

Come to Yugoslavia!

Jugoslavija, moja dežela
Po romanu in dramatizaciji
Gorana Vojnovića,
režija Ivica Buljan.
SNG Drama Ljubljana,
predpremiera, 10. 4. 2015

Oficir, roža, v ozadju pa mikavno dvoumna reklamna podoba. Predstava se začne brez ovinkarjenja. Oder zapolnjujejo neskončni regali, značilni za obdobje razcveta tržnega gospodarstva sedemdesetih in osemdesetih let, ki vse do danes uspešno kljubujejo času v mnogih stanovanjih iz socialističnega obdobja. Regali so izrazito pomnoženi, tako v globino kot v višino odra, na način, da ustvarjajo dve stranski steni. Vrata posameznih regalov odpirajo vhode v prizore in zapirajo izhode iz njih, ponavljajoča se odpiranja in zapiranja tvorijo ritem,

ki po svoje povezuje nesnovno razsežnost igre s snovno razsežnostjo arhitekture scenskega interierja oziroma sporočilnosti obeh; vstopi in izstopi igralck in igralcev skozi omare hkrati vnašajo kanček modernističnega absurda, ki strnjeno odpira pomene – prehodov iz zasebnega v javno, skritih okostnjakov, zakopanih čustev, razlike med resničnostjo in propagando itd.

Začetek kot tudi celotna predstava sta pravzaprav izrazito zaznamovani s celostno podobo odrskega prostora, v katero se spotoma ujemajo in z njo prepletajo početja igralcev in igralck. Ogromen turistični poster v ozadju dogajanja s svojo izzivalno in pogumno grotesknostjo v meni/gledalcu izziva mešanico občutkov, ki jih povzročajo ideološki nastavki skriti za njegovo varljivo eksotično podobo: komercialni pristop jugoslovanske turistične panoge, ki želi privabiti "devizne" goste z Zahoda z oglaševalskim sloganom *Come to Yugoslavia* povsem mirno sobiva s takrat veljavnim konceptom izgradnje brezra-



Foto: Peter Uhan

zredne družbe, že utapljajočim se v koriciji; med prikritim procesom nastanka novega (ali le bolj odkrito) kapitalnega razreda se uprizarjajo pionirske zaprisege, prenašajo se štafete mladosti, hkrati potekajo počitnice v poceni kolektivnih namestitvah in luksuznih hotelih ("vsak po svojih zmožnostih in vsakemu po njegovih potrebah"), delujejo praktično korporativna (z današnjim izrazom javno-zasebna) podjetja za uvoz in izvoz (beograjski Genex ima v tem času celo lastno letalsko floto), država se močno zadolžuje pri Mednarodnem denarnem skladu, z razkrojem čedalje šibkejše države blaginje pa se postopoma pripravlja dokončna razgraditev trhle socialnega konsenza zasnovanega na ideologiji enotnosti delovnega ljudstva, kar bo namesto v opevano vladavino proletariata peljalo v nove balkanske vojne.

Zdi se, da dramatizacija romana *Jugoslavija, moja dežela* v osnovi ponuja nabor specifičnih čustvenih refleksij, nekakšnih emocionalnih hlapov, fragmentov, ki izhajajo iz bogate naracije (knjige)

kot hvaležne osnove za izrazito čustveno naravnano uprizoritev. Ta je režirana na način, ki med koketiranjem s potencialno popularno, všečno formo – ta prejskicira in (de)montira, kot pa pojasnjuje številne nakazane kontekste –, pušča dovolj prostora za igranje s pomeni, gestami in interakcijami, vendar ne z improvizacijo, temveč tako, da omogoča zadostno igralsko avtonomijo. Kljub poudarjeni naraciji oziroma poudarjenemu pomenu besedila, ki sicer uspešno ustvarja tako dramaturški kot zgodovinski lok, težka rečemo, da je sama zgodba odločilno pomembna, vsaj ne kot zaokrožena celota, temveč jo raje bemo na nekem vzporednem "kanalu", med kopico drsečih in prekrivajočih se igralskih gest.

