

PAMĆENJE U OSLOBOĐENJU SKOPJA DUŠANA JOVANOVIĆA

Ivica Baković

Filozofski fakultet, Zagreb

UDK 821.163.6–2.09Jovanović D.

V prispevku je predstavljena analiza dramskega in gledališkega prikaza zgodovine ter odnos do kolektivnega in individualnega spomina na primeru drame *Osvoboditev Skopja* sodobnega slovenskega dramatika Dušana Jovanovića. Poudarek je na performativni naravi dramskega teksta oziroma na gledališkem prikazu novejšje zgodovine, videne skozi otroške oči, kot tudi na strategijah dramskega/gledališkega spomina.

gledališče, zgodovina, spomin, slovenska dramatika, Dušan Jovanović

The paper explores the dramatic and theatrical presentation of history and its relation to the collective and private memory in Dušan Jovanović's play *The Liberation of Skopje*. A particular emphasis is placed on the performative dimension of the play and the representation of history as seen from the infantile perspective along with the strategies of dramatic/theatrical memory.

theatre, history, memory, Slovene drama, Dušan Jovanović

Teatar kao prostor sjećanja, prostor koji je u potpunosti nerazdvojno povezan i isprepleten s pamćenjem i poviješću, višestruko se ostvaruje u drami *Oslobođenje Skopja* (1977.)¹ Dušana Jovanovića, drami koja najavljuje Jovanovićevu kazališnu opsesiju poviješću našeg prostora (bivšeg jugoslavenskog, balkanskog), uočljivu i u *Karamazovima* ili tekstovima iz *Balkanske trilogije*. *Oslobođenje Skopja* možemo čitati u svjetlu Carlsanova shvaćanja dramskog teksta u kontekstu intertekstualnosti:

Drama se čini, više nego ostali književni žanrovi, u svim kulturama povezana s uvijek iznova ponavljanim pričanjem priča koje nose osobita religiozna, društvena ili politička značenja za svoju publiku. Čini se da postoji nešto u prirodi dramske izvedbe što je čini atraktivnim repozitorijem za pohranjivanje te mehanizmom za kontinuirani protok kulturne memorije (Carlson 2003: 8).

Pretpovijest počinje anegdotom (prepričava je Ljiljana Mazova) sa snimanja nekih scena za dokumentarac Televizije Slovenija o Dušanu Jovanoviću, a koja kaže da se u susjedstvu u kojem je Dušan Jovanović živio u Skopju² tijekom Drugog svjetskog

¹ Nacionalna, slovenska premijera održana je 7. studenog 1978. u Slovenskom narodnom gledališću u Ljubljani u režiji makedonskog redatelja Ljubiše Georgievskog.

² Prema sjećanju autora u makedonskom izdanju njegovih izabranih drama stoji: »Skopje je grad u kojem sam prvi puta stupio u kazalište. Moja tetka Zora Poetvska, koja je bila učiteljica klavira, odvela me na operu. Gledao sam Orfeja i Euridiku. To je bio doživljaj koji me neizbrisivo obilježio za cijeli moj život.

rata (razdoblje koje mu je poslužilo kao temelj za dramu) priča o tim događajima uvriježila među stanovnicima nakon kazališnih izvedbi *Oslobođenja Skopja*, i to one najpoznatije Ljubiše Ristića,³ a zatim i makedonskih izvedbi.⁴ Priču, navodno, neki znaju i danas. To je samo jedan kuriozitet iz svakodnevnog života koji potvrđuje i učvršćuje tezu o povezanosti teatra i pamćenja. Ovu je priču, naime, stvorio i u pamćenje stanovnika skopske mahale utisnuo upravo teatar. No, sudeći prema sjećanjima suvremenika iz osamdesetih godina prošloga stoljeća, kao i prema novinskim zapisima, izvedbe ove drame upisale su se u kolektivnu memoriju ne samo zajedničke kulturne (i političke!) scene bivše Jugoslavije (čija društveno-politička i kulturna slika kao da se zrcali u ovoj dramu), nego i šire, u memoriju svjetskoga kazališta, i to zahvaljujući izvedbama u produkciji KPGT-a, odnosno Centra za kulturnu djelatnost SSO Zagreb,⁵ u Australiji i Sjedinjenim Američkim Državama te u Jugoslaviji i Europi od 1978. do 1987. što je ovom tekstu osiguralo i mjesto u inozemnom dnevnom tisku, stručnim časopisima (Dolan 1983) i znanstvenim studijama (Carlson 1989) itd.

