološko zgodbo zanj še vedno obstaja. Ta obravnava človeka kot primitivca in slepca. Toda s takim človekom, opozarja dramatik, v modernem času še vedno računajo država, partija, vojska in podobne polaščevalne »institucije«. Vse antične zgodbe pa so zanj arheptiske in eksemplarične: »To so grozilna pisma pametnih ljudi neumnim ljudem – in kot taka seveda nedvomno didaktična.« (Jovanović 1996: 10.) Gledališče ponuja po Jovanoviću potemtakem pravljice za odrasle. Njegova naloga je, da »kriči in opozarja«. Krivic ne more popravljati, lahko pa nanje pokaže, je po *brechtovsko* prepričan dramatik: »Teater je diagnostik človekove stiske, njegovega trpljenja in zablod.« (Jovanović 1996: 15.)

S preigravanjem klasičnih dramskih modelov, s prevzemanjem že vidjenih in uporabljenih motivov, ki gradijo novo pomensko celoto, z vračanjem k mitu, ki pa ne more razrešiti dilem sodobnega človeka, pa so zlasti prej omenjene tri Jovanovičeve drame zavezane poetiki postmodernizma. V obdobju po letu 1980 so se namreč v slovenskem prostoru pojavili novi politični in socialni odnosi, pa tudi nova duhovna gibanja, o čemer so pisali že številni teoretiki (A. Debeljak, M. Juvan, J. Kos in T. Virk). Postmodernistično pisanje je nastajalo kot odgovor na hermetizem modernizma, oživljalo pa je zlasti oblike, sloge in motive, ki so bili v modernizmu zavračani. V zadnjih desetletjih dvajsetega stoletja je nastajala angažirana dramatika, v kateri so nastopali predstavniki notranje in zunanje politike ter civilne in vojaške oblasti, na drugi strani pa njihove žrtve. To ni razvidno le iz Jovanovičeve, temveč tudi iz Šeligove in Jančarjeve dramatike. Njihove drame nasprotujejo političnemu poseganju v človekovo osebno svobodo (Kosi, Poniž, Zavrl idr.: 1997). Zlasti Jančar, Jovanović in Šeligo prikazujejo državo kot represivno institucijo, ki povzroča človekove osebne in družinske tragedije. Jovanović pa je svojo kritično umetniško držo podprl še z vplivi nadrealizma, Artaudove poetike ter z oživljanjem nekaterih starih dramskih oblik.

Da gre v novejšem času ponovno za težavno zgodovinsko obdobje, v katerem bi bile potrebne antigonska zvestoba, modrost, ljubezen in poštenje, pripoveduje Jovanovićeve *Antigona* (krstno uprizorjena v Drami SNG 1996). Že njen ironični podnaslov *Stavki iz enih glav za druga usta* opozarja na lažno funkcijo jezika, ki naj bi ljudem pomagal, da bi se lažje sporazumeli, a jih v resnici sovražno razdvaja. Tudi druge dramatikove opombe minimalizirajo pomen, nekdanjo »veličino« dramskega besedila. Podobno ironizirano pa so naznačene še vloge, oznake oseb. Jovanovićeve *Antigona* je nadalje razdeljena na slike, ki so opazno podložene s poudarjenimi zvočnimi kulisami, opisanimi v izčrpno duhovitih didaskalijah (npr. kot »bronhialno grmenje, piskanje in praskanje« ali kot »glasba za znanstvenofantastičen film«). V prvi sliki z naslovom *Brat oblega Tebe* ljudje begajo sem in tja ter se v strahu hlastno stiskajo k stenam. Slišati je streljanje, Jokasta pa poroča o strašni umazaniji, ki da vlada povsod, in namiguje, da se je le-ta preselila tudi v človekove misli. Starka poroča o lakoti, Kreon pa ironično pripominja, da se lahko pogovarja le še sam s seboj. Izkaže se, da Polinejk oblega mesto, ker ga je brat Eteoklej prevaral in mu po očetovem izgonu ni hotel predati oblasti, čeprav sta bila dogovorjena, da bosta vladala vsak eno leto. Njuna mati Jokasta je nesrečno razdvojena, saj ima »enega sina na tej strani zidu, drugega pa na drugi«, zato pravi, da ima »dva pogleda na to stvar«. Kreon zapoveduje, da »mora biti pogled samo eden«, simbolizira torej predstavnika oblasti. Starka, ki pomenljivo komentira dogajanje, pa modruje: »Kolikor pogledov, toliko resnic.« V njenih ustih se pojavlja zabaven, za Jovanovića značilen »znižan« besednjak nekdanj visoke antične tragedije. Medtem Sfinga pred mestnim obzidjem zastavlja mimoidočim nemogoče vprašanje kot »Kako naj bo volk sit, če koza ostane cela?«, oziroma kako naj zmaga Polinejk, ne da bi ga Eteoklej izgubil? *Antigona* in *Ismena* naj bi razvozlati to uganko ter tako rešili mesto.