Vzpostavljena precej trdna dramska struktura (ob dramaturgiji Mojce Kranjc) je dala slutiti, da "ima vsak svoje mesto, v državi in družini", kot nam je brezkompromisno sporočala ena izmed replik. Znotraj nje sta ustrezni mesti bili usojeni tudi dvema osrednjima protago-



Foto: Peter Uhan

nistoma, med katerima se splete globoko strastno ljubezensko razmerje – Dušo (igra jo Nataša Barbara Gračner) in Nedeljkom (Matjaž Tribušon), klasičnima predstavnikoma "mešanega" jugoslovanskega zakona. Ona prihaja iz disfunkcionalne slovenske družine, on pa je poročnik disfunkcionalne Jugoslovanske ljudske armade, samosvoje in v mnogo čem privilegirane "etnijske" v nekdanji SFRJ. Njuna poročna priča, velik prijatelj in prav tako oficir JLA je polkovnik Emir s pomenljivim vzdevkom Loza (Jernej Šugman), po poreklu iz Mostarja, sin Vladan (Marko Mandić), plod njune ljubezni, pa je osrednji psihološki vozle dramske pripovedi, hibrida med epom in esejem.

Zanimiva se zdi režijska odločitev za umestitev celotnega dogajanja v en prizor in skoraj povsem statično scenografijo (Aleksandar Denić), ki pa ji vseeno ne primanjkuje dinamike. Dosežena je bila s preprostimi preskoki med posameznimi mikroambienti s pomočjo svetlobnih prehodov (pri tem igrajo pomembno vlogo lestenci – spet sklic na značilne stanovanjske interierje ex-YU) in fokusiranj vodoravnih snopov luči (oblikovala jo je Son:DA), ob uporabi več televizorjev. Ti ustvarjajo značilen vtis nenehne medializacije vsakdanjega proletarskega (in) meščanskega življenja, v katerem je imela televizija pomembno vlogo. Svetlost spremljanja televizijskih poročil kot glavnih "proizvajalcev resnice", zlasti obveznega večernega rituala gledanja Dnevnika ob 19.30 uri, je na Balkanu namreč še vedno zelo prisotna; televizija je odigrala pomembno vlogo pri sistematičnem vojnem hujskanju pred in med vojnami, danes pa je le čedalje bolj kompatibilen del širšega me-

dijskega spektakla. Sledeč temu pojavu je v predstavo vpleteno tudi predvajanje arhivskih televizijskih programov; predvojno obdobje tako zaznamujejo vložki iz ameriške nadaljevanke *Dinastija*, slišati in videti je tudi Miloševićovo naslavljanje javnosti, nazadnje tudi dele popularne latinoameriške nanizanke. Občutek je, da brez dejavnega vpletanja televizije, ki podčrta preteklik in ga naveže na sedanjik odrske govornice, preprosto ne bi bilo možno iz besedilne podlage prepričljivo zgraditi ustrezne mizanscene, saj je (bila) vloga množičnih medijev v obravnavanem kontekstu izrazito pomembna.

Med lovljenjem fragmentov prigod o tihotapljenju mamljivega zahodnega blaga iz Trsta (poleg kave Emir od tam prinese tudi kolo za Vladana in krilo za Dušo), se nam, sploh če smo ustrezno stari, razpirajo neki zdavnaj predelani vzorci socializacije v takratni družbeni ureditvi. Med tovrstnimi pomenljivimi replikami se omenja možnost skorajšnjega razpada države bratstva in enotnosti, Titova smrt oziroma dvoumnost množičnega žalovanja, ki je sledilo, en prizor se posveti nekoč izrazito pomembnem praznovanju prihoda novega leta, ne umanjka niti stilizirani glasbeni vložek – jugoslovanska himna *Hej, Slovani*. Preplet teh utrinkov in situacij (po)ustvari specifično pokrajino čutnega, ki nam pravzaprav sugerira razmislek o lastnem položaju glede na lastno umesčenost v naše takratno in sedanje življenjsko okolje.

