

**БАЛКАНСКА ТРИЛОГИЈА НА ДУШАН ЈОВАНОВИЌ
(ВО КОНТЕКСТОТ НА ТЕНДЕНЦИИТЕ ВО СОВРЕМЕНАТА
СЛОВЕНЕЧКА, БАЛКАНСКА И СВЕТСКА ЛИТЕРАТУРА)**

Nada Petkovska

Fakultet za dramski umetnosti, Skopje

UDK 821.163.6-2.09 Jovanović D.

Dušan Jovanović v *Balkanski trilogiji* (1997), kot v svojem celostnem opusu dramskega pisatelja in režiserja, potrjuje status avantgardnega in angažiranega avtorja, ki je zaznamoval več značilnih razvojnih stopenj v slovenski dramski književnosti in gledališču. Aktualne dogodke na Balkanu prikazuje v postmoderni maniri, z originalnim avtorskim poudarkom.

balkanski, svetovni, avantgardni, angažiran, postmoderen

In his *Balkan Trilogy* (1997), as well as in his entire opus as a playwright and director, Dušan Jovanović has retained the status of an engaged avant-garde author, who has marked several stages in the development of Slovene drama and theatre. He has presented the latest Balkan events in a postmodern manner, with his original recognisable emphasis.

Balkan, world, avant-garde, committed, postmodern

Душан Јовановиќ е една од централните фигури во словенечката драмска литература и театар. Неговото име е поврзано со сите значајни придвижувања во овие области: со отпорот против реализмот и академизмот на крајот на педесеттите, со автономните движења и настанувањето неинституционални, експериментални театарски групи, кои суштински влијааа на понатамошниот тек на словенечкиот театарски развој, го преусмерија, и пред си, содржински и артистички радикално го иновираа.

Уште од крајот на седумдесеттите години словенечкиот театар почнува да се отвора со третирањето забранети политички теми, со поставување непријатни и директни прашања. Во осумдесеттите години политичкиот театар ја употребуваше сцената како трибина за пласирање на фундаменталните социо-политички прашања, при што едно од првите места во

таквите процеси го зазема Јовановиќ, со демистификација на воените и повоените години (*Ослободувањето на Скопје*, 1977).

Словенечката драма и словенечкиот театар на крајот на дваесеттиот век делуваат во динамичниот плурализам на идеи и стилови, во жива комуникација со европската книжевност и театар и, се разбира, најинтересни се тогаш кога зборуваат за клучните прашања на човековата модерна егзистенција и историја од аспектот на својата специфична традиција и во отворен однос према словенечкото изворно општествено и национално искуство. Интересно е што во овој период главниот збор си уште го има постарата генерација на чело со Д. Јовановиќ, Д. Зајц, Р. Шелиго, и нешто помладата во која значајно место заземаат Е. Флисар, Д. Јанчар, И. Светина, М. Јесих, А. Розман, В. Модерндорфер и М. Зупанчич.

Според Кермаунер »Драматиката на Д. Јовановиќ во словенечката повоена драматика е најкомплетна, најотворена и досегнува најдалеку.« (Јовановиќ 1997: 133.) За него, драматиката на Јовановиќ е најжива во целата словенечка повоена драматика.

Иако Словенија никогаш сосема не се вклопувала во типичниот балкански модел, заради делумно различното минато во рамките на Австроунгарската монархија, сепак во драмската продукција, и во неа се покажуваат некои од карактеристиките, заеднички за другите балкански земји/народи. Посебно карактеристично за драмското творештво и театар на крајот на дваесеттиот век, периодот по познатите социјално-политички настани во Европа, е дека станува збор за мошне неповолен период за креативна работа на полето на културата воопшто, на литературата и на театарот. Творештвото од крајот на векот, хрватскиот театролог Сања Никчевиќ (2002) го определува со синтагмата – нов песимизам, бидејќи во него доминираат чувствата на изолираност, осаменост и безнадежност, клаустрофобичното чувство што потекнува од затворениот свет во кој оденаш е фатен поединецот. Оваа интуитивна квалификација на хрватската драма, сфатена како своевидна метафора, може да се прошири и на целокупната балканска драмска продукција.