V nadaljnji sliki z naslovom *Pogajanja* pa se srečata mati Jokasta in Polinejk. Jokasta prigovarja sinu, naj konča krvavi spopad z bratom, toda med njo in sinom ni topline. Toda brata nočeta popustiti. Polinejk prizna, da v svoji želji po oblasti manipulira z množicami: »Masa nima spomina, nima pameti, nima volje. Masa je glina, iz katere zgneteš kar koli. Naslikaj ji zgodovinsko ozadje, daj ji cilj, roko, ki jo vodi, in nosila te bo na ramah.« Njegov brat Eteoklej pa to cinično komentira: »Temu se reče nova stran zgodovine.« Njuna sestra *Ismena* z notranjim govorom, ki predstavlja v tej drami posebno obliko monologa, dodaja besedam obeh: »Moške besede, zaobljubljene v stoletje smodnika.« Moška dejanja so zanjo dejanja sile, moči in nasilja. V usta zaslepljenega borca Polinejka je položena dramatikova ironija, izvirajoča iz dejanj sodobnih oblastnikov s konca dvajsetega stoletja (npr. Miloševića), ki pa se niso prav nič razlikovala od ideoloških manipulacij slavnih predhodnikov (*Stalina*, *Hitlerja*). Oba ženska lika sta glasnika miru, oba moška pa od želje po oblasti pijana borca.

V nadaljnjem dogajanju se Kreon sprašuje, kako naj reši mesto, Starka pa opozarja Jokasto, naj se ne vmešava v prepir sinov. Toda Jokasta se ne more sprijazniti s tem, da bo eden od sinov kralj, drugi pa truplo. Zabavnih vdorov iz vsakdanjosti, ki iz tragedije delajo tudi tragikomedijo, je vse več. Dramsko besedilo se vse bolj spreminja v satiro, ki dosega višek na mestu, ko oba brata v slogu športnih reporterjev obešenjaško komentirata boj, npr. »Čudovito je zdaj Eteoklej nasprotniku že v

prvem poizkusu odgriznil uhelj!« ali »Vidimo čreva, dragi gledalci, pogledjte, pogledjte ta gnusna sovražnikova čreva!«. Vladar Kreon se spremeni v policijskega ministra, ki klanje med bratoma komentira z *niloševičevskimi* besedami: »Zdaj in tu se branijo narodove svetinje.« Na koncu tega bojnega prizora pa mati Jokasta vzame bodali iz src svojih sinov in se zabode tudi sama. Toda brata še z zadnjimi besedami ter zdaj tudi že posmrtno ogrožata drug drugega. Polinejk hoče biti pokopan v domači zemlji, Eteoklej pa naroča sestrama, da ga sploh ne smeta pokopati. Množica pa se še po njuni smrti prepira, kdo od njiju je v resnici zmagal. Jovanovičeva navezava na aktualna politična dogajanja v Sloveniji (na debate o domobrancih in partizanih) postaja tako vse bolj očitna. Spor med bratoma simbolno teče dalje ter se v resnici nikoli ne konča. Vojščaki so mrtvi, toda sovraštvo in razkol, ki so ju zasejali, traja. Polinejk zato preroško pravi: »Slava padlim, a gorje živim!« Jovanovič tako tudi v tej drami s tehniko številnih ironiziranih citatov gradi svojo satiro. Temu služijo še preoblečeni Kajuhovi verzi, položeni v usta mrtvega Polinejka: »Sestra, za kar sem umrl, bi hotel še enkrat, še stokrat umreti!« Sovraštvo je po njegovem sladko kot med, o človeku nasploh pa nima visokega mnenja.