Sasvim je jasno da je *Oslobođenje Skopja* jedno od onih dramskih djela koja pripadaju korpusu tekstova koje nije moguće čitati u jednostranom, monolitnom i monološkom (što za dramski tekst sam po sebi uopće nije moguće jer je uvijek riječ o dijalogu, dvostrukosti, višedimenzionalnosti) nacionalnom književnom ključu. Taj tekst ne samo da izlazi iz okvira svoje nacionalne dramatike, nego prelazi i okvire tadašnjeg konteksta »književnosti naroda i narodnosti Jugoslavije« i obilježava svoju kulturnu sredinu, ali i svaku sredinu u kojoj je izveden. Imajući na umu različita razdoblja i prostore na kojima je izveden te njegovo konstantno uplitanje u svaki od izvedbenih konteksta, tj. politički, društveni, povijesni, kulturni kontekst itd., kao i s obzirom na različitost kazališnih okruženja u kojima je igran, Jovanovićev tekst možemo suvereno čitati i kao tekst koji obilježava makedonsku književnost i ima u njoj zaslužno mjesto, a još više kao tekst koji pripada makedonskome kazalištu (usudio bih se reći, možda čak i više nego neki tekst na makedonskom jeziku). Količina i kompleksnost znakova koji se već na prvi pogled (i na tekst i na njegovu potencijalnu izvedbu) nameću čitatelju/gledatelju kao prepoznatljivi znakovi makedonske tradicije ravna je nekima od kanonskih tekstova makedonske dramatike: od

Vani, u stvarnom svijetu, divljao je rat [...], a u kazalištu sam odjednom doživio neku drugu dimenziju stvarnosti: harmoniju čudesnih zvukova, muziku, duhovnost, svjetlost i ljepotu. U tom trenutku me dotakla božica Thalia i otvorila mi vrata u čarobni svijet umjetnosti. To je bio sudbinski trenutak, tada se rodila moja ljubavna veza s kazalištem koja još uvijek traje.« (Citirano prema Мазова 2007: 384. Prijevod moj.)

³ *Oslobođenje Skopja* praižvedeno je u lipnju 1978. u režiji Ljubiše Ristića i produkciji Centra za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine u Zagrebu.

⁴ U makedonskim kazalištima drama je izvođena u trima postavama: prvi put u režiji Slobodana Unkovskog u Dramskom teatru u Skopju premijerno je izvedena 17. studenog 1978; drugi put u Narodnom teatru Štip 18. siječnja 1979. u režiji Simeona Gavrilova i treći put 2002. u Makedonskom narodnom teatru u režiji Srđana Janakijevića povodom obljetnice oslobođenja Skopja 1944. godine. Premijera je održana na dan oslobođenja, 13. studenog.

⁵ Više i preciznije o produkciji predstave i statusu KPGT i Centra za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine u Zagrebu u tekstu Dragana Klaića (Klaić 1989).

znakova folklorne tradicije, preko aluzija na makedonsku političku povijest sve do onog očiglednog, tj. kronotopa – konkretnog vremena i prostora okupiranog Skopja. Ne čudi stoga činjenica da je upravo jedna od prvih izvedbi *Oslobođenja Skopja* u režiji Slobodana Unkovskog postavljena kao tzv. »site-specific« kazalište ili »theatre on location«,⁶ u prostor Muzeja grada Skopja, tj. u zgradu bivšega željezničkog kolodvora. Spoj prostora izvedbe i dramskog prostora u ovom slučaju rezultira specifičnom kazališnom čarolijom jer je prostor izvedbe igrom slučaja postao pravo mjesto pamćenja (Nora 2006). U razornom skopskom potresu 1963. godine napola razrušena zgrada željezničkoga kolodvora nije nikada obnovljena, a kazaljke sata na pročelju zdanja-ruševine zaustavljene su i još uvijek pokazuju vrijeme potresa. Spajanjem teksta koji *pamti* jedno razdoblje iz suvremene povijesti i kazališnoga prostora koji *pamti* drugi događaj iz suvremene povijesti, kazalište se pretvara u *stroj pamćenja* (the memory machine), kako ga apostrofira Carlson (2003), i uspostavlja znakovne veze između nekoliko vremenskih slojeva (Drugoga svjetskog rata, potresa i suvremenosti, tj. jugoslavenskih sedamdesetih godina) postajući »mjestom osobnog i kulturalnog pamćenja« (Carlson 2003: 4). Na taj način prostor izvedbe generira društvena i kulturalna značenja što se može potvrditi i u ostalim izvedbama ovog teksta, osobito onima u produkciji KPGT-a. U tom se kontekstu ističe i treća makedonska izvedba iz 2002. Ona je također evocirala kolektivno sjećanje jer je uprizorena povodom obljetnice oslobođenja Skopja od bugarske okupacije 13. studenog 1944. Ta je predstava izvedena na pozornici Makedonskog narodnog teatra, odnosno u okvirima državnoga kazališta, na tradicionalnoj sceni-kutiji, sa svim povijesnim znakovima koje nosi, tj. pamti jedno takvo kazalište.

