

Saša Helbel

ŽIVLJENJSKA IN UMETNIŠKA POT DUŠANA JOVANOVIĆA

Dušan Jovanović se je rodil 1. oktobra 1939 v Beogradu Emiliji in Ljubomirju Jovanoviću. Po njegovih žilah se pretaka narodnostno dokaj raznolika kri. Poleg prevladujoče srbske komponente je v njem tudi nekaj grškega (po očetovi strani), nemškega in hrvaškega (po materini strani). Njegov oče Ljubomir (rojen 1912) je skupaj z bratom dvojčkom Svetozarjem, starejšima sestrama Zoro in Darinko ter bratom Dušanom sestavljal družino zakoncev Riste Jovanovića, Srba iz vasi Skulanovo pri Lipljanu na Kosovu in Ane Hrisafidu, Grkinje iz Aten. Njegova mati Emilija pa je bila hčerka Ferdinanda iz Osijeka in Marije Zelenko (nemško-hrvaškega porekla, dekliški priimek Schtickl), rojena na Reki (1911). Dušanova starša sta se ločila takoj po vojni leta 1945, ko mu je bilo borih šest let. Vihar druge svetovne vojne je pretežno prebil pri babici Ani. Takratne izkušnje je kasneje opisal v igri *Osvoboditev Skopja*. Po ločitvi staršev se je z očetom preselil v Ljubljano.

Zavest o multikulturalni družbi in njenih posledicah, izkušnja mešanih zakonov in mednacionalnih prijateljstev sta nezgrešljivi zvezdi stalnici v Jovanovićevem življenju. V eseju *Kaj sem zdaj? Skica za avtobiografijo* oziroma v *Komentarju k skici za avtobiografijo*, objavljenem v *Paberkih*, razmišlja o problemih nacionalne opredelitve, vprašanju, ki je postalo posebej pereče po razpadu Jugoslavije. Nima se za Srba, čeprav priimek razkriva neizpodbitno srbsko poreklo, česar se seveda ne sramuje; čeprav živi v Sloveniji in piše ter govori slovensko, se ne počuti kot Slovenec; še bolj tuje so mu hrvaške, grške ali nemške rodovne korenine.¹ »*Prazno ime nam je dano, da ga napolnimo s svojimi dejanji. Ničesar ne morem prezreti, ničesar ne morem preskočiti, nobenega dobička ne morem skovati s prilaščanjem, prebegom in izdajo. Nikdar nisem zgolj to, s čimer se istovetim in kar občudujem, na kar pristajam in prisegam. V resnici sem samo razlika. Bolj sem razlika, bolj sem.*«² Z drugimi besedami bi lahko rekli, da se spopada z vprašanjem identitete, kar odsevajo tudi igre, izdane leta

¹ Ob njegovo ime in osebo (na neki način tudi nacionalno poreklo oziroma opredelitev) se je pred tremi leti (leta 1997) obregnil Jože Snoj na seji mestnega sveta Mestne občine Ljubljana ob predlogu sklepa o zagotovitvi sredstev za financiranje Evropskega meseca kulture - Ljubljana '97, ker je bila Jovanoviću s strani takratnega ljubljanskega župana Dimitrija Rupla ponujena funkcija umetniškega vodje gledališkega programa EMK-ja Ljubljana 1997. Snoj je med drugim je izjavil, da gre za politični fakt Jovanovića, torej ne za umetnika Jovanovića (karkoli je že s tem mislil), da Jovanović globoko prezira Slovence, da govori slovensko, kadar hoče, da je jugoslovenarski...

Glej: *Snoj proti Jovanoviću: Dušan Jovanović odgovarja*. V: Delo 39/1997 (12. 04.), št. 84, str. 39.

² Dušan Jovanović, *Paberki*, MGL, 1996 (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 123), str. 177.

1997 v knjigi z naslovom *Balkanska trilogija*, še posebej pa zadnja iz serije *Kdo to poje Sizifa*.³ Da je res tako kaže tudi Jovanovičeva izjava v intervjuju s Tomažem Toporišičem, Darjo Dominkuš in Diano Koloini, objavljenem v gledališkem listu predstave *Uganka korajže*, kjer pravi: »Zame je bilo prav vprašanje identitete dolgo najbolj razburljiv trenutek teatra in zato se cela vrsta mojih tekstov - mogoče ne čisto vsi - obsesivno ukvarja s tem vprašanjem, s problemom identitete: kaj se dogaja, kaj je z nami, kdo sem jaz itd.«⁴

Po uspešno zaključenem šolanju v Ljubljani, kjer je na Filozofski fakulteti študiral angleščino in francoščino, potem pa še gledališko in radijsko režijo na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, je z velikim zamahom in pogumom zakorakal v gledališko areno. Gledališče je postalo njegovo prvobitno in temeljno področje umetniškega ustvarjanja. Uveljavil se je kot dramatik, pisatelj, režiser in publicist.