Nadaljnje slike prikazujejo, kako Ismena in Antigona ne moreta pokopati obeh bratov, ker povsod, kamor bi ju želeli položiti, naletita na »že zasedene grobove«. Njuna dejavnost je prikazana obešenjaško satirično, podobno kot tudi v Jančarjevi drami *Halštat*. Kreon zdaj Antigoni prepove, da bi pokopala Polinejka, kajti po njegovem »sovražnik niti po smrti ne more biti prijatelj«, Antigona pa se mu upre z znamenitimi besedami, ki pozvenevajo še iz Smoletove istoimenske drame: »Živim zato, da ljubim« (pri Smoletu kot »Ne da sovražim, zato da ljubim, sem na svetu«). Kreon jo hoče kot upornico živo zakopati, njena brata pa se še po smrti, zdaj v upočasnjem nemem prizoru, tolčeta dalje. Satirične osti so tako izjemno poudarjene in simbolno smešne. Zelo pogosto pa je tudi videti, kako veliko pozornost posveča Jovanovič kot dramatik in režiser ne le besedilu, temveč tudi uprizoritvi. Tudi v naslednjih slikah se večna borca ne moreta pobiti do konca, Antigona in Ismena pa se pripravljata na smrt. »Vsi so izčrpani, toda večni,« beremo v didaskalijah. Temu sledi popolna profanacija vzvišene teme, namreč na mestu, ko Starka pomenljivo pravi: »Večjega dreka ni bilo v Tebah!« Ismeni in Antigoni pove, da sta noseči, kar je seveda simbolno, kajti drama se tako tudi konča: Vsaka je »noseča s svojim bratom« in njuno sovraštvo se bo preneslo še v naslednje rodove.

Podobnosti, pa tudi razlike med Smoletovo in Jovanovičevo *Antigono* so številne. Poleg spremenjenih vlog obeh sester, ki postaneta prenašalki sovraštva, je Jovanovič namesto Sfinge uvedel Starko, profanizirano straniščarico, modrost, ki je nihče več ne posluša, saj je svet zaslepljen s sovraštvom. Pri Jovanoviču nadalje ni Paža, ki bi lahko postal glasnik svetle ideje, zato je svetlega izhoda sploh ni več. Kralj Kreon, ki pri Smoletu še dvomi o smislu lastnih dejanj, pa pri Jovanoviču nikakor ne zna več dvomiti, zato je le še slepi oblastnik, policaj. S svojima dramama pa tako Smole kot Jovanovič protestirata zoper bratomorni boj, ki da se na Slovenskem vleče že od druge svetovne vojne. Kažeta na mehanizme nasilja v zgodovini, ki da se ponavlja, kar je od sodobnikov poleg njiju pogosto tematiziral tudi Drago Jančar.

Druga Jovanovičeva drama iz cikla *Balkanska trilogija* z naslovom *Uganka korajže* (krstna izvedba v SNG Drama 1994) ima zanimivo zgradbo, ki prepleta in združuje