Трагичното, како фундаментална категорија на театарската/драмската естетика, опфаќа повеќе различни значења. Најзначајно/најраспространето (Согвин 2001) е толкувањето на трагичното што се поврзува со судбината, со фаталноста, кога трагичната акција е предодредена и му се наметнува на јунакот како надворешна неминуливост. Другата теза, која е спротивна и поблиска до историската реалност, го толкува трагичното како одраз на слободната волја на поединецот, и во оваа смисла се дефинира како чувство предизвикано од една ситуација (реална или

фиктивна), кога поединецот слободно избира да ја жртвува својата лична среќа за повисоките морални барања, што го носат во несреќа или во смрт. Во модерната форма на трагедијата на дваесеттиот век, трансцендентноста е социјална. Наместо ликот да се повинува на некакви божји наредби, тој сега се бори против силите на општеството на кое припаѓа. Таа трагична мутација резултира со тоа што трагичното се манифестира како блокада на општеството и отсуство на перспектива. Во рамките на социјалниот комплекс на блокатори, во дваесеттиот век си подоминантен станува политичкиот елемент, политиката како клучен (надворешен, фатален) фактор кој добива моќ да одлучува за животот на човекот. Последната инстанца на трагичното е доменот на апсурдот (Pavis 1980).

Во модерната и во постмодерната драма, онака како што таа се разви во балканските простори, станува збор за тенденција кон универзализација, кон воопштување на драмските ситуации, кои ја отсликуваат глобалната шема на меѓучовечките односи, кои зависат пред сè од политиката, од распоредот на силите на моќта. Освен мали исклучоци, останува општата констатација дека човекот на Балканот пред сè е трауматизиран од надворешните околности (и, се разбира, од своето традиционално наследство), од она што го чини светот, сфатен како држава, политика, идеологија.

Кај група автори во најновите остварувања во балканската драмска продукција, незадоволството од актуелните состојби во балканските земји се издигнува до сфаќањето за апсурдноста на човековото постоење, што во драмите се реализира како приказ на алиенирани, обезличени единки, т.е. во преден план е поставена апсурдно отуѓената единка.

Драмите од *Балканската трилогија* на Јовановиќ, особено *Антигона* и *Загатката на Храброст*, сосема се вклопуваат

во тенденциите карактеристични за периодот по падот на комунизмот на Балканот. Десетина години по почетокот на »транзицијата«, билансот е многу мрачен и покажува дека балканизацијата и во дваесет и првиот век и понатаму не престанува да биде актуелно прашање.

Театарот отсекогаш бил едно од најдобрите и најсилни огледала на реалноста, вистински сеизмограф на животот на сите нивоа. Оттука, наведениов период во балканските литератури се одликува со плодна продукција на драмски текстови, во кои доминира цинизмот, суровоста, како и една неверојатна луцидност, што предизвикува интерес за ова творештво во Европа, па и пошироко. Иако можеби тој интерес кон специфичната драмска продукција на Балканот е предизвикан пред сè од актуелните политички настани, факт е дека таа делува освежувачки заради својата автентичност, доживеаност, бидејќи тоа е продукција која реагира на актуелните настани. Но, заради својата специфичност (радикалноста, безнадежноста, исклучивооста, експресивноста) овие драмски текстови не секогаш се лесно приемливи на Запад. Во овој контекст, ќе нагласиме дека делото на Д. Јовановиќ, пред сè со тематиката, кореспондира со делото на еден С. Шнајдер, к. Карахасан. Б. Срблјановиќ, Д. Ковачевиќ, Љ. Симовиќ, И. Бојовиќ, Г. Стефановски, Д. Дуковски и други автори од поширокиот круг на Балканот.

Во *Балканската трилогија* (1997) главната тема е политиката, т.е. новите балкански војни, борбата за власт, но и барањето на идентитетот. Во трите дела: *Антигона*, *Загатката на Храброст* и *Кој тоа го пее Сизиф*, кои се создадени врз богатата драмска традиција, Тарас Кермаунер, во поговорот на книгата, открива две крајности, кои ги зацртуваат границите на словенскиот и на европскиот свет: границите меѓу племенското заедништво,

архаичноста, митот, хаосот-војната, и постмодерната, симулацијата.