V središču gledališkega dogajanja se je znašel že zelo zgodaj. Svoje prvo in do sedaj edino neuprizorjeno dramsko besedilo *Predstave ne bo* je objavil leta 1963 v *Perspektivah*. Istega leta se je v članku *Stanje je kritično*, objavljenem v *Tribuni*, zavzemal za obstoj Odra 57. Konec 60-ih let je z gledališko skupino ŠAG uprizoril *Veseloigro v temnem* Dominika Smoleta in *Tigra* Murraya Schisgala, za katerega je prejel svojo prvo nagrado. Kot nepogrešljivi član oziroma vodja gledališča Pupilije Ferkeverk je leta 1969 uprizoril predstavo z naslovom *Pupilija, papa Pupilo pa pupilčki*, ki je znana predvsem zavoljo spornega obrednega klanja kokoši na odru, ki je preraslo v škandal. Premiera je bila 29. 10. 1969 v Viteški dvorani. Uprava Križank je »škandalozni« predstavi po prvi ponovitvi odpovedala gostoljubje. Tretja ponovitev je bila čez teden dni v »menzi« študentskega naselja, ki naj bi bila po besedah Iva Svetine v članku z naslovom *Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem - Pupilija Ferkeverk*, objavljenem v *Maskah* leta 1986, množično obiskana (v svojem članku navaja podatek 1200 obiskovalcev) in v nasprotju z zgroženo in šokirano premierno publiko sprejeta z navdušenjem. Sledila so gostovanja v Mariboru, Zagrebu, na Reki in v Beogradu. V Zagrebu se je *Pupilija* predstavila v gledališču Gavella marca 1970, mesec dni kasneje pa še na festivalu študentskih gledališč MFSK, kjer je prejela nagrado časopisa *Vidici* za najbolj avantgardno predstavo festivala. Pred tem se je udeležila še študentskega tedna na Reki aprila istega leta. »Pupilčki« so tudi v Beogradu na beograjski reviji amaterskih odrov BRAMS maja 1970 prejeli posebno

³ Ignacija Fridl v kritičnem članku z naslovom *Kdo to muči Balkan*, objavljenem v *Literaturi*, podobno ugotavlja, da je v vseh treh igrah *Balkanske trilogije* »na prikrito-odkrit način v prvem planu brez dvoma avtorjevo lastno vprašanje identifikacije, določitev koordinat njegovega lastnega življenja, ki so se zamajale skupaj s sesutjem Jugoslavije. Pri tem se Jovanović rešuje z ironijo, z zamaskiranimi modeli igre in s ponekod dramaturško šibkimi literarnimi poskusi, ki pričajo predvsem o tem, da kriza identitete še zmeraj traja.« Ignacija Fridl, *Kdo to muči Balkan*. V: *Literatura* 9, št. 77/78 (november-december 1997), str. 163.

⁴ Darja Dominkuš (Tomaž Toporišič, Diana Koloini), *Muke z vojno*: Pogovor z avtorjem Dušanom Jovanovićem. V: D. Jovanović, *Uganka korajže*, Gledališki list Drame SNG Ljubljana, 1994/95, uprizoritev 4 (dec. 1994), str. 6.

