

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta

Univerza v Ljubljani
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo



GLEDALIŠČE UPORA

ALDO MILOHNIĆ

Ljubljana 2021

GLEDALIŠČE UPORA

Avtor: Aldo Milohnič

Recenzenta: Lev Kreft, Mateja Pezdirc Bartol

Lektura: Irena Hvala

Lektor angleškega povzetka: Paul Steed

Tehnični urednik: Jure Preglau

Prelom: Aleš Cimprič

Fotografija na naslovnici: prizor iz predstave Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*. Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju, Črnomelj, 1944. Vir: Muzej novejšje zgodovine Slovenije

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdala: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za izdajatelja: Tomaž Gubenšek, dekan Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Ljubljana, 2021

Prva izdaja

Naklada: 300 izvodov

Cena: 19,90 EUR



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS.

Besedilo knjige je nastalo v okviru raziskovalnega programa Gledališče in medumetništvo raziskave P6-0376, ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: 10.4312/9789610604280

Katalogna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga
COBISS.SI-ID=51570947
ISBN 978-961-06-0429-7

E-knjiga
COBISS.SI-ID=51528195
ISBN 978-961-06-0428-0 (pdf)

Vsebina

Uvod v performativne prakse upora	5
Delavski oder in amaterski učinek »proletarske igre«	13
Ustanovitev Delavskega odra	16
Kreftovo obdobje	18
Delakovo obdobje	20
Predstava kot manifestacija delavskega upora	23
Repertoarna politika, kolektivna igra in govorni zbor	25
Amaterski učinek proletarske igre	28
Brinin modernistični ples sredi pušk in bajonetov	31
Nori ples fašističnega diktatorja	35
Zgodba partizanske plesalke Brine	38
Partizanski balet Mire Sanjine	41
Trans-formacije upora: ples v mislih, ples v spominu	43
O dveh sunkih veselega vetra partizanskega gledališča in o »veliki uganki partizanske scene«	45
Slovensko partizansko gledališče in špansko urgentno gledališče	49
O dveh poklicnih partizanskih gledališčih	52
O ljubljanski »izkušeniosti« in belokranjski »metodi kulturnega vojskovanja«	59
Revolucionarnost in/ali meščanskost partizanskega gledališča?	63
Partizanski Molière kot simbolna gesta upora	67
Od pariške komune do partizanskega upora	70
Inovacije v partizanskem gledališču	73
Gledališče kot informativno-zabavni medij: »Zvočni tedi«	74
Gledališče reappropriacije	74
Partizansko antično gledališče (tragedija in komedija v enem dnevu)	75
Commedia dell'arte po partizansko	76
Partizanski moderni ples	77
Šepetajoče gledališče	78
Participativno gledališče	78
La révolution en marche	80

Upor telesa v slovenskem neoavantgardnem gledališču	83
OHO: »razstavljam svoje telo«	86
Pupilčki ali o perverznejših, degeneriranih, sadistih, skrunilcih kruha, ljubezni in domovine	89
<i>Problemi</i> : iluzija »osvobojenega telesa«	92
Glej, Pekarna, Nomenklatura: telo, ki pulzira	95
Paradoks telesa v gledališču	100
 O mehkoterorističnih performansih Marka Breclja	103
Uporniški izraz priletnega parazita	106
Mehkoteroristični performansi	108
Monumentalni performans <i>Kolenovanje</i>	110
Monumentalni performans <i>Posprava</i>	112
 Brutalizem v sodobnem slovenskem gledališču	113
Malomeščanska etika in duh tranzicijskega kapitalizma (<i>Kralj Ubu</i>)	116
<i>Antigona</i> : tri v enem	118
Brutalna banalnost v <i>Republiki Sloveniji</i>	120
Neznosna lahkost nasilja v <i>Našem nasilju in vašem nasilju</i>	122
Strukturno nasilje neoliberalnega sistema (<i>Manifest K</i>)	124
Pasti in paradoksi političnega gledališča	126
 Namesto sklepa: pogum za um kot up upor	129
 Literatura in viri	135
Povzetek	147
Summary	151
Seznam fotografij	155
Imensko kazalo	157
Bibliografska opomba	163

Uvod v performativne prakse upora



Ko je Haris Pašović sredi 90. let v obleganem Sarajevu ustanovil mednarodni filmski festival, so ga novinarji vprašali: »Zakaj filmski festival v času vojne?«, njegov odgovor pa je bil: »Zakaj pa vojna v času festivala?« Sarajevski igralec Zoran Bečić, ki je prav tako na lastni koži izkusil življenje v vojnem Sarajevu, je poskusil razložiti, zakaj je trmasto vztrajal pri nastopanju v gledališču, ko so granate in krogle ostromrelcev deževale po obleganem mestu: »Nisem sodeloval v gledališču, ki bi glorificiralo kako politiko, stranko ali platformo. Moje gledališče se je dobesečno borilo za življenje, za življenje mesta in njegovih prebivalcev, za življenje umetniškega ustvarjanja« (Diklić 35). Pri tovrstnih umetnostnih praksah se orodje umetniškega izražanja spontano spreminja v orožje upora – pač v sozvočju z Brechtovim geslom: »Knjiga je orožje, vzemi jo v rokel« – in na način, kot je svoj ples in poezijo svojega vojnega tovariša, pesnika Kajuha, razlagala partizanska plesalka Brina: »Kot ustvarjalka plesnih izpovedi sem se postavila ob pesnika, ki mu je bila poezija orožje« (Paulin, Plesna umetnost 26). Pri tem seveda ne moremo odmisлити dejstva, da bosta knjiga in poezija učinkoviti orožji, ali vsaj uporabni orodji, le takrat, ko tudi po svoji vsebini in formi ne bosta pristajali na samoumevnost in ko bosta spodbujali k iskanju odgovorov na ključna življenjska in družbena vprašanja. V 80. letih je znameniti nemški dramatik Heiner Müller opozoril, da se »literatura mora upirati gledališču«, da je torej besedilo lahko produktivno za gledališče le takrat, ko se upira neposredni, samodejni ali celo dobesečni uprizoritvi (Gesammelte Irrtümer 18). Temu Müllerjevemu stališču seveda pritrjujem, vendar bi lahko dodal, da to ne velja le v razmerju med literaturo in gledališčem, temveč tudi v razmerju med gledališčem in družbo. Večletno raziskovanje gledališča upora me je namreč utrdilo v prepričanju, da je za družbo produktivno le tisto gledališče, ki se (ji) upira.

Umetnost, ki sama sebe doživlja kot »orožje«, je lahko samo tista umetnost, ki se je odpovedala nekdanji meščanski avtonomiji in ki – ne v nasprotju, temveč v skladu s to pozicijo – ne trdi, da je lahko nadomestek za oboroženi boj v času vojne ali za politični boj v času miru. Sprememba položaja umetnosti ni mogoča v okviru obstoječe družbe, saj je za kaj takega potrebna radikalna sprememba celotne družbe in ne le umetnostne prakse, ki je za njo značilna. Iz predpostavke, da radikalna reforma umetnostne prakse ne zadošča, če se hkrati ne zgodijo tudi radikalne spremembe v družbi, so izhajale tudi razne umetnostne prakse, ki so nastale v turbulentnih situacijah družbenih sprememb in so se tako ali drugače vključile v ideološki boj za sprožanje, doseganje in interpretacijo teh sprememb. Če vsakdo lahko pleše, kot je trdil Laban, potem mora imeti možnost, da sodeluje v koreografiji upora, kajti nobenemu ne sme biti kratena pravica, da revolucijo odpleše tako, kakor sam najbolje zna in zmore. Zato je estetska prefinjenost umetnosti upora natanko v njeni neobremenjenosti z estetskimi oziri.

O nekaterih pomembnih primerih aktivistično-performativnih dogodkov, ki so se zgodili pri nas v zadnjih dveh desetletjih, sem pisal že večkrat, npr. o akcijah v

podporo izbrisanim (prim. Artivizem; Direct Action; Teorije sodobnega) ali o »vstajah ljudstva«, ki so se začele v Mariboru in nadaljevale v številnih drugih mestih po Sloveniji (prim. Koreografije otpora; Vstajniki in zombiji; Artivistic Interventions; D'effacés à zombies; Umetnost v času), zato jim v tej knjigi ne bom posvetil posebnega poglavja, bom pa v tem, uvodnem poglavju vsaj na kratko opozoril na nekatere značilnosti ljubljanskega dela vstaj.¹ Omejil se bom na uporabo »zombijevskih« lutk in mask, ki so jih vstajniki širili kot nekontrolirano epidemijo po ljubljanskih ulicah in trgih, saj to posebno obliko improviziranega »uličnega gledališča«² lahko uvrstimo med paradigmatične primere sodobnih performativnih praks upora, ki znajo duhovito uporabiti metodo *subverzivne reappropriacije* – prisvojitve ali posvojitve žaljivih, difamacijskih izrazov ali prispodob, s katerimi so skušali očrniti določeno družbeno skupino, a jih je ta z lastnim angažmajem uspela rekuperirati in jih obrniti proti tistim, ki so jih prvotno lansirali v javnost kot verbalne ali ikonične degradacije.

Vstaje proti skorumpiranim politikom so se po vsej Sloveniji vrstile pozimi 2012 in zgodaj spomladi 2013, začele pa so se v Mariboru kot protest proti lokalnim oblastnikom in županu Francu Kanglerju. Po izbruhu mariborske vstaje so v Ljubljani sledile množične demonstracije v podporo Mariborčanom ter proti takratnemu predsedniku vlade Janezu Janši in ljubljanskemu županu Zoranu Jankoviću. V tem času se je pojavila trditev na spletni strani politične stranke SDS, katere predsednik je (bil) Janez Janša, da za protestnim gibanjem stoji »komunistična internacionala« in da ne gre za vstajo ljudstva, temveč za »vstajo zombijev«. Prav te »zombijevske kategorije« (Ulrich Beck) kot mrtvi konceptualni okvir pritiskajo na možgane živih političnih mrtvecev, ki jih, zavoljo lastnih ideoloških potreb, skušajo obuditi od mrtvih kot »sence nekega časa, razmajana trupla lingvističnih konstruktov, ki so edino lahko odsev preteklih stoletij, pajčevine lastne neuporabnosti« (Gonzalo 97). To nespametno izjavo o »vstaji zombijev« so protestniki seveda takoj pograbili in jo performativno reappropriirali: spodbudila je neobrzdano animacijsko, korpografsko in koreografsko domišljijo pri vstajnikih, ki so si izmislili nešteto variacij na temo živih mrtvecev.

-
- 1 Glede na to, da se je vstajniško gibanje začelo v Mariboru, je morda nespodobno, da poudarjam vstajniško dogajanje v Ljubljani. Vendar razlog za to ni v morebitnih osebnih preferencah do Ljubljancanov (ali ignoranci do Mariborčanov), temveč so razlogi čisto praktične narave: ljubljanskih vstaj sem se še kar redno udeleževal, mariborskih pa žal ne, zato sem se raje omejil na primere, ki jih poznam iz »prve roke«.
 - 2 Ulično gledališče se je, vsaj v najširšem pomenu in v evropskem okviru, začelo že v antiki, ko je znameniti Tespis vlekel svoj voz po Atiki in na mestnih trgih uprizarjal predstave. Tudi v srednjeveških časih so radi uprizarjali razne religiozne (pa tudi posvetne) spektakle na odprtem. V današnjem pomenu pa se pojem uličnega gledališča začne uporabljati šele v prejšnjem stoletju, ko so, zlasti v 60. letih, nastale številne skupine, ki so uprizarjale gledališke (in njim podobne) dogodke na mestnih ulicah in trgih. Za ulična gledališča je značilno, da niso zavezana določenemu prostoru, da rada spreminjajo okolje in svoje predstave lahko prilagodijo glede na prostorske danosti. Tako kot so prilagodljivi akterji uličnega gledališča, je tudi sam pojem dovolj prožen, da lahko z njim zajamemo najrazličnejše oblike performativnih praks na odprtem.

Vstajniških zombijev ni kritiziral le vladajoči *establishment*, kritične tone je bilo slišati tudi iz vrst intelektualcev, ki so sicer proteste podpirali.³ A če so našemljeni protestniki dajali videz karnevalske igrivosti, to še ne pomeni, da jim je šlo le za zabavo in rajanje. Če so bile vstaje res »vseljidske«, potem so bili vsi udeleženci teh dogodkov del vstajniškega ljudstva, ne glede na to, ali so zganjali zombijevske maškarade ali pa so razkazovali transparente s političnimi sporočili. Brez enih in brez drugih vstaje ne bi bile to, kar so bile: pomembne politične manifestacije, na katerih je ljudstvo demonstriralo svojo odločenost, da zahteva spremembe in si jih izbojuje, ter hkrati povsem spontane erupcije »ljudske kulture«, ki si nikakor ne zasluži, da jo zmerjajo z »apolitičnostjo«, če je, kot pravi Bahtin, od nekdaj slavila »osvoboditev izpod oblasti prevladujoče resnice in obstoječe ureditve« (16). Podobno tudi demonstracije ameriških pacifistov proti vojni v Vietnamu ne bi bile enake, če pri njih ne bi sodelovalo znamenito ulično gledališče *The Bread and Puppet Theater*, ki je, kakor naši vstajniški zombiji, uporabljalo velikanske lutke in maske.

Duhovitost zombijevskih maškarad delno korenini v mehanizmu ponavljanja, o katerem piše že Henri Bergson v znamenitem *Eseju o smehu*. Nekatere izjave se pogosto pojavljajo v vsakdanji komunikaciji in zato postanejo fraze, »ki jih ponavljamo in sprejemamo čisto mehanično«, zato se ne sprašujemo o njihovem dejanskem pomenu in »naša pozornost zadremlje«. A to se lahko spremeni, ko se iz različnih razlogov spremeni pozicija izjavljanja in našo zaspano pozornost »mahoma predrami absurdnost« (72). Prav ta absurdnost je zaslužna za komični učinek, ki ga poznamo iz številnih šal. Podobno lahko ugotovimo tudi za vstajo zombijev: protestniki, ki so nosili zombijevske maske, seveda niso zares verjeli, da so komunistični zombiji, kot so trdila trobila takrat vladajoče stranke, temveč so se le *pretirano poistovetili* s to trditvijo, da so lahko demonstrirali vso absurdnost očitkov o njihovem (političnem) zombijevstvu.⁴ Z drugimi besedami, ko so si nadeli maske zombijev, so protestniki simbolično sneli ideološke maske z obrazov pripadnikov vladajoče stranke.

Improvizirano »ulično gledališče« vstajniških zombijev je hibridna oblika performativnih dogodkov, ki so izrazito politični, estetska razsežnost pa je v funkciji krepiteve komunikacijskega kanala, skozi katerega protestniki pošiljajo kritična sporočila oblastnikom. Od primerov, ki jih obravnavam v tej knjigi, so jim glede na ta aktivistični vidik najbližje tako imenovane »mehkoteroristične« akcije Marka Breclja, kot je

3 Nekaj izpostavljenih primerov tovrstne kritike sem zbral in analiziral v knjigi *Umetnost v času vladavine prava in kapitala* (137–139).

4 Z izrazom »pretirano poistovetenje« prevajam sicer že uveljavljeno tujko *надидентификация*, ki je del metode subverzivne afirmacije, politično subtilne oblike upornišтва, s katero lahko kritiziraš oblast tako, da skrajno zagrizeno odigraš vlogo fanatičnega bojnika za (kritizirano) Idejo v njeni najčistejši in najbolj avtentični obliki. Metodo so izpili pripadniki in pripadnice umetnostnega gibanja Neue slowenische Kunst (NSK) v 80. letih prejšnjega stoletja. Več o tem v moji knjigi *Teorije sodobnega gledališča in performansa* (186–187).

sam poimenoval to nenavadno zmes performerskega ludizma, političnega komentarja in nenasilne direktne akcije. Med novejšimi Brecljevimi akcijami je verjetno najbolj znan njegov »monumentalni performans« *Kolenovanje*, ki ga je izvajal kontinuirano kar sedem let v času vladavine koprškega župana Borisa Popovića.

Največ prostora v knjigi pa je vendarle namenjenega izrazito gledališkemu primeru uporništva na Slovenskem od dvajsetih let 20. stoletja do danes, torej približno v zadnjih stotih letih. S to obravnavo začnem v drugem poglavju, ki je posvečeno delavskim odrom. To so bili amaterski odri, ki so jih ustanovili v mnogih slovenskih mestih zlasti po koncu prve svetovne vojne in jih je vodila ideja socialne emancipacije. Nekateri med njimi, zlasti Delavski oder v Ljubljani, so uprizarjali kakovostne predstave. To je bilo mogoče, ker je Delavski oder v času, ko sta ga vodila Bratko Kreft in Ferdo Delak, razvil značilni način uprizarjanja ter ni podlegel skušnjavi, da bi vstopil v neproduktivno (in vnaprej izgubljeno) tekmovanje s poklicnimi slovenskimi gledališči.

V času vojn in podobnih družbenih spopadov večjih razsežnosti se dogajajo množične smrti, prebivalstvo trpi pomanjkanje (razen vojnih dobičkarjev), povsod je samo razdejanje, razmere niso primerne za normalno življenje. Ko govori orožje, muze molčijo, pravi stari pregovor, toda bolj pravilno bi bilo reči, da jih vojni trušč naredi manj slišne, povsem utišati pa jih ne (z)more. Celó v tako ekstremnih razmerah, v katerih so v času 2. svetovne vojne delovale partizanske enote, so namreč muze pele in plesale: od uprizoritev klasičnih iger (Molière, Čehov itn.) v Slovenskem narodnem gledališču na osvobojenem ozemlju do improviziranih nastopov »frontnih gledališč« v premorih med bojevanjem ter celo modernističnega plesa Marte Paulin-Brine sredi pušk in bajonetov. Tem primerom izjemne gledališke iznajdljivosti in kreativnosti v težkih, nevarnih in turbulentnih časih, od katerih se lahko učimo še danes, je posvečen osrednji in najobširnejši del knjige.

Eno poglavje je posvečeno tudi uporú telesa v neoavantgardnih gibanjih na Slovenskem. Telesno gledališče kot prepoznavna umetniška praksa se je namreč pojavilo v Sloveniji na prehodu iz 60. v 70. leta prejšnjega stoletja, torej v času, ki ga navado imenujemo neoavantgarda. Gledališče je kraj, kjer telo nastopa v svoji živi prezentnosti, zato je nemara gledališče še toliko bolj nevarno za varuhe javne morale in zato golo telo na odru celo še danes deluje nekoliko šokantno, zlasti če se pojavi na odrih bolj konvencionalnih, tradicionalnih gledališč. Telo na slovenskih odrih se je zlasti v drugi polovici 20. stoletja poskušalo znebiti spon te kulturno močno kodificirane reprezentacije, poskus »osvobajanja« telesa v gledališču pa je bil značilen zlasti za študentske in neoavantgardne gledališke skupine na prehodu iz 60. v 70. leta, zato v tem kontekstu analiziram delovanje skupin OHO, Gledališče Pupilije Ferkeverk, Glej, Pekarna in Nomenklatura.

Pri premisleku o nekaterih izpostavljenih uprizoritvah v sodobnem slovenskem gledališču izhajam iz pojma »brutalizem«, ki je sicer oznaka arhitekturnega sloga, sam

pa ga uporabim kot metaforo za uprizarjanje »surovih materialov«. Pri tem ne gre za vnašanje surovih, neobdelanih ali vsakdanjih objektov v scenografsko strukturo prizorišča, temveč za nazorni prikaz anatomije aktualnih družbenih odnosov: psihičnega in fizičnega nasilja med nastopajočimi, asimetričnega razmerja moči, strukturnega nasilja neoliberalnega sistema, naraščajoče nestrpnosti in vzpona neofašizma. Skozi analizo nekaterih značilnih predstav (*Kralj Ubu*, *Trojno življenje Antigone*, *Republika Slovenija*, *Naše nasilje in vaše nasilje*, *Manifest K*) pokažem, kako se ti družbeni odnosi manifestirajo v sodobnem slovenskem gledališču. Vprašanje, ki se poraja ob tej paradigmi, je, ali dokumentarni pristop in prikaz raznih oblik nasilja na odru povzročata še kakšne druge učinke poleg estetskega? Z drugimi besedami: kaj naj bi bil potujitveni učinek tega gledališča in v čem je njegova političnost?

Siegfried Melchinger začne svojo knjigo *Zgodovina političnega gledališča* z besedami: »Kdor se hoče v gledališču, s pomočjo gledališča ali z gledališčem ukvarjati s politiko, se je pred tem odločil: njegov poklic je v prvi vrsti gledališče in ne v prvi vrsti politika« (7). Res je, gledališka predstava ni ne zasedanje parlamenta, ne seja vlade, ne strankarski shod, a pojem političnega je veliko širši od politike kot poklica. Enako velja tudi za umetnost, zato Melchinger seveda ne trdi, da umetnost ne more biti politična, in zato je lahko tudi napisal knjigo o zgodovini *političnega* gledališča. Politika ni povsem ločena od umetnosti in umetnostna praksa, če je res progresivna in angažirana, ne more ignorirati političnega konteksta, v katerem nastaja. Vendar glede na to, da imamo opravka z izmuzljivimi pojmi, njihovega pomena ne moremo nikoli do konca izostriti in tudi premislek o razmerju med njimi vselej ostaja nedorečen. Razprava o umetnosti in politiki je tako tipična *never ending story* – zgodba, h kateri se bom(o) prav gotovo še večkrat vrnil(i). Zdaj pa vas vabim na bralni sprehod skozi izbrana poglavja »gledališča upora« na Slovenskem v 20. in v začetku 21. stoletja.

Delavski oder in amaterski učinek »proletarske igre«



Ob mreži dramatičnih društev, iz katerih so postopoma nastajala slovenska poklicna gledališča, so bili delavski odri vzporedni tok v razvoju slovenskega gledališča v prvi polovici 20. stoletja. To so bili amaterski odri, ki jih je bolj kot ustanavljanje poklicnih in narodnih gledališč vodila ideja socialne emancipacije. Do zdaj so bili samo delno raziskani in želja Ferda Delaka, da bi bili dokumentarni prispevki, ki jih je pred več kot pol stoletja zbral v knjigi *Delavski oder na Slovenskem*, nekoč uporabljeni »kot trdno gradivo za resnično zgodovino« (6) tega izjemno zanimivega in samosvojega pojava v zgodovini slovenskega gledališča, žal še vedno ostaja neuresničena. Namen tega poglavja je, da z orisom nekaterih pomembnih dosežkov ljubljanskega Delavskega odra in analizo ključnih značilnosti njegovih uprizoritvenih metod, primakne vsaj en kamenček v ta še vedno dokaj luknjast mozaik »resnične zgodovine« delavskih gledališč na Slovenskem.

Ustanovitev Delavskega odra

Slovensko ozemlje je bilo, zlasti v 20. in 30. letih, preprejeno z delavskimi odri, niso pa bili vsi enako dejavni in uspešni. Poleg ljubljanskega, ki je bil gotovo najpomembnejši, so bili dokaj aktivni tudi delavski odri v Trstu, na Jesenicah in v Trbovljah. Da so bili delavski odri izjemen in samosvoji pojav v kontekstu amaterskega gledališkega ustvarjanja, med njimi pa zlasti »osrednji« Delavski oder v Ljubljani, je menil tudi Dušan Moravec, ki mu je posvetil nekaj strani v svojem pregledu zgodovine slovenskega gledališča med 1. in 2. svetovno vojno – izjemoma, saj se je v tej knjigi ukvarjal izključno s poklicnimi odri. A Delavskemu odru se preprosto ni mogel izogniti, saj je šlo pri njem, kot pravi, »za prizadevanja po uprizarjanju tudi drugačnih, še neznanih, sodobnih in z revolucionarnimi idejami prežetih odrskih del ali pa za novo interpretacijo že znanih« (Slovensko gledališče 243). Poleg tega je kulturnemu življenju Ljubljane »dal izziv Delavskega odra [...] živ in spodbuden utrip, ki ni ostal docela brez vpliva tudi na pota Narodnega gledališča« (245).

Po 1. svetovni vojni je že leta 1919 delavsko kulturno in izobraževalno društvo Svoboda organiziralo gledališko skupino. Prvi preboj je bila uprizoritev *Jakoba Rude*, ki se je zgodila 23. aprila 1920 in se je spremenila v veliko delavsko manifestacijo. Že naslednji dan se je zgodil krvavi obračun žandarjev z delavci na Zaloški cesti, kjer je bilo ubitih trinajst demonstrantov, med njimi tudi petletna deklica, najmanj trideset jih je bilo ranjenih. In sicer samo zato, ker so želeli priti v središče mesta, da bi demonstrirali v podporo stavkajočim delavcem na železnici. Kmalu po tem dogodku je sledila monarhistična represija: tako imenovana »Obznana« (prepoved delovanja Komunistične partije) leta 1920 in Zakon o zaščiti države leta 1921. Svoboda ni bila prepovedana, ampak je bilo njeno delovanje kljub temu oteženo.

Leta 1926 je Bratko Kreft (takrat 21-letni študent) objavil v reviji *Svoboda* dva članka, ki sta pomembna za zgodovino delavskih odrov pri nas: »Proletarski oder« in »Repertoar prolet-odra«. Njegova ključna teza je, da mora proletariat ustvariti svoj lastni tip gledališča, bojevitega in družbeno angažiranega. Prvi korak k temu cilju je, da delavski odri opustijo uprizarjanje meščanske dramatike in ustvarijo svojo lastno, do takrat pa naj si pomagajo s socialno angažiranimi dramami. Kreft kot možne primere tovrstne dramatike izpostavi dramatizacijo *Hlapca Jerneja* ter *Golgoto* Miroslava Krleže, *Tkalce* Gerhardta Hauptmanna, *Stroje* Uptonia Sinclaira, *Rušilce strojev* Ernsta Tollerja ipd.

Kreft je kmalu pristopil h konkretni uresničitvi teh teoretskih izhodišč; tako je že naslednje leto v delavskem tisku objavil (v imenu pripravljalnega odbora), da se pod okriljem Delavske in telovadne zveze Svoboda »snuje v Ljubljani Delavski oder,

katerega namen je gojiti dramatiko med delavstvom«. To naj bi bila nujna naloga, saj se »meščanski odri in Narodno gledališče sploh nič ne brigajo za moderno proletarsko dramatiko«, poleg tega pa je treba ujeti priključek z drugimi državami, v katerih »igrajo [...] ravno taki delavski odri veliko vlogo v izobraževalnem delu proletariata«. Zato je apeliral »predvsem na mlade sodruge in sodružice, da se čim številnejše prijavijo k Delavskemu odru« (Kreft, Delavski oder 4).

Kreftovo obdobje

Tako je ob koncu leta 1927 Kreft prevzel odgovornost za ustanovitev in vodenje Delavskega odra, ki ga je sprva nameraval poimenovati Proletarski oder, vendar se je temu imenu odrekel zaradi političnih pritiskov.⁵ Molièrova komedija *Scapinove zvižaje*, prva predstava, ki jo je Kreft režiral na Delavskem odru (premiera je bila 12. februarja 1928), je bila »prehodna« – repertoarno še v horizontu starega »dramskega odseka« ljubljanske Svobode (kjer so jo igrali že pred ustanovitvijo Delavskega odra), režijsko pa že v znamenju novih, modernejših prijemov. Že naslednjo uprizoritev lahko uvrstimo med pomembne dosežke njegovega zgodnjega ustvarjalnega obdobja; to je bila uprizoritev *Krize* (30. aprila 1928 na odru ljubljanske Drame), socialne drame Rudolfa Golouha, ki je dvignila veliko prahu, še preden se je zgodila. Samo šest dni pred premiero je namreč Svoboda prejela odlok policijskega komisarja o prepovedi uprizarjanja predstave. Prepoved je ostro kritiziral delavski tisk, ki ga je, poleg same prepovedi, zmotil datum izdaje odloka, ki je bil natanko na dan osme obletnice pokola demonstrantov na Zaloški. Temu so sledili protesti, tako da je oblast popustila in na koncu vendarle dovolila uprizoritev. Besedilo je bilo zelo aktualno (stavka, socialna stiska delavcev v času krize, njihova neenotnost itn.), prvič pa se je pojavila uporaba množic na odru – v predstavi naj bi nastopilo približno sto igralcev, zboristov in godbenikov, med njimi (v vlogi delničarja Coucharda) takrat komaj 18-letni dijak, pozneje pa zelo vplivni politik Edvard Kardelj.⁶ Čeprav je oblast dovolila le premiero in eno ponovitev (12. maja), načrtovano ponovitev v Mariboru pa onemogočila, je bila *Kriza* velik uspeh Delavskega odra, saj se je delavska publika v nabito polnem avditoriju ljubljanske Drame brez težav identificirala z vsebino Golouhove igre, ki izpostavlja eksistenčno stisko delavstva v času naraščajoče ekonomske krize in političnega razsula v državi.⁷ Poleg tega je bil to tudi mejnik v načinu uprizarjanja socialno angažirane dramatike, saj je Kreft lucidno premaknil težišče uprizoritve na vznemirljive množične prizore, k njihovi teatralnosti pa sta dodatno prispevala delavska godba in pevski zbor.

5 Tako namreč odločitev za poimenovanje »delavski oder« razlaga igralec in režiser ljubljanskega Delavskega odra Fran Petrè: »V ustih samih delavcev je izraz [proletarski] zvenel nekako ponosno, samozavestno. Toda vseh ni bil oblastem in čim večji je bil pritisk, tem redkeje so ga rabili v tisku. V takih razmerah je prevladala blažja oznaka *delavski oder*« (14).

6 Golouh se spominja, da naj bi poleg Kardelja v predstavi nastopila še dva prihodnja politika – Boris Kidrič in France Kimovec (363).

7 Kako nestabilno je bilo politično življenje v takratni Kraljevini SHS, nam veliko pove že podatek, da se je med letoma 1921 in 1928 zamenjalo kar 25 vlad, torej bi bila povprečna življenjska doba posamezne vlade le štiri mesece.

Naslednje leto je Kreft nameraval uprizoriti Tollerjeve *Rušilce strojev*, vendar se je vmes zgodila uvedba diktature kralja Aleksandra (tako imenovana šestojanuarska diktatura), ki je še dodatno okrepila cenzuro in že naštudirana predstava ni smela na oder.⁸ Zato je poskusil z uprizoritvijo besedila, ki ga je lažje spravil skozi cenzurni urad: Bataillovo dramatizacijo Tolstojevskega *Vstajenja*, ki se je dobro odrezala pri kritiki in tudi publiki. V predstavi, ki so jo premierno uprizorili 1. decembra 1929 v dvorani Delavske zbornice na Miklošičevi (današnja Slovenska kinoteka), je kot debitantka igrala tudi Sava Sever. V začetku naslednjega leta je prišla na repertoar Delavskega odra Gogoljeva *Ženitev*, ki jo je režiral Fran Petrè, v vlogi ženina Podkoljosina pa je nastopil kipar, slikar in ilustrator Nikolaj Pirnat. V aprilu je Kreft režiral Raynalov *Grob neznanega junaka* (pod spremenjenim naslovom *Balada o vojni in ljubezni*). V predstavi je nastopil tudi kot igralec, poleg njega (in seveda številnih drugih) tudi Sava Sever. To je bila obenem njegova zadnja predstava na Delavskem odru, ker je ob koncu sezone sprejel mesto režiserja v ljubljanski Operi.

8 Premiera naj bi se zgodila 11. maja 1929, uprava Narodnega gledališča je že odobrila najem Opere, celo generalko so že izvedli, ampak policija premiere ni dovolila (prim. Moravec, *Od viharika* 189).

Delakovo obdobje

Skozi težavno obdobje šestojanuarske diktature (do septembra 1931) se je Delavski oder prebil brez večjih dosežkov, a bolj kot to je bilo pomembno, da je ohranil kontinuiteto delovanja. K temu je pripomogla tudi uvedba tako imenovanih »delavskih prosvetnih večerov«, hibridnih izobraževalnih, kulturnih in umetniških dogodkov, ki so bili sestavljeni iz predavanj, glasbenih in pevskih nastopov ter recitacij. Uprizorili so tudi več iger, med njimi npr. *Na dnu* Gorkega (premiera je bila 29. novembra v Varaždinu, v okviru proslave 25. obletnice tamkajšnje Svobode, režiral pa je Fran Petrè) in Cankarjevega *Jakoba Rudo* (3. januarja 1932, režiral je Jože Kranjec).

Leto 1932 je pomemben mejnik v zgodovini Delavskega odra. Takrat je namreč nastalo nekaj predstav v režiji Ferda Delaka, ki so – po zgodnjih Kreftovih prebojih – Delavski oder dokončno postavile na zemljevid slovenske gledališke avantgarde. Po Delakovem začetnem »ogrevanju« s pripravo dveh delavskih prosvetnih večerov v marcu in aprilu, je 23. maja sledila premiera prelomne in danes že znamenite uprizoritve njegove dramatizacije Cankarjevega *Hlapca Jerneja in njegove pravice*. Odločitev za lastno dramatizacijo je bila pričakovana, saj s prejšnjo, ki jo je pripravil Milan Skrbinšek za krstno uprizoritev v Mariboru leta 1922, ni bil zadovoljen.⁹ Sicer pa je Delak o dramatizaciji in uprizoritvi *Hlapca Jerneja* razmišljal že v dijaških letih na novomeški gimnaziji (čeprav takrat še ni imel tako odklonilnega mnenja o Skrbinškovi dramatizaciji) ter ga pozneje, ko se je leta 1930 mudil na Dunaju, kjer je režiral v tamkajšnjih delavskih gledališčih, že skoraj uprizoril.¹⁰ To mu je končno uspelo z ljubljanskim Delavskim odrom. Pa še kako mu je uspelo!

Delakova ključna dramaturška inovacija je bila uporaba tako imenovanega »govornega zbora«, ki je poosebljal hlapca Jerneja, nasproti temu kolektivnemu igralcu pa je postavil le enega igralca, ki je zaporedoma interpretiral njegove antagoniste. S tem preprostim, a izjemno učinkovitim konceptualnim premikom je Cankarjevo parabelo pripeljal do svojega pojma: če Jernej znotraj literarnega besedila funkcionira kot alegorična prisposodba vseh hlapcev, privzame v Delakovi odrski različici čutno nazorno

9 Kot lahko izvemo iz njegovega kratkega zapisa v reviji *Tank* o drugi Skrbinškovi uprizoritvi te dramatizacije, ki je bila 15. oktobra 1927 v ljubljanski Drami. V njem pravi, da je *Hlapec Jernej* »v Skrbinškovi dramatizaciji izgubil vso učinkovitost in ni bil režijsko ne realističen, niti stiliziran«, poleg tega pa so bili »pri tem ponesrečenem večeru« tudi igralci »napačno zasedeni« (Delak, makroskop 111).

10 O tem poroča Dušan Moravec v knjigi *Iskanje in delo Ferda Delaka*: »Tam je besedilo res že priredil s takim namenom [da bi ga uprizoril] in tudi že pripravljaval uprizoritev z ansamblom proletarskega amaterskega gledališča 'Theater der Roten Hilfe'. Tekle so že vaje, menda je prišlo celo do generalke na odru Volkstheatra, pa je spet posegla vmes policija« (73).

podobo pomnoženih teles, množice ali *multitude* (v žargonu operaistične politične teorije) brezpravnih iskalcev pravice. S tem dramaturškim in režijskim manevrom je jalovo individualistično tavanje od Poncija do Pilata prestavil na raven kolektivne akcije, ki prav tako ne zagotavlja vnaprejšnjega uspeha, a če nič drugega, (do)pušča vsaj hipotetično možnost zanj. Zato tudi odprti epilog v njegovi verziji, v kateri Jernej ne konča na grmadi, temveč povabi tudi druge hlapce Jerneje, naj mu sledijo: »kdor ima pipo, naj si jo prižge; dovolj je kuriva«. Na strani antagonista pa lahko zaznamo nasprotno dramaturško gesto, saj razne Jernejeve nasprotnike (mladi Sitar, župan, sodnik, župnik) interpretira le en igralec. Ta metaforična zgostitev antagonista v eno telo s številnimi obrazi (a brez uporabe mask, kot je bilo v navadi v starogrškem gledališču) je personifikacija gosposke, vladajočega razreda, ki je sicer sestavljen iz številnih komponent, a jih drži skupaj eno samo »vezivo« – kapital. In kjer je kapital, je nujno tudi kapitalist, ki je sicer zgodovinska figura, saj se skupaj s spremembami kapitalističnega produkcijskega načina spreminjajo tudi njegove personifikacije, a navsezadnje ne gre za osebo, temveč za družbeno razmerje. Kapitalist je torej le personifikacija učinka kapitala – menjave »opredmetenega dela kot menjalne vrednosti za živo delo kot uporabno vrednost« (Marx, Obdobja 98). Glede na odzive v takratnem tisku Delak ni podlegel morebitni skušnjavi, da bi to večglavo figuro sploščil v karikirano antropomorfno pošast (to bi kompleksnost razmerja zreduciralo na agitpropovsko maniro), temveč je Jernejevega nasprotnika portretiral kot navadnega posameznika, ki je izjemen le zato, ker v družbeni strukturi zaseda vladajoče, torej privilegirane položaje. To razmerje, ki ga nekoliko posplošeno lahko opredelimo kot socialno distanco, je Delak, spet povsem preprosto in estetsko izčiščeno, ponazoril s fizično distanco med prostorsko nižje pozicioniranim zborom hlapcev in višje (na piedestal) postavljenim nasprotnikom. K tako lucidnemu in svežemu branju Cankarjevega *Hlapca* ter preciznemu prenosu tega dramaturškega koncepta v tridimenzionalno izrazno polje gledališkega odra so dodale svoje tudi projekcije odličnih risb Ljuba Ravnikarja, preprosta scenografija (praktikabli in zavese iz rdečega blaga) ter nenazadnje premišljena zasedba individualnih in zborovskih vlog, ki je omogočila vsakemu članu amaterskega ansambla, da je k uspehu uprizoritve prispeval svoj maksimum. Občinstvo je bilo navdušeno (tako zelo, da naj bi se stavba ljubljanske Opere, v kateri je bil *Hlapec* uprizorjen, kar »tresla«¹¹), v medijih so se vrstili hvalospevi, predstavo pa so ponovili še dvakrat v Ljubljani in štirikrat na gostovanjih v Celju, Zagrebu, Mariboru (2000 gledalcev!) in Ptuj.