Појдовна точка на *Антигона* се античките трагедии: *Седуммина против Теба* на Ајсхил, *Антигона* од Софокле, *Феникијки* од Еврипид и *Антигона* од Доминик Смоле. Овие трагедии, за Јовановиќ се погодна предлошка за современите настани во поранешна Југославија.

Во првиот дел од трилогијата, во драмата *Антигона*, состојбата во античката Теба е деконструирана и актуелизирана, иако ги задржува основните релации. Почетната ситуација е ситуација на страв, на преплашеност пред очекуваниот напад на Теба од Полинејк и неговите војски. Кога Едип одговорил на загатката на Сфингата, сите мислеле дека со тоа е обезбеден траен мир (за Креон тој мир и благосостојба претставуваат колективно слепило – што е јасна алузија на состојбата во Југославија). Но сега повторно се појавува Сфингата со нова загатка: Како волкот да биде сит, а овцата цела, односно како Полинејк да го добие градот, а Етеокле да не го изгуби? Сфингата како циркуски аниматор пропагира активно учество во решавањето на загатката: го убедува народот дека судбината не е слепа, туку е само мочуриште на народната апатија. Затоа ги поттикнува да дејствуваат (кој рескира – профитира), да погааат, бидејќи средствата ја оправдуваат целта.

Полинејк: Масата нема сеќавање, нема памет, нема волја. Масата е глина од која ќе направиш што сакаш. Нацртај љи историска позадина, дај љи цел, рака што ја води, и ќе те носи на рамо! Вечерта ќе те сакаат, наутро ќе те мразат! (Jovanović 1997: 22–23.)

Во драмата, чија основна тема е војната, со очигледни алузии на современите настани по распаѓањето на Југославија, постои своевидно спротивставување на машкиот и женскиот принцип: машката воинственост, наспроти женското сознание дека си е подобро од војна (*Антигона*

нагласува дека живее за да љуби), но напорите таа да се избегне се залудни. Иако Полинејк во младоста напишал песна за сеопштата љубов (што како лајтмотив се повторува во драмата), а потоа изјавува дека за него »најголемо богатство е човекот! Божествениот човек! Домашна куќа! Домашен град на златни облаци!« (Jovanović 1997: 21), оваа идила и ова шекспировско величење на човекот се претвора во желба по слава и моќ, гордост и чест, што се маскира со желбата за колективната бесмртност.

Клучниот судир во драмата е предаден како бокс меч, а браќата-учесници како телевизиски коментатори на спортски натпревар. Со тоа е деградиран чинот на борбата, кој сам по себе е бесмислен, а не херојски (според Кермаунер добива карактер на генерална лудизација). На тој начин се постигнува и детрагизација, поткопување на трагедијата, која нема моќ да делува катарзично. Трагичноста е одземена и од ликот на мајката Јокаста: да се биде мајка на два сина што меѓусебно се убиваат – тоа е единствениот остаток на меѓучовечките односи – порачува Јовановиќ. Оваа трагична мајка како веќе да е изморена од својата трагична улога – не можејќи да издржи повеќе, таа се моли Богородица да ја земе кај себе. Браќата се обраќаат за помош до Боговите, Јокаста – на Богородица, а истовремено, нејзиното тажење претставува своевиден ритуал. Но и ритуалот има нешто »техничко« – глума, поза (се повторува како »расипана плоча«), односно се дава до знаење дека си е игра, си е манир, веќе виден, и затоа не е вистински функционален, т.е. не е трагичен. Нивната борба продолжува (како забавен филм) и по смртта, сите се исцрпени, но вечни (како и поразот).

Античкиот мит за борбата на браќата е одлична основа за претставување на актуелните балкански судири, кои доведоа до братоубивствени војни, без јасна концепција, но со истата суровост, непомир-

ливост и убеденост на секоја од страните дека правото е на нејзина страна.