Vloga glasbe (skladal jo je Rundek Cargo Trio) je pri tem odločilnega pomena. Glasbeni vložki se v predstavi pojavljajo večkrat, v obliki igranja in petja v živo, za katero skrbi in ga spodbuja harmonikar (Uroš Jezdić/Dejan Panić).

Bitola, moj roden kraj je verz makedonske pesmi, ki zajame in na oder prelize z igro (ali z drugo metodo) sicer stežka ulovljive čustvene vzorce "jugoslovanškega stanja", ki jih prav tako spodbujajo zvoki dalmatinske klope (*Čiribiribela Mare moja*) ali bosanskega sevdaha (*Čudna jada od Mostara grada*). Muzika je vpeta tudi v prizor svatbe, ohceti ob poroki Duše in njenega drugega moža (s katerim dobi drugega otroka); kot skoraj filmski kader se nenadoma pojavi pred nami, v vsem svojem blišču in kiču. Množični prizor pristno upodobi klasično srbsko folkloro: kolo se ob plapolajoči zastavi (raz)vije z odra v avditorij in ga zapusti skozi izhod za obiskovalce. Glasba v predstavi ne le premošča objektivni manko izraznih možnosti za uprizoritev tega, čemur pogojno rečemo "duh časa", temveč ga dejansko povzema in neposredno prenaša iz preteklika v sedanjik, v (odrski) tukaj-zdaj.

Skok v sedanost po vojnah, ki so se razplamtele po prostoru nekdanje Jugoslavije (kolikor tem sistemsko spodbujanim izbruhom nacionalizmov – ki zavoljo prerazporeditve družbenega bogastva maskirajo reprodukcijo totalitarizma – lahko rečemo vojna), nam razkrije temne plati prej precej brezskrbnih družinskih razmerij. Nedeljko je namreč obdolžen vojnih zločinov, zaradi česar se že leta skriva, menda nekje v Republiki Srbski, Duša pa zaradi tega preživlja težko obdobje, sama skrbi za odrasčajočega Vladana in se pri tem sooča s frigidnim odnosom lastnih staršev (Maja Končar, Zvone Hribar), ki se izkažejo za nezmožne zrelega starševskega odnosa do hčerke. Čeprav že od začetka varuje Vladanovo osebnostno integriteto (vztrajno ga prepričuje, da sam nikakor

ne nosi krivde za očetova dejanja), je njegov značaj vseeno introvertiran, čustva pa zmedena in zatrta (mati pravi, da obstaja možnost, da je oče res kriv), kar se kaže tudi v njegovih odnosih s punco Nadjo (Nina Ivanišin). Da razreši zagate s samim seboj, mora Vladan poiskati očeta, od katerega hoče izvedeti "resnico", ki se že spet izkaže za neulovljivo kategorijo, sploh na nanovo razdeljenem Balkanu, kjer poizveduje. Predstava tako tudi (nehote?) razpira zagate patriarhata, a ob pričakovano prevladujoči vlogi moških likov ne pozabi poudariti emancipatornega mesta ženske, predvsem z Dušinimi, pa tudi Nadjinimi replikami, četudi obdrži izrazito spolno delitev značajev, sicer precej značilno (če ne neizogibno) za obravnavani kontekst. Figura očeta v balkanski družini – sploh "oficirski" – je, kolikor lahko posplošimo, paradigma perpetuacije patriarhata, ki ga beremo med vrsticami oziroma posameznimi fragmenti, ki se vrstijo na odru; niti ne tako redki skrajnosti, kot sta nasilni oče ali pa oče kot nikoli odrasli mož podrejen ženi ("materi") oziroma kot kombinacija tega dvojega, so rahlo nakazani vedenjski vzorci, ki govorijo o pogosti podrejenosti (lažnim) avtoritetam, tako na ravni posameznika kot družbe, in se uspešno prenašajo na potomke oziroma nove generacije.