priznanje, plaketo za eksperimentalno gledališko dejavnost. Gledališče Pupilije Ferkeverk je s to predstavo nakazalo smernice novemu tipu gledališča, ki je prelamljalo s tedanjo gledališko tradicijo. Predstave tega gledališča naj bi temeljile na kolektivnem duhu in delu z za tradicionalno gledališče nedramatičnimi teksti. Se pravi, da so v ospredje postavljali neli-terarno, totalno gledališko govorico. »Beseda je v Pupiliji, papaju Pupilu pa Pupilčkih *funkcionirala le toliko, kolikor je izražala misel ali strast, vse drugo je bilo podvrženo raziskovanju gledališča, njegovih zmožnosti in meja. Predstava je bila sinteza raznorodnih elementov, ki dotelej niso bili priznani niti preizkušeni kot gledališka izrazna sredstva.*«⁵ Jovanović je predstavo režiral po principu »happeninga«, gledališkega dogodka, ki ni skrivalo navezav na ritualne izvore teatra. Tekstovna predloga uprizoritve je bil scenarij, sestavljen iz okvirno dvajsetih 'točk' ali 'slik', ki »so se prepletale v nenehnem menjavanju igre in tistega stanja, ki relativizira igro resničnosti in resničnost igre.«⁶ Ivo Svetina jih je v že omenjenem članku navedel s krajšimi opisi narave oziroma dogajanja teh gledaliških »točk«. Ta zapis je tudi edini ohranjeni vir »scenosleda« Jovanovičevega gledališkega scenarija *Pupilije, papaja Pupila pa Pupilčkov*. Predstava se je začela z gledanjem dnevnika na televiziji, končala pa z zakolom bele kokoši. Vmes so se zvrstile naslednje »slike«: Sneguljčica (mačehino spraševanje zrcala), računalnik (nastopajoči so simulirali njegovo delovanje), Anka (skupinski ples in petje pesmi »Lepa Anka kolo vodi...«), horoskop (branje horoskopa in občevanje z globusom), fotoroman (uprizoritev nekaj ljubezenskih prizorov), uganke (zastavljanje ugank, katerih pravilni odgovori so bile tri ključne besede: srp, kladivo, zastava), reklama za revijo Elle, dojenje (dekle je razgalilo prsi in dojilo odraslega moškega), koncert (improvizacije z »instrumenti«: cevmi, strgalniki, pokrovkami), zaupni pomenki (ljubljenje parov; en akter se je samozadovoljeval, drugi ga je božal po zadnjici; vmes pa so tekli odlomki iz »Zaupnih pomenkov«), mutci (nastopajoči so, leže na hrbtu, uprizarjali »muke« žuželk, ki poskušajo vstati), Koseski (sokolska telovadba in recitiranje pesmi Jovana Koseskega; potem petje pesmi »Slovenci kremeniti« in pozdrav slovenski zastavi), reklama za alpsko mleko, Majakovski (na tnalu je Milan Jesih s sekuro v roki v ruščini recitiral verze Majakovskega), latovščina, »Berešid bara« (recitiranje v hebrejščini prvega stavka svetega pisma), kopanje (obredne priprave na kopanje dveh nastopajočih, Mance Čermelj in Tomaža Kralja; sledila je reklama za Bidex, intimno razpršilo).⁷ Jovanović je v intervjuju s Tonetom Peršakom, objavljenem v knjižici Mestnega gledališča ljubljanskega z naslovom *Pogovori z režiserji*, o šokantni *Pupiliji* in škandaloznemu prelivanju krvi na odru izrazil svoje mnenje z naslednjimi besedami: »Če je smrt na odru prava smrt, se ob tem soočimo z vso hipokrizijo celotne družbe,

⁵ Ivo Svetina, *Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem - Pupilija Ferkevek*. V: Maske, 1986, št. 4, str. 97.

⁶ Veno Taufer, *Odrom ob rob*, DZS, Ljubljana, 1977, str. 41.

⁷ Povzeto po: Ivo Svetina, *Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem - Pupilija Ferkeverk*. V: Maske, 1986, št. 4, str. 98.

od malomeščanskih instinktov do histerije povprečnosti in reakcij raznih društev za zaščito živali itn., z zmerjanjem, da smo morilci in ne vem kaj še... Gre za doživljanje smrti. Kajti v trenutku, ko je eden od igralcev pre-rezal kuri vrat in je kri v čisti tišini kapljala v čeber, smo bili priča obredne smrti. /.../ Če se mi pogovarjamo o smrti, se ne moremo pogovarjati o tem pogojno, smrt je. Smrt ptiča, smrt kure pomeni ritualno smrt. /.../ to dejanje brez hipokrizije dobiva v gledališču pretresljiv značaj smrti. Vsi koljemo, nihče pa ni pripravljen tega priznati kot gledališki fenomen.«⁸ Ali kot je zapisal Vasja Predan v zgodovinskem pregledu slovenskih dramskih gledališč: »V predstavi *Pupilije in Pupilčkov* je bilo mogoče videti med drugim tudi klanje kure (v živo), ta za nekatere preokrutna in celo bestialna gesta pa je, kakor je domiselno ugotovil Veno Taufer, simbolizirala 'zakol' ali konec tako imenovanega literarnega gledališča. In takoj povejmo v tej zvezi: nekaj manj kot dvajset let pozneje (1985) si je dosledni Dušan Jovanović v predstavi *Iva Svetine Lepotica in zver* v Slovenskem mladinskem gledališču znova omislil isti obred klanja kokoši, le da je tokrat ta gesta simbolizirala konec gledališkega modernizma.«⁹