Другиот дел на трилогијата, под наслов *Загатката на Храброст* (што како предлошка ја има Брехтовата *Мајка Храброст*), веќе конкретно се однесува на актуелните настани во Босна, при што главниот јунак, мајката Марија, како и Брехтовата Ана Фирлинг, се обидува да преживее во воениот хаос. Тука се повторува дилемата на Брехт – дали малиот човек може да заработи од војната, која во крајна линија е еден голем бизнис? И во овој случај одговорот е негативен – босанската мајка храброст Марија не само што не заработува (војната е бизнис за големите, а не за малите луѓе) туку го губи и своето семејство.

Во *Загатката на Храброст* Јовановиќ паралелно води повеќе сижејни линии, прикажува повеќе средини: покрај судбината на Марија, ја прикажува и театарската средина во која се подготвува прикажувањето на Брехтовата *Мајка Храброст*, со ликот на главната актерка Ирена, режисерот и другиот персонал во театарот. Оттука, битно за драмата е и едно клучно теориско прашање – за односот на уметноста и вистината.

Иако современички, Марија и Ирена се сосема различни: Ирена не го разбира грубиот секојдневен живот, тешко ѝ е сосема да се слее со ликот на Мајката Храброст, да се спријатели со голите дејства и со последиците на тие дејства. По интервенцијата на режисерот дека затоа е во театарот, всушност се отвораат редица прашања за односот на театарот/уметноста и животот. За Ирена »театарот е единственото место на светот каде апсолутно ништо не е слично на животот [...] и чувствата во театарот се нешто претпотопско, извештачени. [...] Така се прегледни, уредени.« (Jovanović 1997: 43–44.) Затоа таа секогаш знае што чувствува на сцената, но не и во животот. За режисерот, тоа е така, затоа што »целта на играта/прет-

ставата е да предизвика лутина кон тие што се криви«. Но бидејќи лутината е со краток здив, желбата да се промени светот со помош на театарот не може да се реализира (Jovanović 1997: 47–48).

И психологот ја критикува Олга што премногу се вживува во улогата, таа треба да остане на дистанца, бидејќи актерите не страдаат вистински – тие симулираат. Марија, која ја критикува Ирена што ја искористува нејзината несреќа во театарот, сакајќи од неа да создаде »морален парфем«, истовремено истакнува дека повеќе би сакала да го гледа својот живот на филм, отколку да го живее, бидејќи од таа дистанца неговата мизерија би добила посебна волшебност – уметноста и најгрдиот животен детал го преобразува во естетски предмет, го забавува. Кај Ирена сите овие дилеми создаваат мешавина од илузија, фикција и вистина, така што напразно се обидува да »направи инвентар« т.е. да ги одвои од својот живот набраните туѓи искусства.

Во оваа мошне слоевита драма Јовановиќ, врз основа на Брехтовиот текст, надграден со многу актуелни, но и општочовечки вечни дилеми, ја разгледува судбината на една нова Мајка Храброст – Марија од Босна, за која никој не е крив, но која е толку трагична што преминува во апсурд на самата егзистенција. Брехтовската дистанца, а исторемно и пост-модернистичката автореферентност Јовановиќ ја реализира преку коментарите на Режисерот и дилемите на Ирена, која не може да се »вживее« во улогата на Марија, но истовремено не може да остане ни на потребната дистанца од тој лик. Прашањето на односот на уметноста и вистината, на театарскиот привид и суровата животна стварност се потенцира и со Пиранделовската појава на Марија во театарот (алузија на *Шест лица го бараат авторот*, 1921).

И во музичката драма во три дела *Кој тоа го нее Сизиф* се работи за преплету-

вање и мешање на »посебноста« и »јавноста«, вежбата и претставата, и фантазијата на оперскиот пејач. Кон тој впечаток суштински потпомогнува и музиката и актерите кои понекогаш се »внатре«, потоа повторно »надвор«, »се играат себеси и понекогаш настапуваат во улогите« (Jovanović 1997: 91). Тоа е претстава во претстава, како што навестува Маестро: »Денеска започнуваме со студирање на новото оперско дело *Кој тоа го нее Сизиф*.« (Jovanović 1997: 92.) Тоа е опера за митскиот јунак Сизиф, осуден од боговите вечно да ја тркала карпата до врвот на планината. Иако причините за таквата осуда различно се објаснуваат, битно е значењето на казната: бесполезната, залудна работа.