Režiser se je odločil za nelinearno pripoved, tako občasno gledamo ponovna vračanja v preteklost s prizori, ki dopolnjujejo in pojasnjujejo vmesne člene zgodbe ali pa jo plemenitijo z lucidnimi, posredno povezanimi podarkami, dostikrat temelječimi na ex-jugoslovanski folklori humorja (pogosto temelječi na preigravanju nacionalnih stereotipov). Občasno se tako pred

nami vzporedno najdeta mladi (Filip Ekart Babić) in odrasli Vladan, na primer v hotelski sobi v Beogradu (kamor se družina preseli) in hkrati v Gorazdu (enem izmed mest, kjer Vladan išče očeta), kar uspešno zmečča omenjeno statičnost podobe celote.

Vladan očeta sicer išče najprej v Bosni, v Brčkem, kjer v več kot zgovornem prizoru obiska pri Medihi (Zvezdana Mlakar) med obveznim ritualom kuhanja turške kave lahko začutimo patos, folkloro, večstoletno medgeneracijsko čustveno navlako in podobne "balkanske" fenomene, pričarane v njihovi klasični, stereotipni obliki – fenomene, ki so v vsej svoji neulovljivosti, eteričnosti, iracionalnosti in mitskosti ključni za razumevanje osebne psihološke travme, o kateri predstava pravzaprav govori skozi usta protagonistov (predvsem Emirja, Vladana in Duše). Ta travma je po svoje univerzalizirana prav v skupku situacij, ki povsem otipljivo odražajo velike kontraste med projekcijami osebnih želja proletarcev in njihovih

vih otrok, oblikovanih (že v zgodnjih otroštvih) znotraj agende socialističnega napredka, in dejanskim razkrojem (predvsem simbolnega) skupnega, ki se izide v vojno oziroma v lokalno različico globalnega neoliberalizma.

Za Nedeljkov psihološki profil je pomemben vidik podrejanja navidezno kolektivni logiki; ukrepa, kot mu narekujejo nadrejeni, pri tem verjame v iskrene namene vojaške komande, ki naj bi želela ubraniti državo pred nacionalizmi in posledičnim razkrojem, a na račun zanemarjanja družine, kar mu žena tudi očita. Zaradi Nedeljkov službene premestitve oziroma prekomande se družina tik pred začetkom oboroženih spopadov v Sloveniji in na Hrvaškem mora preseliti iz Pulja v Beograd, kjer nekaj časa živi v hotelu, saj ji vojska ne zagotovi obljubljenega stanovanja. Zadržanost, ki jo hotel sicer simbolizira, je tu podčrtana z nestabilnostjo položaja oziroma nevarnostjo, v kateri se družina naenkrat znajde, a prav tako – čeprav zgolj na ravni morebitne osebne asocia-



Foto: Peter Uhan

cije gledalca/gledalke – priključ v spomin begunske, taboriščne in mnogotere izgnanske situacije, ki smo jim bili pričre ali deležniki med zadnjimi vojaškimi intervencijami na Balkanu.

"Roman Jugoslavija, moja dežela postavlja drugo ob drugo dve podobi Balkana. Eno, ki je zapisana v otroškem spominu, in drugo, ki se razprostira pred nezaslepljenimi očmi odraslega človeka. Nedvomno se lahko na odru ti dve podobi prepletata tako zelo različno, kolikor so neomejene razsežnosti odrskih resničnosti, in ravno v tem gledališkem razkošju se skriva največji potencial za uprizoritev besedila. Gledališki oder namreč na najlepši možni način omogoča istočasnost različnih dogajanj, istočasnost spominskega in resničnega, preskakovanje iz enega v drugo in tudi zabisovanje mej med njima. Vladanovo iskanje vojnega zločinca generala Borojevića se lahko povsem nerazvozljivo preplete z njegovimi spomini na očeta Nedeljka in pred gledalci se lahko druga za drugo izrisujejo podobe dvojnosti njegovih notranjih doživljanj, podobe njegove razdvojenosti. Tako pa lahko morda pridemo še bližje bistvu problema našega soočanja z zločini, ki so jih v imenu ljudstva delali naši dobri očetje, bratje, strici, sosede ali prijatelji."