Velik uspeh *Hlapca* je bil močan sunek v jadra Delavskega odra in zlasti njegovega zagnanega režiserja; kot kažejo datumi premier v jeseni 1932, Delak ni hotel sedeti

11 Če lahko zaupamo poročilu Nikolaja Pirnata v *Jutru*, v katerem pravi, da je bil »teater dobesedno nabit, hišo so od scene do scene pretresali gromoviti aplavzi, podkrepljeni s cepetanjem nog« (N. P. 3).

na lovorikah, temveč se je s še večjo vnemo vrgel na delo: 9. oktobra je uprizoril Čapkovega *Švejka* (spet v lastni priredbi in s spremenjenim naslovom *Dobri vojak Švejk poseže v svetovno vojno*), 23. oktobra *Ptičke brez gnezda* Karla Schönherra, 13. novembra *Magdo* Alojzija Remca in 20. novembra *Kariero Možine* Angela Cerkvenika.¹² Nobena ni mogla ponoviti *Hlapčevega* senzacionalnega uspeha, čeprav se mu je *Švejk* zelo približal s tremi ponovitvami, razprodano dvorano Delavske zbornice in prav tako navdušenim občinstvom. V začetku naslednjega leta sta skupaj s soprogo, plesalko Katjo Delak, poskrbela za še en uspeh Delavskega odra – priredila sta Župančičevo otroško poezijo in z malimi igralci Otroškega odra Svobode, ki sta ga vmes ustanovila, ustvarila otroško predstavo *Ciciban*, ki je po premieri (1. februarja) na odru ljubljanske Drame doživela še dve ponovitvi, potem pa gostovala v Mariboru, Kranju in drugih slovenskih mestih. Za to predstavo je kostume kreiral nepogrešljivi Ljubo Ravnikar, pri naslednjem Delakovem srečanju s Cankarjem, uprizoritvi *Hlapcev*, ki se je (zaradi Delakovih poti v tujino, režije *Desetega brata* v Mariboru in uredniškega dela na ljubljanskem radiu) zgodila šele 15. oktobra 1934, pa je spet ustvaril risbe, ki so jih v predstavi projicirali z diapozitivov. A ta Delakov poskus novega branja *Hlapcev* s precejšnjimi posegi v besedilo, ki so dokaj poenostavili kompleksnost Cankarjeve igre in jo zato tudi vsebinsko osiromašili, ni bil niti približno tako posrečen, kot je bil *Hlapec* ob začetku njegovega sodelovanja z Delavskim odrom. *Hlapci* so bili obenem njegova zadnja predstava, ki jo je režiral na Delavskem odru – kot je s Cankarjem začel, je torej z njim tudi končal svoje sodelovanje s tem samosvojim amaterskim gledališčem. S tem se je končalo tudi najplodnejše in najpomembnejše obdobje v celotni zgodovini ljubljanskega Delavskega odra, saj je monarhistična represija, ki se je samo še stopnjevala v drugi polovici 30. let, dokaj oslabela in proti koncu že zdesetkala njegov ansambel. V zadnjih letih njegovega obstoja se je poredkoma še zgodila kakšna predstava, po letu 1938 pa je njegovo delovanje že povsem ugasnilo.¹³

12 V letu 1932 je bil Delak na višku svoje ustvarjalne moči, saj je poleg vseh teh številnih režij na Delavskem odru in vodenja njegovega »govornega zbora«, posnel film *Triglavske strmine* (premierno so ga predvajali 16. avgusta v Ljubljani), režiral štiri uprizoritve v ljubljanski Operi itn.

13 Po 2. svetovni vojni, v povsem spremenjenih družbenih in političnih okoliščinah, se je sicer zgodil poskus njegove obuditve (1956–1960, ko ga je vodil Dušan Tomše), a ta del njegove zgodovine bom tokrat omejil le na bežno omembo, saj se v tem poglavju ukvarjam predvsem z obdobjem, ko sta ga vodila Kreft in Delak. Sicer pa je v novejšem času o povojni fazi Delavskega odra pisal Primož Jesenko v knjigi *Rob v središču* (133–142).

Predstava kot manifestacija delavskega upora

Gledališka stroka je v Delavskem odru prepoznala izjemen umetniški pojav že v času njegovega obstoja, ta ocena pa se ni spremenila niti s primerne zgodovinske distance.¹⁴ Delavski oder je namreč uspel razviti lastno, prepoznavno poetiko, pritegnil izjemno veliko gledalcev in tako pomembno okrepil tretjo smer v razvoju slovenskega gledališča. Vsaj nekaj časa je namreč vztrajal ob občutni konkurenci klerikalnih in liberalnih odrov; v Ljubljani sta bila to katoliški Ljudski oder in nekoliko bolj liberalno usmerjeno Šentjakobsko gledališče.¹⁵ Vidimo, da imajo ti odri svoje ustreznice v takratnem slovenskem političnem spektru, ki je bil razdeljen na liberalce, klerikalce in socialiste (ter komuniste kot radikalnejše pripadnike leve). Temu spektru je sledila tudi politična usmerjenost takratnih medijev, ki niso skrivali političnih simpatij in je bilo njihovo poročanje povsem očitno strankarsko-ideološko obarvano. Tudi njihovi gledališki kritiki in poročevalci niso bili imuni na te ideološke skušnjave; le redki med njimi so se uspeli povzdigniti na raven objektivnejše, ideološko manj pogojene presoje. Ob prebiranju kritik in poročil o uprizoritvah Delavskega odra v obdobju Krefta in Delaka lahko kljub temu opazimo več primerov tega, ideološko manj obremenjenega poročanja v liberalnem in klerikalnem tisku (ob pričakovanem navdušenju v socialističnih in delavskih medijih), kar še dodatno pritrdjuje tezi, da je v tem obdobju Delavski oder segal po visokih standardih umetniškega ustvarjanja.

Seveda se je tudi Delavski oder moral prilagajati političnim okoliščinam, da bi sploh lahko deloval, vendar le, kolikor je bilo nujno potrebno. Kompromis je bila že opustitev besede »proletarski« in odločitev za »delavski« v imenu gledališča, večkrat je bilo treba »zmehčati« tudi repertoarno politiko, da so se izognili cenzuri in so sploh lahko uprizorili predstave (nekaj jih je bilo kljub temu prepovedanih) itn. Po drugi strani pa Delavski oder svoje političnosti ni nikoli skrival, za njegove ustvarjalce je bila vsaka predstava obenem tudi manifestacija delavskega upora in del splošnega boja za pravičnejšo družbo. Zaradi tega je bil nenehno na očeh oblasti in je imel, ne glede na omenjene kompromise, pogoste težave s cenzuro.

14 Kot značilen primer lahko navedem sklepno misel Dušana Moravca o Delavskem odru iz njegove knjige *Slovensko gledališče od vojne do vojne*: »V veliki večini primerov je mogoče ocenjevati prizadevanja Delavskega odra, tako v Kreftovem kakor v Delakovem obdobju, ne le kot revolucionarno novost, temveč kot umetniška dejanja in odločilno dopolnilo naše takratne gledališke omike« (329).

15 Med slednje bi pogojno lahko uvrstili tudi narodna gledališča, ki so nastala iz prvotno amaterskih dramatičnih društev, a ko so se enkrat prelevila v poklicna gledališča, so postala zgodba zase, saj so produkcijski pogoji v poklicnih gledališčih kajpada bistveno drugačni kot v amaterskih, zato bi jih lahko primerjali le pogojno in z velikimi metodološkimi zadržki.

V igralskem ansamblu so sicer bili tudi uslužbenci, občasno so nastopali tudi mladi intelektualci in kulturniki, nekatere sem že omenil (Fran Petrer, Nikolaj Pirnat, Edvard Kardelj, Boris Kidrič, France Kimovec itn., navsezadnje pa tudi igralka Sava Sever, gledališka režiserja in ustvarjalca Bratko Kreft in Ferdo Delak), a velika večina je bila delavcev, ki so se ljubiteljsko ukvarjali z gledališčem. Bratko Kreft je režijsko metodo oziroma način uprizarjanja prilagodil tem okoliščinam, pri tem pa se je seveda zgledoval tudi po delavskih odrih v tujini. Ta pristop je potem nadaljeval Ferdo Delak.

Repertoarna politika, kolektivna igra in govorni zbor

Katere so značilnosti te metode? Najprej, premišljena repertoarna politika, ki jo je v grobem skiciral Bratko Kreft (v že omenjenem članku »Repertoar prolet-odra«) še pred ustanovitvijo Delavskega odra. Izbira socialno in politično angažiranih besedil, ki so tematizirala borno življenje mestnega proletariata in obubožanega kmečkega prebivalstva¹⁶ (npr. *Kriza*, *Hlapec Jernej* ipd.), je pomembno prispevala k izjemnemu interesu delavske publike in hkrati omogočila večje poistovetenje amaterskih igralcev s svojim gledališčem, jih dodatno motivirala, da so se angažirali pri pripravi predstav. Zato razen v zadnjem obdobju (po Delakovem odhodu) to gledališče ni imelo večjih težav z angažiranjem amaterskih igralcev.

Kolektivna igra je naslednja pomembna značilnost te metode. Tako Kreft kot Delak sta namreč pogosto stavila na množične prizore, kar je kmalu postal »zaščitni znak« Delavskega odra. Poudarek na kolektivni igri je bila preudarna odločitev, saj je pomenila kar trojni prispevek k velikemu uspehu tega amaterskega gledališča: prvič, prispevala je k razbremenitvi posameznika, to je premestitvi uprizoritvenega bremena z individualnega igralca na kolektiv (kar se zdi bolj primerno za amaterje); drugič, okrepila je participativnost, saj je prav zaradi množičnih prizorov pri večini gledaliških produkcij lahko sodelovalo veliko večje število članov ansambla; in tretjič, ta metoda je pripomogla tudi k ustvarjanju skupnosti, bila je občestotvorna, ideološko kohezivna, in sicer na dveh ravneh – simbolno je povezala same akterje (ustvarjalce)

16 V kako težkih razmerah je životalo delavstvo v času velike ekonomske krize (ki je z vso močjo izbruhnila prav v času, ko je Kreft ustanovil Delavski oder, in se je nadaljevala med celotnim Delakovim obdobjem), lepo oriše Golouh v svojih spominih: »Zaradi nadprodukcije dobrin, ki je bila naravna posledica medsebojnega gospodarskega tekmovanja kapitalističnih skupin in neurejenih socialnih razmer, je bilo nenadno obsojeno na brezdelje in pahnjeno v morečo bedo na stotisoče delavcev. Hudo je bilo takrat prizadeta zlasti slovenska industrija, ki je najprej začela zmanjševati število delovnih dni, nato pa trumoma odpuščati zaposlene delavce, ki so protestirali in se upirali – štrajkati pa niso smeli, ker je bilo dovolj blaga na zalogi in se podjetjem s produkcijo ni mudilo. To so bili črni dnevi za delavstvo, ki je pohajalo praznih rok, ker se tudi država ni dosti zmenila zanj« (300). Naprej navaja pretresljivo poročilo dopisnika *Svobode* iz Zagorja ob Savi, ki piše o odpuščanju rudniških delavcev: »Ni kruha, ni oblačil; dolina je polna živih mrličev, ki hodijo okrog podobni duhovom, ki strašijo ...« (prav tam 300). Še hujše razmere so bile v nekaterih drugih delih kraljevine, npr. v Hercegovini, kjer je prebivalstvo poleg ekonomske krize prizadela tudi strahovita suša, ki je uničila pridelke, tako da so dobesedno jedli travo in umirali od lakote. Dramatičnost situacije lahko ponazorijo kratka novica z naslovom »Šel v smrt, ker ni mogel gledati, kako otroci gladujejo«, na katero sem naletel v časniku *Jutro* (29. 4. 1928): »O groznem primeru bede poročajo iz Kukavice v Hercegovini. Petdesetletni seljak Božo Školjič, ki je zaradi izredno slabe letine zapadel v veliko bedo, se je v hlevu obesil. Zapustil je štiri male otroke in poslovilno pismo, v katerem izjavlja, da gre v smrt, ker ne more gledati, kako mu otroci od glada umirajo« (5).

ter ustvarjalce bolj neposredno povežala z njihovim občinstvom (npr. kot zbor v antičnem gledališču ali udeleženci v pasijonskih igrah ipd.).

Tretji prijem, ki je bil nemara tudi največji presežek v načinu igre na Delavskem odru, je bila Delakova vpeljava tako imenovanega »govornega zbora« (poleg tega poimenovanja so uporabljali tudi več drugih: govorilni, recitacijski, občasno tudi deklamacijski zbor). To seveda ni bila Delakova originalna iznajdba, saj njegovi začetki segajo že v čas 1. svetovne vojne in oktobrske revolucije v Rusiji, kjer so ga imenovali *teatr čteca* (gledališče bralca, čitatelja), zelo popularen pa je bil tudi med delavskimi gledališči v Nemčiji, kjer so mu rekli *Sprechchor*. Ker sta bila oba vodilna režiserja ljubljanskega Delavskega odra zelo dobro seznanjena z aktualnim dogajanjem v takratnih tujih levo usmerjenih gledališčih (Kreft zlasti z avantgardnimi tendencami v gledališču ruske revolucije, Delak pa z avstrijskimi in nemškimi delavskimi gledališči, vključno s Piscatorjevim Proletarskim gledališčem), sta oba vnašala v svoje projekte na Delavskem odru razne elemente teh uprizoritvenih praks in jih prilagajala domačim razmeram. Ko se je vrnil v Ljubljano, je Delak najprej prevzel vodenje govornega zbora, ki je nastopal v okviru delavskih prosvetnih večerov, tako da ga je moral samo še vključiti v svoj uprizoritveni koncept, ki ga je tako sijajno, celo spektakularno uresničil v *Hlapcu Jerneju*.

Govorni zbor se je tako dobro prijel, da sta v »zlatih časih« v okviru Delavskega odra delovala kar dva taka zbora; drugega je vodil Mile Klopčič (Petrè 45). Prav on je zelo zavzeto zagovarjal in spodbujal ustanavljanje govornih zborov pri delavskih prosvetnih društvih in delavskih odrih. Tako je leta 1929 objavil celo serijo člankov o govornem zboru v reviji *Svoboda*. Poglavitni teoretski vir, iz katerega je črpal ideje pri pisanju teh člankov, je bila knjiga Karla Vogta *Praxis des Sprechchors*, ki je v istem letu izšla pri berlinski založbi Der Sturm (prav tisti, s katero je nekaj let pred tem navezal stike takratni urednik *Tanka* Ferdo Delak).

Oglejmo si nekaj poudarkov iz treh Klopčičevih člankov o govornem (oziroma, kot ga on imenuje, recitacijskem) zboru: »Načelo rec. zbora je: kolektivizem. Množica govori množici; pri tem publika pozabi, da je publika, in zdi se ji, da govori sama« (O recitacijskem 32). Govorni zbor je obenem tudi gibalni zbor: »Zbor nastopa na sceni, se giblje in recitira besedilo, ki ga je pesnik napisal malone v obliki kolektivne drame. To je gibalni recitacijski zbor« (Še o recitacijskem 232). Kdo naj bo član govornega zbora? »Kdor ima pač veselje do tega« (233). Je treba govorni zbor dirigirati? »Nikakor ne. [...] Recitacijski zbor nikakor ni le monumentalna deklamacijska skupina, nova estetična draž, ni vsota deklamatorjev« (233). Kaj počne govorni zbor? »Zbor dokumentira doživetje množice. [...] Dejstva govore svojo neusmiljeno govorico. [...] A recitiranje mora biti dramatično. Niti epično niti lirično. [...] Že z zahtevo, da mora biti recitiranje dramatično, je upravičeno tudi gibanje zbora. [...] Vsak glas mora biti določen od vsega telesa, od kretenj. Glas in kretanja morata neovirano izhajati

iz sproščenih udov« (233). Zakaj je pomembno gibanje govornega zbora? »Gibanje ustvarja prostor. Če se skupine zgrinjajo skupaj, se prostor zožuje, če se skupine razmikajo, se razmika tudi prostor« (234). V tretjem članku pa Klopčič potegne črto z ugotovitvijo, da je v prejšnjih dveh »opisal v glavnem bistvo in razvoj recitacijskega zbora iz samo-deklamacijskega v gibalno-deklamacijski zbor« (Iz režijske knjige 264) ter to ponazori z odlomkom iz Vogtovega besedila za govorni zbor *Vojna*.

Pri idejnem ogrođju te udarne naprave delavskega gledališča – govornem in hkrati tudi gibalnem zboru – že na prvi pogled lahko opazimo presenetljivo sodobno razumevanje telesnosti na odru, prav tako idejo prostorske razpostavitve, pri kateri odrski rekviziti niso več nujno potrebni, saj imamo govorno-gibalna zborovska telesa na odru, s katerimi kreiramo prostor (ga zgoščamo ali razmikamo), navsezadnje pa lahko v spoprijemu govora in giba, kar je še ena pomembna razsežnost govornega zbora, prepoznamo celo Brechtov *gestus*, pomembno pojmovno orodje njegove gledališke teorije, pri katerem sta glas in gesta neločljivo povezana v učinek telesne z-govornosti.¹⁷ Ta elokventnost pomnoženih teles govornega zbora je prav gotovo eden od pomembnejših prispevkov amaterskih igralcev delavskih gledališč k eksperimentalnim gledališkim praksam minulega stoletja.

17 O Brechtovem pojmu *gestus* glej poglavje »*Gestus*: vizualno v diskurzivnem« v Milohnič, Teorije sodobnega 73–89.

Amaterski učinek proletarske igre

Delavski oder je z uporabo teh specifičnih uprizoritvenih strategij proizvedel učinek, ki ga po analogiji z Brechtovim potujitvenim učinkom imenujem amaterski učinek proletarske igre. V spisu »Šest kronik o amaterskem gledališču« je namreč Brecht vpeljal konceptualno razliko med amaterizmom in diletantizmom.¹⁸ Za Brechta je amaterizem pozitivna oznaka, diletantizem pa mu pomeni slabo različico amaterizma, tisto, ki ni zmožna razviti lastnega načina umetniškega izražanja, tisto torej, ki ne zmore preseči posnemanja profesionalcev v umetnosti (prim. Brecht, *Dijalektika* 92). Na prvi pogled to morda spominja na *Sistem* Stanislavskega, pri katerem se igralski začetniki že na prvi vaji učijo, kako se znebiti »naivnega diletantskega spakovanja« (Stanislavski 43), ki je preobloženo z igralskimi šablonami in klišeji. A podobnost je bolj naključna kakor sistemska, kajti Stanislavski ne pozna razlike med diletantizmom in amaterizmom, medtem ko pri Brechtu najdemo zasnitek konceptualne ločnice med tema izrazoma.

Glavna značilnost amaterskih (oziroma »proletarskih«) igralcev je »enostavna igra«, ki je, kot pravi, »alfa in omega proletarske igralske umetnosti« (Brecht, *Nekaj o proletarskih* 324). Če sledimo logiki Brechtovega argumenta, potem enostavnost njihove igre nima nič skupnega s posnemanjem diletantskih igralcev. Igralci, ki prakticirajo »proletarsko igro«, pravi Brecht, zmorejo na enostaven in vsem razumljiv način spregovoriti o zapletenih in nepreglednih razmerjih med ljudmi naše dobe.

Amaterska umetnost (v brechtovskem smislu) ni slaba kopija profesionalnih umetniških praks; pri njej ne gre za posnemanje elitne kulture kot ideološkega ideala diletantskega igralca, glasbenika ali slikarja. Nasprotno, amaterski umetnik vztraja na specifični lastni poziciji, se do nje opredeljuje afirmativno, jo jemlje kot potencialno strukturno prednost in zavestno ostaja zunaj horizonta profesionalnega elitizma.

Ta Brechtova konceptualna in metodološka razmejitev na amaterizem in diletantizem nam torej lahko pomaga razložiti uspeh Delavskega odra v času, ko sta ga vodila Bratko Kreft in Ferdo Delak. V tem času je namreč Delavski oder razvil lastno – značilno in prepoznavno – metodo uprizarjanja ter ni podlegel skušnjavi, da bi vstopil v neproduktivno (in vnaprej izgubljeno) tekmovanje s poklicnimi slovenskimi gledališči. Naredil je natanko to, kar je Brecht nekaj let pozneje (1939) svetoval amaterskim

18 V enem od svojih komentarjev v knjigi izbranih Brechtovih spisov o gledališču *Dijalektika u teatru* Darko Suvin razlaga, da je imel Brecht namen napisati kompleksno besedilo s tem naslovom, vendar je napisal le prvi del (»Se splača govoriti o amaterskem gledališču?«) in kratek načrt za preostalih pet delov – drugi del naj bi posvetil razliki med amaterjem in diletantom (prim. Suvin v Brecht, *Dijalektika* 92; prim. tudi Milohnič, *Radikalni amaterizem* 25–26 in ur. komentar v Brecht, *Grosse kommentierte* 1084–1085).

igralcem nekega delavskega gledališča na Švedskem: »Amater mora poiskati svojo umetnost« (Dijalektika 92). Delavski oder je iskal svojo umetnost in jo pod vodstvom Bratka Krefta in Ferda Delaka, dveh mladih, toda razgledanih in nadarjenih umetnikov, tudi našel. Uspelo mu je zato, ker se ni zatekal k *reprodukciji* uprizoritvene manire tedanjega poklicnega meščanskega gledališča, temveč je vztrajal pri *produkciji* lastnega sloga in je tako ustvaril največ, kar lahko doseže amatersko delavsko gledališče – učinek proletarske igre.

Brinin modernistični ples sredi pušk in bajonetov



Marta Paulin je v plesno šolo Mete Vidmar vstopila leta 1930, ko je bila stara 19 let. Bila je ena njenih prvih učenk. Takrat je končala srednjo trgovsko šolo in se takoj zaposlila kot uradnica na Radiu Ljubljana, kar ji je omogočilo, da je plačevala šolnino (živela je z mamo, ki je skromno zaslužila kot šivilja in je bila poleg tega samohranilka, saj je Martin oče padel v prvi svetovni vojni). Paulinova je med učenkami hitro zasedla vodilno mesto. Ker je bila dobra učenka in je veliko obetala, naj bi jo Vidmarjeva celo oprostila plačevanja šolnine (Podboj 482). Kljub temu pa v razmerju med učiteljico in najboljšo učenko ni šlo vse gladko in brez težav, kot se je pozneje spominjala njena sošolka Marija Vogeltnik (112). Tako je Paulinova na primer zapustila šolo sredi priprav na prvo javno šolsko produkcijo in se vrnila šele tik pred nastopom, zato je sodelovala le pri zadnji točki programa. Potem je spet odšla (zato tudi ni sodelovala pri drugi produkciji), se ponovno vrnila in ostala v skupini dve leti, do tretje produkcije leta 1938, v kateri je poleg Marije Vogeltnik izvedla največji del programa.

O prvi javni produkciji šole Mete Vidmar 24. junija 1935 v ljubljanski Drami se je v takratnem časopisju pisalo zelo malo. Za to je v veliki meri kriv spor med tiskarnami in grafičnimi delavci glede tarifne pogodbe, ki se je pripetil neposredno po uprizoritvi prve produkcije; ker so grafični delavci stavkali (oz. so se zatekli k »pasivnemu odporu«), so morali časniki radikalno skrajšati število strani, nekateri kakšen dan celo niso izšli.¹⁹ Delno zaradi tega nesrečnega spleta okoliščin, delno pa tudi zaradi neznatnega deleža v programu prve produkcije, se ime Marte Paulin v redkih in v večini primerov zelo kratkih medijskih poročilih sploh ne pojavi.

Povsem drugače je bilo po tretji produkciji 4. marca 1938, prav tako v ljubljanski Drami. Časopisnih poročil je bilo veliko več, bila so tudi obširnejša. Kritiki so izpostavili zlasti prispevke Marte Paulin in Marije Vogeltnik (takrat še Grafenauer), dveh izkušenejših učenk Mete Vidmar. *Slovenski narod* je navdušeno poročal o »mehki graciji« njunih solističnih študij, ki so »dokazale visoko stopnjo v razvoju teh dveh posebno nadarjenih in samostojno izražajočih gojenk, ki obetata, da se dvigneta do viška« (Fr. G. [Fran Govekar] 4). Njena *Nespametna devica* je za časnik *Jutro* »subtilno podana figurina finih detajlov, vsekakor čisto umetniško zasnovana« (M. Š. [Mitja Švigelj] 7). Paulinova je v *Poigravanju* »povezala svobodne plesne motive v enotno obliko«, v *Nespametni devici* pa je »groteskno upodobila nakazano vsebino v lepo grajeni formi«, je poročal *Slovenec* (V. U. [Vilko Ukmar] 7). V nekoliko daljši kritiki v *Ženskem svetu* je avtorica izpostavila njeno »gotovost in smisel za humor« ter poudarila, da se je Paulinova v *Nespametni devici* »dvignila že nad osebno v stvarno-kritično doživljanje« (Slavčeva 87). *Slovenski dom* je pohvalil njene »tehnično zahtevne obrate«

19 *Slovenec* se je tem težavam sicer uspešno izognil, a kljub temu za tehtnejši članek o uprizoritvi ni bilo prostora, saj je takrat – sledeč svoji katoliški usmeritvi – časnik poročal skoraj izključno o prihajajočem »Drugem evharističnem kongresu za Jugoslavijo«, ki je potekal v Ljubljani od 28. do 30. junija.

v *Poigravanju*, »kompozicijsko in plesno je bila dobra« tudi *Nespametna devica*. Anonimnega kritika tega časnika je sicer nekoliko zmotilo, da je Paulinova »preveč vezana v rokah, vratu in hrbtu«, ji pa priznava, da je »tehnično odlična v nogah« (Nastop plesne 2). O nogah kot močnejši plati Marte Paulin je sicer pozneje pisala tudi Marija Vogelnik, za katero je bila Paulinova »lepa, plesno proporcionirana plesalka z darom za višine in ritme; v njej je bilo dosti plesne kolorature, z živimi nogami in dobrimi poskoki in skoki« (111). Kot pravi Vogelnikova, je z nastopom v tej uprizoritvi Paulinova »dosegla neformalni zaključek šolanja z neformalno diplomo« (112), ki bi sicer lahko postala tudi »formalna«, če bi to produkcijo Meta Vidmar uspela predstaviti Mary Wigman, vendar so ji načrt prekrižale vojne razmere v takratni Nemčiji.²⁰

20 Mary Wigman je bila učenka Émila Jaques-Dalcroza in Rudolfa Labana. Nasprotovala je fanatični virtuoznosti baleta, ki ima za podlago torturo telesa. Nasproti temu baletnemu drilu je postavila lastno prakso ekspresionističnega plesa (*Ausdruckstanz*). Meta Vidmar je bila njena učenka in je leta 1927, ko se je vrnila iz Dresdna, ustanovila šolo modernega plesa v Ljubljani.

Nori ples fašističnega diktatorja

Marta Paulin je izpopolnjevanje v slogu izraznega plesa okronala s samostojnim nastopom 9. decembra 1940 v ljubljanski Operi. Ponovitev je bila 4. marca 1941 v mariborskem gledališču, torej tik pred okupacijo Jugoslavije. Na klavirju je njen nastop spremljal Marjan Lipovšek. V prvem delu, *Otrokov dan*, je plesala na glasbo Aleksandra T. Grečaninova in predstavila preplet osmih plesnih miniatür – preprostih zgodbic iz vsakdanjega otrokovega življenja, z močnim poudarkom na njegovi psihologiji. *Mařenka*, drugi in obenem osrednji del plesnega večera, za katerega je glasbo zložil Lucijan Marija Škerjanc, je izhajal iz zgodbe o nesrečni deklici, kot jo je orisal Ivan Cankar v noveli *Spomladi*.²¹ Tretji del so sestavljali trije plesi. *Nocturno*, tudi na glasbo L. M. Škerjanca, je bil predelava njene študije *Poigravanje* iz tretje produkcije šole Mete Vidmar; ta ples je dobil najmanj pohval takratne kritike. Sledil je *Norec* – brez glasbene spremljave. Kritiki so njegovo plesno in koreografsko uspešnost ocenjevali različno, morali pa so priznati, da je bil tematsko nekaj povsem novega, v modernem plesu na Slovenskem do takrat še nikoli videnega. Kot je pozneje zapisala sama plesalka, je pri postavitvi *Norca* »ni vabila plesna upodobitev pojava blaznosti, temveč ena izmed potez človekovega notranjega sveta – namišljene veličine (diktator)« (Paulin, Moderna plesna 57) ali kot je bila še bolj neposredna Vogelnikova: »Norec v *Norcu* je osveščena upodobitev diktatorja in plesalkino podoživetje Mussolinija, po drugi strani pa vsebuje srhljivo zavest, da v vsakem človeku nekje tiči skritega njegov kos diktatorja – norca« (113).²² Plesni večer je sklenila *Nespametna devica*, ples na glasbo Pavla Šivica, ki ga je Marta Paulin predstavila že kot sklepni del tretje produkcije šole Mete Vidmar. Ali se je ta verzija razlikovala od prejšnje – in če se je, v kolikšni meri – danes težko ugotovimo, saj imamo dve povsem nasprotni mnenji: takratna plesna kritičarka Mila Dobova je menila, da je Paulinova »to pot kreacijo izdatno poglobila in obogatila ter je zlasti namišljeno očarljivost in zapeljivost 'device' s humorno narejenostjo podčrtala in ji dala močnejšega izraza« (2), Marija Vogelnik pa je pozneje trdila, da je

21 Strnjeni oris te plesne slike najdemo v poznejšem besedilu Marte Paulin: »Uvodno obeležje okolja, v katerem je rasla Mařenka, njena želja po boljšem, srečnejšem življenju, slučajni nastop lajnarja, čigar obrabljeni inštrument izzove v nji nov val neizpolnjenih želja, njeno nenadno, plaho, a vendar zavestno in svojsko doživljanje narave in njen končni padec v obup, iz katerega zanjo ni izhoda – to so bile glavne zunanje poteze v gradnji skladbe. Njene vsebinske osnove niso realistično-dramatične, temveč refleksivno-meditativne, in jim je koreografsko utelešenje realno dopolnilo« (Moderna plesna 57). Tudi z glasbenega vidika je *Mařenka* enkratno delo, ki ga je kot takega prepoznal Dragotin Cvetko, avtor prvega dela (»Z muzikalne strani«) kritike tega plesnega večera v *Jutru*: »Škerjančeva *Mařenka* izraža močno subjektivno doživetje in je po interpretacijski sili zelo obsežna in bogata« (cd 3).

22 V sočasni kritiki imena takratnega fašističnega diktatorja ni zaslediti; neposredno referenco na Mussolinija tako najdemo samo v tem (poznejšem) komentarju Vogelnikove.

bila *Nespametna devica* »že takoj prvotno dokončna in je bila v dokončnosti praktično nespremenljiva«, ter k temu dodala, da je bil prav ta ples »po svoji odrski učinkovitosti in plesni dograjenosti [...] med vsemi plesi Marte Paulinove najbolj dognan« (113).

A to nista edini nasprotujoči si oceni *Plesnega večera Marte Paulin*. Večina takratnih medijev je poročala o »številnih in navdušenih gledalcih« (W [Valens Vodušek] 8) in o tem, da je bilo gledališče »prav dobro zasedeno« (Plesni večer, *Slovenski narod* 3), anonimni poročevalec *Jutra* (Umetničin ples 4) pa je kljub ugotovitvi, da je »umetnica doživela velik uspeh, navdušen aplavz in za cel vrt šopkov«, potožil, da bi bil ta dogodek »vreden še boljšega obiska«. Nekateri so poudarjali »smotrna, bistro ustvarjena oblačila« (Dobova 2), drugim pa so bili »kostumi sploh slaba stran nastopajoče plesalke« (r., Plesni nastop 3) ipd. Z izjemo izrazito desno usmerjenega nepodpisanega kritika *Slovenskega doma* (Nastop mlade 2) in plesno površno informiranega Radivoja Reharja iz mariborskega *Večernika* (r., Plesni nastop 3) so bili vsi drugi odzivi zelo pozitivni in spodbudni: »Šoli Mete Vidmarjeve in predvsem njeni voditeljici in plesni pedagoginji Vidmarjevi je bil nastop gdčne. Paulinove v čast in priznanje« (K. V. [Kristina Vrhovec], Ob plesnem večeru 3); »S svojimi nastopi si je mlada, nadarjena plesalka mahoma pridobila občinstvo, ki je zlasti na nekaterih mestih s pritajenim dihom sledilo bogatemu in slikovitemu prelivanju njenih ritmičnih gibov, v katerih je bilo telo voljno sodelujoči instrument umetniško snujočega in doživljajočega duha« (Plesni večer, *Jutro* 4); »Marta Paulinova, naša najmlajša plesalka nove smeri, je s svojim prvim samostojnim nastopom dokazala tisto najboljše in najvišje resničnega umetniškega hotenja: pogum, biti čimbolj samosvoja« (Dobova 2) ipd. Med vsemi temi pohvalnimi kritikami še najbolj izstopa ocena Valensa Voduška v *Slovincu*, ki je ugotovil, da »marsikaj v njenih stvaritvah ni bilo več samo začetek, ampak bi se enakovredno lahko primerjalo – to trdim brez obotavljanja – s tem, kar nam je od nove plesne umetnosti najlepšega pokazal plesni par Mlakarjev« (W 8). Ko piše o *Norcu*, Paulinovo ponovno primerja z visoko cenjenim plesnim parom: »Obvladujoča vse tehnične težave, da jih skoraj ni bilo opaziti, je ta ples podala s tako elementarno silo in dovršenostjo, s tako močnim doživetjem, da bi to njeno delo lahko postavili ob stran Mlakarjevima« (prav tam).²³

Marija Vogelšek meni, da so te plesne kritike – kljub večinski naklonjenosti mladi plesalki – vendarle prekratke, saj naj bi bile »premalo orientirane v širši kulturni pomen plesnega vstopa in hotenja takrat izvedenega plesnega sporočila«, zato jim je

23 Med bolj navdihnjenimi in plastičnimi orisi *Norca* sicer še najbolj izstopa tisti Mile Dobove v *Slovenskem narodu*: »Ves plašen pred sovražniki in potem, ko se čuti varnega pred namišljenimi preganjalci – srečen v svoji dozdevni veličini, kralj nad kralji sveta – se nesrečni blaznik z okorelo komičnimi kretnjami, silo izražajočimi skoki in obrati ter z zmagošlavnim izrazom v obrazu in očeh postavlja in ponaša, da takoj začutiš: vse je samo utvara. Njegove geste so trde. Vse ponašanje neuravnovešeno. V svoji namišljeni imenitnosti vzbuja sočutje. Paulinova se je globoko vživela v miselnost in čustvovanje svojega blaznika; predstavljala ga je v splošno zadovoljstvo brez godbe« (2).

po njenem mnenju – in seveda z nekajdesetletne časovne distance – »treba dodati še novo dimenzijo« (114). Ker je ta »dimenzija« zelo pomembna za našo današnjo percepcijo plesne ustvarjalnosti Marte Paulin, bom navedel ta odlomek iz knjige Marije Vogelnik v celoti:

Plesalka Marta Paulinova je namreč v sodobnem plesu prva in edina umetnica, ki se je v plesu aktivno vključila v družbeno situacijo neposrednih pritiskov tikpredvojne psihoze in je ples – politizirala. Politizirala na najbolj pogumen način in brez degradacije svoje umetnosti. Šla je naravnost tja, kjer je vse čas najbolj prizadeval; in je izpovedovala tisto, kar je čas potreboval (114).