gledališko ter negledališko, veristično zgodbo. Dogajanje poteka v treh slikah in v prvi se Irena, gledališka igralka, pripravlja na vlogo Brechtove Matere Korajže. Režiserju se pritožuje, da ne razume vsakdanjega življenja, zato da ji je gledališki oder ljubši. V naslednji sliki pa je Irena na psihoterapevtski kliniki. Igrala je vlogo Matere Korajže, ki s prodajo živeža in raznih rekvizitov vojski preživlja svoje tri otroke, te pa ji nato vojna iztrga in jo pusti samo. Dvom v njeno pozitivnost povzroča režiser, ki Ireni dopoveduje, da je Mati Korajža preračunljivka in računarica, da so ji mar le lastne koristi in da je vsi drugi ne zanimajo. Režiser citira Thomasa Bernharda, da danes ni več socializma in da je ostal le še nacionalsocializem: »Danes ima vsak svojega Žida.« Vsakdo ima po njegovem človeka, ki ga sovraži in le vprašanje časa je, kdaj ga bo poteptal. Moderna uganka Matere Korajže se torej glasi: »Ali nismo vsi, vsak po svoje in vsak zase, le eden od obrazov Matere Korajže?«

V eni naslednjih slik pa se znajdemo v pravi vojni sodobnega časa, to je vojna na tleh nekdanje Jugoslavije, v Bosni. Marija, preprosta ženska, s svojo monologizirano zgodbo zastavlja preprosto, a provokativno vprašanje: »Kaj naj človek stori, kadar pride do vojne, naj se zaplete vanjo ali naj se ji izogne?« Njen mož, ki je kot prostovoljec odšel »branit rodno grudo«, je namreč v nesrečo pahnil vso svojo družino. Ob Marijini zgodbi pa na odru še naprej potekajo vaje za uprizoritev *Matere Korajže*. Režiser Ireno še naprej prepričuje, da je Mati Korajža žival, ki jo vodijo nagoni in da njene korajže sploh ni. Že naslednji prizor pa ponuja sliko iz življenja sodobne Matere Korajže. V njem vidimo Marijin hlev, invalidnega otroka v postelji in igralce, ki pridejo tja »na študijski obisk«. Marijin sin, invalid Dino, pripoveduje, kako je bil v vojni 1992 ranjen, njegova mati pa o revščini, v kateri zdaj živijo. Vojna je uničila njihova življenja. Groteskno sarkastično pa nadalje Jovanović združuje dramske slike: prizor na odru prikazuje igralko Ireno, ki mora igrati žalost. Njen igralski trud prekinjajo veristični monologi vojnih žrtev, to je Marije, Katice in Dina. Gledališče se tako vedno bolj razodeva kot ponarejen svet, kajti resničnih grozot iz življenja še tako spretna gledališka zgodba ne more preseči.

Da pomeni ta Jovanovićeve drama svojevrsten protest zoper vojne grozote, izhaja joč iz tistih v Bosni in Hercegovini, je razvidno še iz številnih replik. Njegov vojni protest je obešenjaško grotesken. V dramskem besedilu na primer Režiser obžaluje, da je bil v vojni porušen 420 let star most (očitno v Mostarju), Marija pa se spričo vsesplošne bede za to dejstvo niti ne zmeni. On obžaluje rušenje znamenitih zgodovinskih objektov, ona pa vidi v vojni zlasti nesrečo ljudi. Jovanović tako pokaže tudi na t. i. moški in ženski pogled na dogajanje, na razliko, ki jo občutita Mati Korajža in opazovalec dogajanja, ki hoče iz njene nesreče napraviti literarno zgodbo. Drama naj bi pri gledalcih po *brechtovsko* vzbujala jezo na vojno, v resnici pa ostaja umetnost, ki jo pri Jovanoviću simbolizira gledališče, brez moči.

Mati Marija pa se v življenju mora znajti, mora preživeti sebe in družino. Zato se loti nekakšnega podjetništva. Z izgovorom, da bo zaposlila begunke, ustanovi pletilsko podjetje, izdelke pa prodaja v Ameriko. Ovito v plašč humanitarnosti se tako kot nekdanj pri Brechtu uveljavlja le vojno dobičkarstvo. Vprašanje pa ostaja prav tako po *brechtovsko* odprto: So ljudje v vojno dobičkarstvo prisiljeni ali ne, so zato, ker skušajo na vsak način preživeti, pokvarjeni ali ne? Edini filozofiji, s katerima je

mogoče preživeti, sta »Kdor se ne znajde, je oplel!« in »Kšeft je kšeft!«. Igralka Irena se zato zmedeno sprašuje, ali je v tem vsa resnica korajže. Irena Matere Korajže ne more več igrati. Življenje, ki naj bi ga igrala, je prekruto. V spoznanju, da je njena umetnost brez moči, konča na psihiatriji. S tretjim delom, v katerem Šerif poroča, da vladata v deželi nered in nasilje, pa se drama ludistično zaključí. Nobena od travm se ne razreši in nasilje zavlada svetu.