Spodletelost marketinško vodene volje ljudstva

Tako zapis iz gledališkega lista opozarja na dvojnosti, dvoumnosti, predvsem pa na čustveno razdvojenost in potrebo po odmiku od črno-belega pogleda, od enoznačnosti, ki se na ravni medializirane stvarnosti simbolično začne s slovenskim turističnim sloganom iz druge polovice osemdesetih *Slovenija, moja dežela*, ki v sebi povzema, a tudi pervertira potrebo po samostojnosti. Be-

se dežela je v tem primeru le bežno prikrivala stremljenje k državi, ki se je postopoma tudi uveljavilo, perverzijo pa je odražalo dejstvo, da je bila *marketinško* obdelana (sproducirana?) volja ljudstva osnova prihodnje državnosti. Ta zgodovinska marketinška ukana nas spominja na zadnje ljudske vstaje v Sloveniji, med katerimi so ob dejansko demokratičnih procesih izražanja in artikuliranja jeze (oziroma poskusih izvajanja resnične, nepredstavniske politike) potekale tudi instrumentalizacije protestov s kulturniški prijem (s festivalizacijo zoper enega samega domnevnega sovraga) in poskusi širše uveljavitve agende domnevne stranke-gibanja, pri katerih (sicer mutirani) marketing spet odigra pomembno vlogo. A marketingu nekako ne uspe zatreči "južne" razsežnosti dežele-države *Na sončni* (južni) strani Alp (še en propagandni slogan iz istega časa), niti ob pomoči liberalnih pobud pretežnega dela t. i. civilne družbe osemdesetih, ki se dokaj hitro prelevi v establishment novonastale nacionalne države. Ta svojo legitimiteto gradi na sistematičnem distanciranju od Balkana kot neciviliziranega, nasprotnega in tujega, na administrativnem izbrisu dela prebivalstva in zanikanju skupne preteklosti oziroma na klicu po "vrnitvi" v Evropo. Vendar je, tako kot drugi deli nekdanje skupne države, tudi ta dežela še naprej kos Balkana, kos nekdanjih Jugoslavij. V tem pogledu predstava pokaže na dejstvo, da se Jugoslavijam pač ne da ubežati, poskus pobega kvečjemu pomeni izmikanje introspektivnemu pogledu v lastno odgovornost znotraj širšega konteksta poskusa artikulacije skupnega; če pogledamo nekoliko dlje, gre pravzaprav za razpiranje vprašanja avtonomije sin-

gularnosti v okviru organizacije, pa naj gre za partnerski odnos, družino ali skupne dejavnosti.

V navezavi na "politični marketing" se odpre značilni problem privatizacije, na kateri je temeljila vzpostavitev tako novih balkanskih držav kot civilne družbe in ki stoji tudi za storjenimi vojnimi zločini. O tem na svoj način spregovori Emir, ko ga Vladan sreča med iskanjem očeta (in v njunem pogovoru ostane skoraj brez besed). Emir mu razloži svoje videnje vojne, njegova epsko globoka pripoved dobro oriše vznik nove ekonomije, ki zraste na pogorišču socializma; ekonomije, ki predpostavlja tudi posilstva, požige in množične umore. Haaške "maškare", kot Emir imenuje haaški tribunal za vojne zločine v Jugoslaviji, so po njegovem (in ne le njegovem) mnenju le privid pravice, ki ne more popraviti preštevilnih raztrganih in poškodovanih življenj, niti zares vplivati na izboljšanje družbenih razmer. S tem v pogovornem jeziku pravzaprav lepo poda klasično sliko fantazme pravne države, ki naj bi zagotavljala pravičnost na podlagi varovanja človekovih pravic, a te v resnici veljajo samo za ljudi s podeljenim *statusom* (državljana, premožnega, pomembnega itd.), torej ne za *zgoj* ljudi.