V nadaljevanju Vogelnikova še natančneje opredeli, v čem se je Paulinova razlikovala od drugih, takrat ključnih in vodilnih predstavnic modernega plesnega izraza na Slovenskem; njena samoniklost in edinstvenost je nesporna, vsaj kadar govorimo o tematiki njenih plesnih nastopov in prej omenjeni političnosti izbranih motivov:

Ni bila edina, ki je vnašala svoja družbena prepričanja v ples; pred njo je to delala plesalka Katja Delakova, vendar pretežno na socialno temo in je z njo posegala tja, kamor je Marta Paulinova namestila svojo, Cankarjevo in Škerjančevo *Marženko*. Verjetno je plesalka Katja Delakova prekmalu zapustila Slovenijo, in je bila kot tujka in celo kot Judinja preveč zaplašena in premalo udomljena in varna v naši sredi, da bi karkoli podobnega smela poskušati. Ostali zastopniki sodobnega in izraznega plesa so se pred aktualizacijo svoje umetnosti umikali; Meta Vidmarjeva v abstraktnost in impresionizem pasivnega nastrojenskega predajanja; in Mlakarja v zaprt družinski krog plesa kot doživetja osebne ljubezni in njene vseobsežnosti (114).²⁴

24 Domnevo Marije Vogelnik, da je bila morda »zaplašenost« Katje Delak povezana z njenim etničnim poreklom, potrjuje članek iz leta 1936, na katerega je naletel Rok Vevar, ko je pripravljala antologijo slovenske sodobnoplesne publicistike *Dan, noč + človek = ritem*. V njem je avtor ocenil pantomimo Katje Delak *Ko so Butalci razvili zastavo* kot »persiflažo na naše razmere« in poudaril, da si kaj takega ne bi smela privoščiti plesalka, ki je »po rojstvu Židinja z Dunaja, ne pa Slovenka«. Naprej se sprašuje: »Kaj bo po zaslugi udejstvovanja Delakove z našo mlado generacijo in z našo slovensko plesno umetnostjo? Ali naj jo nam ustvarijo tujci?« Delakova je namreč tako predrzna, »da hoče kot tujka predstavljati naše – nacionalne plese«. Članek sklene z mislijo, da Delakova »kljub vsej reklami in kljub pomoči svojih dunajskih židovskih kolegov ni dala niti tistega minimuma k razvoju naše plesne umetnosti, ki bi ga kot tujka že iz vljudnosti morala dati«. Da je bil ta antisemitski pamflet objavljen v *Slovenskem domu*, nas seveda ne more presenetiti; verjetno pa ne bi pričakovali, da je njegov avtor – Anton Podbevšek.

Zgodba partizanske plesalke Brine

Vojna in okupacija sta grobo posegli v umetniško ustvarjanje mlade plesalke. Prišli so novi izzivi, čas težkih in usodnih odločitev, ki so terjale veliko poguma. Tega pa Marti Paulin nikoli ni manjkalo, kar je opazilo že *Jutro* (K. V. [Kristina Vrhovec], Ob plesnem večeru 4) v napovedi njene Plesne večeri (»Prav gotovo je potrebno mlademu dekletu v teh dneh nemalo poguma in velike vere v poslanstvo svoje umetnosti, da tvega plesni nastop po lastnih koreografskih zamislih.«), in enako pogumno se je odločila tudi zdaj – proti okupaciji in za narodnoosvobodilno gibanje. Marca 1943 je bila tri tedne zaprta v šentpetrskih zaporih in o stanju v zaporih poročala obveščevalni službi OF (Paulin, Iz šentpeterskih 908–909), konec avgusta pa se je odpravila v partizane in takrat se začne danes že legendarna zgodba partizanske plesalke Brine.

Brina je postala članica kulturniške skupine 14. divizije, ki jo je vodil znameniti pesnik Karel Destovnik-Kajuh. Partizanski fotograf Jože Petek, ki žal ni preživel vojne vihre, nam je zapustil nekaj fascinantnih fotografij Brine, ko – le nekaj tednov po prihodu v partizane – pleše na gozdni jasi pred številnimi borci Rabske brigade. Brigada se je imenovala »rabska«, ker so bili njeni pripadniki nekdanji interniranci fašističnega koncentracijskega taborišča na otoku Rabu. Po rodu večinoma Slovenci so bili tam zaprti do kapitulacije Italije v septembru leta 1943, potem pa so jim hrvaški partizani pomagali, da so se vrnili v Slovenijo. Brigada je bila ustanovljena na Mašunu, kjer je po svečani zaprisegi novih partizanskih borcev s plesno točko nastopila tudi Brina.²⁵

Partizanski umetniki so po sili razmer izumljali nove prijeme (ali pa so uporabljali že znane načine improvizacije preteklih revolucionarnih praks), ki so proizvedli specifične estetske učinke, kot je to poetično ubesedil Karel Destovnik-Kajuh: »Čisto drugače, drugače je treba zapeti, / kakor pojejo nam ti vražji poeti« (234). Ali z drugimi (Brechtovimi) besedami, ljudstvo je edino, na katerega se lahko zanesemo v boju proti nacističnemu barbarstvu, zato je nujno, da govorimo njegov jezik.²⁶ Podobno je razmišljala tudi Marta Paulin-Brina, ki se je svojih plesnih nastopov v partizanih spomnila trideset let pozneje:

Ko sem kot plesalka stala sama med množico borcev z zavestjo, da bom zmogla s svojim plesnim darom in s šibkim telesom izpovedati, kar nas je družilo, da bom zmogla

25 Zavoljo velike izčrpanosti borcev iz rabskega taborišča je brigada delovala le krajši čas; po njeni ukinitvi so borce prerazporedili v druge partizanske enote.

26 »Proti naraščajočemu barbarstvu imamo samo enega zaveznika: ljudstvo, ki tako zelo trpi pod barbarstvom. Samo od njega lahko kaj pričakujemo. Torej je razumljivo, da se obrnemo na ljudstvo, in bolj nujno kot kdaj prej je, da govorimo njegov jezik« (Brecht, Umetnikova pot 229).

obvladati tudi neizmerni naravni prostor, sem čutila v nogah moč, ko sem teptala trda zemeljska tla. Roke so čutile razsežnost gozdov in se vzpenjale čez vrhove dreves. V mojem plesanju ni bilo nikakega posnemanja, ki bi izhajalo iz formalističnih kretenj. Zavrgla sem skoraj vse, kar sem se v letih plesnega šolanja »naučila«, iskala sem plesni izraz, izviren, svež, ki izhaja iz človekove življenjske potrebe po gibanju (Paulin, *Plesna umetnost* 25–26).

Avantgardna gibanja z začetka 20. stoletja so zahtevala ukinitve razmejitve med umetnostjo in vsakdanjimi življenjskimi praksami, na področju gledališkega plesa je bila ta ost usmerjena proti baletu, njegovi fizični in psihični represiji. Tako je Isadora Duncan že leta 1902 v eseju *Plesalka prihodnosti* pisala o pogubnem vplivu baleta na telesa plesalcev in plesalk. Po njenem mnenju balet uporablja zgrešene metode, saj »telesa ne smemo siliti, da izvajajo gibe, ki zanj niso naravni« (153).²⁷ Zato je celotno gibanje modernega plesa propagiralo vrnitev k »naravnemu« telesu, ki naj ne bi bilo več podvrženo baletnemu drilu, temveč naj bi poiskalo nove izrazne možnosti v »svobodnem« gibu. Poleg teoretske (diskurzivne) kritike ideologije gracioznega, virtuoznega telesa, se je moderni ples upiral baletu tudi na ravni plesne prakse (telesne izraznosti). To je opazno zlasti v ekspresionističnem plesu Mary Wigman. Tudi ona je tako kot Isadora Duncan nasprotovala fanatični in izumetničeni virtuoznosti baleta in zagovarjala moderni ples kot »izraz mladosti in sodobnosti« (Duncan 182).

Marta Paulin, ki je po prihodu v partizane, kot je povedala v omenjenih spominih, »postala plesalka na odru v naravi«, je torej po eni strani zvesto sledila idejam izraznega plesa (neizumetničeni, naravni gibi itn.), po drugi strani pa se je zavestno upirala tudi tehnikam izraznega plesa, ki se jih je naučila pri Meti Vidmar. Prav s to gesto *dvojnega upora* je ostala zvesta reformističnim idejam modernega plesa in je hkrati izpričala vso radikalnost lastnega avantgardizma. Povsem nesmiselno bi bilo, če bi še naprej vztrajala pri plesnem izrazu, ki ga je prakticirala pred prihodom v partizane; nove razmere so zahtevale nove pristope:

Namesto na odrskih deskah plešem naenkrat kjersizebodi. Občutek ravnotežja postane znova »problem«. Muskulatura je delala drugače, ker si je noga iskala oporo zdaj v kamnitih, zdaj v mehkih tleh. [...] Iz majhnega giba v zaprtem gledališču nastane na

27 Zanimivo in povedno je, da se na *Plesalko prihodnosti* sklicuje tudi Kristina Vrhovec v nenavadno obširni napovedi *Plesnega večera Marte Paulin v Jutru* (K. V., Ob plesnem večeru), ki jo začne s citatom Isadore Duncan: »Plesalka bodočnosti bo morala biti žena, katere telo in duša bosta razviti tako harmonično, da bodo gibi njenega telesa naravna govorica njene duše.« V nadaljevanju pa zagovarja sproščeno, harmonično razvito telo modernega plesa nasproti izumetničenemu telesu klasičnega baleta: »Prav poudarek na svobodni sprostitvi telesa je tisto, kar moderna plesna stremeljenja loči od baleta z njegovo uklenjenostjo v plesne tehnične formule – stalne baletne figure« (3). Podobno je razmišljal tudi Ferdo Delak, ki je že leta 1931 v članku »Uvod v novo plesno umetnost« zagovarjal moderni ples nasproti baletu: »Mehanični dril, ki je dopuščal rokam in nogam največjo elastičnost, ostalega telesa ni izrabljal. Baletna plesalka je bila dobesedno lutka, ki je vzvišeno dvorno gospodo zabavala s poskakovanjem po taktu glasbe« (64).

odprtem naravnem odru cel pohod. Tako naj bi postali tudi plesni vzgibi veliki, jasni, široki, če sem hotela obvladati ta ogromni prostor in v njem obveljati (Paulin, Plesna umetnost 25–26).

Zavoljo umeščenosti v jedro odporniškega gibanja se je ta svojevrstna partizanska koreografija približala idealom avantgarde, kajti, kot je opazil Miklavž Komelj, »[t]ako se je v najbolj primitivnih razmerah pravzaprav uresničilo nekaj, za kar si je prizadevalo avantgardno gledališče« (Kako misliti 120), in to je neposredna in neločljiva povezanost performerja in občinstva.²⁸

28 V poročilu o svečani zapisi Rabske brigade in kulturnem programu, ki ji je sledil, piše med drugim, da je bilo razpoloženje borcev med izvajanjem kulturnega programa »veličastno« in da »tu ni bilo nastopajočih in gledajočih«. (Originalni dokument hrani Vojaški arhiv v Beogradu, jaz pa navajam po prepisu v: Potočnik 278.)

Partizanski balet Mire Sanjine

Z vidika sodobne teorije in zgodovine modernega plesa in gledališča je bil to izjemen dosežek, zato se nam takoj zastavi vprašanje, ali lahko najdemo podobne primere v slovenskem oziroma jugoslovanskem partizanskem gibanju? Glede na do zdaj znane in zbrane podatke lahko z dokaj veliko zanesljivostjo trdim, da je bila Brina edinstveni primer plesalke modernega plesa, ki je vsaj nekaj časa nastopala v okviru slovenskih partizanskih enot. Nekaj več možnosti primerjave nam ponuja Kazalište narodnog oslobođenja (KNO), pomembna gledališka skupina, ki je delovala sprva na Hrvaškem, potem pa večinoma v Bosni in Hercegovini, kjer se je premikala skupaj z jedrom partizanskih enot in pogosto tudi z vrhovnim poveljstvom narodnoosvobodilne vojske oz. s Titovim štabom. V ansamblu KNO sta med drugimi gledališkimi umetniki sodelovala tudi Žorž Skrigin in Mira Sanjina, izšolana baletnika. Pred prihodom v partizane je bil Skrigin član baleta Hrvaškega narodnega gledališča v Zagrebu, v KNO pa je večkrat izvajal plesne točke v okviru »pisanega programa«, koreografiral je celo krajši balet in v njem tudi nastopal (Hribar Ožegović, Kazališna djelatnost 140). Toda v njegovem primeru bi verjetno težko govorili o modernističnem plesu, saj so – vsaj po meni znanih podatkih – bili to klasični baletni nastopi s primesmi folklornih elementov (navadno ruskih). Vsekakor bi bilo zanimivo raziskati partizanske plesne nastope Mire Sanjine, ki se je šolala v Zagrebu pri Ani Maletić, na Dunaju pri Kurtu Joossu in v Londonu pri Rudolfu Labanu. Leta 1941 se je poročila z Ljubišo Jovanovićem, mladim, toda že zelo uveljavljenim dramskim igralcem zagrebškega HNK. Po ustanovitvi ustaške NDH sta se morala zaradi njenega judovskega porekla (rojena Baum) umakniti najprej v Split (ki je bil takrat pod jurisdikcijo fašistične Italije), potem pa v Ljubljano, kjer sta jima priskočila na pomoč zlasti Bojan Stupica in Oton Župančič. Kolegi iz Združenja gledaliških igralcev so Jovanovića takoj po prihodu v Ljubljano (konec leta 1941 ali najpozneje v začetku leta 1942) vključili v ansambel Veselega teatra, ki ga je vodil Božo Podkrajšek in je bil sestavljen iz igralcev mariborskega gledališča, ki so po okupaciji pribežali iz nemške v italijansko okupacijsko cono (prim. Skrbinšek 64–65). Mira Sanjina pa je 23. januarja 1942 nastopila v samostojnem *Plesnem večeru Mire Sanjine* na odru ljubljanske Opere, ob glasbeni spremljavi Bojana Adamiča (klavir) in Antona Dermelja (violina), z recitacijo je nastopil tudi Slavko Jan. »Plesna umetnica moderne izrazne smeri« in »plesalka iz umetniške skupine svetovno znanega Kurta Joossa«, kot so v *Jutru* (Naše gledališče) napovedali njen plesni večer, je ponovila svoj nastop 30. januarja, saj naj bi na prvem večeru navdušila ljubljansko publiko, kot lahko izvemo iz poročila v *Slovenskem domu* (Lep uspeh), tudi tokrat nepodpisanega, kot je bilo pri tem časniku vseskozi v navadi. Žal pa iz

tega sicer dokaj obsežnega in zelo pohvalnega besedila razen posplošenih impresio-
nističnih fraz (»dovršena plesna tehnika«, »primerno občutje«, »temperamentna sila«,
»živi temperament«, »globoko doživeti ples« ipd.) o modernističnem plesnem slogu
Mire Sanjine ne izvemo skoraj nič določnega. Kakorkoli že, leta 1943 sta se Ljubiša
Jovanović in Mira Sanjina pridružila že omenjenemu partizanskemu gledališču KNO,
ki ga je vodil Vjekoslav (Vjeko) Afrić, Jovanovićev nekdanji igralski kolega iz zagreb-
škega HNK. Braslav Borozan, tudi sam član ansambla KNO, je trdil, da je Sanjina
sicer »poskušala uresničiti nekatere ideje, ki so izhajale iz njenega šolanja, a je, tako
kot drugi [člani ansambla], te ideje le delno uresničila« (Teatar u NOB-u 681). Nekaj
podobnega je povedala tudi sama v izjavi, ki jo je posnel Muzej zasjedanja AVNOJ-a
v Jajcu leta 1971 (Tako je rođena). Tako kot v primeru Marte Paulin-Brine in njenih
plesnih nastopov v partizanih, od katerih se nam je ohranilo le njeno pričevanje in
nekaj fotografij Jožeta Petka, tudi o partizanskem plesnem modernizmu Mire Sanjine
lahko sklepamo le na podlagi njenega pričevanja in fotografij Žorža Skrigina, kar so
sicer dragoceni dokumenti časa, niso pa dovolj podrobni, da bi lahko zanesljivo ugo-
tovili, kateri plesni slog je bil značilen za njene nastope v okviru KNO.

Trans-formacije upora: ples v mislih, ples v spominu

Brinini partizanski plesni nastopi so se končali s pohodom 14. divizije na Štajersko v januarju in februarju 1944, ko so ji zaradi neprimerne obutve in zelo hladnega zimskega vremena ozeble noge. Amputaciji se je sicer izognila (pri tem je bila nepogrešljiva požrtvovalna skrb njene soborke iz kulturniške skupine Vere Hreščak), vendar so bile poškodbe tako hude, da se je morala posloviti od aktivnega plesa. Poskusila je sicer še nekajkrat – na odru SNG v Črnomlju, kamor se je vrnila julija 1944, ter pozneje v Bariju, kamor so jo poslali na zdravljenje – vendar je bilo očitno, da zahtevnejšega plesnega nastopa ne zmore več. Njen nastop v Črnomlju si je ogledala in ga ohranila v spominu igralka SNG na osvobojenem ozemlju Ivanka Mežan: »Zelo se je trudila, a žal ni mogla, poškodbe nog so bile prehude. Spomnim se, da je bila obleka na njej v črni barvi in največ se je izražala z rokami, saj z nogami ni več mogla kaj dosti. Bilo je zelo pretresljivo – kot ples ptiča z zlomljenimi krili« (Valič, Mežan, Konjajev 19).²⁹

Po vojni je sprva delala na dveh republiških ministrstvih (za prosveto ter za znanost in kulturo), od leta 1950 do upokojitve leta 1964 pa je bila učiteljica gibalno-ritmične vzgoje na Srednji vzgojiteljski šoli v Ljubljani. Tam je pripravila več nastopov dijakinj, med drugimi tudi plesno pantomimo *Kitajski slavček* (po Andersenovi pravljici) v okviru ljubljanskega Ljudskega odra; premierna uprizoritev je bila 22. marca 1953 v Mestnem gledališču ljubljanskem, sledila pa so gostovanja drugod po Sloveniji. Bila je tudi mentorica letnih plesnih produkcij dijakinj vzgojiteljske šole in pomagala pri

29 Nastop v Črnomlju je bil 6. septembra 1944 v okviru prireditve ob zaključku zborovanja aktivistov OF, plesala je na ruski napev *Žrtvam*; programski list hrani gledališki arhiv Centra za teatrologijo in filmologijo UL AGRFT v zbirki »Partizansko gledališče«, sig. 256. Ta ples je ponovila 8. marca 1945 v Bariju; programski list hrani njena hčerka, Malina Schmidt Snoj. Ko sem leta 2019 kot dramaturg sodeloval pri nastajanju predstave *Brina* (režija in izvedba: Bara Kolenc; soustvarjanje in izvedba: Leja Jurišič), sva z gospo Malino izmenjevala razne informacije in gradiva, ki sva jih do takrat nabrala (ona za nastajajočo biografsko knjigo o Brini, jaz pa za predstavo in dopolnitve nekaterih že objavljenih člankov o Brininih plesnih nastopih), in takrat me je prijazno opozorila na pričevanje Franceta Lubeja-Drečja v knjigi *Odločitve*. V njej Lubej pripoveduje, da se jim je leta 1944 na Bazi 20 v Kočevskem rogu pridružila Marta Paulin-Brina, ki se je vrnila s pohoda 14. divizije »z nezaceljenimi ranami od ozeblin na nogah«. Ko je Bazo 20 obiskala sovjetska vojna misija, je »herojsko, kar zmore le velika duša, zatajila svoje bolečine in v jedilnici zaplesala takorekoč brez prstov na nogah, gostom in občudovalcem na čast, sebi v uteho in bodrilo« (320). Na podlagi tega pričevanja bi lahko domnevali, da je Brina, ki je takrat na Bazi 20 tipkala Lubejev referat za omenjeno zborovanje aktivistov OF, v čast sovjetskih gostov in hkrati kot pripravo za bližajoči nastop v Črnomlju, odplesala prav ta ples. Ta domneva se zdi še toliko bolj verjetna, ker je plesala na ruski napev *Žrtvam*, kar je sovjetskim gostom nemara še posebej ugajalo. Če te domneve držijo, bi lahko nastop »v jedilnici« na Bazi 20 imeli za njen prvi dokumentirani plesni nastop po vrnitvi s Štajerske. (Prisrčna hvala Malini Schmidt Snoj za prijazno napotitev na ta dragoceni vir.)

zagonu plesnih tečajev za otroke pri Ljudski univerzi v Ljubljani, kar je bil zametek pozneje ustanovljenega oddelka za sodobni ples pri centru za estetsko vzgojo Pionirske knjižnice. Zunaj vzgojiteljske šole je bila Marta Paulin-Brina dejavna predvsem kot koreografka: v 60. letih je sodelovala pri nekaterih produkcijah dveh ljubljanskih gledališč, ki jih je ustanovila in vodila režiserka Balbina Battelino Baranovič (Mladinsko gledališče in Eksperimentalno gledališče), leta 1971 pa je koreografirala plesni recital *Neugasle impresije*, v katerem je plesala Katja Kroneger. Posvečala se je tudi publicistiki, zlasti na področju plesne animacije in plesne kritike.

»Plesna umetnost je minljiva, bežna, ne ustvarjaš za večnost. Plesala sem, kakor mi je velela moja osebna prirodnost. Kot ustvarjalka plesnih izpovedi sem se postavila ob pesnika, ki mu je bila poezija orožje. Pesem je ostala zapisana, ohranjena za vedno. Ples pa je danes neponovljiv in je v svoji enkratnosti segal k virom vse žive rasti. Sam mi je ostal v spominu, obnoviti ga ni mogoče« (Plesna umetnost 26). Tako je premišljevala Marta Paulin-Brina sredi 70. let o večnosti poezije in minljivosti plesne umetnosti. Moramo ji biti hvaležni, da je za nas in prihodnje rodove rešila Kajuhove pesmi iz časa NOB, ki jih je sproti zapisovala (pesnik tega ni imel v navadi, ker jih je vedno recitiral na pamet), a tudi zato, da nam je zapustila nekaj spominskih zapisov o svojih plesnih nastopih. Poleg časopisnih kritik in nekaj fotografij njenih predvojnih nastopov ter skupnih omemb v pričevanjih nekaterih njenih soborcev in še zlasti dragocenih fotografij partizanskega fotografa Jožeta Petka, je to edini žarek svetlobe, ki še ohranja skromno luč v temi dokončne pozabe. Ko jo je tista usodna štajerska zima prikrajšala za poglobitni »inštrument« njenega umetniškega izražanja (ne pozabimo, da so nekateri predvojni kritiki kot najmočnejši segment njenega plesnega izraza izpostavljali prav noge), je lahko plesala »samo še v mislih« (Paulin, Plesalka 882). Danes, ko Marte Paulin-Brine, izjemne plesalke, koreografinje, plesne pedagoginje in ne nazadnje pogumne upornice, ni več med nami, bi se morali zavedati, da bomo le z ohranjanjem spomina na njeno delo dosegli, da bo še naprej plesala – v naših mislih.

**O dveh sunkih veselega vetra
partizanskega gledališča in
o »veliki uganki partizanske scene«**



*V spomin na Zoro Konjajev (1921–2020),
zdravnico in zvesto spremljevalko partizanskega gledališča*

Petinsedemdeset let po koncu 2. svetovne vojne smo nemara dosegli tisto pregovorno »zgodovinsko distanco«, ki naj bi raziskovalcu jugoslovanskega partizanskega gledališča omogočila, da se ozre na ta prelomni čas z »oddaljenim pogledom«. Partizansko gledališče (in partizanska kultura v najširšem pomenu) velja še danes za pojav brez primere. Med vsemi odporniškimi gibanji preteklega stoletja, in ni jih bilo malo (prim. Pokreti otpora 1968), ne najdemo tako množičnega in tako dognanega kulturno-umetniškega udejstvovanja, kot so ga prakticirali jugoslovanski partizani. V kontekstu jugoslovanskega narodnoosvobodilnega boja prav slovenski partizanski kulturi pripada posebno mesto. Za zgodovino slovenskega gledališča pa je bila zlasti pomembna ustanovitev Slovenskega narodnega gledališča (SNG) na osvobojenem ozemlju v Beli krajini, saj se je prvič v zgodovini pojavila javna kulturna institucija, ki se je uradno imenovala Slovensko narodno gledališče.

Kot je zapisal Filip Kumbatovič Kalan, ravnatelj tega gledališča in pozneje njegov kronist, analiza repertoarja SNG »dokazuje, da je skušalo Slovensko narodno gledališče mimo nujnih aktualističnih nalog oživljati izročilo slovenske in jugoslovanske kulture ter hkrati ohranjati stik s primeri svetovne dramatike, kar daje slovenskemu partizanskemu gledališču izrazito zgodovinsko prednost pred drugimi sorodnimi pozikusi v evropskih odporniških gibanjih« (Kalan, Slovensko gledališče 18–19). Da je temu tako, nadaljuje Kalan, »je pokazala tudi komparativna razprava na mednarodnih gledaliških razgovorih v Arrasu leta 1957, ko se je sprožilo vprašanje slovenske partizanske dejavnosti ob primerjavi s frontnimi gledališči med špansko državljansko vojno in je sekretar teh razgovorov Jean Jacquot v zaključni besedi poudaril, da se mu zdi slovenski primer prepričevalnejši, ker da so se na Slovenskem resda zavedali vseh zahtev časa, in so vendar poleg aktualitet uprizarjali tudi dela uglednih domačih in evropskih avtorjev« (prav tam 19).³⁰

Ne da bi kakorkoli oporekal izjemnemu pomenu, ki ga je imelo slovensko partizansko gledališče za kulturno razsežnost NOB, kakor tudi izpričani posebnosti tega gledališča v primerjavi z gledališkimi skupinami vseh drugih odporniških gibanj v času 2. svetovne vojne, želim vendarle opozoriti na nekatere podobnosti med SNG in gledališko skupino Guerrillas del Teatro, ki je delovala v času španske državljanske

30 Jacquotova izjava, ki jo navaja Kumbatovič, se v izvirniku glasi tako: »Et l'expérience du théâtre aux armées sur le front de la Libération, décrite par M. Kumbatovič, qui, sans perdre de vue les nécessités du moment, faisait place aux grands dramaturges yougoslaves et aux classiques européens à côté des pièces d'actualité, me paraît plus convaincante que celle de Madrid« (Le théâtre moderne 272–273 in 356).

vojne na območju pod nadzorom republikanske armade osrednje regije (Grupo de Ejércitos de la Región Central – GERC)³¹ ter, nekoliko bolj podrobno, med SNG in Kazališčem narodnog oslobođenja, ki ga je ustanovil AVNOJ.³²

31 Pri navajanju tega podatka ne gre za pretirano akribijo avtorja, temveč za nujno oznako, saj je poleg te obstajala še druga skupina z imenom Guerrillas del Teatro, ki pa je delovala na območju pod nadzorom republikanske armade vzhodne regije (Grupo de Ejércitos de la Región Oriental – GERO).

32 Antifašistični svet narodne osvoboditve Jugoslavije; uporabljam bolj uveljavljeno kratico AVNOJ (Antifašistično vijeće narodnog oslobođenja Jugoslavije).

Slovensko partizansko gledališče in špansko urgentno gledališče

Urgentno gledališče (*teatro de urgencia*) je skupno ime za republikansko gledališče v času španske državljanske vojne. Čeprav ne gre za povsem enoten pojav, je bil osrednji tok produkcije urgentnega gledališča še najbolj podoben frontnim oblikam gledališča, ki so pogoste spremljevalke vojnih spopadov. Najbolj znani primeri frontnih gledališč iz časa NOB na Slovenskem so Agitteater, Jermanova skupina, skupina Jasa ter gledališki skupini 7. korpusa (imenovala se je prav Frontno gledališče) in 9. korpusa (prim. Partizansko gledališče, e-razstava). Tako kot za vse gledališke skupine frontnega tipa je bilo tudi za špansko urgentno gledališče značilno, da je bil njihov program sestavljen iz krajših deklamacijskih, glasbenih in plesnih točk, dramska besedila pa so bila krajše enodejanke, skeči, kupleti in odlomki iz daljših besedil. Ta kratka dramska besedila so bila bojevita, politično angažirana in uprizoritveno nezahtevna, saj so bila namenjena skupinam, ki so bile v nenehnem gibanju, so bile na turnejah po celotnem svobodnem ozemlju in so sledile premikom republikanskih brigad. Jim McCarthy, avtor knjige o urgentnem gledališču, izpostavlja tri ključne značilnosti dramskih besedil, ki so jih napisali podporniki republikancev v času španske državljanske vojne: prvič, tematsko so se nanašala na aktualne dogodke v času vojne; drugič, njihov jasno razvidni namen je bil, da pri občinstvu spodbudi in utrdi simpatije za republikanske ideje (in hkrati krepí antifašistična stališča); tretjič, izhajajoč iz prejšnje značilnosti, urgentno gledališče je imelo ambicijo, da vzgaja gledalce, ki naj bi podpirali republikanske ideje in naj bi se bili za njih pripravljeni tudi boriti (McCarthy xviii). Med najbolj znanimi avtorji teh besedil so bili Rafael Alberti, Ramón J. Sender, Max Aub in María Teresa León. Tudi za skeče in enodejanke naših partizanskih avtorjev (Matej Bor, Mile Klopčič, Vitomil Zupan in drugih) bi lahko veljale vse tri značilnosti, ki jih je McCarthy prepoznal v besedilih španskih republikancev, če jih seveda prevedemo na specifične okoliščine NOB v Sloveniji.

V času španske državljanske vojne deluje več gledaliških skupin na ozemlju pod nadzorom republikancev, med najbolj znanimi pa so Nueva Escena, Teatro de Arte y Propaganda in Guerrillas del Teatro. Vsaka bi si zaslužila posebno razpravo (kar je sicer težaško delo, saj je ohranjenih le malo primarnih virov), a v tem poglavju se bom omejil le na Guerrillas del Teatro, ker bi lahko to gledališče, vsaj v nekaterih ozirih, primerjali z našim SNG na osvobojenem ozemlju.

Rafael Alberti, vodilni republikanski dramatik, je v času vojne ustvarjal v neposredni bližini Guerrillas del Teatro osrednje regije (GERC), kjer je bil tudi sedež

Združenja antifašističnih intelektualcev (*Allianza de Intelectuales Antifascistas*), najprej v Madridu, pozneje pa v Valencii.³³ Prav njegova agitprop besedila so bila steber repertoarja *Guerrillas del Teatro*, zlasti *Radio Sevilla* in *Los salvadores de España*. Alberti se je sicer naslanjal na tradicionalne oblike španskega gledališča, zlasti na *pasos* in *entremeses* (krajša besedila v obliki skeča ali medigre oz. interludija), delno pa tudi na *autos sacramentales* (alegorična religiozna besedila) z njihovimi značilnimi simbolnimi figurami, čudežnimi pojavami in spopadanjem dobrega z zlim. Za primerjavo z našim SNG pa je zlasti zanimiv drugi del njihovega repertoarja, v katerem so dobili svoje mesto tudi španski, ruski in francoski klasiki: Calderón, Čehov in Molière. Skupina *Guerrillas del Teatro* je tako igrala Calderónovega *Zmajčka* (*El dragoncillo*), ironično različico Cervantesove *Salamanške jame* (*La cueva de Salamanca*).³⁴ Besedilo je sicer *entremés* (medigra), a so ga uprizarjali kot samostojno igro.³⁵ Tudi Čehov je bil zastopan z manjšim delom, s priredbo novele *Dvoboj*.³⁶ Največji dosežek *Guerrillas del Teatro* pri uprizarjanju klasičnih besedil pa je vsekakor Molièrov *Namišljeni bolnik*, čeprav so ga igrali samo v novembru 1938 v prostorih Zveze antifašističnih intelektualcev. Velika ofenziva fašistov v začetku leta 1939 je skupini onemogočila, da bi se odpravila na turnejo s to predstavo, konec marca pa se je vojna končala s porazom republikancev in uvedbo diktature generala Franca. Kako aktivna je bila sicer ta gledališka skupina, kaže podatek, da so od ustanovitve (v decembru 1937) do konca leta 1938 nanizali kar 119 nastopov na ozemlju, ki ga je v času njihovega delovanja nadzirala republikanska armada osrednje regije (GERC).

Primerjava repertoarja *Guerrillas del Teatro* in SNG kaže na veliko podobnost pri izbiri besedil, ki sta jih uprizorili ti gledališči. Repertoar *Guerrillas del Teatro* je bil sestavljen iz aktualnih skečev in mediger (Alberti, Ontañón) ter španske (Calderón) in evropske klasike (Čehov, Molière). Podobna je tudi struktura repertoarja SNG: aktualni skeči in enodejanke (Bor, Klopčič, Zupan), dve novi dramski besedili (Bor) ter slovenska oz. jugoslovanska (Linhart, Cankar, Nušić) in evropska klasika (Čehov,

33 Združenje so preselili v Valencio zaradi čedalje bolj pogostih letalskih napadov na Madrid. Zelo aktivna v združenju je bila tudi María Teresa León, sicer Albertijeva žena ter dobra poznavalka takratnega evropskega in sovjetskega gledališča. Bila je zadolžena za delovanje Teatro de Arte y Propaganda, ki je bil gledališki oddelek Združenja antifašističnih intelektualcev, in sodelovala v gledaliških projektih kot dramska pisateljica, dramaturginja, režiserka, občasno tudi kot igralka. Skupina *Guerrillas del Teatro* je bila neposredno povezana s Teatro de Arte y Propaganda kot njegova »filiala« (prim. Marrast 258), »operativno bazo« pa naj bi imela na sedežu združenja v Madridu (prim. McCarthy 51).

34 Cervantesovo *Salamanško jama* so, skupaj s še tremi njegovimi medigrami, uprizorili v Drami SNG Ljubljana leta 1947 (r. Fran Žižek).

35 Uprizarjanje samo medigre (brez daljšega dramskega besedila, ki sodi zraven) je bilo tudi sicer značilno za predstave urgentnega gledališča (prim. Parker 222).

36 Kot še eno zanimivost naj omenim, da je SNG Nova Gorica (takrat še Primorsko dramsko gledališče) uprizorilo *Dvoboj* v priredbi Draga Jančarja leta 1992 (r. Jože Babič).

Molière). Pomembna razlika pa je gotovo v tem, da je SNG delovalo na osvobojenem ozemlju v Beli krajini, kjer ni večjih mest, Guerrillas del Teatro pa se je, poleg tega, da je nastopalo v manjših krajih in na bojiščih, večkrat predstavilo tudi občinstvu v urbanih centrih (Madrid, Valencia itn.).

O dveh poklicnih partizanskih gledališčih

Če je špansko urgentno gledališče Guerrillas del Teatro le delno primerljivo s slovenskim SNG na osvobojenem ozemlju, je Kazalište narodnog oslobođenja (KNO)³⁷ po mnogo čem že videti kot njegov bližnji sorodnik. Fascinantna zgodba tega partizanskega gledališča se je začela 22. aprila 1942, ko se je sedem umetnikov iz Hrvaškega narodnega gledališča v Zagrebu odpravilo z vlakom proti jugu in izstopilo na železniški postaji Donje Dubrave, kjer je bila ilegalna javka, ki jih je pripeljala do prvih partizanskih enot. V skupini so bili dramski igralci Vjeko Afrić, Salko Repak, Milan Vujnović, Joža Rutić, Ivka Rutić, baletni plesalec Žorž Skrigin in glasbenik Zvonimir Cvija. To je bila zadnja skupina, ki je prišla v partizane prek Donjih Dubrav, saj so po njihovem odmevnem odhodu iz HNK ustaši postali pozorni na to železniško postajo, ponovni poskusi so tako postali zelo tvegani in so zato zagrebški ilegalci ta kanal zaprli.