Jovanovičeva osebnost se je razvijala in oblikovala kot zelo kotroverzna in revolucionarna. Pogostokrat je njegovo umetniško ustvarjanje in udejstvovanje predstavljalo kamen spotike kritičnim avtoritetam, o čemer pričajo razni viri. Tone Peršak v *Pogovorih z režiserji* to imenuje tudi kot *poizkus idejno-političnega diskreditiranja*.¹⁰ V tem intervjuju se nam Jovanović kaže kot mladi, nadebudni in obetavni gledališki ustvarjalec, ki trdno verjame v svoje poslanstvo in vizijo gledališča z izrazito potrebo po redefiniranju gledališke prakse. Zanimiva je njegova izpostavitve Petra Zadeka, provokativnega gledališkega ustvarjalca v ZRN, s katerim se je nehote primerjal. Podobno kot Zadeka polovica publike ljubi, druga polovica pa sovraži, naj bi podobno veljalo za Jovanovića (kdor ni z njim, je proti njemu...). Peršak v njegovem ustvarjanju, tako literarnem kot gledališkem, odkriva ponavljajoče se mehanizme nasilja in teme odtujenosti, kar naj bi kazalo Jovanovičevo odzivnost na probleme sodobnega časa, ko stare vrednote in vzorci propadajo ter se oblikujejo novi interesi. Soočamo se s problemom odgovornosti, ki je pri sleherniku vezan na vprašanje etike. Ali z Jovanovičevimi besedami: »Znotraj te negotovosti in tega burnega razvoja je tudi teater; njegova vloga je, da išče, opozarja, izziva, da razmišlja o svetu, ki mu je priča.¹¹ /.../ Danes se umetnost spreminja v subverzijo, v izziv, v sredstvo sanjarjenja o nekakšnem novem svetu. /.../ 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. Umetnost in z njo posebej teater

⁸ Tone Peršak, *Pogovori z režiserji* (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 77), MGL, Ljubljana, 1978, str. 211-212.

⁹ Vasja Predan, *Slovenska dramska gledališča* (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 122), MGL, Ljubljana, 1996, str. 140.

¹⁰ Tone Peršak, *Pogovori z režiserji* (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 77), MGL, Ljubljana, 1978, str. 188.

¹¹ Ibid., str. 192.

postaja nekakšen 'brisani prostor', kjer je možno prav vse, kjer paralelno eksistirajo vsakršne socialne in zgodovinske usedline, mitologije, potrebe po spremembi, sanje o boljšem in drugačnem svetu, pa tudi razni ekskluzivizmi, igre in igrakanja. Umetnost se spreminja v produkcijo sanj, ugodljajev, omame in norosti.«¹² Ne pristaja na vsebinsko in formalno razlikovanje režije, vse bolj pa priznava pojem katarze. Kajti gledališče je »v svojem bistvu ritualna zadeva«.¹³ Jovanović je v intervjuju poudaril tudi pomen scenografije v gledališču nasploh. Pojmovanje prostora in scenskih rešitev je vprašanje »prostora v času« na nivoju vsebine. Zato meni, da polom režije pravzaprav pomeni polom prostorske rešitve.¹⁴ Zavzemal se je tudi za oblikovanje stalnih »timov«, tj., da bi pri različnih projektih skupaj delovala in ustvarjala neka stalna skupina ljudi.¹⁵ To sicer lahko vodi v lobiranje, na drugi strani pa lahko pripomore k homogenosti gledališkega kolektiva, kar je prišlo do izraza v času Jovanovičevega umetniškega vodstva SMG-ja (1978-1985). Vendar je petnajst let kasneje v intervjuju z Darjo Dominkuš kritično in objektivno opredelil prehojeno pot in izjavil, da je potreba po privatnem teatru zelo osebna zadeva, vezana na neko določeno obdobje v ustvarjanju. »Praviloma so to mlajša leta, ko hoče človek začrtati svojo identiteto in razčistiti s samim seboj. Se pravi, ustvariti laboratorijske pogoje dela, imeti veliko časa, da zakoličiš, preveriš, raziščeš nekatere stvari in da vzpostaviš osebno poetiko.«¹⁶ Zanimiv je njegov pogled na režijo in dramsko pisanje. Slednje ima za mnogo usodnejše, ker je tu zelo pomemben odziv ljudi, v primerjavi z drugimi vrstami literature seveda. Pisati dramo pomeni upati si pisati o stvareh, za katere misliš, da so zanimive in se lahko dotaknejo širše množice ljudi. Režijo pa doživlja kot konstantno potrebo, neke vrste drogo, ki te zasvoji in se je le stežka naveličaš, saj več ko delaš, bolj te delo fascinira. V primerjavi z usodnostjo pisanja se mu režija zdi neke vrste igrakanje. Ko spregovori o razliki med gledališčem ob času njegovega vstopa vanj v šestdesetih letih in zdajšnjim v devedesetih, se mu zdi, da je najbolj bistvena sprememba ta, da je zdaj prostor detabuiziran, dedogmatiziran in prost, svoboden za ustvarjanje. V tistem času je bilo potrebno vložiti veliko navora in časa za razbijanje konvencij in dogem. »Mi smo kot nekakšni ledolomilci osvobodili ta prostor ideološkega in estetskega katekizma, ki je takrat vladal.«¹⁷ Za ponazoritev tega bi lahko tudi uporabili druge besede, ki jih je izrekel Jovanović v prej omenjenem pogovoru s Peršakom. Takrat se je bojeval proti »kulturniškemu manekenstvu«, pod čimer si je predstavljal mir, idilo, razsodnost, previdnost oziroma z ostrejšo besedo - mrtvilo. Svoje življenje