Protiv takvog oblika kazališta upravo agira Jovanovićeva drama, osobito Jovanovićev i Ristićev teatar svojim predstavama na otvorenim gradskim prostorima (u pravilu dvorištima i parkovima) – od praižvedbe u zagrebačkim dvorištima kod Lapidarija u Habelićevoj ulici, preko beogradskih izvedbi na parkiralištu kazališta Atelje 212 i u manjem obližnjem dvorištu pa sve do australskih senzacionalnih izvedbi u prostoru nekadašnjeg kolonijalnog zatvora pretvorenog u koledž (!) te izvedbi u dvorištima i parkovima diljem SAD-a (Denver, New York, Washington, itd.) (više o ovim izvedbama u Klaić 1989 i Foretić 1989). Uklapa se tako ovaj politički teatar u kazališne prakse šezdesetih i sedamdesetih godina koje zagovaraju ideju kazališta naroda izvan okvira arhitektonskih, povijesno obilježenih institucionalnih zdanja. Za takvu je kazališnu praksu karakteristično izvođenje predstava na otvorenim urbanim prostorima, ulicama, trgovima ili u prirodi, pretvaranje svakidašnjih prostora u prostore iluzije, a sve s ciljem da se kazališne zgrade prokaže kao simbole »kulturalne industrije« i kapitalizma koje je nužno uništiti (Carlson 1989: 33). U jugoslavenskoj socijalističkoj stvarnosti Ristić u državno subvencioniranim kazališnim institucijama prepoznaje zaostatke buržuskoga kazališta koje i dalje ovisi o režimskim strukturama moći (Dolan 1983: 82). Početna sudbina Jovanovićeva teksta kao da ovu

⁶ Lehmann predlaže termin *theatre on location* pojašnjavajući: »Kazalište traži arhitekturu ili neku drugu lokaciju, i to ne toliko – kako sugerira pojam site specific – zato što mjesto (site) sadržajno osobito dobro odgovara određenom tekstu, nego zato što kazalište postiže da ono samo progovara« (Lehmann 2004: 224).

bojazan i potvrđuje jer tekst u početku nije bio prihvatljiv ni slovenskim, ni srpskim, ni makedonskim kazališnim kućama, tj. nije bio prihvatljiv vlastima. Tako su primjerice makedonski političari priječili postavljanje komada u kazalištima jer su u tekstu iščitali »uvredu makedonskog naroda i njegovog stradanja u NOR-u, a bilo je i nečega u vezi s Bugarima što im se nije dopalo« (Klaić 1989: 110), a slovenski su pak prepoznali vrijeđanje NOB-a itd. Igrajući se poviješću i oko povijesti, drama je prokazivala mehanizme institucija koje su tom poviješću gospodarile.

A upravo je, kad je riječ o njezinu odnosu prema povijesti, igra jedna od odrednica ove drame. Igru i sudbinu ističe Inkret kao osnovne elemente Jovanovićeve dramaturgije, a tako i ove drame. U njoj se naime sve zasniva na igri sjećanja, na dječjoj igri, na igri kao obliku percepcije stvarnosti i njezina oponašanja. Igra je i povijest, u drami predstavljena kroz dječji pogled.

V spominsko igro senc in slepečih refleksov ostro razsekane luči, v kateri najbolj grozljivo trpljenje in najbolj vroč zanos za hip pokažeta svoje nedoumljive obraze, da bi se nato spet potopila v temo: kar ostane, je nemi otroški pogled, ki ugleda več kot more razumeti, ki pa natanko vé, da se med ljudmi pregibljejo sile, ki so močnejše od njih [...] (Inkret 1981: 409).