Треба веднаш да се нагласи дека оваа драма нема класично сиже. Во средиштето е поставен Оперскиот пејач, со успешна европска кариера, што го исполнува со самозадоволство. Тој се поистоветува со митскиот јунак Сизиф. Драмата (определена како музичка драма во три дела) е создадена од повеќе сосема кратки сцени, со цел да се покажат разните релации на Оперскиот пејач преку кои тој се одредува: релациите со мајката оставена во санаториум, со љубовницата, роднината од југот/Балканот кој работи како метач на железничката станица, публиката (преку телефонските јавувања на Непознатата, која го критикува дека не може да се претвора дека е неутрален, бидејќи делува преку музиката со која ги одредува чувствата на слушателите).

Таквите соочувања го доведуваат до моментот кога, спорет Маестро/режисерот, Сизиф станува свесен дека нешто не е во ред, дека нешто можеби е погрешно. Тој доживува внатрешно просветлување. »Да си просветлен, како што вели Хаксли, значи секогаш да бидеш свесен за целосната вистина во нејзината иманентна другост.« (Jovanović 1997: 108.) Иако и за оваа драма е применлива определбата дека

е составена од парчиња, делови, сцени, односно е градена како сценарио или скоро како синопсис, поставеноста на главниот јунак упатува и на структурата на драмата на станици, што ја воведува Стриндберг, почнувајќи од *Патот во Дамаск* (1898, 1903), преку *Игра на соничитата* (1902). Како и неговите главни јунаци (Непознатиот, ќерката на Индра) така и Оперскиот пејач/Сизиф се соочува со себеси. На овој пат сите лица што се среќаваат се лица од минатото, што имале пресудна улога во формирањето на неговиот лик (мајката и нејзините бесконечни совети за тоа како треба да се однесува и да изгледа еден млад човек, роднината од Балканот – носител на ниските балкански страсти – примитивно навивање на фудбалските натпревари, турбо фолкот, но и една носталгична, пасторална слика за родниот крај). За Оперскиот пејач тие го сочинуваат неговиот Соларис (според Тарковски), тој не може да се оддели од нив. Ликот поставен како центар на соларен систем околу кој се поставени сите ликови, како негови дифракции, е постапка карактеристична за Стриндберг и експресионистите.

Некои од ликовите имаат и симболична улога (Скокачката во длабочина – како постојан поттик да се стави крај на животот во моментот кога веќе не може да се носи бремето, Маестрот – со чие присуство се разбива илузијата дека се следи некаква реална сторија за една човечка судбина, а се нагласува дека тоа е театар, претстава, за една општа шема на човековото постоење на земјата).

Во сцената под наслов *Муви*, околу Оперскиот пејач, кој се сонча, се собрани сите споменати ликови, за потоа симболично да се поистоветат со мувите на ѕидот, што се закануваат да го нападат и да го изедат, како кобилите на Глаук. Тоа е заканата на минатото, на потеклото, од кое не може да се ослободи. (Оваа сцена претставува алузија на истоимената драма

на Ж. П. Сартр, *Муви*, 1943, во која е ремитизирана приказната за Орест и Електра.)

Сознанието на Сизиф дека Правда нема ни на небото, каде не постои визија ни божји план (боговите се себични), Персефна го оценува како премногу патетично, што според Маестрот – е нормално за една опера. Хорот ја објаснува положбата на Сизиф, кој пропаднал во битката со каменот, што е помокен. Но за Сизиф – кој се поистоветува со каменот, тоа е камен на мудроста, на сознанието, т.е. со казната тој се открива себеси, го наоѓа својот внатрешен мир.