¹² Ibid., str. 197.

¹³ Ibid., str. 213.

¹⁴ V *plodnem stiku režiserja in scenografa se pravzaprav določa usoda dramskega dela*. Ibid., str. 222.

¹⁵ Izrecno omenja sodelovanje z Meto Hočevar, ki jo zelo neskromno imenuje za svojo osebno scenografko.

¹⁶ Darja Dominkuš, *Zmeraj bolj občutljiv teater: Pogovor z režiserjem Dušanom Jovanovićem* (s seznamom režij in nagrad). V: B. Friel, Ples v avgustu, Gledališki list Drame SNG Ljubljana, 1992/93, št. 8 (1993), str. 197.

¹⁷ Ibid., str. 200.

je Jovanović posvetil gledališču v tolikšni meri, da si življenja izven gledališča skorajda ne more zamisliti: »*Zame je življenje v gledališču edino življenje, ki ga imam. To pomeni, da se s tem ukvarjam na življenje in smrt in da v določenem trenutku ni nobene razlike med vsebino in obliko.*«¹⁸

Dušan Jovanović je bil tudi nepogrešljiv sodelavec in soustanovitelj Eksperimentalnega gledališča Glej leta 1970. Skupaj z Zvonetom Šedlbauerjem in dramaturgoma Igorjem Lampretom in Markom Slodnjakom je z vrsto prodornih predstav zaznamoval prvih sedem let novonastalega gledališča, ki je prelamljalo s tradicijo literarnega gledališča. Jovanović je v EG Glej režiral naslednje igre: *Viktor ali otroci na oblasti* Rogerja Vitraca (premiera 22. 1. 1971), *Spomenik G* po motivih drame Bojana Štiha (premiera 28. 1. 1972 v Križankah), *Kdor skak tisti hlap* Rudija Šeliga (premiera 26. 1. 1973), *Živelo življenje Luke D.* Pavleta Lužana (premiera 23. 1. 1974) ter *Pogovor v maternici koroške Slovenke* Janka Messnerja (premiera 5. 10. 1974 na Poljanah). Predstava *Pogovor v maternici koroške Slovenke* je poleg osrednjega Messnerjevega dialoškega teksta vsebovala še besedili Tomaža Šalamuna in Dušana Jovanovića. Jovanovićev tekst je bil sestavljen iz niza prepovedi ali ukazov, ki jih je govoril ženski zbor v nosečniških oblačilih (Jožica Avbelj, Stanislava Bonisegna, Majda Kohek, Barbara Levstik, Neža Simčič). Njegov prispevek torej ni bil zgolj režiserski. O režiji predstave je Aleš Berger zapisal, da je »*vsa tri besedila prinašala v razsekanem, skrbno skandiranem zaporedju in tako osrednje Messnerjevo sporočilo ves čas razširjala v dve smeri: vodila je v čustveno razpoloženske trenutke mlade nosečnice in svet totalitarne prisile nasploh.*«¹⁹ Izjemno domiselna in učinkovita je bila tudi scena Mete Hočever, zasnovana kot maternica, ki jo je ponazarjala velikanska krogla, v kateri sta nastopala Barbara Jakopič in Vladimir Jurc kot zarodka. Proces ukinjanja besede se je zgodil v predstavi *Spomenik G* leta 1972, ki ga je Jovanović režiral na podlagi Štihovega *Spomenika*. S to klasično igro o sinovih, vnukih, očetih in dedih so se razprle duri neverbalnega gledališča. Jovanović se tega spominja z besedami: »*V predstavi smo skušali ohraniti napetosti in smisle, konflikte in frustracije, hkrati pa smo, plast za plastjo, ukinjali tekst in nazadnje ga ni bilo več. /.../ Tudi igralcev je bilo čedalje manj, ker jih ta rigorozni trening ni navduševal, in so drug za drugim odpadali. Na koncu sta ostala samo Jožica Avbelj in Matjaž Jarc kot glasbenik. Ta predstava je radikalno obračunala z besedilom in se reducirala na govorico telesa, na gib. Kljub temu se je vendarle naslanjala na Štihov svet. Bila je impregnirana s to socialno in politično frustracijo, ki je bila sicer značilna za Štihovo govorico, čeprav se o tem ni izrekala na običajen način.*«²⁰

¹⁸ Tone Peršak, *Pogovori z režiserji* (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 77), MGL, Ljubljana, 1978, str. 206.