Vjeko Afrić, ki je bil pred odhodom v partizane igralska zvezda v HNK, v času delovanja KNO pa njegov umetniški vodja, je delovanje KNO razdelil v pet obdobij (Afrić, Kazalište narodnog). Samo v prvem obdobju, ko je delovalo na hrvaškem osvobojenem ozemlju kot enota v sestavi Agitpropa Glavnega štaba partizanskih odredov Hrvaške, je imelo KNO repertoar, ki je značilen za frontni tip gledališča: krajši skeči, recitacije, glasbene točke ipd. Od priključitve KNO k Vrhovnemu štabu NOV in POJ kot njegova prištabna enota, kar se je zgodilo po prvem zasedanju AVNOJ-a novembra 1942 v Bihaću, je gledališče dobilo uradno ime Kazalište narodnog oslobođenja, številčno se je okrepilo z novimi člani in se lotilo uprizarjanja bolj zahtevnih besedil,

37 Ime gledališča različni viri različno navajajo. Poleg imena Kazalište narodnog oslobođenja lahko najdemo tudi nekoliko daljše različice, kot sta Kazalište narodnog oslobođenja Jugoslavije ali Kazalište narodnog oslobođenja pri NOV i POJ. V knjigi dosledno uporabljam Kazalište narodnog oslobođenja (skrajšano KNO), ker se pod tem imenom najpogosteje pojavlja v literaturi in virih, dodatni motiv pa je tudi dejstvo, da je časopis *Narodno oslobođenje*, ki je bil »organ AVNOJ-a«, v številki z dne 7. januarja 1943 poročal o ustanovitvi gledališča z imenom »Kazalište narodnog oslobođenja« (prim. Kazalište narodnog). Verjetno so k temu imenu pozneje dodali še »Jugoslavije« zato, ker so nekateri republiški upravni organi na ozemlju Jugoslavije sledili temu primeru Izvršnega odbora AVNOJ-a in so tako nastala še druga »gledališča narodne osvoboditve«, npr. Pozorište narodnog oslobođenja Hercegovine (ustanovljeno v maju 1944 pri 19. diviziji – prim. Gaković 664), Pozorište narodnog oslobođenja Crne Gore (ustanovljeno v oktobru 1944 v Nikšiću – prim. Đurović) ipd. Sicer pa je tudi vodilnim v slovenski OF hodilo po glavi prav to poimenovanje, saj Kocbek v svojem dnevniškem zapisu 13. oktobra 1943 še govori o »Slovenskem gledališču narodnega osvobođenja«. To je bila še tista prvotna različica osrednjega partizanskega gledališča, ko so za ravnatelja nameravali imenovati Mileta Klopčiča, za njegovega pomočnika Janeza Jermana, za dramaturga Mateja Bora in za njegovega pomočnika Smiljana Samca (Kocbek 376). Kot vemo, je bilo do 12. januarja 1944, ko je Izvršni odbor OF izdal odlok o ustanovitvi SNG, že vse drugače: uradni naziv se je poslej glasil Slovensko narodno gledališče, za ravnatelja je bil imenovan Filip Kumbatović Kalan, za dramaturga pa Mile Klopčič.

med katerimi so bile igre *Sumljiva oseba* (Nušič), *Ona je vsega kriva* (Tolstoj) in *Snubač* (Čehov), začeli pa so tudi z vajami za *Revizorja* (Gogolj), ki je bil uprizorjen pozneje zaradi začetka 4. sovražnikove ofenzive na osvobojeno ozemlje v zahodni Bosni (znano tudi pod imenom »Bihaška republika«). Z odhodom iz Bihaća 20. januarja 1943 se je končalo drugo obdobje v delovanju KNO, tretje obdobje pa sovpada s 4. (Neretva) in 5. ofenzivo (Sutjeska), ko so člani in članice gledališča delili kruto usodo z enotami partizanske vojske, s katero so preživeli zelo naporene in hude mesece, v katerih so bili v nenehnem gibanju in podvrženi napadom zelo močnih sovražnikovih sil. Razen manjših in krajših nastopov v času redkih oddihov, kaj drugega, bolj zahtevnega, KNO seveda ni moglo uprizarjati. A po prihodu v Jajce 23. septembra 1943, na novo osvobojeno ozemlje, se začne njihovo četrto, zelo plodno obdobje. Do začetka januarja 1944 so tako pripravili in uprizorili *Revizorja*, dve Nušičevi igri (*Narodni poslanec* in *Protekcija*), Kočićevega *Jazbeca pred sodiščem*, *Kir Janjo* Jovana Sterija Popovića in Delakovo dramatizacijo Cankarjevega *Hlapca Jerneja*.³⁸ »Od takrat naprej«, pravi Afrić, »o Kazalištu narodnog oslobođenja lahko govorimo kot o vsakem drugem gledališču tipa hudožestvenega teatra, [...] kot o zelo dobrem in solidnem meščanskem gledališču« (Afrić, Kazalište narodnog 13). Ta ocena se ne nanaša samo na repertoar, temveč tudi na ansambel KNO, ki ima v tem času že 26 članov in članic, med katerima sta bila, denimo, tudi prvak takratnega jugoslovanskega gledališča Ljubiša Jovanović in primabalerina Mira Sanjina. KNO je igral predstave tudi za odposlance 2. zasedanja AVNOJ-a. Po odhodu iz Jajca se je ansambel KNO zaradi nove sovražnikove ofenzive razdelil v tri manjše skupine: ena je odšla na Kozaro, druga se je premikala v smeri Drvarja in Like, tretja pa se je odpravila na vzhod Bosne. Ponovno so se združili v Drvarju sredi maja 1944, vendar so tudi tam ostali le slaba dva tedna, saj so se morali umakniti zaradi nemškega desanta. Nekaj članov so zavezniki uspeli pripeljati z letalom v Italijo, večina pa se je odpravila na dolgi marš do dalmatinske obale in od tam s partizansko ladjo na svobodni otok Vis, kamor so prispeli 24. junija 1944. Čez nekaj časa so se jim pridružili tudi člani ansambla, ki so bili začasno v Italiji, ter nekaj novih okrepitev, tako da je imelo KNO na koncu več kot 50 članov in članic. Od večjih predstav so na Visu premierno prikazali dramo Leonida Leonova *Vdor*. Sredi septembra se je celotno KNO preselilo v Italijo, kjer so igrali predstave za ranjence, konec oktobra pa so prišli v osvobojeni Beograd, kjer so odigrali nekaj predstav v Narodnem gledališču.

Kazalište narodnog oslobođena, ki je v času od prihoda prve skupine igralcev na osvobojeno ozemlje do zadnjih predstav v osvobojenem Beogradu imelo približno

38 Na seznamu uprizorjenih predstav KNO v bibliografski knjigi Braslava Borozana *Umetnost u NOB-u* (49–52) Cankarjev *Hlapec Jernej* ni omenjen, vendar ga najdemo v več drugih virih, ki prav tako dokaj izčrpno navajajo repertoar KNO (Afrić, Kazalište narodnog 13; Cvrleje 950 itn.).

900 nastopov, je prenehalo obstajati 12. novembra 1944, veliko njegovih članov pa je nadaljevalo z delom v beograjskih in, po dokončni osvoboditvi, tudi v drugih jugoslovanskih gledališčih. Dva njegova člana sta bila pozneje tudi na vodilnih funkcijah v Zvezi dramskih umetnikov Jugoslavije – Braslav Borozan je bil predsednik, Joža Rutić pa sekretar. Prvi povojni jugoslovanski film (*Slavica*, posnet 1946, premierno prikazan 1947) je posnela prav ekipa nekdanjega KNO; film je režiral Vjeko Afrić, snemalec je bil Žorž Skrigin, avtor glasbe Silvije Bombardeli, v njem nastopajo številni igralci nekdanjega KNO itn. Žorž Skrigin je, poleg tega, da je koreografiral in nastopal v krajših baletnih predstavah KNO, ves čas tudi fotografiral in tako ohranil dragocene posnetke predstav in nastopov KNO ter partizanskih enot in civilnega prebivalstva na vsej več kot 18.000 kilometrov dolgi poti tega znamenitega partizanskega gledališča.

Po tem zelo hitrem in shematskem povzetku delovanja KNO, v katerem sem se moral omejiti le na nekaj osnovnih podatkov, čeprav je v memoarskem gradivu veliko izjemno zanimivih podrobnosti, si oglejmo, kje so ključne podobnosti med KNO in SNG.

Začnimo s »klasičnim« delom repertoarja, kajti prav to so vedno izpostavljali vsi, ki so do zdaj pisali o izjemnosti SNG v primerjavi z vsemi drugimi odporišskimi gledališči v času 2. svetovne vojne. Kot lahko vidimo že na prvi pogled, sta obe gledališči uprizarjali jugoslovanske in ruske dramatike: skupni so jima Nušić, Cankar in Čehov, KNO je uprizoril še Kočića, Sterijo Popovića, Tolstoja, Gogolja in Leonova, SNG pa Linharta. »Presežek« SNG sta Molière kot izrazito klasični avtor (čeprav ne smemo pozabiti, da je *Kir Janja* svojevrstna Sterijina različica Molièrovega *Skopuha*) in Bor kot avtor dveh dramskih novitet (*Težka ura* in *Raztrganci*). Oboji so igrali tudi Klopčičevo enodejanko *Mati*. Oboji so tudi večkrat uprizarjali predstave neposredno po zaključku pomembnih zborovanj: KNO po 1. zasedanju AVNOJ-a v Bihaću in po 2. zasedanju AVNOJ-a v Jajcu, SNG (še pred formalno ustanovitvijo) po Zboru odposlancev slovenskega naroda 4. oktobra 1943 v Kočevju in po prvem zasedanju Slovenskega narodnoosvobodilnega sveta 20. februarja 1944 v Črnomlju.

KNO sicer ni imelo svojega »matičnega« odra, tako kot ga je imelo SNG v Črnomlju, toda v nekaterih obdobjih svojega delovanja je uprizarjalo predstave na odrih gledaliških dvoran (npr. v Bihaću in Jajcu) in je, tako kot SNG, izkoristilo možnosti bivanja na osvobojenem ozemlju za pripravo bolj zahtevnih predstav. Takrat so si člani KNO lahko privoščili izdelavo scenskih kulis, kostumov (tako kot SNG-jevi so bili tudi njihovi kostumi narejeni iz umetne svile zavezniških padal) in drugih rekvizitov. Oboji so prav tako imeli v svoji sestavi poleg igralcev tudi plesalce in glasbenike.

V obeh gledališčih sta bila ansambla sestavljena delno iz poklicnih igralcev in delno iz amaterjev, ki so jih izobrazili na gledaliških tečajih. Člani KNO so organizirali tečaja v Korenici in Donjem Lapcu od konca maja do sredine julija 1942, torej že kmalu po prihodu v partizane, SNG pa je prav tako organiziralo tečaja kmalu po

uradni ustanovitvi v začetku leta 1944: od 11. marca do 12. aprila v Črnomlju ter od 18. aprila do 29. maja v Semiču. Pri obeh gledališčih so tečaji trajali enako – vsak tečaj približno en mesec. V SNG so načrtovali tudi tretji tečaj, do katerega potem vendarle ni prišlo, KNO pa je tudi poskusilo s tretjim tečajem (konec julija 1942 v neki vasici pri Drežnici), vendar od tega ni bilo nič, ker »kulturna raven večine tečajnikov in njihova igralska nadarjenost nista bili zadostni« (Afrić, Kazalište narodnog 6).³⁹ Vendar je KNO tudi pozneje vabilo v svoje vrste nove člane, ki bi jim uspelo uspešno opraviti avdicijo. Tako je časopis *Narodno oslobođenje*, ki je začel izhajati po 1. zasedanju AVNOJ-a, v začetku januarja 1943 objavil razpisa KNO za igralce in glasbenike.⁴⁰ Tudi pozneje je KNO imelo studio za izobrazbo mlajših igralcev in amaterjev, ki ga je v Jajcu (jesen–zima 1943) vodil Nikola Popović, pred vojno igralec Umetniškega gledališča (Umetničko pozorište) v Beogradu (Afrić, Kazalište narodnog 13).

Obe gledališči sta bili ustanovljeni z uradnim odlokom partizanskih oblasti: KNO z odlokom Izvršnega odbora AVNOJ-a, SNG z odlokom Izvršnega odbora OF. Slednji je dobro znan in ohranjen: dokument je datiran na dan 12. januarja 1944, podpisala sta ga predsednik IO OF Josip Vidmar in sekretar IO OF Boris Kidrič. O odloku IO AVNOJ pa izvemo posredno, iz objave novice o ustanovitvi KNO v drugi številki *Narodnega oslobođenja* z dne 7. januarja 1943. Več članov KNO poroča v svojih spominskih zapisih, da naj bi Afrić in nekateri drugi pripravili statut (ali pravilnik) KNO, ki naj bi ga uradno potrdil IO AVNOJ 10. januarja 1943 (s podpisom Veselina Masleše, člana IO, ki je bil zadolžen za kulturo in prosveto). Ta statut oz. pravilnik žal ni ohranjen, ker so ga v kritičnem trenutku uničili. Afrić pravi, da ne ve natanko,

39 Gledališke tečaje so sicer organizirale tudi druge partizanske skupine; tako je, denimo, Centralna kazališna družina pri ZAVNOH (Zemaljsko antifašističko vijeće narodnog oslobođenja Hrvatske) organizirala »partizansko igralsko šolo« v septembru 1944 v Glini. O vsebini tega tečaja v »partizanskem Hollywoodu«, kot so šaljivo označili mesto Glino, piše raziskovalka partizanskega gledališča Maja Hribar-Ožegović (O Krleži 129) takole: »Na osvobojenem ozemlju so bile baze v osvobojenih mestih. Glino so npr. poimenovali 'partizanski Hollywood', ker so se v mestu dlje časa zadrževali igralci in so tam naredili partizansko igralsko šolo, v kateri so predavali: Đoko Petrović scenografijo, Drago Ivanišević zgodovino gledališča in teorijo igre, Vice Zaninović književnost, profesorica Kohn jezik in govor, Slavko Zlatić glasbo, Srđan Flego režijo in zborovsko recitacijo, Mladen Šerment scenski govor, Ivo Vejvoda politično in marksistično izobraževanje ter drugi občasni predavatelji.«

40 KNO je v razpisu vabil k prijavi »vse mlade nadarjene tovariše in tovarišice, ki čutijo ljubezen do gledališke umetnosti in bi se radi posvetili igralskem poklicu«. Pogoji so bili: »1. da imajo vsaj nižjo srednješolsko izobrazbo, 2. da imajo zveneč in bister glas, 3. da nimajo telesnih hib«. V vlogi so morali navesti osebne podatke in podatke o tem, ali so v preteklosti že bili zaposleni pri kakšnem gledališču ali gledališki skupini oz. ali so sploh kdaj nastopali kot recitatorji ali igralci. Za avdicijo so morali pripraviti pesem ali prozno besedilo, ki so se ga morali naučiti na pamet. Razpis za glasbenike je vabil k prijavi »vse osebe, ki igrajo na katerokoli glasbilo in so že sodelovale v raznih glasbenih skupinah«. V vlogi so morali navesti podatke o svoji glasbeni izobrazbi, kje in kdaj so sodelovali v glasbenih skupinah ter katero glasbilo imajo. Rok za oddajo vlog na oba razpisa je bil 25. januar 1943 (prim. Dva konkursa). V dostopnih memoarskih zapisih članov KNO se nikjer ne omenja izvedba avdicije za igralce in glasbenike in se skoraj zagotovo ni zgodila, saj je moralo KNO zapustiti Bihać že 20. januarja, ko se je začela 4. ofenziva, se pravi kar pet dni pred iztekom roka za oddajo vlog na razpis, poznejši razvoj dogodkov pa tega ni omogočal.

kdaj in kje se je to zgodilo, ve samo to, da naj bi ga nekdo vrgel v reko med 4. ofenzivo, skupaj z drugimi dokumenti iz arhiva, dramskimi besedili, kostumi in rekviziti.⁴¹ Glede na spomine Afrića in nekaterih drugih članov KNO lahko govorimo o zelo demokratični strukturi upravljanja, ki jo je statut predvideval (čeprav se teh določb iz statuta, roko na srce, pozneje niso preveč natančno držali). Upravo gledališča je namreč izvolila neposredno skupščina gledališča, ki je bila najvišji organ. Uprava je bila petčlanska: organizacijski sekretar, umetniški vodja in trije člani umetniškega sveta. Tako sestavljena uprava je bila izvršno telo skupščine gledališča, ki jo je sestavljal celoten kolektiv KNO. Statut je določil tudi ingerence upravnih teles in trajanje mandatov na posameznih funkcijah. Vse funkcije so bile prostovoljne in niso predvidevale ne plačil ne kakršnih koli privilegijev (prim. Afrić, *Sa Kazalištem narodnog* 511–514). Razen teh skopih opisov, ki so se ohranili v spominu nekaterih članov KNO, obstaja tudi krajši neposredni citat iz tega statuta oz. pravilnika, ki ga najdemo v novici o ustanovitvi KNO v drugi številki *Narodnega oslobođenja* (prim. *Kazalište narodnog*):

Z odlokom Izvršnega odbora Antifašističnega sveta narodne osvoboditve Jugoslavije je ustanovljeno Kazalište narodnog oslobođenja, katerega namen je da, v skladu s pravilnikom, »s svojimi prireditvami, gledališkimi predstavami, koncerti, predavanji, razpisi, organizacijo diletantskih in potujočih skupin, izdajanjem brošur, knjig, gledaliških časopisov in revij podpira narodnoosvobodilni boj in razširja zanimanje za gledališko umetnost«.

Verjamem, da je iz dosedanje primerjalne analize povsem razvidno, da sta bila KNO in SNG komplementarna pojava v okviru jugoslovanskega partizanskega gledališča in hkrati – kvalitativno, kvantitativno in organizacijsko – sam vrh tega enkratnega pojava v zgodovini uporniškega gledališča v času 2. svetovne vojne. Med njima je več podobnosti kot razlik, če upoštevamo nekatere ključne kriterije, kot so repertoarna politika, sestava ansambla, oder in vizualni elementi (scenografija, kostumografija itn.), občinstvo, skrb za igralski podmladek (gledališki tečaji), uradni način

41 Glede na izjemno težke pogoje v letu 1943, ko se je KNO znašel sredi več sovražnikovih ofenziv, je tudi povsem razumljivo, da se je kaj takega pripetilo. Tudi član KNO Žorž Skrigin piše v svoji knjigi *Rat i pozornica* (255, 257), kako je večkrat skoraj ostal brez negativov, kar bi bila, glede na dokumentarno in umetniško vrednost njegovih fotografij, neprecenljiva škoda. Tako je npr. jeseni 1943 pri prehodu reke Bosne nosil v rokah, stegnjenih nad glavo, fotografski aparat in negative, voda pa mu je segala že do grla in mu je nekajkrat skoraj spodrsnilo. Če bi ga takrat tok odnesel, bi seveda moral izpustiti svoj dragoceni tovor. V času desantnega vpada Nemcev v Drvar so njegovi negativni ostali nezaščiteni v neki hiši, ki so jo Skrigin in tovariši morali zapustiti v veliki naglici. Ko so partizani pregnali Nemce iz Drvarja, se je vrnil v to hišo in po čudežu so bili negativni in druge njegove stvari še na istem mestu. Zelo kritični trenutek je bil tudi nekoliko pozneje, ko so bili ujeti v sovražnikov obroč na Jadovniku. Ker je bil položaj brezizhoden, so dobili navodilo, naj uničijo vse osebne dokumente, vključno s fotografijami. Skrigin tega ukaza ni takoj ubogal in se je odločil, da bo z uničenjem negativov počakal do zadnjega trenutka, ko bi jih na hitro uničil s strelji iz strojnice. A do tega trenutka k sreči nikoli ni prišlo, ker so se partizanske enote čudežno rešile iz skoraj popolnoma stisnjene obroča, negativni pa so srečno dočakali konec vojne.

ustanovitve itn. Delovala sta tudi približno enako dolgo; KNO je bilo sicer uradno ustanovljeno (pod tem imenom) eno leto pred SNG, a prav tako je tudi prenehalo obstajati nekaj manj kot eno leto pred ukinitvijo SNG. Ko v tem poglavju ugotavljam, da o SNG na osvobojenem ozemlju ne moremo govoriti kot o »edinstvenem primeru« partizanskega gledališča na visoki umetniški ravni, temveč kvečjemu lahko rečemo, da sta to bila SNG in KNO *skupaj*, nikakor ne želim zmanjšati pomena SNG; nasprotno, želim poudariti, da je bilo *skupno* jugoslovansko partizansko gledališče tako izjemen pojav, da je proizvedel kar dve – za takratni čas in takratne razmere – zelo kakovostni gledališči. Ta ugotovitev samo potrjuje tezo Miklavža Komelja, ki jo je razvil v svoji obsežni študiji *Kako misliti partizansko umetnost?*, da ne partizanskega boja ne partizanske umetnosti ne moremo razumeti, če jima odvezamemo internacionalno in socialno razsežnost ter ju skrčimo le na nacionalno dimenzijo. Zgodovinski dosežek partizanskega gledališča je prav to, da je vzniknilo in tako ali drugače delovalo na celotnem ozemlju večnacionalne Jugoslavije, da nikjer ni zanikalo ukoreninjenosti v lastna ljudska izročila ter je hkrati črpalo iz naprednih opusov mednarodne zakladnice kulture in umetnosti (od bolj zahtevnih dramskih besedil, kakor v primeru KNO in SNG, do krajših, manj zahtevnih form, ki so jih zaradi omejenih kadrovskih, materialnih in drugih okoliščin uporabljale številne manjše gledališke in kulturniške skupine). Komelj je eden redkih v Sloveniji, ki je – vsaj mimogrede, v krajši opombi⁴² – opozoril na nekatere (v tem primeru repertoarne) podobnosti med SNG in KNO. O klasičnih dramskih besedilih na partizanskih odrih v Jugoslaviji pa je že leta 1974 izšla krajša (vendar dokaj izčrpna) primerjalna študija Đorđa Radišića, ki je tudi sam sodeloval v NOB in je vodil kulturno skupino 12. proletarske brigade.

V tem kontekstu je zlasti zanimivo, da celo neposredni akterji obeh gledališč, ki so pisali po vojni tako rekoč »iz prve roke« o partizanskem gledališču (Kumbatovič Kalan, Afrić, Borozan ...), niso opozorili na številne podobnosti med SNG in KNO, o katerih pišem v tem poglavju, temveč so – kakopak vsak iz svoje perspektive – poudarjali, da je prav »njihovo« gledališče edinstveno v primerjavi z vsemi drugimi partizanskimi in, širše, odporniškimi gledališči. Če lahko razumemo čisto po »človeški plati«, kot temu navadno rečemo, da je med njimi, ki so vgradili svoje mladostne ideale in nekaj zelo nevarnih let svojega življenja v ta veliki in tvegani podvig, kljub vsem tovarštvu in skupni ideologiji, vendarle tlela iskrica prestiža, mi, ki danes raziskujemo

42 »Ko poudarjamo izjemnost take kulturne politike [nanaša se na članek Dušana Moravca o izjemnih dosežkih SNG na osvobojenem ozemlju], moramo obenem poudariti, da se konceptualno vklaplja v širši kontekst jugoslovanskega partizanstva. Že v Uziški republiki leta 1941 je Umetniška četa hkrati z izvedbami dramatizacij romanov Karla Čapka *Mati* in *Kako se je kalilo jeklo* Nikolaja Ostrovskega pripravljala tudi uprizoritev Goethejevega *Egmonta*. Kazalište narodnog oslobođenja, ki ga je leta 1942 na hrvaškem osvobojenem ozemlju ustanovila skupina igralcev hrvaškega narodnega gledališča, pa je imelo na repertoarju med drugim *Snubača* Čehova, pa tudi Gogoljevega *Revizorja* in dela Petra Kočića, Branislava Nušića, Jovana Popovića Sterije idr.« (Komelj, *Kako misliti* 493, op. 36).

partizansko gledališče in se v času njegovega delovanja nismo še niti rodili, nimamo prav nobenega razloga, da bi še vedno vztrajali na tezi o »zgodovinski prednosti« KNO ali SNG. Vsi dostopni podatki, tako ohranjeno arhivsko in dokumentarno gradivo kakor pričevanja in dnevniški zapisi, jasno in nedvoumno kažejo na to, da sta bila KNO in SNG dva sunka istega »veselega vetra«, ki je prinesel jugoslovanskemu partizanskemu gledališču prav to edinstvenost in »zgodovinsko prednost« pred vsemi drugimi odporniški gledališči v času 2. svetovne vojne.

O ljubljanski »izkušenosti« in belokranjski »metodi kulturnega vojskovanja«

Kot se je pozneje spominjal Filip Kumbatovič Kalan, vsaj na začetku delovanja SNG še niso bili povsem prepričani, da je bila ustanovitev gledališke institucije na osvobojenem ozemlju tako pomembno dejanje, kot se je to izkazalo pozneje. Takrat so jih še najedali dvomi, ali ni morda to »tako slovesno ustanovljeno in uradno potrjeno gledališče samo smešen in nepotreben Liliput«. Zavedali so se, da je uprizoritev *Kralja na Betajnovi*, prva predstava SNG, res uspela, zlasti glede na borne, partizanske razmere, v katerih so delovali, da je to bil »zanimiv in tvegan gledališki poizkus, pošteno pričevanje dobre volje, ljubezni do igre, tovariške požrtvovalnosti, partizanske improvizacije«, vendar je bilo hkrati povsem jasno, da »v Ljubljano nikoli ne bi mogli s takšno uprizoritvijo, zakaj tam vedo, kako se tej stvari streže, tam so drugačni igralci kakor pri nas, spretni, stari, izkušeni« (Kalan, Veseli veter 118–119). Če vemo, da so takrat (v gledališki sezoni 1943/44) na odru Državnega gledališča v Ljubljani nastopali Mila Šaričeva, Marija Vera, Slavko Jan, Ciril Debevec, Milan in Vladimir Skrbinšek, Fran Lipah, Marija Nablocka, Rado Nakrst, Vida Juvanová, Ivan Cesar, Sava Severjeva, Elvira Kraljeva in podobni igralski »kalibri«, lahko razumemo skepso, ki je vsaj na trenutke in vsaj na začetku, morda pa tudi še kdaj pozneje, obhajala graditelje novega narodnega gledališča v Črnomlju. Ljubljansko gledališče je imelo nekaj res vrhunskih in tudi zelo izkušenih prvakov, v SNG pa so ta čas nastopali mlajši in še ne tako uveljavljeni igralci. Ne le da se SNG ni moglo pohvaliti s prvaki v svojem ansamblu, težava je bila tudi v tem, da je v gledališču nastopala le peščica poklicnih igralcev. Po drugi strani pa je bilo ob koncu sezone 1943/44 v ansamblu ljubljanskega gledališča kar 35 igralk in igralcev, k njim pa je treba prišteti še 16 članov novoustanovljenega Dramskega studia. Režirali so Milan Skrbinšek, Osip Šest, Jože Kovič in Ciril Debevec, ki je bil obenem oktobra 1943, ko se je upokojil dotedanji ravnatelj Drame Pavel Golia, imenovan za novega ravnatelja. Dodatna dramaturška (in prevajalska) okrepitev za ljubljansko gledališče je bil tudi prihod Janka Modra ob koncu leta 1943.

Vodilni člani in članice SNG na osvobojenem ozemlju so bili (upravičeno!) ponosni na izvedbo dveh gledaliških tečajev, s katerimi so sledili zapisanem v odloku o ustanovitvi, ki je SNG zastavil nalogo, da »iz samih ljudskih množic dvigne nove talente«. ⁴³ A tudi na tem področju je imelo SNG svojevrstno »konkurenco« v

43 Videti je, da sta bila pisca odloka o ustanovitvi SNG (Vidmar in Kidrič) navdihnjena z Marxovo in Engelsovo *Nemško ideologijo*, ko sta uporabila to formulacijo. Na prehodu iz 18. v 19. stoletje, z vzponom kapitalističnega načina produkcije in z začetkom industrijske revolucije, se namreč krepijo diskurzi o »ustvarjalnem geniju«, ki naj bi

Ljubljani, kjer je Državno gledališče 1. aprila 1944 (torej prav v času, ko je v Črnomlju potekal prvi gledališki tečaj) ustanovilo svoj Dramski studio. Ravnatelj Ciril Debevec je ob koncu sezone zapisal v Gledališkem listu: »*Namen* te ustanove je, da nudi vsem, ki se resno pripravljajo na gledališki poklic, čim več možnosti, da *praktično* preizkušajo in vežbajo svoje sposobnosti in svoje znanje. Dramski studio je *priprava* in njeni člani so gledališki pripravniki. To pripravniško stanje in delo je neke vrste vmesna stopnja med šolo in med pravim, poklicnim službovanjem« (241). Debevec naprej pravi, da član Dramskega studia lahko postane vsak, če le ima »zadostno, naravno gledališko darovitost« in »primerno strokovno izobrazbo«, kar oceni ravnatelj Drame na podlagi avdicije. »Prvo, temeljno članstvo Dramskega studia tvorita prvenstveno dve skupini, in sicer 1. nekateri, že pred ustanovitvijo Dram. studia sodelujoči, mlajši člani igralskega osebja naše Drame in 2. nekateri na novo pritegnjeni kandidati, ki so skušnje v predpisani obliki z uspehom prestali«, je še zapisal Debevec (242). Delo je potekalo od trikrat do štirikrat na teden v popoldanskem času. Predvideno je bilo, da naj bi Dramski studio pripravil od dve do tri predstave v sezoni, pri čemer naj ne bi bil vnaprej določen datum premiere, saj je bil prvi smoter študij in ne javna uprizoritev. Prva uprizoritev Dramskega studia je bil Linhartov *Matiček*, ki so ga premierno prikazali 29. julija 1944.

Kumbatovič in njegovi tovariši so torej z osvobojenega ozemlja z enim očesom spremljali dogajanje v ljubljanskem gledališču,⁴⁴ ki je sicer delilo usodo z okupiranim mestom, pa vendar »vsi ti stari in izkušeni igralci imajo tam vse drugačne delovne pogoje, navzlic okupaciji in policijskemu nadzorstvu, upravo in oder, opremljen oder in vaje iz dneva v dan, po urniku in brez posebnih motenj« (Kalan, Veseli veter 119). Vendar bi enako lahko dejali tudi drugi kulturniki, ne le gledališčniki; prav tako bi se nad težkimi pogoji, v katerih so delali, pritoževali tudi partizanski zdravniki, inženirji, pravniki, novinarji in vsi drugi, ki so tako ali drugače prispevali k ustvarjanju kulturnih in družbenih institucij na osvobojenem ozemlju. V teh okoliščinah so morali seveda tudi gledališki ustvarjalci slediti preizkušenemu partizanskemu pravilu »znajdi

bil izjemna umetniška osebnost, nadarjeni posameznik, posebež in ekscentrik. Na ravni individualne produkcije je tako delitev dela postopoma krepila avro umetnika in kult genija, na ravni družbene produkcije pa je bila njena posledica, kot praviata Marx in Engels, »ekskluzivna koncentracija umetniškega talenta v posamezniku in zatiranje le-tega v veliki masi« (Marx in Engels, Nemška ideologija 259).

44 In so zato gotovo vedeli, da je Državno gledališče v Ljubljani 16. februarja 1944 premierno uprizorilo Molièrovega *Namišljenega bolnika* v režiji Jožeta Koviča, ki je nastopil tudi v vlogi Argana. Lahko si torej domišljamo, da je bila premiera *Namišljenega bolnika* v Črnomlju 4. novembra 1944 velika zmaga tudi v tem smislu, da je SNG dokazalo, da se lahko enakovredno kosa z ljubljanskim gledališčem tudi pri tako zahtevnih projektih. Prav *Namišljeni bolnik* je sklenil niz predstav, s katerimi se je SNG predstavilo ljubljanskemu občinstvu takoj po osvoboditvi mesta. To je bilo 8. junija 1945, pred tem pa so igrali še Borove *Raztrgance* (19. maja) ter enodejanki Čehova *Medved* in *Snubač* (2. junija). Lahko omenim tudi solo nastop Jožeta Tirana, ki je prvič govoril pripoved Vitomila Zupana *Andante patetico* prav v Ljubljani (5. junija), a ta dogodek ni bil napovedan kot predstava SNG, temveč kot projekt Slovenskega umetniškega kluba.

se« (kakor veš in znaš), zato so presekali ta gordijski voz el primerjanja neprimerljivega z ugotovitvijo, »da je takšno dolgotrajno študiranje z vsemi tradicionalnimi gledališkimi okoliščinami preveč zamudna reč, kratko in malo, da je to za partizana zelo staromodna in zastarela metoda kulturnega vojskovanja« (prav tam, 119). Podobno ugotovitev najdemo tudi na koncu Kalanovega prispevka, s katerim se je neposredno po osvoboditvi obrnil na ljubljansko občinstvo: »Toda v osvobodilnem boju smo se naučili nečesa, česar prej nismo poznali: da naravni dar in resnična vnema, požrtvovalnost in prava zbranost pri delu premagajo marsikatero oviro, ki smo jo svojčas le mukoma premagovali z vztrajnim in napornim študijem ter z obširnimi tehničnimi pripravi« (Naše delo 13).

Partizanski gledališčniki si torej niso delali pretiranih skrbi, če prav v vseh podrobnostih niso sledili obrtno-tehničnim protokolom starega meščanskega gledališča; raje so se zanašali na iznajdljivost, ki so jo izmojstrili v teh časih suhih krav, in so jo navadno še zabelili z zvrhano žlico domišljije. Podobno sposobnost improvizacije so morali pokazati tudi pri sestavljanju repertoarja. Maloštevilnost in neizkušenost ansambla ni bila najboljša popotnica za spoprijemanje s prenekaterim zahtevnejšim dramskim besedilom, za nameček pa je teh vedno primanjkovalo. Nekatera besedila so našli v zaprašenih škatlah ali na kakšni redki knjižni polici, kakšno besedilo so aktivisti OF uspeli prethotapiti iz okupiranih mest, toda sistematična in izbirčna repertoarna politika v teh pogojih seveda ni bila izvedljiva. Zelo je primanjkovalo tudi novih, aktualnih dramskih besedil, ki bi presegala raven propagandno-zabavnega skeča, čeprav so bila prav besedila slovenskih avtorjev na bistveno višji kakovostni ravni kot besedila, ki so nastala v drugih delih Jugoslavije.⁴⁵ Zelo neizprosno kritiko takratne dramatike je povedal Vjeko Afrić trideset let po koncu vojne: »Čakali smo, da se nam bo rodil Shakespeare revolucije, a kot kaže bomo že vsi sivi, njega pa še ne bo ... Po moje so bila ta besedila zgolj slabi surogati, ki so takrat pač morali zadostiti našim najbolj elementarnim gledališkim potrebam in so nastali v skladu s partizansko parolo: 'Znajdi se, tovariš!'« (Dramsko stvaralaštvo 39).

Naveličanost nad čakanjem na rojstvo »Shakespearja revolucije« je torej prispevalo k temu, da sta SNG in KNO segla po dramski klasiki, a to, kot ugotavlja Đorđe Radišić, ni bil edini razlog, kajti »dramski klasiki, zlasti tisti iz svetovne književnosti, niso po naključju zašli na repertoar partizanskih gledališč, niso bili na programu samo zato, ker ni bilo sodobnih besedil, temveč zaradi nečesa, kar je bolj pomembno in kar v celoti pojasni širino naše revolucije in njeno odprtost do vsega lepega in dobrega, ne glede na to, kje in kdaj je bilo ustvarjeno« (Dramski klasici 87). Tudi Filip

45 Tako, denimo, hrvaški pisatelj Marijan Matković v svojem prispevku o dramatiki NOB izrecno poudarja, da »trije slovenski avtorji – Mile Klopčič, Matej Bor in Vito Zupan – sodijo v posebno skupino, pa ne le zato, ker se izražajo v slovenskem jeziku in so pripadniki posebne nacionalne književnosti, temveč predvsem zato, ker so njihova besedila veliko bolj zreła in literarno dodelana, kakor besedila njihovih hrvaških in srbskih kolegov« (211).

Kumbatovič Kalan se spominja, da so se v belokranjskem SNG (»tam doli, v tistem našem Liliputu«) nekega dne odločili, da morajo »tvegati še kaj več« in to »več« je pomenilo »uprizoriti na partizanskem odru takšne igre, ki dokazujejo našo pripadnost velikemu izročilu evropske kulture« (Veseli veter 166). Izbrali so *Namišljenega bolnika*, čeprav so jim »ljudje strogo odmerjene veselosti« poskusili dopovedati, da »Molière ni in ne more biti pravi avtor za partizanske razmere«, češ da »v tem nesrečnem in davno preminulem dvornem komediografu ni nikakršne bojne spodbude«. A zgodilo se je prav nasprotno, *Namišljeni bolnik* je kar lepo uspel in se je ohranil na repertoarju SNG do osvoboditve, na premieri v Črnomlju (4. novembra 1944) pa se je nagnetlo toliko gledalcev, da je dvorana pokala po šivih: »prav tisti partizani, o katerih so nam prerokovali, da jim Molière ne bo všeč, so pri premieri polomili vrata pri vhodu v dvorano, ker je bila tako nabito polna, da niso mogli vstopiti, in nekateri so na trgu pred dvorano spuščali rafale iz brzostrelk, užaljeni, da so morali počakati na prihodnjo predstavo« (prav tam 168).

Namišljenega bolnika je režiral Jože Tiran, v vlogi Argana pa je nastopal Lojze Potokar. V časopisni kritiki, ki je bila objavljena v *Slovenskem poročevalcu* 25. novembra 1944, je Dušan Moravec povzel izjavo režiserja, v kateri Tiran navaja tri razloge za uprizoritev tega Molièrovega besedila v osrednjem slovenskem partizanskem gledališču:

Prvič je hotelo z njim pokazati našim ljudem, predvsem tistim, ki nam očitajo na vsakem koraku brezbržnost do kulture in zametavanje vsega, kar je ustvarila preteklost, da sprejemamo ne le vso bogato kulturno dediščino slovenske zemlje, ampak da sprejemamo in da smo pripravljeni vedno znova obnavljati vse, kar so nam velikega v resni ali vedri besedi ohranile vse dobe prav do današnje. Drugi vzrok je preprost in naraven – hoteli smo poiskati delo, ki bi bilo več kot prazna burka, pa bi vendar izvabilo smeh, »ne tisti lahki smeh, ki služi v prazno razvedrilo in zabavo ljudem«, kot piše nekje Gogolj – »ampak oni smeh, ki ves vre na dan iz svetle prirode človeka ... ki pogloblja predmet in ki ostro osvetljuje to, kar bi se ne opazilo, tisti smeh, brez čigar predirljive sile bi človeka ne spravile v tak strah življenja majhnost in praznота.« Tretji vzrok pa je bil v tem, da je hotela uprava dvigniti nove, mlade, pa sposobne igralce, ki jih je vzgojila naša dramatska šola in jim dati priliko, da pokažejo svoj talent in uspeh v resnično umetniškem delu (Moravec, Molière v našem).

Moravec sklene časopisno kritiko z oceno, da je bil »uspeh popoln in je postavil pogoje, da gre lahko jutri naše Narodno gledališče s tem in z vsemi tako pripravljenimi deli v Ljubljano in v Trst in v vsa središča slovenske zemlje«. Kar se je potem, kot vemo, tudi uresničilo – na odru ljubljanske Opere 8. junija 1945.

Revolucionarnost in/ali meščanskost partizanskega gledališča?