Саша Хебел во текстот »Светот како измама и самоизмама« се обидува да извлече одредени константи во творештвото на Јовановиќ. Една од тие константи е митската подлога, користењето на митот, потоа војните на Балканот односно мотивот на војната и мотивот на театарот/ претстава во претстава. Сите наведени елементи се битни и за *Балканската трилогија*. Така се потврдува една константа во неговиот авторски интерес, но и неговата припадност на постмодернизмот. Текстовите, создавани во фрагментирана, колажна техника, со постојаното упатување на дела од светската литература, со мешањето на фикцијата и стварноста, безвременоста, односно универзализацијата на зацртаните проблеми, секако укажуваат на автор што ги користи придобивките на постмодернизмот. Но од друга страна, ќе се сложиме со констатацијата на Хебел (1997: 70) дека Јовановиќ »не е постмодернистички драмски автор во целокупното значење на тој збор«, затоа што во неговите текстови, напоредно со фикциските светови, си уште е присутна и една конкретна реалност, автобиографски елементи, актуелни политички настани што неговиот активистички, ангажиран дух не може да ги избегне. Оттука, и овој дел на творештвото на Јовановиќ го потврдува фактот дека се работи за драмски автор кој делува во

склад со уметничките тенденции на своето време, со актуелните општествени случувања и лични дилеми, но кој и покрај тоа останува свој, оригинален творец, со богато интелектуално и практично искуство, што му овозможува слободно да се движи низ словенечката, балканската и светската литература.

Литература

- CLEVY, Marianne, DOLMIEU, Dominique (ur.), 2001: *De l'Adriatique à la mer Noire*. Paris: Maison Antoine Vitez.
- CORVIN, Michel, 2001: *Dictionnaire encyclopedique du Théâtre*. Paris: Larousse/VUEF.
- DEBELJAK, Aleš, 1989: *Postmoderna sfinga*. Celovec, Salzburg: Založba Wieser.
- HEBEL, Saša, 1997: Svet kot prevara in samoprevara. Tina Kosi, Denis Poniž, Mateja Zavrl (ur.): *Postmoderna in sodobna slovenska drama*. Zbornik dramaturških razprav. Ljubljana: AGRFT. 66–73.
- JOVANOVIĆ, Dušan, 1981: *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- JOVANOVIĆ, Dušan, 1991: *Zid, jezero in druge igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- JOVANOVIĆ, Dušan, 1996: *Paberki*. Ljubljana: MGL.
- JOVANOVIĆ, Dušan, 1997: *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KERMAUNER, Taras, 1997: Skoz kaos barbarstva in nič postmoderne na drugo stran Dušan Jovanović: *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 133–151.
- KOSI, Tina, PONIŽ, Denis, ZAVRL, Mateja (ur.), 1997: *Postmoderna in sodobna slovenska drama*. Zbornik dramaturških razprav. Ljubljana: AGRFT.
- НИКЧЕВИЌ, Сања, 2002: *Антологија на современата хрватска драма*. Скопје: Факултет за драмски уметности.
- PAVIS, Patrice, 1980: *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Editions sociales.
- ПЕТКОВСКА, Нада, 2004: Новиот песимизам во македонската и во балканските литератури. Максим Каранфиловски (ур.): *XXX Научна конференција на XXXVI меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура*. Скопје: Универзитет »Св. Кирил и Методиј«, Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура. 623–639.
- ПЕТКОВСКА, Нада, 2008: *Театарот и идентитетот*, Скопје: Панили.
- PEZDIR, Slavko, 1997: Dušan Jovanović, dramatik in režiser. Pogled v razbito zrcalo, v katerem le težko prepoznavam svoj obraz. *Delo, Sobotna priloga*, 12. 4. 1997. 39.
- PREDAN, Alja, 2001: Le Théâtre slovène à la fin du deuxième millénaire. Marianne Clevy, Dominique Dolmieu (ur.), 2001: *De l'Adriatique à la mer Noire*. Paris: Maison Antoine Vitez. 22–26.
- PREDAN, Vasja, 1986: Umesto predgovora. Vasja Predan (ur.): *Savremena drama i pozorište u Sloveniji*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- TANKO, Petra, 1997: Tako je nastal postmodernizem? Tina Kosi, Denis Poniž, Mateja Zavrl (ur.): *Postmoderna in sodobna slovenska drama*. Zbornik dramaturških razprav. Ljubljana: AGRFT. 74–79.