Očetomor

Ko se Vladan vrne v Ljubljano, ga Nadja opozarja na njegove čustvene zavoje, ki pa niso ovira za njun prepričljiv ljubezensko-seksualni prizor. Iz njenega dialoga posredno beremo čustveno nelagodje mlajše generacije, kolikor pač lahko pogojno posplošujemo, ki nastaja in se kopiči kot posledica družbenih razmer. Če je namreč bilo nekoč "vključ-

vanje vseh" vsaj navidezna gonilna sila širše skupnosti, so danes vsakovrstna, pogosto neprikrita izključevanja povezovalni elementi družbe utemeljene na izkoriščanju. Ko se Vladan zapira vase, to počne z zapiranjem v jezikovne okvire slovenščine, saj je njegovo izražanje v srbohrvaščini oziroma dvojezičnost nankrat širše nezaželeno. Seveda so pri tem ključni osebni razlogi, a možnosti za samouresničitev brez stresa, ki ga lahko povzroči okolica, so zdaj vsekakor zmanjšane.

V tej zvezi je dobrodošla rahlo nakazana samorefleksija, ko dogajanje na odru preide v bolj psihološke vode, a bi se tu lahko odprla možnost odmika od pragmatično začrtanih dramskih linij, morda v bolj stilizirano, abstrahirano smer, v prid odprave mestoma enolične odrske govorice. Orisani medgeneracijski odnosi so tako odraz neke druge in drugačne, a še kako pomembne vojne, ki pogosto vodi k spoznanju o potrebi po spreminjanju samega sebe, ki ga začrta sanjski prizor simboličnega očetomora. Dejanje bi lahko prispevalo k odpravi Vladanove čustvene neuravnovešenosti, (spet simbolično) naslonjene na (zgodovinsko) pretrgane vezi in razkole. A samo srečanje med sinom in očetom, ki se naposled uresniči na Dunaju, je vse prej kot odrešilno. Prizor ključnega soočenja se tako izogne banalizaciji, saj pušča odprt prostor za Vladanovo osamosvojitve, s čimer pokaže zavedanje, da rešitve ne gre iskati neposredno v odnosu z očetom oziroma v razreševanju tega odnosa.

V tem srečanju, zrežiranem s podarkom na rabi Mandičeve in Tribušonove telesne govorice, ki si jo sicer zlahka predstavljamo kot bolj zgovorno

reducirano, se vsa nakopičena čustvena navlaka – ki jo odlično ponazarjajo regali zgoščeni v svojih monumentalno odvečnih treh nadstropjih – razblini v amorfno snov, gotovo vredno nadaljnje predelave; če kaj, je namreč "nekdanja Jugoslavija" (osebna, kolektivna, ljubljena in sovražena) predvsem fenomen neizrečenega, zavrttega in zamolčanega. Njena tabuizacija v popkulturi jugonostalgije je le površni odmev njene globoke psihopatologije. Spregovoriti na to temo, odpreti fenomen z artikulirano scensko govorico je tvegano početje, predvsem zaradi nevarnosti zdrsa v nepolitično estetizacijo. *Jugoslavija, moja dežela* temu zdrsu uspešno kljubuje, kar čutimo kot pomembnejše od ocen o (ne)upravičenosti posamičnih dramaturških in režijskih odločitev. Miks časov, jezikov, dialektov, situacij in prostorov (ki jih ponazarja nespremenljivi, isti odrski prostor!) v predstavi funkcionira kot nekakšen "dobro razmontiran" proces, kar omogoča ključno: zasuke v intimne Jugoslavije njenih gledalk in gle-

dalcev. Istost (odrskega) prostora je pravzaprav nujni pogoj teh zasukov.