Partizanski Molière je z leti pridobil nekaj romantičnega pridiha; delno zato, ker so ga sami akterji pogosto omenjali kot največji dosežek SNG na osvobojenem ozemlju, delno zaradi vseh pohval, ki jih je bil deležen, ne nazadnje pa tudi zaradi prisrčnega sprejema občinstva, ki se je odzvalo z »viharnimi aplavzi« (Moravec, Gledališče v narodnoosvobodilnem 59). Postal je *dogodek*, ne le tistega nemirnega časa izpred petinsedemdeset let, temveč tudi dogodek v zgodovini slovenskega gledališča. Skromno podeželsko gledališče, ki si je pri postavitvi *Namišljenega bolnika* moralo pomagati tudi z nebeškimi darovi, z *mano* v obliki svile zavezniških padal (in so tako, če se lahko malce pošalim, zavezniki nevede postali »koproducenti« ali vsaj »sponzorji« te zgodovinske produkcije partizanskega gledališča), si je, tudi po zaslugi prav te predstave, priborilo pomembno mesto v zgodovini slovenskega gledališča in celo več kot to: prav kot zgodovinski dogodek se lahko ta Kumbatovičev belokranjski Liliput enakovredno kosa s takratnim Državnim gledališčem v Ljubljani, v katerem so sicer nastopali vrhunski in izkušeni igralci, ki so seveda dobro vedeli, »kako se tej stvari streže«, a to še zdaleč ni in ne more biti edini kriterij, saj je v širši, družbeni perspektivi gledališče veliko več kakor le umetelna večšina in izučena obrt. Domača in mednarodna teatrologija se je že veliko ukvarjala s Tiranovim *Namišljenim bolnikom*, in se bo gotovo tudi v prihodnje, Kovičeva uprizoritev, ki je nastala v istem letu v ljubljanskem Državnem gledališču, pa je bolj ali manj samo še ena od enot v zaprašenih kronikah in popisih del, uprizorjenih na slovenskih odrih prejšnjega stoletja. Vsaj v tem smislu, povedano z biblično prispodobo, je David premagal Goljata.

Belokranjski *Namišljeni bolnik*, ta »velika uganka partizanske scene« (Radišić, Dramski klasici 88), odpira še neko drugo vprašanje, ki je sicer že zelo staro, a kljub temu vedno znova aktualno in vredno ponovnega premisleka: ali bi Jean-Baptiste Poquelin postal veliki Molière, če ne bi bil tako zelo neposredno in intenzivno udeležen v gledaliških praksah svojega časa? In, po drugi strani, ali bi bila njegova igralska skupina tako uspešna in popularna, ne le na dvoru, temveč tudi pri navadnih meščanih, če bi ne imela Molièra kot svojega hišnega dramatika? Kajti – če naj omenim le najbolj drastičen primer – on ni le napisal *Namišljenega bolnika*, sam je tudi nastopal v vlogi Argana, ki ga je igral na odru Palais-Royala skoraj dobesedno do svoje smrti (umrl je že isto noč po zadnjič odigrani predstavi, v kateri je torej dramski namišljeni bolnik Argan začel zares umirati skupaj s svojim takrat že na smrt bolnim avtorjem). Shakespeare in gledališče Globe, Čehov in MHAT Stanislavskega in še razni drugi primeri produktivne povezave dramskega pisatelja in živega gledališča (predvsem igralca)

kažejo na določeno paradigmo, v katero uvrščamo tudi Molièra. Morda je imel Kalan v mislih prav njega, ko je pisal v *Veselem vetru*:

Zadnji porok za to, da gledališče zares živi, da ni samo razumno vzdrževana ustanova, kjer postavni, nadarjeni, strokovno izšolani, izkušeni igralci razkazujejo svoje umetniše, marveč da je to zares živ in dejaven družbeni organizem, ki sprejema svoj navdih iz sodobnega življenja in oplaja to življenje z novimi kulturnimi vrednotami – to je nedvomno avtor, ki piše za igralski zbor tega gledališča, pisec, ki ustvarja svoje osebe ob živem primeru igralcev, dramatik, ki bi marsikaterega svojega prizora ne izoblikoval tako, kakor ga je, da mu ni domišljije razgibala živa predstava o teh igralcih (165).

Ko pa v nadaljevanju pohvali partizansko dramatiko Klopčiča, Bora in Zupana, opozori tudi na to, da so ta besedila neločljivo povezana s partizansko izkušnjo njihovih avtorjev, kajti »med vsemi gledališkimi besedili, ki jih je bilo napisanih tisti čas na jugoslovanskem ozemlju, so bila zares živa in zares učinkovita tista besedila, ki jih je spodbudila nemirna dejavnost partizanskih igralcev na slovenskem osvobojenem ozemlju« (prav tam 165).

Ta ugotovitev nekdanjega ravnatelja SNG drži, a teh partizanskih »živih in zares učinkovitih« dramskih besedil ni bilo prav veliko, vsekakor ne dovolj za potrebe partizanskega gledališča – ne le osrednjega v Črnomlju, temveč tudi drugih gledaliških skupin, ki so jih ustanovili pri večjih vojaških enotah. Zelo povedno je orisal to pomanjkanje besedil Vasja Ocvirk v glasilu *Slovenski partizan* (julij 1944), ko ugotavlja, da bodo morali člani takrat ustanovljenega Frontnega gledališča VII. korpusa sami prijeti za pero, »če naši partizanski literati ne bodo prenehali čakati inspiracije«. ⁴⁶ In tako, kot je bila ključna strateška usmeritev celotnega partizanskega gibanja, da se ne čaka na »pravi trenutek« za upor (politika čakanja na »pravi trenutek« je bila sicer značilna za Mihajlovičeve četnike, dokler se niso dokončno postavili na stran okupatorja), kajti »čakanje 'pravega trenutka' bi pomenilo zamuditi ta trenutek« (Komelj, Kako misliti 493), tudi partizansko gledališče ni moglo čakati na »ta veseli dan«, ko se bodo literati srečali s svojimi muzami, in so raje kaj sami napisali (ne nujno slabo, kot kaže prav primer Frontnega gledališča) ali pa so si pomagali s »preverjenimi gledališkimi šlagerji« (Radišić, Dramski klasici 87), od Linhartarja in Cankarja do Nušiča, Čehova in celo Molièra.

Po drugi strani pa odločitev za določeni sklop dramskih besedil – v tem primeru starejše dramatike, ki je bila (in je) stalnica na repertoarjih meščanskih gledališč – neizogibno vpliva tudi na način uprizarjanja. »Ob partizanskem repertoarju se postopoma krepi klasični – drame in komedije znanih pisateljev. Partizansko inventivnost brez

46 »Ugotavljamo, da so nas slabo založili s pripravnim materialom. Prepuščeni smo sami sebi, ves uspeh bo odvisen od naše lastne iznajdljivosti. Ko smo iskali gradivo za veseli del našega programa in prelistovali že močno obrabljene skeče in kuplete, smo videli, da bomo morali sami pisati. Pa smo se vsedli tovariši Luka, Samo in Jelko v kot in čez dva dni je bil skromen program tu. Tako si bomo mogli tudi v bodoče pomagati, če naši partizanski literati ne bodo prenehali čakati inspiracije« (Ocvirk; prim. tudi Komelj, Kako misliti 494).

mask, kostumov, rekvizitov in scenografije nadomesti stari dobri meščanski teater«, je pozneje označil ta premik v repertoarni politiki KNO njegov član Braslav Borozan (Avangardno i inovacije 50). Toda, ali ni ta vrnitev na »stari dobri meščanski teater« dejansko korak nazaj? Ali ne bi bila tista prava, pristno partizanska in revolucionarna repertoarna politika, vztrajanje pri novem (ne meščanskem, temveč) avantgardnem in političnem gledališču? Ko je po petintridesetih letih ponovno razmišljal o partizanskem Molièru, je Dušan Moravec zapisal, da »ga lahko presojava ne kot odmik od dnevne aktualnosti, temveč kot znak resnične, globlje revolucionarnosti tega teatra« (Gledališče v narodnoosvobodilnem 59). Ta razlaga je sicer v sozvočju s tezo Rolanda Barthesa, da se nekaj, kar se predstavlja kot »angažirano«, in nekaj, kar je na videz »neangažirano«, lahko izkažeta kot pojavi iste ideje (prim. Melchinger 441), vendar moramo kljub temu vzeti resno tole Borozanovo ugotovitev: »Partizanski umetniki kot da so se zbal, da bi prestrašili mirne meščane s svojim avantgardizmom. Naredili so vse, da vstopijo v institucije nacionalnih gledališč v mestih primerno pripravljeni, da bi se lahko prilagodili njihovi obliki organizacije« (Avangardno i inovacije 50).

Iz Afričeve memoarske knjige *U danima odluka i dilema* lahko izvemo, da ga je navdajala skepsa glede tega vprašanja že pred odhodom v partizane:

Moje vizije o teatru prihodnosti, o novem revolucionarnem teatru, imajo res zelo malo možnosti, da bi se uresničile. Eksperimenti v svetu umetnosti so kot vojskovanje. To je boj, zelo oster, dolg, zagrizen in naporen, z zelo malo, tako rekoč minimalno možnostjo za uspeh. Moč inercije je tudi v tej sferi človeškega duhovnega življenja zelo izrazita in vsaka nova ideja naleti na neizogiben odpor (377).

A to vprašanje, vprašanje o revolucionarnosti in/ali meščanskosti partizanskega gledališča, je preveč kompleksno in preveč pomembno, da bi z njim opravil kar tako, na hitro in ob zaključku poglavja, v katerem sem podrobneje analiziral podobnosti in razlike med Slovenskim narodnim gledališčem na osvobojenem ozemlju in Kazalištem narodnog oslobođenja (v osnovnih potezah pa tudi španskim urgentnim gledališčem). Zato bom to poglavje sklenil z ugotovitvijo, da sicer vidim veliko več podobnosti kot razlik med SNG in KNO, a ena od razlik med njima je gotovo ta, da so člani KNO, ki so v letih in desetletjih po osvoboditvi premišljevali o delovanju svojega partizanskega gledališča z vidika njegove revolucionarnosti in/ali meščanskosti, o tem pisali veliko več in bolj (samo)kritično, kot so to (hoteli ali zmogli) člani SNG.⁴⁷ Naj bo to hkrati napoved prihodnjega poglavja, v katerem bom podrobneje razčlenil prav ta paradoks partizanskega gledališča.

47 V novejšem času se je tega vprašanja dotaknil Miklavž Komelj v svoji knjigi o partizanski umetnosti, vendar bolj obrobno in v kontekstu analize partizanske literarne ustvarjalnosti, na ravni splošne formulacije problema pa tudi Rastko Močnik v prispevku »Partizanska simbolna politika«, ki je bil objavljen v katalogu ob razstavi *Partizanski tisk*. A moja trditev se nanaša na avtorje, ki so bili osebno vključeni v delovanje SNG in KNO, ne pa na avtorje, ki so se, tako kot Močnik, rodili v času 2. svetovne vojne, ali pa so, tako kot Komelj, pripadniki generacij(e), rojenih po vojni.

Partizanski Molière kot simbolna gesta upora



*V spomin na Aleksandra Valiča (1919–2015),
nepozabnega partizanskega igralca*

Ko sem se leta 2014 lotil organizacije simpozija *Gledališče upora*,⁴⁸ me je k temu gnala zaprepačenost nad dejstvom, da je častitljiva obletnica – sedemdeset let od ustanovitve Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju v Beli krajini (12. januarja 1944) – minila skoraj brez omembe, kaj šele z dostojnim člankom ali javnim dogodkom v počastitev tega pomembnega dogodka. Temu novodobnemu čudaštvu (svojevrstni selektivni amneziji) se je pridružilo celo ljubljansko SNG, ki se ima sicer za dediča tega partizanskega gledališča. Kajti prav z ustanovitvijo belokranjskega SNG je prvič v zgodovini nastala javna kulturna institucija, ki se je uradno imenovala Slovensko narodno gledališče. Za nameček je bilo to gledališče, kot ugotavljam v prejšnjem poglavju, poleg Kazališta narodnog oslobođenja (KNO), kvalitativno, kvantitativno in organizacijsko sam vrh jugoslovanskega partizanskega gledališča.

Partizansko gledališče, ta enkratni pojav v zgodovini uporniškega gledališča v času 2. svetovne vojne, se je začelo z značilnim »pisanim programom«, ki je bil navadno sestavljen iz glasbenih in pevskih nastopov, duhovitih poročil o vojnih dogajanjih, krajših skečev ipd. Pozneje so uprizarjali tudi enodejanke in celo – to zlasti velja za SNG in KNO – zahtevnejša dramska besedila. A prav to dejstvo je porodilo vprašanje, s katerim sem zaključil prejšnje poglavje: ali ni bila morda vrnitev na »stari dobri meščanski teater« (Borozan) dejansko korak nazaj glede na izhodiščno revolucionarno repertoarno politiko partizanskega gledališča? V tem poglavju se bom posvetil iskanju možnega odgovora na to vprašanje in obenem na kratko orisal nekatere zanimivejše inovativne prijeme partizanskega gledališča, o katerih lahko največ izvemo iz spominskih zapisov njegovih akterjev in sopotnikov.

48 Simpozij je potekal 23. in 24. oktobra 2014 v organizaciji Raziskovalnega programa (P6-0376, ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije) ter Centra za teatrologijo in filmologijo UL AGRFT, pri organizaciji dogodka je vzorno sodeloval Festival Borštnikovo srečanje, v svojih prostorih pa ga je prijazno gostil Muzej narodne osvoboditve Maribor.

Od pariške komune do partizanskega upora

Zavoljo sodobnih revizionističnih posegov v zgodovino narodnoosvobodilnega boja bi rad najprej poudaril, da tudi za partizansko gledališče velja, kar so že mnogi na splošno povedali o partizanskem gibanju: motivi svobodomiselnih ljudi, ki so se v času 2. svetovne vojne pridružili temu gibanju, so bili sicer različni, a to ne more biti argument za poskuse, da bi vseljusko vstajo proti okupatorju delili na »dobro« narodno osvoboditev in »slabo« socialno revolucijo.⁴⁹ NOB je nedeljiva zmes obeh komponent; poklicni ali amaterski zgodovinopisec, ki povzdiguje eno in hkrati zaničuje (ali vsaj zanika) drugo, je pri tem svojem ideološkem početju groteskno komičen – kakor čudaški restavrator, ki bi namenoma restavriral le (njemu všečni) del freske kakega starega mojstra, drugo pa bi najraje prepustil propadanju. Za partizansko kulturo in umetnost je namreč značilno, da je bila sestavni del narodnoobrambnega impulza ljudskih množic (od tod znamenita prisposoda člana ameriške zavezniške misije pri Glavnem štabu NOV in POS, poročnika Vuchinicha,⁵⁰ o nepremagljivosti naroda, ki se bori s puško in knjigo) in hkrati vpeta v revolucionarno tradicijo proletarskega internacionalizma. Emblematični primer slednjega je nemara legendarna Umetniška četa, ki je delovala leta 1941 v Užicu, na prvem osvobojenem ozemlju v času 2. svetovne vojne (znanem pod imenom Užiška republika); vodja orkestra je bil predvojni solist mariborske opere Fridrih Emanuel, ki je skladal *Partizansko koračnico* (to je bilo sploh prvo orkestralno delo, ki je nastalo v času NOB), svoj prvi javni nastop je Umetniška četa začela s sklepnim prizorom iz opere *Nikola Šubić Zrinski* hrvaškega skladatelja Ivana Zajca, zadnja uprizoritev, ki so jo pripravljali (vendar do izvedbe žal ni prišlo zaradi – kako ironično – ofenzive nemškega okupatorja), pa je bil Goethejev *Egmont*. Kot je hudomušno pripomnil Đorđe Radišić, »nemška ofenziva je preprečila užiškim partizanskim igralcem uprizoritev *Egmonta* in tako Goetheju – po zaslugi svojih neslavnih potomcev – ni uspelo priti na partizanski oder« (Partizansko pozorišče 27).

49 Krepitev nacionalistične ideologije v poosamosvojitveni Sloveniji je – poleg drugih perversnih učinkov – proizvedla svojevrstno spravo med zagovorniki in nasprotniki NOB, o čemer piše Miklavž Komelj v knjigi *Kako misliti partizansko umetnost?*: »Danes se v Sloveniji v nacionalističnih interpretacijah medvojne obdobja 'zagovorniki' in nasprotniki NOB na trenutke presenetljivo strinjajo prav v tem, da bi radi nacionalno osvoboditev ločili od revolucije, saj vladajoča ideologija restavriranega kapitalizma predpostavlja zgolj-nacionalni moment kot nekaj 'pozitivnega' in socialno revolucijo kot nekaj 'negativnega' in nelegitimnega.« V svoji obsežni študiji je Komelj pokazal, da je NOB – vključno z njegovimi kulturnimi in umetniškimi manifestacijami – »mogoče misliti šele onkraj tega nacionalističnega horizonta« (28).

50 Dokument, v katerem je zapisana ta prisposoda poročnika ameriške vojske Vuchinicha, ki jo je izrekel na zboru kulturnih delavcev januarja 1944 v Semiču, hrani Arhiv Slovenije (prim. Govor predstavnika).

Radišić in nekateri drugi avtorji (npr. Hribar Ožegović, Kazališna djelatnost) revolucionarno komponento partizanskega gledališča povezujejo s tradicijo radikalnih umetnostnih praks, ki se porajajo v turbulentnih časih socialnih revolucij. Zgodnji primer je pariška komuna (1871), ki se je sicer obdržala približno enako časa (72 dni) kot Užiška republika (67 dni), vendar je kljub temu vsaj nakazala, da ima vizijo nove, svobodne in emancipacijske umetnosti. Tako je bil npr. sprejet Dekret o gledališčih, ki je predvidel predajo gledališč v upravljanje umetnikom, a žal ni bil uresničen, ker so že devet dni po njegovem sprejetju reakcionarne sile vdrle v Pariz in v morju krvi (v bojnih in zunajsodnih eksekucijah je bilo pobitih najmanj 10.000 komunardov) zadušile revolucijo. Več možnosti za uresničitev so imele avantgardne težnje sovjetskih umetnikov po oktobrski revoluciji; zmagovita socialna revolucija je tako prvič v zgodovini vzpostavila politične in materialne pogoje, da je nastala neverjetno razvejena inakovostna revolucionarna umetnost, ki je brstela do Stalinovega prevzema oblasti, ko se je začelo sistematično preganjanje svobodomiselnih ljudi, vključno z mnogimi avantgardnimi umetniki. V Nemčiji je po koncu 1. svetovne vojne delovalo Piscatorjevo proletarsko gledališče, ki je bilo vrelec idej in navdih za mnoge poznejše eksperimente, med drugimi tudi za Brechtovo gledališče in tudi za nekatere slovenske avantgardne umetnike. Partizanska umetnost, ali vsaj njen najnaprednejši del, se je naslonila – tako vsebinsko kot kadrovsko – zlasti na predvojno mrežo delavskih odrov, ki je bila dobro razvita povsod po monarhistični Jugoslaviji, v Sloveniji pa je bil njen vodilni predstavnik ljubljanski Delavski oder, zlasti v letih, ko sta ga vodila Bratko Kreft in Ferdo Delak. Uprizoritev Cankarjevega *Hlapca Jerneja* v Delakovi režiji, ki sem ji posvetil nekaj več prostora v poglavju o Delavskem odru, je bila višek revolucionarnega gledališča v Sloveniji pred 2. svetovno vojno in morda celo ena najboljših predstav proletarskega gledališča v takratni Jugoslaviji. Delakovo dramatizacijo *Hlapca Jerneja*, ki jo je pripravil za to predstavo, so potem uporabili pri številnih amaterskih in poklicnih uprizoritvah v Sloveniji in Jugoslaviji, med partizanskimi gledališkimi skupinami pa je bilo eno najbolj iskanih uprizoritvenih besedil.

Priljubljena teza zgodovinskih revizionistov (ne le slovenskih), da naj bi revolucija »ugrabila« narodnoobrambno iniciativo ljudskih množic in jo »zlorabila« za svoje politično-prevratniške namene, je seveda ideološka puhlica za dnevno politično rabo, a če odmislimo to tendenciozno interpretacijo medvojnih revolucionarjev kot »ugrabiteljev«, je navsezadnje zgodovinsko dejstvo, da so socialne revolucije, od pariške komune naprej, pogosto sprožale prav vojne razmere. Kot piše Gerald Raunig v knjigi *Umetnost in revolucija*, »strategija, ki je bila v komuni prvič zmagovita in so jo zato pozneje večkrat posnemali, je izkoristila okoliščine mednarodne vojne, ki se je spremenila v državljansko vojno, v nacionalno, medrazredno vojno« (53). Vse nakopičene frustracije razreda izkoriščanih in ponižanih, ki jih te turbulentne vojne razmere še dodatno radikalizirajo, se navadno manifestirajo v izbruhu nezadovoljstva in navsezadnje tudi

oboroženem uporu proti gnilim režimom, kakor je nemško-francoska vojna, v kateri je Bismarckova armada prodrla vse do Pariza, privedla do revolucionarnega upora v mestu, v katerem je nekaj časa (prvič v zgodovini) oblast prevzelo delavstvo. Povsem verjetno je – čeprav o tem seveda lahko samo ugibamo –, da bi tudi v pariški komuni, kakor pozneje v sovjetski Rusiji v letih po oktobrski revoluciji, vzcvetela revolucionarna avantgardna umetnost, če jo ne bi tako hitro uničili reakcionarji iz Versaillesa.

Inovacije v partizanskem gledališču

Jugoslovansko partizansko gledališče je delovalo v zelo težkih razmerah, z minimalnimi tehničnimi sredstvi, navadno brez lastnih prostorov, v nenehnem gibanju in v hudih preizkušnjah oboroženega boja. O tem lahko najdemo veliko pretresljivih pričevanj v memoarski literaturi in strokovnih prispevkih; kot primer navajam pričevanje pesnika Draga Ivaniševića, ki pravi, da so partizanski igralci svoje nastope pripravljali »po dolgem maršu v odredu ali brigadi, po spopadih in bitkah, utrjeni, lačni, izčrpani in pozebli (...), v kakšni bajti, razrušeni šolski stavbi ali preprosto pod milim nebom, pogosto ponoči, ob slabi luči 'krompirja' (izdolben krompir, v katerem je v masti ali olju cvrčal košček vate ali krpe)«. V zimskem času so nastopali na »majhnem, ozkem odru, izdelanem iz nekaj desk na stebričkih, sodih, škatlah ali stoli, s spojenim dekorjem iz ponjav in odej (ker je pozneje, veliko pozneje, z neba prihajalo padalsko platno!), zvečer ob bog vedi kakšni razsvetljavi (ker elektrike skoraj nikjer ni bilo!), in vse to zbito in sestavljeno na hitro, v kakšni šolski sobi ali malo večji kamri«, v poletnem času pa »varianta istega, samo na gozdni jasi« (Ivanišević v Matković 205). Vse to je bilo mogoče le zato, ker so bili partizanski igralci izjemno motivirani, kar so nenazadnje opazili tudi obveščevalci okupatorjev, kot lahko preberemo npr. v neki zabeležki italijanskega vojaškega guvernerja Črne Gore iz leta 1943: »Da bi ohranili moralo in izvajali propagando med svojimi pripadniki, partizani uporabljajo vsa mogoča sredstva: zabave, koncerte, glasbo, plese, mitinge, gledališke predstave ipd. To počnejo celo v težkih situacijah, v premoru med dvema spopadoma« (Zabeležka guvernerja 476).

Po sili razmer so partizanski gledališčniki izumljali nove prijeme (ali pa so v teh razmerah uporabljali že znane načine improvizacije preteklih revolucionarnih praks), ki so proizvedli svojevrstne estetske učinke, ne da bi se sploh pretirano obremenjevali z lepозnanskimi subtilnostmi. Ključno pa je, da si partizanska umetnost ni domišljala, da je lahko nadomestek za politiko, kaj šele za oboroženi boj proti okupatorjem in njihovim kvizlinškim podpornikom, temveč je bila dvojno artikulirana – v razmerju do takratnih družbenih pogojev in do same sebe. Miklavž Komelj meni, da je ta umetnost, ki je bila del partizanskega gibanja, participirala v revolucionarnem trenutku na način, da je ta »transformativni proces« hkrati deloval nanjo: »Mejnost partizanske umetnosti namreč ni v tem, da bi se umetnost prilagodila mejni situaciji, ampak v tem, da se je prav v mejni situaciji, ki je v umetnosti stopnjevala notranje napetosti in protislovja, zastavilo načelno vprašanje: Kaj je umetnost in čemu ter za koga je umetnost« (Kako misliti 47).

Poglejmo si zdaj nekaj primerov partizanske iznajdljivosti, ki so bili novi prijemi ali novi načini uporabe že znanih oblik in metod improvizacije in eksperimenta v gledaliških in gledališču sorodnih performativnih praksah.

Gledališče kot informativno-zabavni medij: »Zvočni tednik«

Po oktobrski revoluciji, ko se je mlada sovjetska država borila za lastni obstoj in preživetje prebivalstva, za kulturo in umetnost ni bilo na voljo prav veliko denarja, tudi množičnih medijev ni bilo na pretek. To materialno pomanjkanje pa je spodbujalo inventivne načine, kako se da tudi s skromnimi sredstvi pripeljati kulturo in umetnost tudi v bolj oddaljene kraje. Tako so ustvarili razna mobilna prizorišča – agitprop vozila. V ta namen so predelali več vlakov, pa tudi nekaj ladij, tramvajev, avtomobilov in drugih prevoznih sredstev, s katerimi so se po Sovjetski zvezi prevažali igralci, glasbeniki, literati, novinarji, politični komisarji ... Kompozicije so imele vagon gledališče, vagon kino, razstavni vagon, vagon čitalnico ipd., bili so pa tako okrašeni in poslikani, da so že navzven razkrivali svoj namen. Te mobilne kulturno-agitacijske enote so v obdobju od leta 1918 do leta 1921 opravile velikansko delo v odročnih krajih, kjer so bile za lokalno prebivalstvo in vojake na fronti vir informacij o dogajanju v prestolnici in pomembna popestritev kulturne ponudbe. V tem duhu sovjetske avantgarde je Zvone Sintič, režiser Frontnega gledališča – tako se je imenovala partizanska gledališča skupina 7. korpusa – razvil posebno glasbeno-scensko formo, ki so ji rekli *Zvočni tednik*, njen namen pa je bil, da s humorjem, glasbo in petjem opisujejo aktualno dogajanje doma in po svetu. V pogovoru, s katerim smo odprli simpozij *Gledališče upora*, se je »frontnik« Aleksander Valič takole spominjal *Zvočnega tednika*:

Začenjal se je takole: »Ker vemo,/ kako ste radovedni,/ vam zapojemo/ naš novi ZVOČNI TEDNIK,/ ki pove/ v besedi in v pesmi,/ kaj vse počenja ta znoreli svet.« Potem je napovedovalec najavil prvo točko: »Obrnimo se na vzhod! Kaj se tam dogaja?« Pa smo zapeli ob glasbeni spremljavi harmonike: »Na ruski fronti je spet ofenziva,/ že ruski valjar vali se na zapad./ Pred sabo Švabe bežeče odriva,/ vso nemško šaro zvrnil bo v prepad.« In spet je napovedovalec najavil novo točko. Tako smo z našim Zvočnim tednikom orisali aktualno dogajanje na vzhodni in zahodni fronti, v Rusiji, Franciji, Italiji, Nemčiji in seveda tudi pri nas (Valič, Mežan, Konjajev 12).

Zvočni tednik je kmalu postal zaščitni znak Frontnega gledališča in je vedno požel simpatije občinstva. Podobne zabavno-informativne nastope, ki so jim v drugih delih Jugoslavije navadno rekli »vrabec«, so izvajale tudi druge partizanske skupine.

Gledališče reappropriacije

Glede na nekatera pričevanja udeležencev NOB so že takrat znali duhovito uporabljati metodo, ki jo v sodobni teoriji performativnih umetnostnih praks imenujemo

subverzivna reappropriacija – prisvojitve ali posvojitve žaljivih, difamacijskih izrazov ali prispodob, s katerimi oblastniki (ali tisti, ki reproducirajo ideologijo vladajočih) skušajo očrniti neko določeno družbeno skupino, vendar jih ta skupina z lastnim angažmajem rekuperira in jih, kot bumerang, zaluča nazaj tistim, ki so jih prvotno izstrelili v javnost kot ofenzivno konstruirane verbalne ali ikonične degradacije. Zanimiv primer partizanskega gledališča reappropriacije najdemo v Kocbekovih dnevniških zapisih, ki so bili po vojni objavljeni v knjigi *Listina*. V enem takih zapisov pripoveduje, kako so nekega dne v bazi vodstva OF v Rogu (Baza 20) priredili »zabavni večer«. Najprej je nastopil moški zbor, potem je nastopil Jože Brejc (po vojni je priimek spremenil v Javoršek) z dvema svojima skečema – šlo je torej za svojevrstno bralno uprizoritev. Najprej je prebral skeč *Zelene in rumene tete*, s katerim je, kot pravi Kocbek, »v poslušalcih prebudil pravo smejalno histerijo«, potem pa je bil na vrsti drugi skeč, v katerem si je privoščil belogardistično groteskno-absurdno propagando:

Drugi skeč je na posebno živahen domišljjski način parafraziral vsebino belogardističnega lepaka, ki nam je prišel v roke proti koncu lanskega novembra in je govoril: »V Žužemberku so partizani vdrli v cerkveno grobnico in premetavali krste in kosti. Med voditelji te tolpe so bili Kocbek, Brilej in Brejc.« To, česar ni bilo in so si belci tako pretresljivo izmislili, je Brejc shakespearsko obdelal. Iz krst so se pred našimi očmi vzdignili davni dekani, župniki in kaplani in se začeli pogovarjati s tremi skrunilci grobov, nastal je dvogovor dveh dob, ki se v ničemer ne moreta več ujeti, zato se izteče v grotesken prepir in v novo nirvano. V rokah skrunilcev ostanejo le njih glave, krogle prešerne igre, kajti v letaku je pisalo, da smo z lobanjami balinali (132).

Skeč se žal ni ohranil in avtorjeva »bralna uprizoritev« za člane IOOF je bila tako edina izvedba »enega najbolj nenavadnih del partizanske dramatike« (Komelj, Kako misliti 519). Primere uporabe reappropriacijske metode uprizarjanja najdemo tudi v drugih partizanskih enotah v Jugoslaviji, kjer so na podoben način ironizirali topoumno ustaško in četniško propagando proti partizanom kot nemoralnim razvratnežem, banditom, boljševikom, antikristom ipd.

Partizansko antično gledališče (tragedija in komedija v enem dnevu)

Navajam še en primer iz Kocbekove *Listine*, kjer je orisal dogajanje v Jajcu v času zgodovinskega zasedanja AVNOJ-a. Prav v tem času je padel narodni heroj Ivo Lola Ribar, ki so ga pokopali v Jajcu. Na pogrebu sta najprej govorila Moša Pijade in Edvard Kocbek, potem pa še oče padlega partizana, dr. Ivan Ribar, sicer predsednik zasedanja: »Tedaj je nastalo razpoloženje, ki nas je za nekaj hipov spremenilo v priče antičnega prizora« (543). Kocbek je z »antičnim prizorom« verjetno mislil na antično grško

tragedijo, a to, kar je sledilo, je šele ustvarilo celoto, saj je, tako kot (v enem obdobju) antičnega gledališča, tragediji že isti dan, celo samo v nekaj urah, sledila komedija. Kmalu po pogrebu so bili namreč odposlanci zasedanja AVNOJ-a že v dvorani Kulturnega doma, kjer so igralci Gledališča narodne osvoboditve uprizorili skrajšano različico Gogoljevega *Revizorja*. Kot piše Kocbek, sta z Josipom Vidmarjem gledala »tovariše, ki so se udeležili pogreba in takoj zatem sedli v gledališče in uživali komedijo: nobeden med njimi ni občutil nasprotja med žalostjo in veselostjo ali nemira spricho naše iskrenosti v bolečini in spricho pristnosti v smehu, ki ji je sledil« (544). Ta situacija, ki v času NOB, ko se je vsak dan umiralo in hkrati moralo živeti naprej, gotovo ni bila redkost, je povsem v skladu s tem, kar naj bi – po Kocbekovem pričevanju – odgovoril britanski major, ki jih je nekoč obiskal na Bazi 20, na očitek njegovih nadrejenih, »da imajo njegova politična poročila liričen značaj«. Povedal jim je, pravi, »da je za razumevanje partizanske stvarnosti resnično potrebna domišljija« (prav tam 122).

Commedia dell'arte po partizansko

Partizanska dramatika je bila s popkovino povezana s partizanskim gledališčem ter časom in okoliščinami, v katerih je nastala. Ko se je to obdobje končalo in z njim tudi partizansko gledališče, se je tudi partizanska dramatika – vsaj tista besedila, ki so se ohranila – preselila v arhive. V tem je podobna scenarijem commedie dell'arte. Kot pravi Marijan Matković, »vse skice besedil, ki so jih uporabljali v času, ko je v gledališču prevladovala italijanska commedia dell'arte, so izdihnile v trenutku, ko je umrl ta gledališki slog, ki je bil prav tako zasnovan na stilizirani improvizaciji« (215). Tako kot commedia dell'arte je tudi partizansko gledališče imelo svoje tipizirane like: »debelega predvojnega eksploatorja, gestapovca, ustaša, četnika, nemškega vojaka, konspiratorja, partizanko, kmetico, kmeta, delavca, konfidenta in idealnega borca za svobodo, komisarja, komandanta, navadnega vojaka in intelektualca« (215). Nešolanim, amaterskim igralcem partizanskega gledališča, ki jih je bilo veliko več kot poklicnih, je bila ta preprosta tipologija v pomoč pri pripravi vlog, zato »črno-bela karakterizacija v vseh besedilih partizanske dramatike ni toliko posledica morebitne pisateljske šibkosti avtorjev, temveč prej specifičnih zahtev tega tipa gledališča« (215). K tem Matkovičevim vzporednicam lahko dodam, da je bila prostorska zasnova partizanskega gledališča (majhen, preprost oder z minimalistično scenografijo in nekaj najnujnejših rekvizitov, predstave na odprtem itn.) prav tako zelo podobna tisti, ki so jo uporabljale potujoče igralske skupine commedie dell'arte.⁵¹ Partizansko gledališče se je morda

51 Poleg tega so bili partizanski gledališčniki zelo iznajdljivi, ko so neobstoječe scenske rekvizite spretno nadomestili s fizično improvizacijo. Tako so npr. neobstoječe stole pričarali tako, da so igralci počepnili okrog (realne ali imaginarne) mize in tako nakazali, da sedijo na (sicer nevidnih) stolihi (prim. Rutić 331–332); če je predstava

zgledovalo po tej renesančni obliki gledališča, toda ne moremo govoriti o kopiranju že izdelanega modela, temveč kvečjemu o njegovi adaptaciji na specifične okoliščine partizanskega (gverilskega) načina bojevanja, v katerih je to gledališče delovalo. Tako kot so npr. italijanski futuristi pisali manifeste o »varietetskem gledališču«, njihovi performansi (*serate futuriste* in drugi) pa so le uporabljali idejno ogrodje varieteja, ne da bi ga dobesedno posnemali.

Partizanski moderni ples

Slovensko partizansko gledališče je imelo v svojih vrstah prav posebno umetnico – plesalko modernega plesa Marto Paulin, s partizanskim imenom Brina. O njej sem podrobneje pisal v posebnem poglavju, zato zdaj samo nekaj besed o posebnosti njenih plesnih nastopov v kontekstu inovativnih praks partizanskega gledališča. Brinine izvedbe solističnih plesnih nastopov v okviru partizanskega gledališča so bile namreč unikaten pojav v zgodovini gledališč upora. Čeprav je že po pol leta v partizanih morala končati z rednimi plesnimi nastopi, ker so ji zmrznile noge pri pohodu 14. brigade na Štajersko (kot sem že opozoril v opombi pod črto v poglavju o Brini, je po tej telesni poškodbi verjetno nastopila samo še trikrat), so k sreči na fotografijah Jožeta Petka ostali ohranjeni vsaj nekateri prizori iz njene kratke kariere partizanske plesalke. Njegove fotografije so tako dragoceni dokumenti za zgodovino slovenskega plesnega modernizma, ki je na samosvoj način (za)živel celo v ekstremnih pogojih narodnoosvobodilnega boja. Goran Sergej Pristaš je v teh Petkovih fotografijah zaznal Brinin poskus »odkrivanja resnice«, saj prizor njenega nastopa »prikazuje ples kot dejanje kreacije v revolucionarnem trenutku, v katerem poteka družbena transformacija, nastajanje nove družbe«. Zato meni, da je »izvedba sodobnega plesa pred partizani ... *poiesis* v pravem pomenu te besede« (111). Marta Paulin se je tako opredelila za sodelovanje v revoluciji, v kateri je lahko plesala, kot bi (verjetno) dejala Emma Goldman.⁵²

potekala v nočnih urah in ni bilo elektrike, so nekateri člani skupine, ki takrat niso bili v zasedbi, držali karbidne svetilke v iztegnjenih rokah in tako osvetljevali prizorišče (prim. Radišič, Partizansko pozorišče 69–70); nezasedeni igralci so lahko »odigrali« tudi zaveso, če te ni bilo – postavili so se v vrsto na »rampo«, predstava pa se je začela, ko so se pri sredini »razcepili« in se je s premikanjem ene skupine v levo, druge v desno gledalcem odstrl pogled na oder (prim. prav tam 69) ipd. Bile so še razne druge duhovite in preproste improvizacije »po partizansko«, kar je navadno pomenilo »znajdi se« (kakor veš in znaš).

52 Gre seveda za izjavo te znamenite feministke in anarhistke: »Če ne morem plesati, ne želim biti v vaši revoluciji.« (If I can't dance, I don't want to be in [pozneje spremenjeno v: part of] your revolution.) A ta stavek ne ustreza zgodovinskim dejstvom, saj ga Emma Goldman ni nikdar ne izrekla ne napisala. Spomnil se ga je (in ga uporabil kot propagandni slogan, natisnjen na majčkah) ameriški anarhistični aktivist v začetku 70. let prejšnjega stoletja, kot možno parafrazo odlomka iz njene avtobiografske knjige *Living My Life*, kar je iz prve roke potrdila Alix Kates Shulman v članku »Dances with Feminists«.