Tretja drama iz cikla *Balkanska trilogija* je *Kdo to poje Sizifa* (krstna uprizoritev v SNG Drama 1997), literarna zgodovina in kritika pa sta jo opredelili kot eno najbolj »neulovljivih besedil sodobne slovenske dramatike« (Poniž, Kermauner). Dramatik, ki jo je prvi tudi režiral, jo je opredelil kot *Glasbeno dramo v treh delih* s prizori Žalitev, Hajka in Kazen. V njej operni pevci vadijo glasbeno dramo o Sizifu, ki združuje peto in govorjeno besedilo. V groteskno smešnih scenah se ponovno uveljavljajo elementi ludistične razgradnje kot na začetku Jovanovičevega ustvarjanja. Nekateri prizori so nakazani samo z didaskalijami, govor pa ni več nosilec dramskega dogajanja. Drama je zaradi svoje šokantne razvezanosti naletela na nerazumevanje pri občinstvu in na odpor pri kritikih. Z njo pa je Jovanović »ohranil odprt dramski prostor, ki ne pristaja na kakršne koli šablone, vzorce ali svetost«, kot je zapisal Taras Kermauner v spremni besedi ob njenem knjižnem izidu (1997). Poudaril je, da se dramatik upira drami, ki bi bila »urejena« in ki bi temeljila na dialoški izpopolnjenosti. Svet vidi še naprej razcefrano, v drobcih, in take da ostajajo tudi njegove drame, ki »postajajo scenarij, celo sinopsis«. V *Balkanski trilogiji* se je Jovanović oprl na nekatere znane antične teme, ki pa jih je postmodernistično »nadgradil« tako, da se jim je v resnici posmehnil, da je njihove vzvišene snovi banaliziral, jih stopnjeval v cinizem. Bojevanje, eden temeljnih in vzvišenih antičnih motivov, je tako pri Jovanoviću povsem karikirano, groteskno. Vojno prikazuje kot kaotičen medijski dogodek, ki ne prinaša odrešitve za nikogar. Z aktualizacijo razmer na Balkanu pa ne posega po agitatorskih sredstvih in kot dramatik ne stopa na nobeno stran, ne pojavlja se v vlogi razsojevalca. Jovanovičevo dramatiko razume Kermauner kot odsev postmoderne človeka: »Postmoderni človek je nič, ki se najprej zave, da je praznina, se skuša rešiti z znanostjo, umetnostjo, s kulturo in z refleksijo – s simulacijo stvarnosti – a ga stvarnost, toliko ji je še odprt, zdrobi, zmelje v prah.« (Kermauner 1997: 146.) Vse drame iz *Balkanske trilogije* so tako predvsem drame o hudi človekovi odtujenosti, stopnjevani v nerazumljivost.

Dušan Jovanović, čigar opus se je od ludizma preko angažirane politične drame, ovite v igrive medbesedilne navezave in obdane z ostro, obešenjaško satiro, razvijal še v občutljivo intimistično igro in se ponovno vračal k zabavljaškemu humorju (*Karajan C*, 1998 in *Klinika Kozarcky*, 1999),¹ sodi med najpomembnejše sodobne slovenske dramatike. Po besedah Andreja Inkreta je presežna vrednost njegovih dram, ki so večkrat napisane nekako nedokončano oz. tako, kakor da jih je mogoče dopisati oz. spreminjati še med uprizarjanjem samim, predvsem v tem, da z duhovi-