¹⁹ Aleš Berger, *Ogledi in pogledi*, MGL, Ljubljana, 1984 (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 93), str. 121.

²⁰ Darja Dominkuš, *Zmeraj bolj občutljiv teater: Pogovor z režiserjem Dušanom Jovanovićem* (s seznamom režij in nagrad). V: B. Friel, Ples v avgustu, Gledališki list Drame SNG Ljubljana, 1992/93, št. 8 (1993), str. 200.

Ob prevzemu umetniškega vodstva Mladinskega gledališča leta 1978 se je repertoarni program SMG opazno spremenil. V ospredje so prihajala dela in predstave, namenjena starostno zrelejši publiki, čeprav tudi najmlajša ni bila zapostavljena. To je nakazala že uprizoritev Jovanovičevega teksta *Žrtve mode bum-bum* (premiera 16. 10. 1975) v avtorjevi režiji, ki je nastala na pobudo takratnega umetniškega vodje gledališča Dominika Smoleta. Z Jovanovičevim nastopom se je začela uveljavljati težnja po »kolektivni igri«. Poudarjen je bil pomen igralskega ansambla in občutek pripadnosti, k čemur naj bi prispevala ustaljena in stalna režiserska ekipa. Namen takšnih delovnih okoliščin je bil ustvarjati dobre predstave in jih čim večkrat ponavljati. To je pomenilo tudi daljši študij in pripravo predstav, kar je vidno še danes. Izzivalne predstave so zbujele tudi polemične odzive ali pa očitke, da gledališče zanemarja svojo temeljno funkcijo, to je, igranje za najmlajše občinstvo. V času Jovanovičevega vodstva se je zvrstila vrsta pomembnih in nepozabnih predstav, ki so jih poleg njega režirali predvsem Ljubiša Ristić, Janez Pipan in Vito Taufer. Pomembnejša sodelavca sta bila še prezgodaj umrli dramaturg Marko Slodnjak (13. 5. 1946-19. 10. 1984) pa scenografka (in občasno tudi kostumografka) Meta Hočevnar. Oba je Jovanović nadvse cenil. Zelo odmevne so bile že omenjena predstava *Žrtve mode bum-bum*, kar dokazuje tudi Borštnikova nagrada, pa Kiševa *Missa in a minor* v Ristićevi režiji (premiera 21. 12. 1980), Filipčičevi *Ujetniki svobode* v režiji Janeza Pipana (premiera 23. 9. 1982), *Razredni sovražnik* Nigela Williamsa v režiji Vita Tauferja (premiera 12. 12. 1982), *Ana Rudija* Šeliga (premiera 24. 4. 1984) in *Lepotica in zver* Iva Svetine (premiera 7. 3. 1985), obe v Jovanovičevi režiji, in Bettijev *Zločin na kozjem otoku* (premiera 2. 4. 1987) v Magellijevi režiji, če naštejemo samo nekatere. Ob tem pa ne moremo mimo Jovanovičeve dramatizacije *Besov* F. M. Dostojevskega v dva neločljivo povezana in dopolnjujoča se teksta *Blodnje* in *Besi*, uprizorjena leta 1986. *Blodnje* je režiral Jovanović (premiera 26. 4. 1986), *Bese* pa Pipan (premiera 27. 4. 1986). Jovanovičeva dramatizacija je razpolovila tematiko romana na dva pola človekovega bivanja, na svet intimnega doživljanja in na polje politične akcije. Tako *Blodnje* predstavljajo prvi, »ženski«, *Besi* pa drugi, »moški« segment. Povezujeta ju dva moška lika, fizično prisotna v obeh predstavah, in sicer lika Stavrogina (v interpretaciji Borisa Cavazze) in Verhovenskega (v interpretaciji Radka Poliča), sklepa pa ju ista usoda Stavrogina, ki se obesi tako na koncu prve kot na koncu druge igre oziroma predstave. Aleš Berger je zapisal: »Z obojim, z izvirnim prirediteljskim delom in z visoko kakovostno režijsko zasnovo in igralsko izvedbo, se zapisujejo 'Blodnje' in 'Besi' v spomin kot izvrsten in prodoren dosežek Slovenskega mladinskega gledališča v Ljubljani in slovenskega teatra nasploh.«²¹

Zanimiva in nespregledljiva je polemika, ki se je razvila ob predstavi Cankarjevih *Hlapcev* v Jovanovičevi režiji in dramaturgiji Marka Slodnjaka v Mestnem gledališču ljubljanskem (premiera 11. 10. 1980). Istočasno je v

²¹ Aleš Berger, *Novi ogledi in pogledi* (Razprave in eseji; 40), Slovenska matica, Ljubljana, 1997, str. 59.