Šepetajoče gledališče

Vjeko Afrić, vodilni igralec, režiser in umetniški vodja KNO, je v svojih spominih na nastope tega partizanskega gledališča v Liki leta 1942 orisal nenavadno predstavo, ki so jo uprizorili v vasi Dugi Dol, ko so bili na poti iz Drežnice v Korenico. Vas je bila na »nikogaršnji zemlji«, na eni strani je bilo ozemlje pod nadzorom partizanov, na drugi strani, le kakih sto metrov od hiše, v kateri naj bi prenočili, pa so bili že sovražnikovih položaji. Ko so slišali, da so v njihovi vasi čisto pravi igralci, se je pred hišo zbralo kakih petdeset vaščanov in prosili so jih, da jim nekaj odigrajo. Takrat se je že stemnilo, vse je utihnilo, vsaka glasno izgovorjena beseda bi seveda odmevala v sovražnikovih postojankah, iz katerih bi nemara z veseljem streljali na nočne obiskovalce iz partizanskega gledališča. A vaščane nikakor niso hoteli razočarati in predstavo so vendarle izvedli. Vaščani so okrog prizorišča postavili straže, ki so skrbele za varnost, nek vaščan se je povzpел na sod in ves čas uro trajajoče predstave držal v roki karbidno svetilko, občinstvo se je nagnetlo okrog igralcev, ki pa so celotno besedilo – šepetali. »To je bil zares fantastičen komorni teater!«, se je pozneje spominjal Afrić. »Recitali smo, igrali, deklamirali – šepetaje. Vsi smo se spremenili v suflerje [šepetalce]. Občasno smo ponavljali fraze: najprej eni, potem drugi zbrani skupini, šepetaje smo zrecitali celo neko zbornico recitacijo. Na koncu smo zapeli 'Internacionalo', a tudi njo tako, da smo šepetali« (Lika i teatar 541). Gledalci so bili prevzeti, a svojega navdušenja seveda niso smeli izraziti z aplavzom, temveč so jih, kot pravi Afrić, »obdarovali z nemimi poljubi in tihimi objemi«. Afrić pravi, da mu ni znan noben primer take uprizoritve v dotedanji zgodovini gledališča. Tudi jaz menim, da je – po vsej verjetnosti – prav KNO prvo uprizorilo to nenavadno »šepetajoče gledališče«.

Participativno gledališče

Danes je modno govoriti o tako imenovanem participativnem gledališču, ki naj bi se začelo s hipijevsko razpuščenimi performansi ameriškega neoavantgardnega gledališča (Living Theatre Judith Maline in Juliana Becka, The Performance Group Richarda Schechnerja itn.), a številne primere soudeležbe občinstva lahko najdemo že v predstavah partizanskega gledališča. Zanimivo pričevanje najdemo v knjigi Žorža Skrigina, baletnega plesalca, fotografa in ustanovnega člana KNO, *Rat i pozornica* (249). KNO je v šolski stavbi v neki vasi na Kozari uprizarjal Kočičevega *Jazbeca na sodišču*, prizorišče je bilo ozko in plitvo, v prve vrste so se nagnetli otroci, ki so napeto spremljali dogajanje na improviziranem odru. Igralec Ljubiša Jovanović je prinesel vrečo, v kateri naj bi imel ujetega jazbeca. Vrečo je odložil na stran, da se je lahko približal igralcu, ki je igral sodnika, in mu povedal, kaj očita tatinskemu jazbecu. Nek otročiček, ki ga je zelo mikalo, da bi videl tega famoznega jazbeca, se je priplazil do vreče, jo odprl in pogledal

vanjo. Nekoliko razočaran je z roko nakazal občinstvu, da v vreči ni jazbeca. Seveda se je na to razkritje malega gledališkega detektiva občinstvo odzvalo z glasnim smehom, a za Jovanovića kot izkušenega igralca to ni bila pretirana zadrega – takoj je improviziral repliko: »Kaj če mi je res zbežal ta hudodelec?!«, kar je izzvalo še glasnejši smeh in predstava se je lahko nadaljevala. Zabeleženih je tudi več pričevanj (npr. Rutić 333; Radišić, Partizansko pozorišče 70) o tem, kako ni bil redek primer, da so nekateri gledalci morali spremljati predstave v nogavicah, ker so si igralci od njih izposodili škornje, če je kostumografija predvidevala tovrstna obuvala (igralci pa svojih navadno niso imeli).

Lahko bi še nizal podobne improvizacijske, eksperimentalne in tudi avantgardistične prijeme, ki jih je razvilo partizansko gledališče, veliko je bilo tudi najrazličnejših paragledaliških dogodkov – nekatere je zbral Miklavž Komelj v svoji knjigi o partizanskem gledališču (Kako misliti) in članku »Kje so meje, pregrade za partizansko gledališče?«⁵³ –, a ponujeni izbor verjetno zadošča za namen tega poglavja in ta je, da opozorim na kompleksnost pojava, ki se skriva za generičnim pojmom »partizansko gledališče«. Za te oblike gledališke (in tudi paragledališke) produkcije partizanskega gledališča, ki so jih navadno prakticirali v zgodnjem obdobju, ko se še niso lotevali zahtevnejšega repertoarja, sta bila značilna prav eksperiment in improvizacija. Lahko ugotovimo tudi to, da je bila specifična estetska prefinjenost teh primerov partizanskega gledališča natanko v njegovi »neobremenjenosti« z estetskimi oziri. Pri tovrstnih umetnostnih praksah se namreč orodje umetniškega izražanja spontano spreminja v orožje upora. V tej optiki lahko beremo tudi zapis iz Kocbekove *Listine*, ko opisuje obisk Lunačkove partizanske bolnišnice. Tam so si predstavniki OF ogledali dogodek, ki so ga izvedli bolniki, osebje in zdravniki na »majhnem, iz kamenja zgrajenem odrčku z zaveso iz padalske svile«. Kocbek sicer pravi, da bi bila takšna prireditev v mirnih časih označena kot primitivna, »v tem okolju in okoliščinah pa je nerodna oblika samo povzdigovala neposredno vsebino« (246–247).

53 V ta že kar bogati Komeljev kompendij lahko prispevam še eno anekdoto iz Kocbekove *Listine*. V dnevniškem zapisu Kocbek poroča o duhoviti potegavščini tovarišev v času ofenzive na Dolomite, ki nekoliko spominja na »nevidno gledališče« Augusta Boala (pa tudi na Goffmanovo teorijo »predstavljanja sebe« v vsakdanjem življenju): »O svojem nenavadnem znancu sem slišal anekdoto iz lanske ofenzive na Dolomite. Da bi v polnem bunkerju, kjer je tisti čas živel z drugimi, hajko laže prebili, so nekatere prebivalce poslali v četo, med njimi tudi njega. Preden pa je odšel, mu je znanec na skrivaj položil v nahrbtnik nekaj velikih in dokaj težkih kamnov s ceste. [...] Vsi so ga pospremili s hudomušnimi željami in želeli biti priče božanskega prizora, ko bi neke sredi hajke odkril kamne v nahrbtniku in jih jezen pometal od sebe ali celo na Italijane. Toda zgodilo se je nekaj, česar nihče ni pričakoval: velikan se je vrnil s kamni v nahrbtniku. Ves bunker se je do solz nasmejal, ko so mu vpričo njega pregledali prtljago in slovesno vzeli kamne iz nje. [...] Danes sem ga vprašal, češ kako je bilo vendar s tistimi krogli, pa je odgovoril, kakor da bi že čakal na vprašanje: 'So trenutki v življenju, ko moraš igrati pred sočlovekom. Zato, da mu storiš dobro, kajti sla po igri je nezadržna in zdrava. Kaj misliš, da res nisem vedel za kamne v nahrbtniku?' Toda spričo svojih tovarišev sem moral zaigrati bedaka in ga izpeljati do konca. Igra je igra in moji tovariši so veliki otroci, pametni in neusmiljeni otroci. Zato jih je treba od časa do časa usmiljeno razblaziti. Morda tihotapim na tak način vanje dobronješi pogled na življenje« (51–52).

La révolution en marche

Politični komisarji in drugi vodilni v narodnoosvobodilnem gibanju so si sicer želeli, da bi partizansko gledališče porodilo svojega »Shakespearja revolucije« (Afrič, Dramsko stvaralaštvo 39), a ga ni bilo na spregled. Čakali so, da bodo partizanski pisatelji zložili besedila, ki bi, kot pravi Kumbatovič, »ustrezala zapletenim ideološkim potrebam nemirnega časa, bolje: novi vsebini tega časa (...), ki bi jo veljalo označiti s tisto znano Napoleonovo besedo, izrečeno ob Beaumarchaisovi komediji o Figarojevi svatbi: 'La révolution en marche'« (Kalan, Veseli veter 149). Skratka, zelo je primanjkovalo novih, aktualnih dramskih besedil, ki bi presegala raven propagandno-zabavnega skeča, kajti »kar so vsaj na videz revolucionarnega napisali pravi pisatelji ali novi, med vojno vznikli začetniki, to je bilo napisano ali s takšno aktualistično ihto, da je to pisanje zastarelo tako rekoč že med samim pisanjem, ali pa je bilo sestavljeno brez sleherne izkušnje o uprizorljivosti, o gledališki učinkovitosti, tako da bi bilo celo ob domiselni uprizoritvi zapisano hrupnemu neuspehu« (prav tam 149).

Naveličanost nad čakanjem na rojstvo »Shakespearja revolucije« je torej prispevalo k temu, da sta SNG in KNO segla po dramski klasiki. Joža Rutič v svojih spominih poroča o pogovoru članov KNO z Mošo Pijadejem in Aleksandrom Rankovičem (oba sta bila člana Vrhovnega štaba) jeseni 1942, ki se je končal z ugotovitvijo, da bi bilo dobro, če bi iz njihove igralske skupine nastalo gledališče, ki bi imelo na repertoarju »dela naših in tujih klasikov, ne pa kratke enodejanke sumljive umetniške kakovosti, ki smo jih v tem gledališču igrali do zdaj« (330). Poleg tega so se igralci že naveličali propagandnih skečev in, kot se spominja Kumbatovič, »kakor je padla beseda 'skeč', so malodane vsi znoreli«, kajti skeč »je vselej samo dramatizirana politična ura« (Kalan, Veseli veter 150).

Tako so se tudi v belokranjskem SNG nekega dne odločili, da morajo »uprizoriti na partizanskem odru takšne igre, ki dokazujejo našo pripadnost velikemu izročilu evropske kulture« (prav tam 166). Izbrali so Molièrovega *Namišljenega bolnika*. Ko je po petintridesetih letih ponovno razmišljal o partizanskem Molièru, je Dušan Moravec zapisal, da »ga lahko presojamo ne kot odmik od dnevne aktualnosti, temveč kot znak resnične, globlje revolucionarnosti tega teatra« (Gledališče v narodnoosvobodilnem 59). Avantgardnost te geste moramo namreč presojati glede na posebne okoliščine nastanka predstave, na surovost časa in na brutalnost zgodovinskega dogajanja, v katero so bili – posredno ali neposredno – vključeni tudi akterji partizanskega gledališča. Kot je povedal režiser *Namišljenega bolnika* Jože Tiran v izjavi za *Slovenski poročevalec*, je SNG hotelo z uprizoritvijo Molièrovega besedila »pokazati našim ljudem, predvsem tistim, ki nam očitajo na vsakem koraku brezbržnost do kulture

in zametavanje vsega, kar je ustvarila preteklost, da sprejemamo ne le vso bogato kulturno dediščino slovenske zemlje, ampak da sprejemamo in da smo pripravljeni vedno znova obnavljati vse, kar so nam velikega, v resni ali vedri besedi, ohranile vse dobe prav do današnje» (Tiran v Moravec, Molière v našem).⁵⁴ Tudi uprizoritve klasičnih besedil na partizanskem odru so bile torej del kulture upora, ki je, kot pravi Ivanka Mežan, igralka SNG na osvobojenem ozemlju, »prinašala žarek upanja« v tistih težkih časih: »Eden mojih najglobljih spominov na ta čas so obrazi borcev, ko so nas poslušali. [...] Med njimi je bilo veliko takih, ki so prvič prišli v gledališče in so to dogajanje na odru jemali zelo zares. Gledajo Molièra in si verjetno mislijo, pa saj vendarle obstaja tudi drugačen svet, in ko bomo to trpljenje nekako prebrodili, bo na svetu lepše, boljše ...« (Valič, Mežan, Konjajev 18).

Že samo dejstvo, da so bili baročni kostumi, ki so jih gledali v *Namišljenem bolniku*, sešiti iz vojaškega materiala (iz svile padal, s katerimi so zavezniki pošiljali materialno pomoč partizanom), je moralo pri takratnem občinstvu izzvati nekaj podobnega Brechtovemu potujitvenemu učinku, zato »meščanskost« partizanskega gledališča nikakor ni enostaven in enoznačen pojav. Z njim so se ukvarjali zlasti nekateri vidnejši člani KNO, ki so v letih in desetletjih po osvoboditvi vedno znova (samo)kritično premišljevali o delovanju svojega partizanskega gledališča z vidika njegove revolucionarnosti in/ali meščanskosti. »Repertoar, ki se je oblikoval kot neponovljiva *partizanska zgodba*, se je čedalje bolj ponavljal kot *zgodba o partizanih*«, pravi Borozan (Avangardno i inovacije 50). Afrić meni, da so sicer bili pomembno *gledališče v revoluciji*, a jim je žal spodletelo, da bi postali še nekaj več – *revolucionarno gledališče*: »Bili smo preveč plašni in previdni, da bi se spustili v pogumne in odločne scenske eksperimente, zmanjkalo nam je poguma, da s svojim delom negiramo staro meščansko gledališče (čeprav smo to pogosto počeli v medsebojnih razpravah). Ne glede na to, kako veliko in zelo pomembno vlogo je odigralo to gledališče v času vojne in revolucije, sta bila to usodni spodrseljaj in neodpušljiva napaka« (Sa Kazalištem narodnog 511).⁵⁵ Radišić, ki sicer ni bil član KNO (vodil je kulturniško skupino 12. proletarske brigade), je prav tako neizprosno, ko piše o (ne)revolucionarnosti partizanskega gledališča, ki »v skupni hoji z revolucijo ni sledilo njenemu poletu, njenim težnjam po spreminjanju

54 O tem, kako pomembna je bila kakovost izvedbe članom SNG, priča tudi intervju Viktorja Smoleja z Jožetom Tiranom, ki je nastal po premieri *Kralja na Betajnovi* januarja 1944. Pogovor bi moral biti objavljen v kulturni rubriki *Slovenskega poročevalca*, a je zmanjkalo prostora. Ostal je ohranjen v Smolejevem arhivu, objavil pa ga je veliko pozneje, leta 1965, ob smrti Jožeta Tirana. Na Smolejevo vprašanje, kaj menijo igralci o bivanju med partizani in o svojem delu med njimi, Tiran odgovarja, da so opravili »veliko kulturno delo«, sami pa so se »naučili ogromno, prišli do nešteto dragocenih spoznanj, od katerih omenim le eno: naš narod pravo umetnost dobro razume in popolnoma je zgrešeno mnenje, da moramo popustiti v kvaliteti, če hočemo izpolnjevati svoje dolžnosti do naroda, do skupnosti« (Smolej 208).

55 V tem kontekstu je zanimivo tudi razlikovanje med »gledališčem upora« in »gledališčem upornikov«, ki jo je vpeljal Gašper Troha v referatu na simpoziju *Gledališče upora* (prim. Troha).

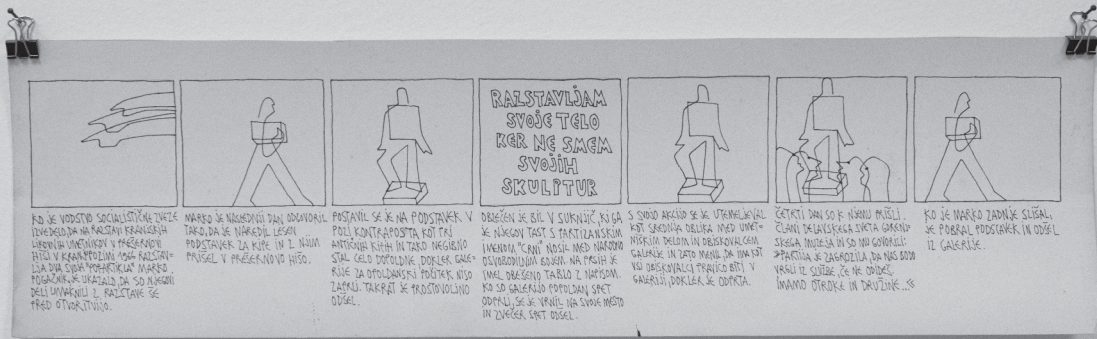
obstoječega reda«, vendar mu prizanese, ko pravi: »Povsem gotovo je, da ne moremo očitati dramski klasiki, da je partizansko gledališče prenehalo z iskanjem svoje nove fiziognomije, novega pomena in novega bistva, ki bi bili bolj skladni z duhom revolucije. A prav gotovo drži tudi to, da se partizansko gledališče – tudi v primeru, da bi mu uspelo najti svojo pot in vztrajati pri zasledovanju novega – ne bi moglo odpovedati vsemu lepemu in dobremu, kar je nastalo pred njim« (Radišić, *Dramski klasici* 91).

Teoretske konsekvence te Radišičeve teze (ki je hkrati tudi Kumbatovičeva, Moravčeva in Tiranova) nam bo pomagal dognati Walter Benjamin, ki pravi (v znamenitem esej *O pojmu zgodovine*), da je čas historičnega materializma diskontinuirani čas, ki pretrga linearni kontinuum homogenega zgodovinskega gibanja vladajoče historiografije in tako ustvari pogoje za dialektični »tigrov skok v preteklost«. Čeprav se Benjamin pri tem sklicuje na Marxa – »tako je Marx razumel revolucijo«, pravi – je med njunim razumevanjem razmerja med revolucijo, temporalnostjo in tradicijo tudi pomembna razlika. Za Marxa so namreč buržoazne revolucije zazrte v preteklost, socialne revolucije pa v prihodnost.⁵⁶ Pri njemu je tradicija tisto, kar »leži kakor mōra na možganih živih ljudi«, socialna revolucija se zato ne more začeti, dokler se ne otrese te »prazne vere v preteklost« (Marx, *Osemnajsti brumaire* 452). Za Benjamina pa je tradicija bojno polje, je pomemben zastavek, ki ga zatirani ne morejo kar tako prepuštniti zatiralcem v imenu zazrtosti v prihodnost, ker je *prisvojena tradicija* orodje v rokah vladajočega razreda. »V vsaki dobi je treba«, pravi Benjamin, »na novo poskusiti iztrgati tradicijo konformizmu, ki se je hoče polastiti« (217). Uprizoritve klasičnih besedil na partizanskih odrih (in pred tem tudi na odru republikanskega gledališča *Guerrillas del Teatro*, ki je v času španske državljanske vojne prav tako uprizorilo *Namišljenega bolnika*) tako potrjujejo tezo, da političnost⁵⁷ gledališča ni le stvar vsebine, temveč je lahko politična že sama gesta programske odločitve za določeno dramsko besedilo, s katero celo dramska klasika zaživi kot simbolni »upor literature« v zgodovinskem kontekstu svoje aktualizacije. Če torej partizanskega Molièra interpretiramo v horizontu »historične artikulacije preteklosti«, ki Benjaminu pomeni »polastiti se spomina, ki se [historičnemu subjektu] zablika v trenutku nevarnosti«, bomo nemara tudi v tem spogledovanju z meščanskim gledališčem zaznali pomembno simbolno gesto upora.

56 Kar zgoščeno pove v prvem poglavju *Osemnajstega brumairea* Ludvika Bonaparta: »Socialna revolucija 19. stoletja ne more črpati svoje poezije iz preteklosti, temveč le iz prihodnosti. Ne more se začeti, dokler se ne otrese vse prazne vere v preteklost. Prejšnjim revolucijam so bili potrebni spomini na minule dni svetovne zgodovine, da so se lahko oplajale s svojo lastno vsebino. Revolucija 19. stoletja pa mora pustiti mrtvim, da pokopljejo svoje mrtvake, če se hoče dokopati do svoje lastne vsebine. Tam je fraza preseгла vsebino, tu presega vsebina frazo« (455–456).

57 »Bistvena političnost partizanske umetnosti ni šele v politizaciji njenih formulacij; politično je že to, da je v kontekstu partizanskega gibanja nastajala poezija in grafika, da so v najtežjih razmerah tiskali knjige, da so uprizarjali gledališke predstave ...« (Komelj, *Kako misliti* 359).

Upor telesa v slovenskem neoavantgardnem gledališču



Telesno gledališče kot prepoznavna umetniška praksa se pojavi v Sloveniji na prehodu iz 60. v 70. leta prejšnjega stoletja, torej v času, ki ga navadno imenujemo neoavantgarda. Do konca 60. let so namreč telesnost v slovenskem gledališču razumeli bolj kot »mesenost«, v smislu, kot se ta nenavadna beseda uporablja v erotizmu. Telo je torej blasfemično, nemoralno, poželjivo in prostaško, je žalitev vzvišenih poetičnih čustev in kazi javno moralo. Gledališče je kraj, kjer telo nastopa v svoji živi prezentnosti, kjer je stik občinstva s telesnostjo ne le metaforičen ali metafizičen, temveč naravnost fizičen. Telo v gledališču ni objekt, ki bi si ga konzument umetniške stvaritve moral šele zamisliti, ustvariti v lastni domišljiji, temveč je telo na odru predstavljeno, materializirano, ponujeno pogledu in, v skrajnih primerih, celo tipanju, neposrednemu fizičnemu kontaktu. Zato je nemara gledališče še toliko bolj nevarno za varuhe javne morale. Na prvi pogled se zdi, da imamo tukaj opraviti z neko nenavadno dvojnostjo, z dvojno moralo, ki nekaterim drugim medijem umetniške produkcije dovoljuje upodabljanje golega človeškega telesa, medtem ko so še v prvi polovici 20. stoletja (kot pravi Dušan Moravec v knjigi *Slovensko gledališče od vojne do vojne*) državni cenzorji opozarjali gledališko upravo, naj bo »kuharica, ki jo pripeljejo naravnost iz postelje na zaslišanje, dostojno oblečena« (389). Po drugi strani pa je bilo upodabljanje golega človeškega telesa v slikarstvu in kiparstvu nekaj najbolj običajnega (čeprav je bilo, resnici na ljubo, dolgo strogo kodificirano). Zanimivo je predvsem to, da so nekatere gledališke tradicije sicer pripustile golo telo na oder, toda le pod pogojem, da se ne premika, da je torej del nekakšne odrske *tableau vivant*, žive slike, kar je nemara samo podaljšek klasične, »nežive« slike. Golo telo na odru celo še danes deluje nekoliko šokantno, zlasti če se pojavi na odrih bolj konvencionalnih, tradicionalnih gledališč. Zato v napovedih predstav občasno zasledimo opozorilo, da »nekateri prizori vsebujejo goloto«, kar je simptom, ki kaže na kulturno ustvarjeno zaporo reprezentacije golega telesa na odru.

Kulturno kodificirana telesnost na slovenskih odrih je, podobno kot v drugih gledaliških tradicijah, v 20. stoletju doživela prenekatero spremembo. Premikala se je proti idealu (ki je, tako kot vsak ideal, že po definiciji nedosegljiv) osvobojenega telesa, torej telesa, ki bi bilo čim manj vpeto v, po eni strani, »telesne tehnike« (Marcel Mauss) ali »habitus« (Pierre Bourdieu), ki jih družba vgrajuje v telesa svojih pripadnic in pripadnikov skozi različne družinske, vzgojne, kulturne, moralne in druge sisteme, ter po drugi strani telesne kode, ki jih zapoveduje gledališka tradicija (v smislu družbeno priznane estetike). »Osvobajanje« telesa v gledališču je bil značilen estetsko-politični program študentskih in neoavantgardnih gledaliških skupin na prehodu iz 60. v 70. leta. Ta prijem lahko zasledimo tudi v gledališki praksi slovenske neoavantgarde, kar še posebno velja za umetniški skupini OHO in Gledališče Pupilije Ferkeverk.

OHO: »razstavljam svoje telo«

Na skupinsko razstavo leta 1966 v Kranju je bil povabljen tudi Marko Pogačnik, pozneje eden od ustanoviteljev umetniške skupine OHO. A že dan po otvoritvi so njegove eksponate odstranili iz galerije. Pogačnik je potem poslal direktorju galerije naslednje sporočilo:

Od danes, 27. tm. od 16 h naprej razstavljam vsak dan od 10–12 h in 16–19 h sam sebe (svoje telo) v kleti (kjer ne morem razstavljati svojih del) z razlago: MARKO POGAČNIK (KER MI NE PUSTE RAZSTAVLJATI MOJA LIKOVNA DELA, RAZSTAVLJAM SVOJE TELO).

Prvič, smatram, da imam kot občan pravico biti v prostorih galerije, kadar je ta odprta. Za vsako drugo stvar ali delo, ki bi ga tja prinesel, pa bi tvoji »sodelavci« v muzeju lahko zahtevali, da ga umaknem.

Drugič, gledam na svoje telo kot na vizualno sredstvo izražanja. Tako tudi razumem antično in renesančno upodabljanje telesa, samo da ga jaz *uporabljam* za izražanje, oni pa so ga upodabljali, da bi se izrazili.⁵⁸

To je bil eden prvih javnih nastopov multimedialne skupine OHO, ki se je začela v literaturi in pozneje spremenila v zlitino raznih drugih vizualnih in performativnih umetnosti. Ime jim je dala Pogačnikova knjiga *OHO*, kar je, po avtorjevih besedah, neologizem iz »OkO« in »uHo«. Tako so ohojevci že v akronimu – in to je bila zelo razširjena reistična manira v 60. letih – spisali celotni manifest skupine. Čeprav so v nekaterih poznejših hepeningih skupine OHO tedanji in današnji ocenjevalci videli več kakor v tem nenavadnem Pogačnikovem sprehajanju po kranjski galeriji, v stari sposojeni partizanski uniformi in z napisom »razstavljam svoje telo«, obešenim okoli vratu (kakor talci v drugi svetovni vojni), je po mojem mnenju prav ta dogodek iz zgodnje ohojevske faze označil nedvomni začetek »prebujanja telesnosti« in drugačnega odnosa do lastnega telesa v 60. letih.

58 O tem in drugih performansih skupine OHO glej Breznik. Sicer pa razen enega krajšega zapisa Francija Zagoričnika v *Gorenjskem glasu* drugih sočasnih poročil o tem Pogačnikovem performansu žal ni. Nekoč, verjetno leta 2004, sem vprašal Igorja Zabela, če je morda naletel na kakšno dokumentarno fotografijo tega dogodka, ko je pripravljaval retrospektivno razstavo OHO-ja v ljubljanski Moderni galeriji. Povedal mi je, da ni, da verjetno ne obstaja in da enako meni tudi Pogačnik. O tem sem se pozneje pogovarjal tudi s Tadejem Pogačarjem in ko je leta 2013 pripravljaval razstavo *PROTEST 6 primerov* v Galeriji P74, v katero je vključil tudi nekatera Pogačnikova dela, ga je tudi on vprašal, če je morda vmes vendarle našel kakšno fotografijo tega dogodka. Pogačnik mu je odgovoril, da fotografije nima in da skoraj zagotovo ne obstaja, ker se tudi ne spomni, da bi ga kdorkoli fotografiral med »razstavljanjem svojega telesa« v galeriji. Je pa ob tej priliki izdelal rekonstrukcijo dogodka v obliki stripa, kar je pristno ohojevska gesta in hkrati tudi novi ohojevski »artikel«, ki ga je Pogačar seveda z veseljem vključil v omenjeno razstavo.

Pogačnikov performans je primer preprostega, toda izjemno lucidnega projekta umetniške nepokorščine, ki na en mah doseže močan estetski, politični in legalistični učinek. V sporočilu, s katerim je napovedal svojo protestno umetniško akcijo, nastopa dva Pogačnika: »občan« in (vizualni) umetnik. Prvi se sklicuje na pravico slehernega obiskovalca, da se zadržuje v galeriji toliko časa, kolikor je ta javna institucija odprta za obiskovalce. Ker je vsak umetnik »občan«, ni pa vsak »občan« umetnik, vpelje Pogačnik tudi drugo razlago svoje akcije, v kateri v borih dveh stavkih utemelji svojo metodo uporabe lastnega telesa kot vizualnega sredstva izražanja in jo hkrati umesti v umetnostni sistem. Pismo direktorju galerije – instanci moči in potencialni grožnji, ki bi se lahko postavila po robu umetnikovi akciji s pravnimi in represivnimi sredstvi – je deklarativna gesta, ki okrepi sporočilnost dogodka in hkrati pokaže umetnikovo odločenost, da načrtovani projekt izpelje tako, kot si ga je zamislil, ne glede na morebitne posledice.

Akcionistične projekte skupine OHO so kritiki *post festum* umestili v razne zvrsti umetniškega udejstvovanja (hepening, fluxus, body art ...). Za Tomaža Brejca, avtorja prve pregledne razstave OHO-ja v ljubljanski Galeriji ŠKUC leta 1978, je bil prvi body art dogodek v celotni nekdanji Jugoslaviji *Kozmologija* Davida Neza (april 1969, Moderna galerija v Ljubljani). Nezova inštalacija je poleg neonskih svetilk, kamna in viseče žarnice vključevala še umetnikovo telo, ki je tako postalo element v strukturi umetniškega izdelka. »Čeprav je osrednji element in osnovni povezovalac inštalacije«, pravi Lilijana Stepančič v prispevku o skupini OHO in body artu, »je Nez le njen sestavni del in ima enako 'vrednost' kot druge komponente, kot neonke, žarnica in kamen. Med telesom in drugimi elementi ni hierarhične razlike. S tem, ko je v inštalacijo vključeno telo umetnika, ta ne postane nič bolj 'živa'. Pridobi le dodatno razsežnost, ki jo prinaša material telesa« (28). Telo je tako dosledno umeščeno v širši kontekst reistične⁵⁹ teorije, za katero so vsi elementi umetnine oziroma »artikla«⁶⁰ povsem enakovredni. To značilnost ohojevskega akcionizma je opazil tudi Igor Zabel, avtor retrospektivne razstave OHO-ja leta 1994 v Moderni galeriji v Ljubljani in

59 »Najosnovnejši pojem prvega obdobja ohojevskega dela, tistega, ki ga navadno označujemo s pojmom 'reizem', je torej 'stvar'. Pojem 'reizem' (iz lat. *res*, stvar) je skoval filozof in kritik Taras Kermauner, in sicer najprej ob analizi zgodnje Šalamunove poezije, nato pa ga je razširil v enega temeljnih konceptov svojih analiz sočasne slovenske poezije. [...] Ohojevci, zlasti vodilna 'ideologa' ohojevskega reizma Iztok Geister in Marko Pogačnik, so pojem reizma sprejeli in ga razvili v celovit, teoretsko utemeljen sistem, ki ne opredeljuje le specifične estetike in umetnostnih postopkov, marveč celoten odnos do sveta in posega celo v najmanjše podrobnosti vsakdanjega življenja« (Zabel 10).

60 »Reistični 'artikli' ne ustvarjajo okrog sebe avre dragocenih, enkratnih in le eliti dostopnih objektov. [...] Uporabljeni so ceneni materiali, pogosto postopki množične produkcije (tisk, odlivanje), njihova osnova so velikokrat najnavadnejši vsakdanji predmeti; sem sodi tudi uporaba form množične kulture, npr. stripa. Vse to se značilno izraža v pojmu 'artikel', ki je v prvem obdobju OHO-ja zamenjal pojem umetnine. Ta beseda kajpak napeljuje na svet množične proizvodnje in porabe (svet, v katerega se umešča ohojevska dejavnost), a hkrati obsega tudi koren 'art', ki spominja na umetnost, pa tudi na obrtniško 'umetelnost'« (prav tam 13–14).

Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum v Gradcu: »Med človekom in stvarmi ni več hierarhične razlike; človek je stvar med stvarmi. Človek gleda stvari, a tudi stvari gledajo človeka. Odnos subjekt-objekt je izgubil svojo hierarhično vrednost, ker je postal vzajemen in splošen« (Zabel 11).

Tudi v znamenitem hepeningu *Triglav*, ki se je zgodil 30. decembra 1968 v lju-bljanskem parku Zvezda, je telo le »stvar med stvarmi«: Drago Dellabernardina, David Nez in Milenko Matanović so stali sredi parka, zaviti v črna pregrinjala, iz katerih so štrlele le njihove glave. Tomaž Brejc je v treh štrlečih glavah prepoznal reistično besedno igro: tri-glave = Triglav. »Interpretacija Tomaža Brejca je zelo verjetna, tudi ironiziranje simbolov slovenstva, kar je nekaj novega pri ohojcevcih, ker so vsa njihova dela bila apolitična,« meni Maja Breznik. »Če jih je kdo delal politična, so bili to recenzenti ali politične strukture. Triglav se je zgodil dobra dva meseca po članku 'Demokracija da, razkroj ne!' skupine uglednih slovenskih književnikov in literarnih kritikov. Če je bilo delo OHO-Kataloga (Katalog je bil ustanovljen junija istega leta) marginalno, za katerega nihče ni trošil posebne pozornosti, je s tem člankom nenadoma postalo tudi politično vprašanje, ki ga je razpihovala polemika po časopisih« (72).

Triglav in še dva hepeninga skupine OHO (*Kopanje s črvom* in *Pokop mumije*) uvršča Lilijana Stepančič med »prototipe performansov, kjer uprizorjena zgodba govori o prenosu ikonografske teme iz medija slikarstva v drug izrazni medij« (30). Stepančičeva meni, da lahko v omenjenih »proto-performansih« zasledimo navezavo na eksperimentalno gledališko skupino Pupilija Ferkeverk. K temu lahko pristavim, da tudi političnost hepeninga *Triglav* napeljuje na Pupilijo, ki je z radikalizacijo telesnosti in z drugimi spektakelskimi sredstvi izzivala in politizirala javno mnenje.

Pupilčki ali o perverznejših, degenerirancih, sadistih, skrunilcih kruha, ljubezni in domovine

Kakor multimedialna skupina OHO se je tudi Gledališče Pupilije Ferkeverk porodilo iz literature. Vse se je začelo s pesniškimi večeri skupine 441 (pozneje preimenovane v 442 in 443), ki so jo ustanovili Ferdo Miklavc, Denis Poniž in Ivo Svetina. Skupina je nastopala v zgornji dvorani današnjega Slovenskega mladinskega gledališča (16. novembra 1966), v Kranju (jeseni 1967), v Mali drami (31. maja 1968) in v Kazinski dvorani v Mariboru (12. decembra 1968). Ob nastopu v Mali drami, ki so ga naslovili *V počastitev tisočletja nosečnosti in stoletja prve pomoči*, so v gledališkem listu natisnili tudi provokativni »manifest«, ki nekoliko spominja na znamenito besedilo *Zmerjanje občinstva* (Publikumsbeschimpfung) Petra Handkeja, ki je izšlo sredi 60. let.⁶¹ Uporabili so nekaj rekvizitov, ki so jih našli za odrom, bili so večinoma nagi do pasu in uprizorili so nekaj napol ugledališčenih prizorov,⁶² ki so potekali ob glasbeni spremljavi.

Šele s prihodom Dušana Jovanovića se je skupina radikalno teatralizirala. Bistveni premiki so se zgodili že s predstavo *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk*, s katero so nastopali maja 1969 v Mali drami. Poezija naj bi poslej bila »komunikativna«, »kolektivistična« in zlasti »teatralizirana«. Na izpraznjenem odru so igralci in igralkе dobili več prostora, dihali so bolj svobodno, telesa niso bila utesnjena, obdana s scenografijo in kostumografijo. Scena je postala koža, kakor se je domislil poročevalec (prim. Fornezzi), in tako se je Pupilija nenadoma znašla na vzporednem tiru z znanim Living Theatrom, ki je imel nemalo odzivov tudi v Sloveniji.⁶³ Marjan Rožanc je predstavo »prebral« skozi razmerje poezije in ideologije v prispevku, natisnjenem v *Problemih*, reviji, ki je bila po pomenu za takratna avantgardistična gibanja v slovenskem gledališču podobna reviji *Perspektive* in njenemu vplivu na Oder 57. Rožanc je prvi del predstave doživel kot prevlado poezije, ki se je v drugem delu spremenila v »ekspanzijo volje do moči«, postala je »zahteva« in »obveznost«. »Iz gruče pesnikov je planil Matjaž Kocbek, vendar nič več s pesniško besedo, temveč z neartikuliranim govorom in nasilno govorico rok. In ko je za njim vdrla med občinstvo še peterica, šesterica

61 Že leta 1968 prevedeno v slovenščino in natisnjeno v študentski *Tribuni* (letn. 16, št. 15, 4. 3. 1968, str. 20). V tej številki najdemo tudi besedila nekaterih članov skupine, zato smo lahko prepričani, da so bile vodilne pesniške osebnosti v skupini seznanjene s tem Handkejevim besedilom.

62 »V določenem trenutku se je poezija, njena literarno-estetska funkcija umaknila v ozadje in v ospredje so stopili telo, glas, kretnja, šum ... prve črke abecede gledališča, tako starega kot novega« (Svetina, Prispevek za zgodovino 88).