Igra poprima i metateatarske dimenzije, ona postaje svojevrsni teatar u teatru u trenucima kada djeca igrajući se oponašaju (a što je drugo u osnovi teatra, nego oponašanje, mimezis?) rat, zbivanja oko sebe, zbivanja koja izgrađuju povijest, tj. pretvaraju svijet u benjaminovske ruševine povijesti. Najbolji je primjer za to trinaesti prizor drugog čina pod naslovom *Igra* u kojem se djeca drvenim puškama igraju egzekucije. U tom se trenutku zrcali i jedan dio one velike povijesti, povijesti na rubu ove drame, o kojoj se saznaje preko radija (Zoran ga sluša zajedno s odraslima) ili kroz razgovor odraslih onako kako ga čuje dječje uho. A taj je svijet u kojem se zbiva velika povijest za dječaka Zorana isto toliko apstraktan i nedokučiv kao i pojmovi sloboda i ropstvo (koje mu pokušavaju objasniti odrasli).

Izvedbenost ovog dramskog teksta naglašena je u svakom njegovu dijelu, sve se pred Zoranovim pogledom zbiva kao predstava pred gledateljima te se uspostavlja situacija potenciranja pogleda: gledatelji/čitatelji gledaju Zorana kako gleda svijet oko sebe i taj svijet samo kroz njegov pogled i percipiramo. Nije stoga ni toliko čudno Ristićevo inzistiranje na uvjeravanju publike da je ono što vidi pred sobom san, fantazmagorija, kako primjećuje Foretić (1989: 149). I ovdje se prepoznaje dominantna tendencija karakteristična za reprezentaciju prošlosti i dramsku izvedbu povijesti druge polovice 20. stoljeća, a koja se pojavljuje u reprezentativnim komadima opsjednutima prošlošću. To je tendencija, naime, da se glas konačno dade svjedoku, tj. žrtvi galerije reprezentativnih povijesnih ličnosti (povijesne) dramatike prijašnjih epoha. Zanimljivo je s tim na umu čitati i makedonsku narodnu pjesmu *More sokol pie voda na Vardarot* koja se poput svojevrsnog lajtmotiva provlači kroz dramu jer se jedino u njoj spominje lik junaka, točnije, traži se junak.⁷ Dramske povijesti novijeg datuma

⁷ More oј соколе, ти јуначко пиле / More нели виде јунак да премине / [...] / Јунак да премине с' девет лути рани / Девет лути рани, сите куршумлии / [...] / А десетта рана с' нож е прободена [...]

više ne poznaju (tj. ne priznaju) junake, povijesne heroje koji bi imali pravo reprezentirati svoje vrijeme, povijest se više ne promatra iz ptičje perspektive aurativnih ličnosti, nego upravo suprotno, iz perspektive njihovih žrtava, onih na dnu ili, kako su to kritičari spominjali i u vezi s Jovanovićevom dramom, iz dječje, »žablje perspektive«. Povijest je dakle i sama predstava, izvedba što se odigrava pred očima publike, koju ona, povijest, oblikuje na svoj način. Heroji se spominju (poput stvarnih povijesnih ličnosti kao što je Mirče Acev), a kad konačno heroj stupi na scenu na kraju drame kao osloboditelj, u liku oca, taj isti heroj svjedoka ne razumije.

Povijest je prisutna u gotovo svakom retku *Oslobođenja Skopja*, već od prostora grada tj. ulica Skopja. Grad kao metaforičko-simbolički kazališni prostor u ovom dramskom tekstu ima status »nijemog lica« (onako kako taj pojam objašnjava Victor Hugo u *Preface de Cromwell*), osobito stoga što postaje »mjesto pamćenja«, Barthesov ludički prostor »stalne igre«, Ubersfeldičin »prostor povijesti« ili Duvignaudovo mjesto gdje je kazalište pustilo korijenje. U tom smislu drama naginje i dokumentarnom kazalištu, osobito u onim trenucima gotovo dokumentarističkog pristupa povijesti što se izravno ostvaruje u »umetnutom dokumentu«, tj. popisu što ga doktor diktira Lenče pri kraju drame, a na kraju kojeg je nadnevak 13. 11. 44. godine (povijesni dan oslobođenja Skopja). Tekst postaje repozitorij pamćenja u već spomenutom Carlsonovom smislu riječi, tekst je opsjednut memorabilijama, poviješću, i to ne samo nacionalnom ili političkom, nego još više književnom i osobito kazališnom. U smislu samosvjesnosti dramskog teksta, koji pamti ritualni karakter teatra, zanimljivo je eksplicitno uokviravanje predstave u posljednjem prizoru prvog čina, kad se pred Zoranom izvodi vertep,⁸ a u didaskalijama se daje precizan (redateljski!) opis predstave. S druge strane, na kraju drame apostrofira se suvremenija povijest kazališta kroz »nepokretnu fresku«, svojevrsno agitpropovsko revolucionarno kazalište karakteristično za enobeovske kazališne teme.