Kaj je Jugoslavija, ki je ni?

Kaj je Jugoslavija, ki je ni, je vprašanje, ki ga predstava odpre. Kdo so Jugoslovani, ki to niso več, kako se imenuje zemlja, po kateri hodimo med Vardarjem in Triglavom, med Đerdapom in Jadranom? Oziroma ime česa je danes Jugoslavija? "Niti narisane ovce mu ne bi zaupala v čuvanje," tako se na račun Janeza Drnovška, nekoč aktualnega predsednika SFRJ, pošali ena izmed protagonistk predstave. Ime česa je Drnovšek? Kučan? Milošević? Tuđman? Izetbegović? Karadžić? Mladić? Gotovina? ... Ime česa je ime slehernega državljana? In ime česa je država?

V enem zamahu bi lahko povzeli, da nas vsa ta imena, gledano s časovne distance in skozi navlako osebnih izkušenj, opominjajo na dejanski privid tega, čemur lahko rečemo "pravična ureditev napredne družbe", na različne demonstracije simbolnih in stvarnih moči, pa



Foto: Peter Uhan

tudi na spektakelsko razsežnost predstavi- niške demokracije. Po drugi strani je Ju- goslavija, ob vsem grenkem priokusu be- sede, lahko drugo ime za nešteta specifi- čna čustvena stanja/afekte posameznic in posameznikov, znotraj domene skup- nega, ki so ga znotraj specifičnega ideo- loškega okvirja, a hkrati onkraj avtoritar- narne paradigme države, soustvarjale ra- zlične mikroskupnosti in s tem tudi pu- stile določene sledi v času-prostoru, ki jih ne moremo spregledati. Nadrepre- zentacije teh skupnosti – umetniške be- ležke "jugoslovanskega stanja" – dose- gljive v obliki medializiranih podob sta denimo glasbeni videospot v režiji Go- rana Gajića *Kad mi kažeš paša* skupine Plavi orkestar in film Karpa Godine *Zdravi ljudi za rasonodu*; jasno je, da se pri tej asociaciji močno omejujemo – na zgolj dva, sicer zelo zgovorna primera.

Osamosvojitveni marketinški slo- gan se je naposled izkazal za uspešnega šele v svoji lucidno perverzni gledališki različici, na kraju, kjer dežela Jugoslavija – zdaj zgolj besedna zveza, ki močno re- lativizira siceršnje kanonizirane topogra- fije, ustvarjene s pozicij moči – lahko za- živi neobremenjeno-frustrirano življenje humornih, žalostnih, tragičnih, pateti- čnih in zabavnih reminiscenc, kjer lahko kljubuje sevanju eksplozivnih projekti- lov obogatenih z osiromašenim uranom, nevarnostim še vedno miniranih polj in patetičnim, humanitarističnim videnjem vojn in vojnih zločinov. Geslo *Come to Yugoslavia* pa zdaj lahko pomeni le po- smeh marketingu, ki hoče upravljati z voljo ljudstva in dizajnirati življenje, predvsem pa opozorilo na njegove po- tencialno nevarne, tudi smrtonosne učinke. Specifična blagovna estetika, ki jo predstava ponazarja z retro kostumo-

grafskimi (Ana Savić Gecan) in sceno- grafskimi rešitvami, nam namreč posre- duje vzorce čutnega, ki ga dominantna ideologija obstoječega prerazporeja v prid vzdrževanja hierarhij. Iztrgati se iz njenega propagandnega primeža je, tako danes kot v preteklosti, gonilo emanci- pacije posameznice/posameznika, ki se ne boji užitka v ponotranjenem sevdahu, narodnjaku ali turbofolku, tisti estetik- emociji, brez katere ni možno dojeti, razvozlati in razumeti sebi lastne(ga) "ju- goslovanke/jugoslovana". Tiste(ga) z malo začetnico.

Nenad Jelesijević