63 Gledališče Living Theatre je sicer večkrat gostovalo na območju nekdanje Jugoslavije.

pesnikov in je hotel vsakdo izmed njih prevpiti vse druge, uveljaviti le lastno subjektiviteto, je poezija prenehala biti poezija» (21). Ta »govorica ustrahovanja in telesnega nasilja« za Rožanca še ni pomenila krize poezije, temveč je oznanila krizo »subjektivizma« in »ideologije«.

Če je *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk* naznanila krizo ideologije in ne poezije, je njihova naslednja in prelomna predstava *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* oznanila krizo (ali celo »smrt«, kot fatalistično zapiše Taufer) »literarnega, samo estetsko funkcionalnega gledališča na Slovenskem« (Taufer, Eksperimentalno gledališče 635).⁶⁴ Polemični »dialog« spontane, samonikle telesnosti s hripajočo, obmolčko govorico se je zgodil že v kratkem eksperimentalnem filmu *Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk*, ki ga je režiral Karpo Aćimović Godina v času (avgust 1969), ko se je porajal koncept predstave. Film je brez besed, čeprav nekateri igralci povsem očitno kričijo in razburjeno gestikulirajo proti statični kameri. Značilen je – in v poznejši predstavi še zlasti poudarjen – ironični postopek propagiranja izdelkov, od koka-kole, simbola »zahodnjaških« potrošniških razvad, do tobaka, mila in revije *Problemi*.

Predstava *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* je bila zgrajena na kontrapunktu obrednosti, medijsko posredovane ideologije in preproste, toda »potujene« reprezentacije vsakdanjih telesnih tehnik. Te so še najbolj očitne v prizoru, v katerem mlajša ženska doji odraslega moškega, v sceni masturbacije⁶⁵ in v predzadnji sceni kopanja v banni.⁶⁶ Sklepni prizor, v katerem obredno »žrtvujejo« kokoš, je dvignil največ prahu⁶⁷ in Pupilčkom – kakor so kmalu po njihovih prvih nastopih poimenovali člane Pupilije Ferkeverk – zagotovil vstop v zgodovino slovenskega gledališča pod geslom »tisti, ki so klali kokoši«.⁶⁸

64 Podobnega mnenja je bil tudi Ivo Svetina: »Majska predstava [*Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk* – op. A. M.] je še vedela za pesem kot edino sveto besedilo tega sveta, oktobra se je pesem umaknila gibu, kriku, banalni govorici vsakdanjega porabništva in demagoškega političnega žebranja« (Prispevek za zgodovino 97).

65 »Ne do konca!« je v imenu zgodovinske resnice opozoril Ivo Svetina (Prispevek za zgodovino 98).

66 »Ko sta bila grešnika gola (komaj, komaj smo ukrotili svoje roke), sta oba zlezla v kad. V njej sta čofotala in lezla drug k drugemu. Nekdo iz publike je vprašal, če je voda dovolj topla. Bližnjih stikov ni bilo. Ona je imela lepo trupelce in On je bil popolnoma hladen. Nekdo je zatulil: 'Lahko bi se doma umila!' Nazadnje se je Ona v veliko žalost vseh – ogrnila v rjuho. Ideološke osti tega kopanja pa nisem prav dojel. Verjetno je v seksualni revoluciji ali v prodaji kopalnih kadi. Vsekakor je zanimivo, da je treba stari, umazani svet okopati«, je duhovito, čeprav poudarjeno »mačistično«, poročal Ivan Cimerman za humoristični časopis *Pavliba*. Sicer se je tudi on pridružil Tauferjevi tezi z mnenjem, da je zaklana kura »lahko tudi tradicionalno gledališče«.

67 Najbolj ostro sta se odzvala Rapa Šuklje (Za kaj gre?) in Jože Snoj (Zavestni ali nezavedni rablji?). Ta je protestiral »v imenu bele, serijsko spitanе kokoši« in prispevek začel z zaklinjanjem krute usode, ki ga je soočila z novoveškimi barbari v domačem gledališču: »K hudiču z vami, člani ad hoc igralske skupine Pupilije Ferkeverk, da bi vas nikoli ne srečal: zelene preobjedence, mladostniško vsevedne naduteže, skrunilce kruha, ljubezni in domovine, perverzneže, degenerirance, sadiste ...« (5).

68 Žolčne odzive na predstavo je strnil poročevalec *Tedenske tribune*: »Zgodilo se je, da razpravljalci niso v vsej predstavi opazili skoraj ničesar kot goli človeški telesi in sklepni prizor, v katerem zakoljejo kokoš« (Kajzer). Predstava

Do kod segajo meje odrske reprezentacije? Tako se je glasilo vprašanje, ki ga vsaj z današnjega gledišča lahko preberemo med vrsticami te prelomne predstave Pupilije Ferkeverk. Prav tako kakor je ohojevec Pogačnik manifestativno in provokativno razglasil »uporabljanje« in ne več »upodabljanje« (lastnega) telesa, so nekaj let pozneje Pupilčki uporabljali lastno telo kot tako, telo na sebi in za sebe, ne da bi si belili glave z mimetično tradicijo konvencionalnega gledališča. Umetnikovo telo ne upodablja, ne posnema drugega, v literarni fikciji ali v dejanskem, realnem življenju eksistirajočega telesa, temveč preprosto reprezentira samo sebe, svoje lastno telo, v njegovi fizični in psihični prezentnosti. Ali je gledališče prenehalo biti gledališče, ko se je na odru pojavilo telo v svoji elementarni »biološkosti«, v neposrednosti dosledno izpeljane fizične prezenze? Prej bi si upal trditi, da so se na ta način le razširile oziroma premaknile meje gledališča kot medija, da je gledališče kot institucija umetnostnega simbolnega sistema »posrkalo« telesne tehnike, ki jih spontano, na način »evidenc«, povezujemo z drugimi simbolnimi sistemi družbe. To tendenco v predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* so vendarle prepoznali nekateri čustveno manj obremenjeni prispevki v takratnih množičnih občilih.⁶⁹

je kljub temu, da so jo kritiki neusmiljeno raztrgali – ali pa morda ravno zato – naletela na veliko zanimanje občinstva. Potem ko so jim prepovedali nastopati v dvorani Križank, so nastopili v študentskem naselju pred 1200 gledalci (veliko radovednežev je žal moralo ostati pred nabito polno dvorano) ter gostovali v drugih slovenskih in jugoslovanskih mestih. O predstavi so poročale tudi nekatere nacionalne televizijske postaje (ljubljanska, zagrebška in nemška), z njo so se ukvarjali najrazličnejši tiskani mediji, od konservativnega časnika *Delo* in bolj serioznih časopisov in revij (npr. *Naši razgledi*) do »bulvarskega« tiska (npr. *Adam i Eva*, eden prvih »erotično obarvanih« časopisov v Jugoslaviji).

69 »Pupilčki so razposajeni otroci, ki jim je današnji svet vdihnil svojo dušo, zato naš razum ne more prenesti spoznanja, da velika večina gledalcev vidi v Pupilčkih 'sumljive tipe'. Pupilčki sekajo drva, radi se slačijo, ko lezejo v kad h kopanju, in koljejo kokoši. Popolnoma so podobni nam, ki tudi poslušamo mamo Pupilijo in sekamo drva, se kopljemo nagi in jemo kokoši. Morebiti jih vsi ne koljemo. Sumljivi bi bili, če vsega tega ne bi počeli« (Vuk).

Problemi: iluzija »osvobojenega telesa«

Morda je bilo Gledališče Pupilije Ferkeverk nekoliko naivno in razposajeno, še vedno ne dovolj jasno konceptualizirano in samoreflektirano (v nasprotju s skupino OHO, ki se ji je uspelo utemeljiti tudi v polju teorije), toda zakol kokoši⁷⁰ in poudarjena telesnost v njihovi najbolj znani predstavi se ujemata s tematizacijo telesnosti v predstavah dunajskega kroga radikalnih performerjev. Ritualno žrtvovanje živali v gledališču Orgien Mysterien Theater Hermanna Nitscha, pripadnika znamenite skupine Wiener Aktionismus, spominja na obredni zakol kokoši v predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*. O Günterju Brusu, prav tako predstavniku »dunajskega akcionizma«, ki je zaslovel s svojimi tesnobnimi performansi, v katerih je pohabljal in trpinčil lastno telo, se je govorilo tudi pri nas.⁷¹ Režiser *Pupilije* Dušan Jovanović je bil član uredniškega odbora revije *Problemi*, v kateri je pisal o krizi institucionalnega gledališča v Sloveniji. Zanimivo je, da je njegovemu prispevku »Štirje elementi krize sodobnega gledališča« neposredno sledil krajši tekst »Telo« Rastka Močnika, v katerem je avtor zapisal, da »osvobojeno telo ni artaudovski 'hieroglif'« in da je, v horizontu materialistične teorije, vera v »osvobojeno telo« le iluzija. »Telo je dopuščeno kot telo, pripuščeno je v kolektivno ekonomijo, ki mu dodeljuje 'telesnost', perverzije ni več, ker je dovoljena in (kar pomeni isto) potrebna. Telo je dobilo svoje telesno bistvo in z njim je imperializem koloniziral še eno divjino.« Telo je tako postalo »funkcionalizirano«, ni več »lastnina« posameznika, »ampak lastnina sistema, javno in obče« (32–33).

Del tedanjega teoretičnega konteksta, ki so ga soustvarjali *Problemi*, so tako bili prispevki, ki so tematizirali položaj telesa v mreži družbenih sistemov. V esejih o igralcu in igralskih tehnikah, ki so redno izhajali v *Problemih*, je Samo Simčič (tudi član Pupilije v obdobju Tomaža Kralja) denimo poudarjal vlogo telesnosti kot ključne kategorije igralske umetnosti. »Bistvena za gledališče,« pravi, »je prisotnost igralčevega telesa, to je živa prisotnost realnosti in možnosti.« Navzočnost igralčevega telesa je vpeta v »socialni milje«, ki določa horizont njegovih izkušenj. Do napetosti v igralčevem telesu prihaja ravno zaradi terorja »socialnega miljeja«, s katerim »so nam vsiljene drže, ki pripadajo zgodovini, a ne vzdržujejo več stikov s hotenjem organizma« (Gledališče je kreacija 26). Za Simčiča je telo v gledališču »elementarni instrument igre«, je »specifika« gledališča, in zato ga zanima »sedimentiranost igre v telesu in apriorni

70 Besedna igra skriva dogodek že v samem imenu eksekutorja. Kokoš je namreč zaklal Junoš Miklavc; bil je torej dobesedno *klav(e)c*.

71 O tem so leta 1970 v št. 93 izčrpno poročali v reviji *Problemi*, ki je bila »berilo« takratnih avantgardističnih gibanj v slovenskem gledališču.

pogoji njenega teka» (Preučevanje igralske 29). Simčič, ki sicer ne govori o telesnih tehnikah, toda uporablja podoben pojem – »drže telesa«, *de facto* zagovarja tezo Eugénija Barbe o telesu, ki naj bi se z »ne-vsakdanjimi« telesnimi tehnikami osvobodilo stereotipov vsakdanjih telesnih drž.

V nasprotju s Simčičevim razumevanjem »telesnih drž« je Gledališče Pupilije Ferkeverk telo teatraliziralo na način dvojne igre. Po eni strani je Pupilija proizvedla učinek škandaliziranja občinstva v trenutku soočenja z iluzijo »osvobojenega telesa«, telesa, ki mu je dovoljeno, da na odru prakticira telesne tehnike vsakdanjega življenja in je potemtakem »osvobojeno« konvencionalnih gledaliških tehnik telesa. Ta poteza je konstituirala drugačnost Pupilije v odnosu do vladajoče konvencije telesnih tehnik na odrih tradicionalnih gledališč. Po drugi strani pa Pupilčki niso proizvedli utopističnega »totalnega akta«, v katerem, po Simčiču, telo zaživi v svoji »biološkosti« (v smislu domnevnega »apriorizma« telesnih funkcij), temveč so kratko malo reprezentirali telesne tehnike (in kajpada razne druge obrazce) lastnega »socialnega miljeja«. Ker so to počenjali na odru, na katerem je vsak objekt, vsako telo in sleherna gesta ali beseda v položaju znaka, ki, s Peirceovimi besedami, »nekomu nekaj predstavlja«, so posledično zbudili nelagodje pri delu občinstva, ki je še vedno prisegalo na linearno in pretirano poenostavljeno formulo gledališča kot ogledala družbe. Tak učinek na občinstvo je bil mogoč samo zato, ker so vsakdanje telesne tehnike, prakticirane na odru, še vedno pomenile radikalizacijo telesnega gledališča.

Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki je bila prelomna predstava, ki je po eni strani radikalno zaničevala prevlado literature nad drugimi elementi odske govorice⁷² in po drugi strani transparentno, čeprav še vedno nekoliko naivno postavila na dnevni red vprašanje statusa telesa v gledališču. Akterji Pupilije Ferkeverk niso tajili vpliva medijev na lastno subjektivacijo, še manj pa vpetosti v vsakdanje telesne tehnike, ki so jih preprosto ponovili, reprezentirali, pred občinstvom v gledališki dvorani.⁷³ In ravno ta neznosna lahkotnost, s katero so Pupilčki razkazovali tehnike lastnih teles, ki so tako postala družbena, socialno »krmiljena« telesa, je bila nevralgična točka, ki je naredila zarezo v samovšečnost in nedotakljivost institucije gledališča. To gesto moramo kajpada misliti znotraj širšega družbenega okvira, ki so ga emblematično poimenovali kar »seksualna revolucija« (kot sestavni del »študentske revolucije«) in kot značilen

72 O tem je tekla beseda v skupnem pogovoru Dušana Jovanovića, Matjaža Kocbeka in Tomaža Kralja za *Tedensko tribuno*: »Pred gledalci smo se poskusili sporazumeti tudi samo z mimiko in gibi. Moderno gledališče postavlja pisano besedo v drugi, če ne v tretji plan. Gledališče se vrača h gledališču. [...] Na vajah se nismo učili vnaprej pripravljenih besedil, ampak nas je zanimalo raziskovanje gledališkega izražanja. [...] Besedo smo na tej predstavi dokončno potisnili v drugi plan« (Jovanović, Kocbek, Kralj).

73 »Privatno se vsak dan slačimo in oblačimo; zakaj tega ne bi pokazali tudi na odru«, se je glasil spontani odgovor Majde Kohek na vprašanje, zakaj se je slekla v predstavi *Znamke, nakar še Emilija* Dušana Jovanovića, premierno uprizorjeni (v režiji Žarka Petana) samo nekaj tednov pred *Pupilijo* (Čičmirko).

estetsko-politični program študentskih in neoavantgardnih gledaliških skupin na prehodu iz 60. v 70. leta prejšnjega stoletja. In morda je bil eden redkih dosežkov, ki ga je študentsko gibanje izbojevalo za slovensko gledališče, ravno »legalizacija« telesnega gledališča.

Glej, Pekarna, Nomenklatura: telo, ki pulzira

Hrup, ki ga je povzročila škandalozna predstava Pupilije Ferkeverk, se še ni polegel, ko so se združili Dušan Jovanović, Lado Kralj, Samo Simčič, Zvone Šedlbauer in Iztok Tory (pozneje so se jim pridružili še drugi) v iniciativni odbor za ustanovitev Eksperimentalnega gledališča Glej januarja leta 1970. V dokumentu, ki ga hrani arhiv CTF UL AGRFT,⁷⁴ so navedli, da bo interes novega gledališča usmerjen na dve področji: na nova in inovativna dramska besedila ter »na inovacije v gledališkem izrazu samem, ne glede na tekst ali celo brez trdne tekstualne osnove«. Gledališče Glej je delovalo po principih tako imenovanega projektnega gledališča brez lastnega igralskega ansambla in je v 70. letih poleg nekaterih drugih skupin, kakršni sta bili Pekarna in Nomenklatura, ohranjalo kontinuiteto slovenskega avantgardističnega in eksperimentalnega gledališča. Nastanek gledališča Glej se sicer časovno ujema z nastajanjem podobnih gledališč v drugih delih Jugoslavije, npr. Teatra &TD v Zagrebu ali Ateljeja 212 v Beogradu. Vsa omenjena gledališča delujejo še danes, spremenili so se le ustvarjalci in estetike, ki jih promovirajo.

Prvo predstavo so glejerci uprizorili že junija 1970 v Križankah, nepogrešljivem postajališču mnogih slovenskih eksperimentalnih skupin. Iztok Tory je režiral Handkejevega *Kasparja* in naletel na deljene ocene kritike. Vsi so se strinjali, da je nastanek Gleja korak naprej v smislu potencialnih možnosti, ki jih ponuja projektni način dela v gledališču, toda prva premiera za nekatere vendarle ni bila »korak naprej« v primerjavi z estetiko, ki jo je uspešno promovirala že Pupilija Ferkeverk.⁷⁵

Navezava na dediščino Pupilije je nemara bila mnogo bolj razvidna v predstavi *Spomenik G*, ki so jo premierno uprizorili 28. januarja 1972. Nič čudnega, če vemo, da je predstavo režiral Dušan Jovanović, nekdanji *spiritus movens* Pupilije Ferkeverk. »Satični happening«, kakor je Bojan Štih podnaslovil svoje dramsko besedilo *Spomenik*, govori o reinkarnaciji mrtvega partizana, ki po tridesetih letih izstopi iz spomenika. Poleg njega nastopa v besedilu še enajst oseb. Dušan Jovanović je vzel zares Štihovo pogumno opombo, da lahko »režiser črta vse, razen naslova«, in je tako na koncu ostalo le petnajst ali največ dvajset stavkov,⁷⁶ ki jih izgovori Jožica Avbelj, edina igralka v predstavi.

74 Dokument št. 7, z dne. 21. januarja 1970.

75 »Kaspar gledališča Glej ni bil korak naprej od eksperimentalnih predstav gledališča PUPILIJE, ker je še zmeraj ostajal literarno gledališče, namreč v tem, da ni združeval teksta in njegove gledališkosti v en izraz, ki bi spregovoril že več kot samo zloge« (Taufel, Peter Handke 427).

76 »Jožica je v skoraj eno uro trajajočem fizičnem pasijonu izgovorila le nekaj deset stavkov. Navedel jih bom nekaj (govorila jih je v gibanju, ob spremljavi bobnov, bili so ritmizirani): *nekdo je hodil po samotni poti/nekdo živi ob nas/danes je nenavaden dan/nekdo živi ob nas/nekdo živi ob nas/kaj vem, kaj je to/človek išče v spominih/živo bitje drži v*

Dušan Jovanović, tudi sam dramatik, je brezkompromisno izločil iz besedila vse, kar je dišalo po zgodbi in tezi. Z radikalnim posegom v avtorjevo besedilo je dal več prostora simbolizirani govorici igralkine gestike in njene telesne, fizične izraznosti. Ta radikalna vizualizacija telesne govorice je nastala v duhu zahteve po močnejši navzočnosti vidnega (torej, predvsem telesa) na odru, kar je bilo manifestno vpisano že v samem imenu gledališča Glej. Prirejeni naslov predstave *Spomenik G* so zato vsi takoj prebrali kot *Spomenik G(lej)*. »Eksperiment se je zagnal v literaturo in jo poteptal v prah. Priklical je ritem in ples, prebudil telo, mu izvabil elementarne gibe, ga prignal v ekstazo, mu razvezal jezik,« se je pozneje spominjal Dušan Jovanović (Gledališče je enkratno 5).

Izvirnost in inovativnost *Spomenika G* – dihanje igralke kot osnovni element strukture – je na kratko orisal dramaturg predstave Igor Lampret v zapisu, natisnjenem v gledališkem listu: »Predstava *Spomenik G* temelji na dihanju igralke. Dih določa intenziteto njene prisotnosti na sceni, ritem dihanja nam omogoča spremljanje dogodkov, vzpostavlja zvok, gibanje in prostor. Notranja struktura predstave temelji na dvojnem gibanju kakor samo dihanje: vdih in izdih. [...] Zato ima dihanje dvojno funkcijo: fiziološko in vsebinsko.«

Fizična in kinezična plat predstave sta pritegnili Muharema Pervića in ta je zgodbo *Spomenika G* dešifriral v načinu sporočanja in ne več v temi: »Ne sledimo več temi, temveč sami govorici, elementom obstoječega življenja na sceni. Besede so drage in se rojevajo, v pravem pomenu te besede, v zapletenem in mučnem biomehničnem procesu. [...] Avbljeva dela, se utruja, počiva v kratkih pavzah, ne da bi odšla z odra. Njena umetnost temelji na sposobnosti njenega telesa, ki živi, temelji na izvrstnem občutju ritma, življenjskega pulza (igra kot dihanje), zraslosti mesa in tehnične kultiviranosti igralke. Zgodbo pripoveduje telo, ki je osnovni inštrument, in skorajda ni inštrumenta, iz katerega se, odvisno od položajev, v katerih je, od množice akcij in reakcij, ki jih to telo opravlja in trpi, lahko izmami tolikšna mnogovrstnost barv, zvokov, ritmov, melodij.« *Spomenik G* je tako postal sinonim gledališkega laboratorija, ki raziskuje fizično prezenco igralca na odru, njegove izrazne možnosti, komunikabilnost telesa, semantične predispozicije posamičnih organov in funkcij telesa. Natanko tak laboratorij, kakršnega so snovali ustanovitelji Gleja in ki je prišel do polnega izraza ravno v *Spomeniku G*.

Predstava je trajala približno petinštirideset minut. Igralka Jožica Avbelj je naredila močen vtis na občinstvo in vse kritike, ki so pisali o njeni »fizični podobi«, njenem »drobnem in liričnem telesu«, o »obvladovanju telesa« in zlasti o »izraznosti govora in telesa«. Odnos med besedo in telesom je bil poglobitveni *topos*, ki ga je Avbljeva znova

rokah/v hiralnici brez spomina/brez kompasa in krmila/mrtvih nekdanjih ljudi ni več mogoče izdati/nekdo pride in me prižge/nekdo pride in me utrne ...« (Jovanović, Pleme 74).

prebudila v kritičnem pisanju takratnih gledaliških ocenjevalcev. Kritika Vena Tauferja v *Nasih razgledih* je navdušila komunikacija, ki jo je igralkino telo vzpostavilo z drugimi odrskimi elementi in tako omogočilo »doživljanje teatra – človeškega telesa, njegovih gibov, plesa, tega telesa, njegove spretnosti, ekspresivnosti, njegovih mišic, udov, prstov, obraza, ustnic, njegovih glasov in zvokov – kot to telo rezonira na svoja notranja, skrivna in skrivnostna odkritja, duševna gibanja in lome svetlobe spomina – in hkrati kot rezonira na drugo skrivnost ob sebi, to je na glasbo, zvok in njegov ritem« (Taufer, Eksperimentalno gledališče Glej 112).

Malo pred premiero Jovanovičevega *Spomenika G* se je Lado Kralj vrnil iz ZDA, kjer je prebil nekaj več kot eno leto. »Precej spremenjen, milo rečeno«, kot je pozneje zapisal (Hipijevsko, čutno 7). Na to spremembo je pomembno vplival tudi njegov ameriški »mentor« Richard Schechner, vodja opevanega neoavantgardnega gledališča The Performance Group. Kralj je sodelavcem v Gleju očitil, da so pozabili na izvirne ideje, da reproducirajo strukturo gledališke institucije in se strinjajo s postopno institucionalizacijo, da so privolili v logiko tržnih odnosov in slepe kompetitivnosti in, kar je bilo verjetno še najbolj usodno, da nimajo »vodilne ideologije«. Zato je leta 1972, ko so se mu pridružili nekateri študenti primerjalne književnosti, umetnostne zgodovine in gledališke akademije (Ivo Svetina, Maja Boh, Samo Gabrijelčič, Meta Gorjup, Bara Levstik, Barbara Jakopič, Zdenko Kodrič, Janez Vrečko in Viktor Vest), ustanovil novo gledališče v opuščeni pekarni, ki je gledališču dala ime. Šlo je za izrazito komorno, »garažno« gledališče, velikosti 52 kvadratnih metrov, s črno pobarvanimi stenami, brez odra, za največ 80 gledalcev. Pekarna je temeljila na ideji gledališča kot »socialne terapije«, v katerem je bistven proces in ne učinek oziroma predstava, in po drugi strani, ritualnega gledališča. Lado Kralj, ki je v Pekarni režiral dve predstavi – *Potohodca* Daneta Zajca in dramatizacijo novele *Ali naj te z listjem posujem?* Rudija Šeliga – ocenjuje kot največje dosežke gledališča predstavi *Gilgameš* v režiji Iva Svetine in *Tako, tako* v režiji Ljubiše Ristića (prav tam 7).

Približno sliko o metodi dela v Pekarni, vsaj v njenem zgodnjem obdobju, lahko razberemo iz dnevnika Dragana Klaića,⁷⁷ ki je bil na vaji za *Potohodca* pred gostovanjem Pekarne na festivalu IFSK v Zagrebu junija 1972. Vaje so se začenjale s fizičnim ogrevanjem igralcev. Nadaljevali so s tako imenovanimi tematskimi vajami, ki so krepile koncentracijo igralcev. Pogostokrat so to bile »vaje iz anatomije«, s katerimi so igralci raziskovali lastna telesa in telesa soigralcev v skupini. Šele potem so prehajali na vadbo posameznih delov predstave. Več informacij o postopkih pri nastajanju predstav sta v novejšem času prispevala Lado Kralj v obširnem intervjuju s Primožem Jesenkom in Ivo Svetina v knjigi o Pekarni. Kralj, denimo, opozori na skupinski duh in svobodno

77 Del njegovih zapiskov, naslovljenih »Popodne u Pekarni«, je objavljen v publikaciji *Alternativno pozorište u Jugoslaviji* (Klaić in Miličević XVII–XIX).

izbiro pri odločitvah igralcev, kaj bo njihov prispevek v predstavi: »Ko je bil tekst izbran in predložen grupi, je ta odprto debatirala o tem, kako se bi ga dalo montirati ali kdo bo prevzel kateri delež, ta tehnika je zelo spominjala na Grotowskega, ki deloma povzame način Stanislavskega. Če igralec ni našel stika s svojim materialom, potem tega ni igral« (Jesenko 120). Pomembne pri nastajanju predstav, vsaj v zgodnji fazi Pekarne, so bile skupinske improvizacije po metodi Viole Spolin: »Vaje potekajo (praviloma) vedno v skupini, ki tvori tako imenovano psihoterapevtično enoto, znotraj katere se dogajata duševna in telesna 'higiena'. Zaradi tega so za tako 'terapijo' najbolj primerni neprofesionalni igralci, amaterji, ki se skušajo 'odpreti' samim sebi in drugim članom grupe« (Svetina, Gledališče Pekarna 58; prim. tudi 98–103). Na podlagi lastne izkušnje je Svetina duhovito povzel bistvo te metode: »V mesecih, ko je nastajala predstava *Gilgameš*, smo štirje igralci in jaz prepotovali precejšnjo razdaljo od sebe k sebi« (prav tam 109).

Predstava *Potohodec* se ni tako radikalno »zagnala v literaturo«, kakor se je to zgodilo samo en mesec prej v *Spomeniku G*, čeprav so tudi oni precej neusmiljeno opravili z dramskim besedilom – ohranili so le slabo tretjino avtorjevega teksta. Namen predstave je bil raziskati meje med igro in neigro, med realnostjo in kvazirealnostjo, igro in mitom. K sodelovanju so vabili tudi gledalce, ki so jih pojmovali kot »soudeležence«, kot sodelavce v predstavi, ki ni bila mišljena kot produkt, predmet-za-gledalce, temveč kot skupna stvaritev, v katero soudeleženci lahko tudi posegajo, v skladu s svojimi impulzi. »Predstava ni polemično naperjena proti obstoječemu gledališču, ker se ne nahaja v horizontu gledališke estetike in ideologije. Njen horizont je ritualna terapija«,⁷⁸ je bil nekakšen *credo* ustvarjalcev *Potohodca*, prve predstave gledališča Pekarna.

Peter Božič je v svojem poskusu kritičnega ovrednotenja slovenskega zunajinstitucionalnega gledališča po drugi svetovni vojni poiskal vzporednice med gledališčem Glej in njegovo ideološko-poetično »frakcijo« ravno z ozirom na status telesa. »Enak način igralčeve igre [kakršnega je prakticirala Jožica Avbelj v Jovanovičevem *Spomeniku G* – op. A. M.] je uporabil Lado Kralj v prvi predstavi gledališke skupine Pekarna, pri uprizoritvi besedila *Potohodec* Daneta Zajca. [...] Razlika med igro v *Spomeniku G* in v *Potohodcu* je ta, da je slednja skupinska. Poudarek na gibu telesa je sicer enak, vendar v skupinski igri preraste v načelo rituala,« pravi Božič in dodaja, da so »v Pekarni po istih načelih uprizarjali tudi *Ep o Gilgamešu* v režiji Iva Svetina z Majo Boh in Zdenkom Kodričem, razlika je bila le v tem, da je skupina uporabila mit« (38–39).

Tudi Lado Kralj meni, da se je Pekarna kmalu (po njegovi *ad hoc* oceni nekako po peti predstavi) približala »starejšemu bratu«, gledališču Glej, in je torej v drugem obdobju svojega obstoja »izdelovala zelo podobne predstave kot Glej, razlika je bila samo še v tem, da se je obsesivno ukvarjala s svojo terapevtsko funkcijo oziroma z

78 Objavljeno v *Biltenu* 12. festivala IFSK, Zagreb, junij 1972; ponatisnjeno v zborniku *Alternativno pozorište u Jugoslaviji* (Klaić in Miličević XVI–XVII).

obsesivnim razpravljanjem o svojem smislu» (Hipijevsko, čutno 8). In prav »socialna terapičnost« Pekarne je bila kleč, ki je gledališče definitivno pokopala leta 1978. »To je bil eden od razlogov za konec Pekarne po petih letih eksperimenta: skozi ta vrata je namreč v grupo vdiral egocentrizem in legitimna zahteva, da se vsa grupa ukvarja z vsako psihično frustracijo vsakega svojega člana posebej. To je bila označevalna meja med umetniško grupo in terapevtskim krožkom, ki ima za edini horizont socialno rehabilitacijo. In ob tej kleči se je takrat razbila tudi marsikatera ameriška off off grupa«, pravi Kralj (8). Pozneje, v omenjenem intervjuju z Jesenkom, Kralj omeni tudi finančne težave, ki so prispevale svoje k dokončni ukinitvi Pekarne. Temu pritrди tudi Svetina: »Križa, ki je ogrožala prihodnost Pekarne, je bila predvsem konceptualna, čeprav smo se nenehno spopadali tudi s finančnimi težavami« (Gledališče Pekarna 379).

Tako kot je finančna in konceptualna križa pokopala Pekarno, so »nepremagljiva konceptualna razhajanja med vodji« približno dve leti prej povzročila razpad gledališča Nomenklatura. Skupino, ki je zdržala samo dve leti in v tem obdobju uprizorila le tri predstave, sta spomladi leta 1974 ustanovila Boris A. Novak in Bor Turel, pozneje pa se jima je pridružil še Igor Likar. Podobno kot pekarnarji so tudi akterji Nomenklature dajali prednost procesu nad izdelkom in, resnici na ljubo, njihovi izdelki niso naleteli na večji odziv med takratnim občinstvom in kritiko. Nomenklatura je kljub temu odigrala določeno vlogo v novejši zgodovini slovenskega gledališča, ker je problematizirala mejne oblike gledališkega medija. Njihovi izdelki so se imenovali: »glasbeno-pesniški happening« (*Zvok, ne jezi se!*, 1974), »intermedialna gledališka predstava« (*Spati v barvi*, 1975) in »intermedialni gledališki dogodek« (*Manifest tišine*, 1976).

Zadnja predstava skupine Nomenklatura je združila tri prvine »odrske govorice« – scenografijo, zvok (kot nadomestek za besedilo) in telo. Predstavi je bil še zlasti naklonjen Peter Božič: »V tej predstavi je šlo za poizkus zlivanja zvoka in telesa, svetlobe-zvoka in telesa in prostora, v katerem sta plesali dve plesalki.« Scenografija je bila narejena iz »belih kvadrov«, zvok in gib pa sta dve najbolj pomembni »pomenski plasti« prestave. Funkcijo gibalne pomenske plasti »opravlja dvojje teles plesalk, ki sta sprva negibni, kot prilepljeni na scensko belino, potem pa hkrati z zvokom in ritmičnostjo zvoka, začenjata izpolnjevati praznine in beline s svojim telesom, s svojimi začaranimi plesnimi gibi, dokler ne nastopi kot zaključni zvočni akord – tišina« (42). Člani Nomenklature so, podobno kot Merce Cunningham pri svojih plesnih kompozicijah, večkrat uporabili element naključja; pri *Zvok, ne jezi se* je gibanje izvajalcev določal met kocke, pri nekem drugem dogodku so prek Radia Študent povabili vse zainteresirane, da se ob določeni uri zberejo na ljubljanski železniški postaji, potem pa so skupaj vstopili na prvi vlak, ki je takrat odpeljal s postaje.⁷⁹

79 Več o tem v prispevku Barbare Orel »K zgodovini performansa na Slovenskem« (286–288), v katerem je avtorica zajela eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986 (poleg Nomenklature tudi OHO, Gledališče

Paradoks telesa v gledališču

»Med mnogimi dvomi o novem gledališču naj tukaj omenimo le enega: ali je treba iskati notranjo motivacijo tej govorici kretenj, kakor to počenjajo Grotowski, Jovanović in Avbljeva v *Spomeniku G*, ali pa je igralec oziroma plesalec, kakor pri Cunninghamu, le gibljiva skulptura, ki se ne opredeljuje, ali pa je z življenjem navdihnjeni stroj kakor pri Mejerholdu, ali robot kakor pri Craigu. Je gledališče izražanje ali izpoved?« Tako se je spraševal Muharem Pervić ob premisleku o Jovanovičevi predstavi *Spomenik G*. Neoavantgardni skupini OHO in Gledališče Pupilije Ferkeverk sta tako na prehodu iz 60. v 70. leta postavili na dnevni red vprašanje telesnosti v slovenskem gledališču oziroma performansu. Ta koncept so v zgodnjih 70. deloma ohranjala eksperimentalna gledališča Glej, Pekarna in Nomenklatura, v drugi polovici 70. in v začetku 80. let pa so ga reaktualizirali performansi, ki jih je spodbudilo odprtje Galerije ŠKUC leta 1978. Telesnost se je konstituirala v dovršeni, torej konceptualizirani obliki šele v 80. letih, ko jo je kot tako sprejela in tematizirala tudi gledališka kritika. Za konec 80. in zgodnja 90. leta sta značilna vzpon manierizma in konvencionalizacija telesa v (tako imenovanem neodvisnem) slovenskem gledališču, medtem ko se v poznih 90. že pojavljajo utopistični poskusi preseganja fizične oziroma biološke omejenosti telesa v gledališču in performansu. Podobne tendence sicer lahko zasledimo že v začetku 20. stoletja, v obdobju zgodovinske avantgarde – takrat sta proces spodbudili pospešena modernizacija in industrializacija, ob izteku stoletja pa avtomatizacija in kompjuterizacija.

Paradoks telesa v gledališču je v tem, da je to najbolj izpostavljeni in, po nekaterih teorijah, tudi edini specifični element gledališča kot »telesne umetnosti«, vendar hkrati tudi njegov najbolj ranljivi, minljivi in ne nazadnje najbolj nezanesljivi del. Telesne tehnike sodobnega gledališča se oplajajo z dosežki vsakdanjih praks (*jogging*, *body building*, *fitness*, različne metode vaj za sprostitev telesa itn.), kakor tudi s telesnimi tehnikami, nakopičenimi v vsej dosednji zgodovini gledališča in performansa. Toda družbeni imperativ perfekcionizma postavlja pred sodobne gledališke ustvarjalce visoke zahteve, ki jim že po definiciji na odru ne more zadostiti še tako izurjeno telo. Zato nekateri med njimi (znova) prisegajo na nikoli dokončani projekt »breztelesnega gledališča«, ki bi ga morda bilo mogoče uresničiti v računalniško podprti navidezni resničnosti (*virtual reality*) ali v »območju gravitacije nič« (Dragan Živadinov). Kakor je nepredvidljiv razvoj tehnologije, tudi nista jasna smer, v katero se bodo razvijali

(tehnološki) koncepti telesnosti, in kaj se bo dejansko zgodilo s telesom v sodobnem in prihodnjem slovenskem gledališču. Neoavantgardne prakse v slovenskem gledališču in konceptualni umetnosti v 60. in 70. letih pa so ta vprašanja problematizirale primerno času, v katerem so nastale, a hkrati tako provokativno in raziskovalno, da si še vedno zaslužijo našo pozornost.

O mehkoterorističnih performansih Marka Breclja



V *Eseju o smeju* Henri Bergson vpelje pomembno ločnico med duhovitim (*spirituel*) in komičnim – učinek prvega je, da se smejemo tistemu, ki je besedo (izjavo) izrekel, slednje pa »povzroči, da se smejemo komu tretjemu ali samemu sebi« (67). Med komičnim in duhovitim je »isto razmerje kot med izdelanim prizorom in bežnim namigom, kakšen naj bi prizor bil« (70). Bergson naprej razlaga, da ima tudi beseda duhovitost (*esprit*) dva pomena: v širšem pomenu se nanaša na duhovito mišljenje, govorjenje ali nastopanje, v ožjem pa na duhovite bravure v komediji. Duhovitost je »razredčena komičnost« (70) in v tem agregatnem stanju aktivistični umetnik oziroma artistični aktivist – z eno besedo aktivist⁸⁰ – plava kot riba v vodi; tu je primerno okolje za prakticiranje aktivistične metode subverzivne reappropriacije, ki jo je v grobem orisal že Bergson: »Človek vzame prispodobo, frazo, umovanje, pa jih obrne proti tistemu, ki jih je izrekel ali bi jih mogel izreči, tako da naj bi bil rekel nekaj, česar ni hotel reči, in se na neki način ujame v jezikovno past« (68).