Drami Slovenskega narodnega gledališča isti dramski tekst režiral Mile Korun. Predstavi sta načeli in razprli problem avtorstva v gledališču. Mnenja so se kresala ob vprašanju režiserjeve svobode pri uprizarjanju dramskega teksta oziroma stopnje njegove zvestobe do dramatika. Jovanovičev in Slodnjakov poseg v Cankarjevo besedilo je bil namreč več kot opazen. Njuna adaptacija *Hlapcev* je vsebovala študije avstrijskih šolskih programov, odlomke Cankarjeve proze (esej *Kako sem postal socialist*), Župančičevo *Pesem mladini*, kar pomeni, da je spremenila zaporedje originalnih prizorov, ki jih je po potrebi in v skladu z vizijo uprizoritve, tj., režijskega in dramaturškega koncepta predstave, premetala, krajšala ali črtala.

Naslednja nova izkušnja na Jovanovičevi umetniški poti je bil korak k pedagoškemu delu. Od jeseni 1989 namreč poučuje gledališko režijo na AGRFT. V intervjuju z Darjo Dominkuš, objavljenem v gledališkem listu predstave Frielovega *Plesa v avgustu*, je povedal, da gre pri poučevanju za vzajemno sodelovanje profesorja in študenta, ki tudi od profesorja zahteva neko stopnjo kreativnosti in učenja, saj gre za reverzibilen proces. O svojih gledaliških učiteljih oziroma vzornikih pa je izjavil: »Človek se uči od vseh, tudi od tistih, ki jih ne mara ali jih zaničuje. Selekcija je tudi vzpostavljanje kriterijev, vrednostnih sodb. Za proces učenja se mi zdi bistveno, da se še bolj učiš od tistih, s katerimi se ne strinjaš, kot od tistih, ki jih občuduješ. Identifikacija je zmeraj nekritična in je prepuščanje in strinjanje, fascinacija. Če pa ti nekaj ni všeč ali se z nečim ne strinjaš, se moraš vprašati, zakaj je tako. In to je racionalizacija, so argumenti, utemeljevanje, refleksija - vse to pa bolj formira človeka kot pa strinjanje in epigonstvo. Čeprav sta v vsakem mladem človeku oba pola neizogibna, je drugi veliko pomembnejši.«²²

Skupaj z Draganom Klaićem je zasnoval in urejal gledališko revijo *Euromaske*, ki je prvič izšla leta 1990, vendar je že po treh številkah nehala izhajati.²³ Jovanović je v intervjuju s Slavkom Pezdirjem, objavljenem v Sobotni prilogi Dela aprila 1997, spregovoril o potencialnih razsežnostih in pomenu evropskega gledališkega četrtletnika *Euromaske* ter o problemih, ki so povzročili zgodnjo ukinitve daljnosežnega projekta. »Po treh številkah smo imeli že okoli 140 dopisnikov iz 30 držav, skoraj dva tisoč naročnikov, prodajali smo se v elitnih knjigarnah po večjih svetovnih kulturnih središčih, prejeli smo recenzentske izvode teatroloških edicij ipd. /.../ Podprli sta nas podjetji Delo Revije in Delo Tiskarna, pomagali so nam Andrej Lesjak in drugi, ni nas pa podprla država. Ministrstvo za kulturo tedaj ni pokazalo nikakršnega posluha za naš načrt oziroma ga je obravnavalo enako kakor kako lokalno literarno glasilo. Večinoma se ljudje niso zavedali, kako zelo bi lahko nadaljnje izhajanje te revije koristilo medna-

²² Darja Dominkuš, *Zmeraj bolj občutljiv teater*: Pogovor z režiserjem Dušanom Jovanovičem (s seznamom režij in nagrad). V: B. Friel, *Ples v avgustu*, Gledališki list Drame SNG Ljubljana, 1992/93, št. 8 (1993), str. 202.

²³ *Euromaske*, The European Theatre Quarterly, No. 1, Fall 1990; No. 2 Winter 1990/91; No. 3 Spring 1991.

rodni uveljavitvi Slovenije, njene kulture in gledališke omike.«²⁴ Za gledališki esej, objavljen v Euromaskah leta 1990, si je prislužil tudi Borštnikovo nagrado.