¹ Jeseni 2004, v času priprave tega članka na tisk, je pri Študentski založbi izšla knjiga s tremi Jovanovičevimi dramskimi besedili (*Karajan C / Klinika Kozarcky / Ekshibicionist: drame*). Dramo *Ekshibicionist* je avtor napisal pod psevdonimom in je bila leta 2002 nagrajena z Grumovo nagrado za najboljšo slovensko dramsko besedilo.

tostjo in daljnosežno bistrournostjo pripovedujejo tako o sedanjosti kot tudi o vprašanjih naše polpreteklosti. Jovanovićeve drame so tako po vsebinski kot po oblikovni plati zelo bogata in raznolika besedila. Žanrska hibridnost jim omogoča nekakšno neomejeno svobodo prehajanja iz ene bolj ali manj navidezne oblike v drugo, to prehajanje pa je podkrepljeno še s prepletanjem elementov komičnosti in tragičnosti, dialoških delov z monološkimi, z razbijanjem iluzije – kot nekdaj pri Brechtu – s pesemskimi vložki in satirično naravnano priložnostno poezijo, z dogajanjem, ki je pomaknjeno v zgodovino, a s svojo dokumentarnostjo ostro posega tudi v današnji čas. V dramah iz novejšega obdobja se je dramatik posvetil rehabilitaciji intimnosti. Nekatera besedila je naslonil na mitološko podlago in jim dodal *šeligovski* pridih magičnosti. Dramske like je prikazal sredi popolne sodobne praznine, ki je sicer nabita s številnimi zunanjimi dogodki. Izrazil je človekovo čustveno oropnost in otopelost. Z motivi vojne, oblasti, polaščevalne ljubezni, bratomornega klana in zapovedanega molka pa je drzno posegal tudi v aktualna politična dogajanja na Slovenskem. Na področju dramske tehnike je ostal zvest kolažu in montaži, ki omogočata večstranskost pogleda in interpretacije, ter delno tudi improvizaciji, ki naj bi ohranjala igrivost. Z dramskim govorom pa je Jovanović sproščal vsakršno normativnost tako, da je zapisoval tudi neknjižni jezik, nabit s pogovornimi, z narečnimi ali s slengovskimi prvinami, pa tudi z občasno angleščino kot novim jezikom miselne praznine, spakovanja in posnemanja nekega umišljenega »velikega« sveta. S konverzacijo, ki poteka drug mimo drugega, je pokazal na votlo sodobnikovo sporazumevanje, ki v času politično-medijskega onesnaževanja protagoniste oddaljuje, namesto da bi jih zbliževala.

Viri

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

Jovanović, Dušan, 1970: *Norci*. Maribor: Založba Obzorja.

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

Jovanović, Dušan, 1988: *Jasnovidka ali Dan mrtvih*. Celovec: Wieser.

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

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*).

Literatura

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

Inkret, Andrej, 1990: *Izbranci. Literarne kritike in eseji*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Kermauner, Taras, 1971: *Od eksistence do vloge*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.

- Kermauner, Taras, 1975: *Pomenske spremembe v sodobni slovenski dramatiki*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Kermauner, Taras, 1988: *Vračanje mita v sodobni slovenski dramatiki*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- Kermauner, Taras, 1997: Skoz kaos barbarstva in nič postmoderne na drugo stran. Jovanović, Dušan: *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 133–151.
- Kermauner, Taras, 1998: *Slovenska dramatika – modeli*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Koruza, Jože. 1997: *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Ljubljana: Mihelač.
- Košir, Manca in Jovanović, Dušan, 2000: *Moški. Ženska. Pisma*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Kralj, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Peršak, Tone, 1978: *Pogovori z režiserji*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- Pibernik, France, 1992: *Razmerja v sodobni slovenski dramatiki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Poniž, Denis (ur.), 1997: *Postmoderna in sodobna slovenska dramatika. Zbornik dramaturških razprav*. Ljubljana: AGRFT.
- Poniž, Denis, 2001: Dramatika. Pogačnik, Jože (ur.): *Slovenska književnost III*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Skr, Nataša, 1980: Nasilje v dramah Dušana Jovanovića. *Slavistična revija* 28/2. 179–197.
- Taufer, Veno, 1977: *Odrom ob rob*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.