Kao i svaka drama koja reprezentirajući povijest, izvodeći je, i prokazujući njezine mehanizme, stremlje ka budućnosti, tako i *Oslobođenje Skopja* »proročanski« zadire u tu budućnost, budućnost vrlo blisku iz perspektive vremena radnje (kraj rata, početak novog poretka), ali i onu budućnost iz perspektive vremena nastanka teksta i njegovih izvedbi. Taj proročanski trenutak prepoznatljiv je u posljednjem prizoru Zorana i njegova oca Dušana, u prizoru gdje dijalog prestaje očevim riječima: »Sine moj, ja te ne razumijem,« a u kojem, kao što je kritika uočila, kao da se zrcale sva buduća nerazumijevanja generacija. Tako Jovanovićev tekst postaje dio onoga korpusa tekstova koji vlastitom izvedbom povijesti obilježavaju kazališna okruženja i kazališne kontekste vertikalno i horizontalno, tj. na različitim mjestima i u različitim vremenima, korpusa tekstova poput onih Ljubomira Simovića, Slobodana Šnajdera, Gorana Stefanovskog, a i šire Friedricha Dürrenmatta, Maxa Frischa i drugih koji su kroz dramu i kazalište pokušali izvesti i p(r)okazati filozofiju povijesti.

⁸ Narodnu igru *vertep* u makedonskoj tradiciji autorica Petrovska - Kuzmanova određuje kao misterij (u smislu srednjovjekovne vrste duhovne drame), to je igra koja je izvođena u sklopu božićnog slavlja u nekim (pretežito urbanim!) sredinama u Makedoniji, najčešće u vremenu između dva svjetska rata (Петровска - Кузманова 2006: 50–52).

Izvori i literatura

- CARLSON, Marvin, 1989: *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- CARLSON, Marvin, 2003: *The Haunted Stage*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- BOROVNIK, Silvija, 2005: Dušan Jovanović. Silvija Borovnik: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica. 122–140.
- DOLAN, Jill, 1983: Linking Art and Politics: KPGT, the Zagreb Theatre Company (Yugoslavia). *The Drama Review* 27/1. 82–92.
- FORETIĆ, Dalibor, 1989: Oslobođenje Skopja. Dalibor Foretić: *Nova drama*. Novi Sad: Sterijino pozorje. 148–153.
- INKRET, Andrej, 1981: Drama in teater med igro in usodo. Dušan Jovanović: *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 391–412.
- JAVORŠEK, Jože, 1986: Dušan Jovanović: »Oslobođenje Skopja«. Vasja Predan (ur.): *Savremena drama i pozorište u Sloveniji*. Novi Sad: Sterijino pozorje. 403–407.
- JOVANOVIĆ, Dušan, 1981: *Oslobođenje Skopja i druge drame*. Zagreb: Globus.
- KLAIĆ, Dragan, 1989: »Oslobođenje Skopja«, 1977–1987, memoari. Dragan Klaić: *Teatar razlike*. Novi Sad: Sterijino pozorje. 109–148.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2004: *Postdramsko kazalište*. Zagreb: CDU, Beograd: TkH.
- ЛУЖИНА, Јелена, 2008: *Особеноста и очуденоста на драмското/театарското паметење*. Јелена Лужина: *Отаде*. Скопје: Силсонс. 25–46.
- МАЗОВА, Лилјана, 2007: Долг и искрен љубовен однос. Душан Јовановиќ: *Ослободувањето на Скопје*. Скопје: Матица македонска. 383–398.
- NORA, Pierre, 2006: Između Pamćenja i Historije. Problematika mjesta. Maja Brkljačić, Sanja Prlenda (ur.): *Kultura pamćenja i historija*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga. 21–44.
- ПЕТРОВСКА - КУЗМАНОВА, Катерина, 2006: *Ритуалот и драмата*. Скопје: Маска.
- PONIŽ, Denis, 2001: Dramatika. Jože Pogačnik idr. (ur.): *Slovenska književnost III*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 203–350.
- ROKEM, Freddie, 2000: *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.