Poleg omenjene je prejel še vrsto nagrad za svoje delo tako na literarnem kot gledališkem področju, se pravi, kot dramatik in režiser. Leta 1965 je prejel srebrno medaljo, mednarodno priznanje na Olimpiadi kulture in umetnosti v Abanu Termah. Nagradili so ga celo onkraj oceana, kjer so mu ameriški kritiki leta 1982 dodelili nagrado za režijo *Obie* v New Yorku. Številna gostovanja širom nekdanje Jugoslavije in priznanja oziroma nagrade nadalje pričajo o prodornosti Jovanovičevih predstav in njegovega gledališkega udejstvovanja zunaj slovenskih meja. Prejel je kar nekaj Sterijevih nagrad: leta 1978 za režijo, leta 1979 za *Osvoboditev Skopja*, leta 1990 za *Zid*, *jezero*, leta 1991 posebno priznanje za razvoj jugoslovanske gledališke umetnosti in kulture. Leta 1972 je prejel specialno nagrado BITEF, ovenčan pa je bil tudi z dvema lovorjevima vencema MES (1978. za režijo in 1987. za dramatizacijo *Besov* in *Blodenj*). Med letoma 1970 in 1991 je prejel 5 Borštnikovih priznanj za režijo in tri Grumove nagrade za drame *Karamazovi* leta 1980, *Zid*, *jezero* leta 1990 in *Antigono* leta 1993. Verjetno najprestižnejše priznanje in potrditev njegovih vsestranskih plodovitih prizadevanj pa je Prešernova nagrada za dramski in režijski opus leta 1990.

Jovanovičeva zadnja uprizorjena drama, ki je imela zaradi svoje politične angažiranosti in aktualnosti velik odmev na gostovanjih po Evropi je Grumova nagrajenka iz leta 1993, *Antigona*, prva igra iz sklopa *Balkanske trilogije*. V različnih tujih kritikah je zaslediti dokaj neposredno primerjavo Teb s Sarajevom leta 1993. Jovanovičeva *Antigona* je nastala kot koprodukcija med Slovenskim narodnim gledališčem Dramo iz Ljubljane in Dunajskimi slavnostnimi tedni (Wiener Festwochen). Premierno je bila prikazana v dunajskem Theatru an der Wien 9. junija 1993, na slovenskih deskah pa so jo premierno predstavili občinstvu 15. oktobra istega leta. Gostovala je na številnih mednarodnih festivalih in povsod naletela na zelo pozitivne odzive. Tako so se z Jovanovičevo interpretacijo mita o Antigoni v režiji Mete Hočevar (Jovanović je pri predstavi sodeloval kot dramaturg) lahko srečali v Makedoniji (18. festival MOT v Skopju in Interfest v Bitoli oktobra 1993), Nemčiji (Bonner Biennale '94, Neue Stücke aus Europa v Bonnu junija 1994), Romuniji (Narodno gledališče Bukarešta in 3. srečanje evropskih gledaliških akademij in dramskih šol v Targovistu aprila 1995), Švedski (2. festival Exit '95 v Kiviku avgusta 1995) in Portugalski (Encontros Acarte 95 v Lizboni septembra 1995).

»V posameznih obdobjih sem se vezal npr. na teater krutosti, na ludi zem, na različne variante absurdnega teatra, na nekakšno obliko brechtovskega teatra, skratka, fokus svoje pozornosti sem usmerjal na različne poetike, ne da bi se kadar koli čisto do konca zapisal kateri koli od njih ali

²⁴ Slavko Pezdir, *Pogled v razbito zrcalo, v katerem le stežka prepoznavam svoj obraz*: Dušan Jovanović, dramatik in režiser. V: Delo, 39/1997 (12. 04.), št. 84, str. 39.

pa formuliral nekaj specifično svojega. V tem smislu sem seveda pragmatik, človek, ki potuje od ene predstave do druge, ki pa vendarle najbrž ima določeno konstanto v svojem načinu razmišljanja in ki s svojo lastno potenco obravnava intelektualne ali pa čisto gledališke iztočnice. /.../ V teatru me fascinira zmeraj nov problem; ta je lahko v tekstu ali pa v sami postavitvi. Čedalje bolj pa se mi zdi, da svojo pozornost usmerjam na igralca, /.../«. ²⁵

²⁵ Darja Dominkuš, *Zmeraj bolj občutljiv teater: Pogovor z režiserjem Dušanom Jovanovičem (s seznamom režij in nagrad)*. V: B. Friel, Ples v avgustu, Gledališki list Drame SNG Ljubljana, 1992/93, št. 8 (1993), str. 201.