Prototip aktivista, te aktivistično-umetniške dvoživke, je v Sloveniji gotovo Marko Breclj. Je absolutni fenomen, zunajserijski performer, neutrudni bojevnik proti despotizmu lokalnih šerifov (zlasti seveda koprskemu Popoviću, a večkrat tudi ljubljanskemu Jankoviću in mariborskemu Kanglerju), spodbudnik mladinskega kl(j)ubovanja v domala vseh slovenskih krajih, ustanovitelj Društva prijateljev zmernega napredka (pri izbiri imena ga ja navdihnil kdo drugi kot slavni satirik Jaroslav Hašek in njegova Stranka zmernega napredka v mejah zakona), odličen glasbenik in izostren retorik, za povrh še publicist, nekaj časa celo mestni svetnik in še bi lahko našteval, ker se je v približno pol stoletja njegovega takšnega in drugačnega javnega udejstvovanja nabralo veliko akcij in aktivnosti, ki se izmikajo definicijam in predalom. Če bi pa moral izbrati eno samo besedo, ki bi bila značilna za njegov bogati opus, bi najprej pomislil prav na duhovitost. Duhovitost je v tem, pravi Bergson, »da gledamo stvari *sub specie theatri*« (68). Poglejmo torej, kako je s tem pri Breclju, unikatnem in endemičnem pojavu na tej naši geografski dolžini in širini, ki se je z razpadom nekdanje »širše domovine« skrčila na kartografsko kokoš.

80 Izraz »aktivist« je izpeljanka iz skovanke »aktivizem«, ki namiguje na vzpostavitev hibridnega polja med umetnostjo in aktivizmom, podobno kot izraz »hektivizem« (angl. *hacktivism*), ki ga začnejo uporabljati sredi 90. let prejšnjega stoletja za aktivistične prakse v okviru novih digitalnih medijev. V tem (»tehnološkem«) kontekstu začne uporabljati izraz »artivismo« italijanski umetnik in aktivist Giacomo Verde, italijanska raziskovalka in kuratorica Tatiana Bazzichelli pa ustanovi mailing listo medijskega aktivizma *Activism-Hacking-Artivism*. Leta 2005 se v besedno kovaštvo spustim tudi sam in tako izide v reviji *Maska* moj članek »Artivizem« o aktivističnih performativnih praksah, ki je bil potem večkrat ponatisnjen v raznih revijah, knjigah in na spletnih portalih v slovenščini, angleščini, hrvaščini in srbsčini (kmalu tudi v italijanščini, v tematski številki revije *Connessioni Remote* o artivizmu). Izraz se je že toliko uveljavil, da ga le redki dajejo v narekovaje.

Uporniški izraz priletnega parazita

A začnimo z neko osebno reminiscenco. V biografskem filmu o Marku Breclju *Priletni parazit* (RTV Slovenija, 2013) Mateja Kolečnik pripoveduje o njeni iniciaciji v svet umetnosti, za katero je bil v veliki meri zaslužen prav Breclj. Ogled nekega njegovega nastopa (takrat v duetu z Ivanom Volaričem Feom, s katerim sta nastopala kot Duo Zlati zobi) je bil za takrat rosno mlado kantavtorico, danes pa uveljavljeno gledališko režiserko, pravo razodetje, nekaj povsem novega in drugačnega od vsega, kar je pred tem videla in slišala. Podobno izkušnjo sem doživel tudi sam, ko sem si prvič ogledal Brecljev nastop v živo; njegov koncertni performans, ki se je zgodil (po vsej verjetnosti) davnega leta 1979 v Opatiji, v alternativnem Klubu 48, mi je ostal v živem spominu, ker me je povsem navdušil in prevzel. Seveda sem dobro poznal njegove komade od *Cocktaila* naprej, zlasti tiste, ki jih je preigral s kulturnim bandom Buldožer (katerega je ravno v tem času zapustil in nadaljeval solistično, kot kantavtor), a to je bilo prvič, da sem doživel njegov nastop v živo. Nepozabno. Naj omenim samo eno podrobnost, ki me je – takratnega najstniškega glasbenega in gledališkega navdušenca – vrgla iz tira; to je bilo, ko je Marko v nekem trenutku čez celo širino odra, od enega do drugega zvočniškega stojala, razvlekel samolepilni trak (tisti široki, v »JNA/SMB« barvi, ki se ga navadno uporablja za lepljenje kartonskih škatel) in tako čutno nazorno zarisal četrto steno, jo naredil vidno, potem pa jo je do konca nastopa vztrajno prebijal. Takrat sem spoznal, da za vrhunski performans pravzaprav ne rabiš kaj dosti – dovolj je že kitara, navadni lepilni trak, morda še kakšna priročna potrebščina iz performerjevega potovalnega kovčka, predvsem pa sposobnost improvizacije, neobrzdana domišljija in zvrhana mera duhovitosti.

V vseh štirih desetletjih po tem prvem srečanju v živo s »fenomenom Breclj« nisem podvomil v njegovo avtentičnost. Marko Breclj je ostal zvest samemu sebi, dosleden v trmastem vztrajanju pri lastni viziji, neupogljiv in svobodomiseln. Čeprav je v svojem predavanju v prvem letniku Delavsko-punkerske univerze (13. maja 1998) skromno pripomnil, da se še nima za svobodnega in se le »trudi v tej smeri«, bi definiciji svobodnega človeka, ki jo je takrat formuliral, najbolj ustrezal on sam; za Breclja je namreč svoboden »tisti človek, ki ne podlega idejam, zamislim, propagandi, ki se odloča v vsakem družbenem trenutku in v odnosu do vsake umetnine, dogodka, misleca, *samostojno* in ki tudi v primeru, če najprej ne more videti resnice, ker mu jo zamegljijo okoliščine ali pa njegova lastna nerazgledanost ali pa informacijska megla, ki jo širijo mediji, da se na koncu vseeno dokoplje do svojega samostojnega stališča in pogleda, s katerega je potem pripravljen tudi delovati« (Osvobojena ozemlja 132). Pri tem je pomembno, razlaga naprej Breclj, »zoreti ob stiku z umetniškim izrazom,

najsodobnejšim in najbolj uporniškim umetniškim izrazom svojega časa«. In kaj je to uporniški izraz? »Uporniški izraz je tisti, ki ne pristaja na družbeno situacijo in ima do nje kritičen odnos,« zato »osvobojen človek mora biti v stiku s svobodnimi miselnimi in umetniškimi tokovi« (prav tam 133).

K »uporniškemu umetniškemu izrazu svojega časa« pa je nedvomno veliko prispeval tudi sam. Breclj nikoli ni bil »zgolj« umetnik, njegova pozicija izjavljanja je vselej večplastna in z lahkoto prebija rigidne meje med umetnostjo, politiko, aktivizmom itn. Enako velja tudi za žanrske predalčke znotraj umetnostnega polja, ki jih Breclj ne priznava in se do njih obnaša načrtno nemarno, zato se ne obremenjuje z žanrsko čistostjo in ustvarja hibridne dogodke, ki se pogosto izmikajo jasnim definicijam. Jedro njihovega pomena je morda do zdaj najboljše opredelila Tanja Lesničar Pučko, ko jih je imenovala »družbeno-umetniške diverzije« (26). V prispevku »Vatentat na cerkev ali meje cerkvenega umetniškega kreda?« je spomnila, da Breclj ni le glasbenik, performer in aktivist, temveč zlasti in predvsem pesnik, zato vneto izumlja nove besede, kot npr. »vatentat«; beseda je nastala, ko je v tedanjega zunanjega ministra Dimitrija Rupla, ob njegovem govoru na univerzitetni prireditvi v Kopru leta 2003, skozi cevko pihal oslinjene vatirane kroglice: »V besedi vatentat je združil celo vrsto sporočil: svoj odpor do politika, svojo odločnost, da se mu zoperstavi, a z vato, torej najmehkejšo možno snovjo, vatentat hoče biti simbol in samoironično opozoriti na vprašljiv domet lastnih akcij in na nedostopnost nosilcev moči (četudi nikakor ne misli odnehati), vatentator pa zares cilja le na politиковo delovanje, ne na njegovo telo, kot pri pravem atentatu« (26).⁸¹

81 Pozneje je izjavil, da mu je žal, ker takrat vate ni namočil v črnilo, ker se potem Rupel ne bi mogel pretvarjati, da se mu ni nič zgodilo (prim. Breclj, Mehki terorizem; Breclj, Mehki terorizem razveseljuje).

Mehkoteroristični performansi

Vatentat je bil ena od številnih tako imenovanih »mehkoterorističnih akcij«, ki so jih Breclj in sodelavci začeli izvajati že nekaj let prej, čeprav jih takrat kot take še niso deklarirali, in so se vrstile tudi pozneje. V prispevku »Mehki terorizem«, ki je nastal na podlagi pogovora Alenke Pirman z Markom Brecljem marca 2006 (besedilo je bilo sicer namenjeno za objavo v reviji *ČKZ*, a je bilo na koncu objavljeno na internetnem portalu *Dodogovor*), je navedenih kar šestnajst »mehkoterorističnih« akcij, ki jih je do takrat izvedel sam ali skupaj s sodelavci.⁸² Pregled izvedenih akcij kaže na pestro izbiro »tarč«, saj so v njegovem artivističnem repertoarju zastopani malodane vsi ključni centri moči, od županov, ministrov in vlade, prek cerkve in kardinalov, do Nata in ameriških marincev. Breclj je znan po svoji vztrajnosti, zato je z mehkoterorističnimi akcijami nadaljeval tudi po tem obdobju, nekoliko manj jih je bilo le v najnovjšem času, ko sta mu izvedbo akcij močno zamejila osebno zdravje in pandemija covid-19, torej dejavnika, na katera sam seveda nima nobenega vpliva.

Verjetno najodmevnejša mehkoteroristična akcija je bila *Tapisonirano vnebovzetje*, ki se je zgodila natanko dva meseca pred *Vatentatom*. Leta 2003, ko so postali znani rezultati raziskave o obremenitvah okolja s hrupom v Mestni občini Ljubljana, ki je zajela tudi hrup cerkvenih zvonov, meritve pa so pokazale, da ta pogosto presega dovoljene vrednosti, se je ta tema prebila v medije (Zaključno poročilo). Z akcijo utišanja (tapeciranja) zvonov v zvoniku koprške stolnice so se Breclj in sodelavci na svoj način vključili v javno razpravo. Akcija je bila natančno načrtovana in uspešno izvedena, zato na cerkvenih zvonovih ni bilo nobene škode, a je kljub temu imela neprijetne posledice za nekatere udeležence. Pri izvedbi akcije je namreč med drugimi sodeloval tudi Aleš Žumer, predsednik kulturnega društva ROV iz Železnikov. Za Občinski svet občine Železniki, v katerem je imela večino SLS, je to bil zadosten razlog, da je 2. junija 2004 sprejel sklep, da Kulturno društvo ROV Železniki ni upravičeno do sofinanciranja dejavnosti iz sredstev občinskega proračuna »zaradi svojega delovanja v

82 Povzeman iz tega besedila (prim. Breclj, *Mehki terorizem*) po kronološkem vrstnem redu dogodkov: *Anton in Pohorskega bataljona* (Maribor, 19. september 1999), *Podelitev Šeligovega P-tiča* (Ljubljana, 1. oktober 2001), *Bombardiranje ameriške ambasade in slovenske vlade* (Ljubljana, 16. oktober 2001), *Sumljiva pošta na sumljiv razpis* (Ljubljana, 24. oktober 2001), *Suonato per la Nato* (Koper, 7. november 2001), *Kitajski cesar v Hali* (Ljubljana, 11. januar 2002), *Marincirana sredi* (Koper, 27. marec 2002), *Raz vrata* (Beograd, 19. in 20. april 2002), *Pozdrav osvoboditeljem* (Koper, 24. april 2002), *Neslišna šola pokanja* (Koper, 15. maj 2003), *Tapisonirano vnebovzetje* (Koper, 15. avgust 2003), *Rode nazaj v Vatikan* (Koper, 20. avgust 2003), *Eko zamenjava* (Koper, 27. september 2003), *Vatentat* (Koper, 15. oktober 2003), *Izbrisani v Dražgošah* (Dražgoše, 11. januar 2004) in *Degustacija* (Koper, 22. januar 2004).

letu 2003, s katerim je škodilo ugledu občine Železniki«. ⁸³ Čeprav za udeležbo Aleša Žumra v Brecljevi akciji tapeciranja zvonov niso bila uporabljena sredstva iz proračuna občine Železniki, se je občinski svet odločil za radikalen ukrep, ki je šolski primer uporabe ekonomske cenzure za ideološki obračun z drugače mislečimi.

Mehkoteroristične akcije so nenavadna zmes performerskega ludizma, političnega komentarja in nenasilne direktne akcije, ki je zabeljena z obilno dozo duhovitosti, ali kot pravi Tanja Lesničar Pučko, Breclj »vedno nastopa skrajno resno in skrajno radikalno, s popolnim zavedanjem možnih posledic, a hkrati nikoli ne izgubi svoje poetike humornega in nedestruktivnega (vata za ministra, filc za zvonove, moka za umetnike na ljubljanski pošti, 'politička nastava' za ameriške marince v MKC itn.)« (26). K temu bi lahko dodal, da je rdeča nit njegovih mehkoterorističnih performansov neusmiljeno šibanje raznih pojavnih oblik »demokratskega despotizma«, kot ga je sam poimenoval v svojem duhovito ironičnem slogu in ga najdemo tudi v poimenovanjih nekaterih akcij, npr. *Demokratičnemu despotu Kanglerju* (2012), ko je za takratnega mariborskega župana izdelal unikatni artefakt, v katerega je umestil lastni iztrebek. Ker je pri vsem, kar počne, docela samosvoj, Breclja ne moremo primerjati z nobenim drugim aktivističnim performerjem; le v nekaterih elementih morda kvečjemu s srbskim aktivistom Nikolo Džafom in njegovo skupino LED ART. Tudi Džafu namreč prakticira izvedbe minimalističnih performativnih gest z maksimalističnim učinkom, ki jih vedno tudi duhovito poimenuje, pri čemer pogosto uporablja besedne igre, ironijo in samoironijo, je angažiran in vztrajen, njegovi projekti pa so hibridna zmes političnega protesta, performansa in umetniške inštalacije (prim. LED ART. Dokumenti vremena).

83 Dopis Občine Železniki z dne 4. junija 2004. Osnova za ta sklep sta bila sklepa, ki ju je občinski svet občine Železniki sprejel na seji 24. septembra 2003. V sklepu št. 105/03 je najprej opisan dogodek v koprski stolnici, to »početje« naj bi »naletelo na vsesplošno obsodbo« v občini, na koncu pa sledi še poanta z elementi kulturno-umetniške esejistike: »Posamezniki tega društva, ki v svojem nazivu nosi celo naziv 'kulturno', se gotovo ne zavedajo, da so teptali simbol slovenske kulture in svobode, občini in mestu Železniki pa krnili ugled. Svetniki občine Železniki jim pri financiranju društva denarja nismo namenili za sramotilna dejanja, ampak za kulturna udejstvovanja.« Temu je sledil sklep št. 106/03, ki je opredmetil moralko iz predhodnega sklepa: »Do sofinanciranja programov in projektov iz občinskega proračuna niso upravičena društva, sekcije, skupine ali posamezniki, ki s svojim delovanjem škodijo ugledu občine Železniki.«

Monumentalni performans *Kolenovanje*

Med novejšimi Brecljevimi akcijami je verjetno najbolj znan njegov »monumentalni performans« *Kolenovanje*, ki ga je izvajal kontinuirano kar sedem let v času vladavine koprškega župana Borisa Popovića. Zavaljo časovne razpotegnjenost izvedbe bi *Kolenovanje* lahko uvrstili v tradicijo »performansov v trajanju« (*durational performance*), ki so jih prakticirali številni umetniki performansa (npr. Marina Abramović) in tudi gledališki režiserji (npr. Robert Wilson, Tim Etchells itn.), pri nas pa že v 60. letih Marko Pogačnik v performansu, v katerem je razstavil svoje telo v kranjski galeriji (o tem več v poglavju o uporabi telesa v neoavantgardi). A to je le ena razsežnost tega performansa, saj pri Breclju ni šlo le za ukvarjanje z medijem, temveč za izrazito politično in aktivistično gesto, s katero je protestiral proti samodržstvu lokalnega veljaka. Zato bi bilo preveč redukcioniistično, če bi *Kolenovanje* skušali interpretirati le v kontekstu umetnostne sfere, saj jo Breclj – ne le v tem performansu, temveč vztrajno – preči in kombinira z raznimi oblikami protestov, mikrouporov, aktivizma itn. Kot je opozoril Blaž Lukan v prispevku »Kolenovanje: mehkoteroristični performans Marka Breclja«, je to primer »tranzitivnega performansa«, Breclj pa je »performativni avtor nenehnega prehajanja«, za katerega so značilna »različna križanja in prepletanja na videz nezdružljivih kategorij: konkretnega, 'trdega' političnega načrta in 'mehke' poetizacije njegove izvedbe, neposredne etične in politične obsodbe izbranih javnih oseb in pojavov in njihove parodične metaforizacije, konspirativne subverzije in performativne gverile ter javnega in deklarativnega, manifestativnega političnega aktivizma idr.« (145).

Ko Breclj označi *Kolenovanje* za »monumentalni performans«, je to seveda duhovita (samo)ironična raba izraza, saj je bila izvedba performansa zasnovana na minimalistični gesti: vsakič, ko je po naključju srečal župana Popovića, je padel pred njim na kolena in se mu poklonil. V ta namen si je pritrdiril copate na kolena z lepilnim trakom (pripomočkom, ki ga je uporabil že pred štiridesetimi leti v opatijskem Klubu 48), pozneje pa je raje uporabljal role toaletnega papirja. Rabo teh rekvizitov (za katere je – v svojem slogu – brž izumil novo besedo: »kolenovalniki«) so sicer narekovali praktični razlogi (da je lažje dlje časa klečati, da se hlače ne umažejo itn.), ampak imata oba rekvizita tudi simbolno vrednost: copate kot simbol pohlevnosti (»copatar« ipd.), a tudi domačnosti, ki je lahko prijetna ali grozljiva (ali pa oboje hkrati, kakor pri Freudovem pojmu *das Unheimliche*); toaletni papir kot nujna toaletna potrebščina, a hkrati tudi metafora za politični »sekret«, fekalnost oblasti ipd. Performans je izvajal sam, a je bila za njegovo izvedbo nujna prisotnost župana. Izjema je le (inscenirana) fotografija Andraža Gombača iz *Primorskih novic*, na kateri vidimo Breclja s štirimi

sodelavci oz. soudeleženci, med njimi tudi Matejo Kolečnik, kako klečijo (»kolenujejo«) pred portretom Borisa Popovića s svetniško avro okrog glave. Prizor, ki spominja na čaščenje absolutističnega vladarja, ko so se podložniki – kadar kralja Ludvika XIV. ni bilo v Versaillesu – klanjali njegovemu portretu. *Kolenovanje* je primer uprizoritve koncepta, ki sem ga poimenoval »gestični performativ« (Milohnić, Teorije sodobnega 146). Brecljev performans namreč neločljivo poveže gesto in izjavo ali, z drugimi besedami, telo in označevalca v telesno (z)govornost, kot jo npr. razlagata Ciceron in Kvintilijan v napotkih za uspešno govornišvo. Gestični performativ je obenem razširitev klasične definicije performativa, v kateri John L. Austin pravi, da »izreči stavek (seveda v ustreznih okoliščinah) ni *opisati*, da napravim to, kar bi bilo treba reči, da napravim, ko to izrečem, niti ni trditi, da to napravim: pač pa je to napraviti« (17), na področje vizualnega: fizičnega (telesnega) dejanja ali geste, torej neverbalnih, toda še vedno performativnih dejanj. Brecljevo fizično dejanje »kolenovanja« ustvari videz govornega dejanja: telo performerja, ki izvirno deluje v območju izvajanja (*actio*), z materialnostjo svojega telesa dobesedno uteleša (*incorporatio*) izrek in tako vstopa v območje izrekanja (*pronuntiatio*), ki je sicer neverbalno, vendar kljub temu (z)govorno.

Kolenovanje je performans, v katerem se je Breclj nadidentificiral (pretirano poistovetil) s pozicijo podložnika in z uporabo te metode subverzivne afirmacije vztrajno kritiziral samopašno politiko koprškega župana, ki se mu je sicer izmikal, a v tem večkrat ni uspel, saj je bil performer nenehno na preži, vedno opremljen s »kolenovalniki« in pripravljen, da se vrže na kolena pred, kot ga je sam poimenoval, »nebodotičnim palmiteljem« Popovićem. Kadar se mu je pa vendarle izmaknil, ga je lahko nadomestil s portretom – figuro iz kartona s svetniško avro okrog glave, ki jo lahko vidimo na omenjeni fotografiji in ki jo je Breclj uporabil tudi pri nekaterih drugih performansih, npr. *Teku okoli despotskega Kopra* (2012), ko jo je posadil na (pre)stol in prenašal po mestnih ulicah.

Monumentalni performans *Posprava*

Marko Breclj je ostal dosleden v svoji ludistični duhovitosti celo takrat, ko je izvedel, da je neozdravljivo bolan. Domislil se je novega »monumentalnega performansa«, ki ga je razmeram primerno poimenoval *Posprava*. V vabilu na »performirano in honorirano uprizoritev« *Večkrat me je veselilo* (Cankarjev dom, 12. april 2019) je tako zapisal: »Potem, ko smo v napadu množične prisebnosti na lokalnih volitvah detronizirali Nebodotičnega Palmitelja Borisa Popovića in sem po sedmih letih nehal kolenovati (vsak dan ovijati kolena v kolenovalnike in poklekati pred slučajno mimoidočim demokratičnim despotom), sem začel svoj zadnji monumentalni performans *Posprava*.« Dogodek je bil strukturiran v več delov, začel se je z branjem zdravniškega izvida, izdelovanjem in performerjevim zaužitjem zdravilnega pripravka, sledila je projekcija dokumentarnega filma *Štetje v jeseni* (2016), v tretjem dejanju je Breclj zaigral in odpel nekaj svojih znanih komadov, v zadnjem dejanju, ki ga je naslovil »Sveži Mehki terorizem«, pa je komentiral avdiovizualne posnetke, ki dokumentirajo izbrane mehkoteroristične akcije.

Zala Dobovšek je sklenila članek »Zlati abonma Marka Breclja«, v katerem podrobno poroča o dogodku *Večkrat me je veselilo*, nekoliko osebno obarvano: »Brez sprenevanja in prikrivanja se je mestoma v dogajanje prikradla tesnoba in nad njo je lebdelo zavratno občutje minljivosti. A vse to je bilo nujno in neizbežno. To ni bilo slovo, bilo pa je poslavljanje« (118).⁸⁴ Ob tem pa sem se spomnil na Brecljev performans, ki ga je izvedel ob zaključku simpozija »Gledališče upora«, ki sem ga organiziral oktobra 2014 v Mariboru, v okviru Festivala Borštnikovo srečanje. V njem je v svojem duhovitem, improvizatorskem slogu parodiral festivalsko dogajanje (npr. tako, da je »Borštnikov prstan« skril v trojanske krofe). Še en njegov performans, ki mi bo – tako kot tisti izpred štirideset let v opatijskem Klubu 48 – ostal neizbrisno zapisan v spominu. Pri Breclju je osebno neločljivo od javnega, zato se je to poglavje preprosto moralo končati tako, kot se je začelo – z osebno reminiscenco na to duhovito performersko in aktivistično eminenco.

84 Zala Dobovšek je imela prav, ko je napisala, da je bil ta dogodek poslavljanje in ne slovo, kajti že čez nekaj mesecev (17. oktobra) nas je peščica zbranih v Osmozi presenečeno poslušala nenavadni javni pogovor dveh bardov žive (da ne rečem premične) kulturne dediščine iz 80. let – Breclja kot utelešenja alternativne kulture, Živadinova pa gledališke retrogarde. To je bila napoved projekta *Biokozmizem::izreka*, ki je nastal po motivih Marka Breclja in Marka Mlačnika ter v režiji Dragana Živadinova, premierno pa je bil uprizorjen že čez dober mesec po tem pogovoru. Verjetno nisem bil edini, ki ga je presenetilo šušljanje, da Breclj in Živadinov sodelujeta pri skupnem gledališkem projektu, a prav omenjeni pogovor nam je razkril (vsaj meni), da sta nekoč že sodelovala v nenavadnih okoliščinah in da njuno ponovno srečanje v letu 2019 morda ni le naključno srečanje dveh na prvi pogled nezdružljivih eminentnih predstavnikov alternative in retrogarde. Kdor si je lahko ogledal odlično uprizoritev *Biokozmizem::izreka*, bo nemara takoj razumel, zakaj menim, da bi bila velika škoda, če do tega ponovnega srečanja med Brecljem in Živadinovom ne bi prišlo. Ker pravijo, da upanje umre zadnje, močno upam, da bodo obredi poslavljanja – tako »pospravljajški« Marka Breclja kot »kozmični« Dragana Živadinova – trajali čim dlje.

Brutalizem v sodobnem slovenskem gledališču



V drugi polovici 20. stoletja so arhitekti razvili način gradnje, ki je namenoma puščal vidne armiranobetonske konstrukcije. Ta slog, ki so ga poimenovali »brutalizem«, je sledil ideji Le Corbusiera, da arhitektura pomeni »vzpostaviti razburljiva razmerja z uporabo surovih materialov (*matières brutes*)« (nav. po Jencks 301). Značilno za brutalistični pristop v arhitekturi je uporaba surovega, neobdelanega betona (*béton brut*) na, kot pravi Charles Jencks, »neusmiljeno neposredni način«, torej z uporabo gradbenih materialov in objektov »takih, kakršni so« (301). Brutalizem je »dramatizacija dobesednega prikazovanja«, saj izhaja iz prepričanja, da je predstavljanje objektov »takih, kakršni so, bolj pošteno in spodbudno, kakor če bi jim določali pomene po lastni volji ali želji«; z drugimi besedami, brutalizem je »metaforični prikaz dobesednosti« (292).

Izposodil si bom to oznako arhitekturnega sloga, ker bi rad zastavil hipotezo, da v sodobnem slovenskem gledališču lahko zaznamo paradigmo brutalistične uporabe »surovih materialov« na odru. Pri tem moramo imeti v mislih, da tudi za brutalizem v gledališču velja, kar je Reyner Banham povedal o brutalizmu v arhitekturi, ki po njegovem ni enotni slog, temveč oznaka »skupnega programa ali pristopa k arhitekturi« (10), pri katerem sta pojma estetike in etike tesno povezana. Tako pri brutalizmu v gledališču ne gre za vnašanje surovih, neobdelanih ali vsakdanjih objektov v scenografsko strukturo prizorišča, temveč za nazorni prikaz anatomije družbenih odnosov v sodobni Evropi in zlasti v Sloveniji: psihičnega in fizičnega nasilja, asimetričnega razmerja moči, strukturnega nasilja neoliberalnega sistema, naraščajoče nestrpnosti in vzpona neofašizma. Na izbranih, paradigmatičnih primerih predstav, si bomo ogledali, kako se ti družbeni odnosi manifestirajo v sodobnem slovenskem gledališču, poglavje pa bom sklenil z umestitvijo te paradigme v širši umetnostni in politični kontekst sodobne slovenske družbe.

Malomeščanska etika in duh tranzicijskega kapitalizma (*Kralj Ubu*)

Začnimo s predstavo *Kralj Ubu* v SNG Drama Ljubljana (premiera: 30. 1. 2016, režija: Jernej Lorenci). Kompleks Ubu je sicer zaposloval gledališke ustvarjalce celo 20. stoletje, zlasti na nekdanjem Zahodu, a tudi v našem okolju, zlasti v 70. letih (1974 v SLG Celje in 1976 v SNG Drama Ljubljana; takrat, leta 1973, nastane tudi znamenita uprizoritev *Kralja Ubuja* v beograjskem Ateljeju 212, z briljantnim Zoranom Radmilovićem v naslovni vlogi) in ob izteku stoletja oziroma na prehodu v novo tisočletje (1996 v MGL, 1999 v KUD F. Prešeren, 2002 v SMG). Vsaka uprizoritev je *Kralja Ubuja* skušala umestiti v svoj čas in prostor, ga prebrati skozi kukalo takratne aktualnosti, uprizoritev v MGL, ki je nastala v letu, ko je Slovenija vložila prošnjo za članstvo v EU, pa ga je celo obarvala v modro barvo in posula z rumenimi zvezdicami.⁸⁵ Tudi najnovejši spoprijem s tem legendarnim Jarryjevim besedilom se seveda ni mogel (in navsezadnje tudi ni hotel) izogniti njegovi inherentni političnosti. Kot je to že v navadi pri režiserju Jerneju Lorenciju in njegovi ustvarjalni ekipi, dramsko besedilo ni bilo namenjeno inscenaciji (»postavljanju na oder«), temveč je bilo idejno izhodišče za premislek o današnjem »ubujevstvu« in načinih, kako ta dognanja *udogoditi* v črni škatli ljubljanskega narodnega gledališča.

Del stroke je v uprizoritvi protimeščanske drame v meščanskem gledališču prepoznal kulturnopolitično gesto, ki je še dodatno poudarjena z njeno radikalno predelano različico (»po motivih ...«) v slogu avtorskega projekta (»zbrana dela kolektiva Ubu«).⁸⁶ Diagnoza sicer ni napačna, a »kulturnopolitična« težava je v tem, da se take geste množijo povsod, ne glede na tip institucije, v kateri se zgodijo, zato so nemara že izgubile del svojega prvotnega naboja. Vprašanje, ki ga poraja ta modus delovanja, je, kako in kam naprej, ne da bi prvotna radikalnost izpuhtela v maniro, v prazno gesto. Mar ni tako, da se akterji te in podobnih demontaž reprezentativnega dramskega gledališča vedno znova vračajo nazaj v »klasične« dramske predstave in televizijske šove? Te težave žal ne more odpraviti niti participacija občinstva: ali je zato, ker stopi na

85 Zlati zaklad, ki ga Ubu razdeli ljudstvu po prevzemu oblasti, so bombončki, ki jih igralci grabijo iz vrečk, okrašenih z rumenimi zvezdicami, in jih mečejo v občinstvo. Tudi sicer je bila vizualna podoba predstave prepredena z evropskimi simboli; tako se npr. v enem prizoru pojavi kolesar (asociacija na Jarryja, ki je zelo rad kolesaril) na modrem ozadju in v krogu iz rumenih zvezdic. V tej predstavi so sicer uporabljali razne napise, med njimi tudi dva, ki sta aktualna še danes: »Varčevati je treba, pa naj stane kar stane« in »Ne bo sprave brez trave«.

86 Med temeljitimi analizami predstave je vsekakor prispevek Maje Šorli in Zale Dobovšek v *Amfiteatru* (Šorli in Dobovšek).

oder in se pomeša z igralci, občinstvo kaj bolj aktivno, delujoče, kritično posegajoče v družbene procese? Past neposrednega vključevanja je lakonično, a hkrati zelo precizno ubesedil že Alfred Jarry v eseju, ki je bil objavljen le nekaj mesecev pred krstno uprizoritvijo *Kralja Ubuja*: »Občutek soustvarjanja odpravi napor aktivnega miselnega sodelovanja« (35).

Po drugi strani, če vendarle za hip odmislimo to problematično razsežnost predstave, ne smemo spregledati njenih vsebinskih presežkov, npr. nazornega prikaza hierarhičnih razmerij znotraj umetniškega (delovnega) kolektiva, neizprososti gerontokracije, utrjenosti statusov in iz njih izhajajočih privilegijev. Poleg tega je, po mojem mnenju, lep donesek te predstave tudi načrtna omniprezentnost nasilja in prostaštva na odru, torej prav tistih elementov, ki so bili za en del občinstva najbolj moteči. V tej vseprisotnosti brutalnega prostaštva, ki mu je skoraj nemogoče ubežati v pogrošni prozi kapitalističnega vsakdana, je uprizoritev veliko več kot simbolistična (kar je bil značilni slog Lugné-Poejevega Théâtre de l'Œuvre, v katerem je bila leta 1896 krstna uprizoritev *Kralja Ubuja*), je realistična ali celo hiperrealistična. Tako zelo, da pride do paradoksalnega zlitja hiperrealizma in nadrealizma. Ta nenavadna zlitina bi lahko bila primer sodobne oblike absurdnega gledališča, ki z grotesknimi prijemi portretira malomeščansko kloako.⁸⁷ Če v zgodovinski perspektivi, tako kot to razlaga Eric Hobsbawm (210), meščan vznikne iz prepleta med lastnino in omiko, torej iz *Besitzbürgertum* in *Bildungsbürgertum*, bi lahko malomeščana opredelili kot materialnega buržuja in ideološkega reveža. Brutalnost sodobnega kapitalizma ima zato za posledico destrukcijo omikanega meščanstva in triumf nekultiviranega, povzpetniškega malomeščanstva. Političnost Lorencijeve verzije *Kralja Ubuja* bi torej lahko izhajala iz čutno nazorne upodobitve neke dokaj depresivne družbene konstelacije, ki je produkt – če se lahko izrazim v slogu Maxa Webera – malomeščanske etike in duha tranzicijskega kapitalizma. Ali je to, po mojem mnenju ključno politično razsežnost predstave, prepoznalo tudi občinstvo, pa je vprašanje, ki ga puščam odprtega, ker nanj nimam odgovora.

87 Do takega učinka gotovo ne bi moglo priti, če se akterji ne bi zavedali, da se morajo tudi z najbolj banalnimi vsebinami spoprijeti skrajno resno. Nujnost takega pristopa je lucidno orisal Jernej Šugman v pogovoru z Zalo Dobovšek o *Kralju Ubuju*: »Če ne verjameš v to, kar na odru počneš, predstava lahko izpade popolnoma banalna, če pa popolnoma verjameš vanjo, potem banalnost izgine. Banalnost ni v stvari, ki jo počneš, ampak v odnosu do stvari. Odnos je ključen, ne pa tema. Dobro besedilo še nikoli ni zagotavljalo dobre uprizoritve« (Šugman).

Antigona: tri v enem

»Etično-politična vaja« *Trojno življenje Antigone*, ki so jo krstno uprizorili v novomeškem Anton Podbevšek Teatru (premiera: 11. 4. 2017, režija: Matjaž Berger), je Žižkova različica Sofoklove *Antigone*, najnovejša od mnogih predelav te mojstrovine antičnega dramatika. V 20. stoletju so bile dramske obdelave mita o Antigoni pogosto povezane z vojno: Walter Hasenclever je v času 1. svetovne vojne napisal svojo pacifistično verzijo; v času 2. svetovne vojne Jean Anouilh ustvari dramo, v kateri Kreon poskuša rešiti Antigono, a se ona raje odloči za smrt, ker je težje živeti kot umreti; pri Bertoltu Brechtu je Polinejk dezerter, ki se noče bojevati v nepravični vojni. Najbolj znana slovenska obdelava, v kateri se Antigona sploh ne pojavi na odru, je različica Dominika Smoleta iz začetka 60. let. Med zanimivejše poskuse bi vsekakor uvrstil tudi *Kreonovo Antigono*, zgodnjo dramo Mira Gavrana iz začetka 80. let, v kateri ta (takrat še rosno mladi) hrvaški dramatik izoblikuje lik Kreona kot spretnega manipulatorja, ki s pomočjo igre v igri ujame Antigono v svojo »mišnico«. Posebnost Žižkove verzije je uporaba Brechtove metode iz učnih komadov (*Dajevac*, *Nejevec*, *Ukrepi*), ki jo lahko orišemo kot temeljni dvom o temeljnih vprašanjih. V tem je, če sledimo Brechtu, tudi ključna ontološka razlika med gledališčem (dvom) in cerkvijo (dogma). Brechtova zahteva po artikulaciji problema, premisleku o možnih rešitvah in sprejetju odločitve je kategorična. To je emancipatorno, a hkrati tudi težavno dejanje – sprejeti odločitev (in se tako subjektivizirati) pomeni hkrati sprejeti tudi odgovornost za posledice sprejete odločitve.

Žižek zajema z veliko žlico iz Sofoklovega besedila, kar dopiše sam, pa je ponekod pretirano filozofično (z vidika dramskega dialoga celo težaško), a te slogovne hibe, ki sodijo k (ne)poznavanju »obrnih« spretnosti, niti niso tako pomembne, saj je – bolj kot subtilnost dramskega dialoga – v ospredju domiselna struktura teksta s kar tremi možnimi epilogi.⁸⁸ Prva možnost je tista, ki jo poznamo iz Sofoklove tragedije. V drugi Antigona uresniči svoj cilj (pokop Polinejka), vendar se mora soočiti s posledicami svojega dejanja (izguba bližnjih). Tretja možnost je izzvala nekaj vznemirjenja (najbolj je vznemirila Žižkovega poklicnega kolega, filozofa Tineta Hribarja) in špekulacij o tem, da naj bi avtor zagovarjal prav njo kot najboljšo (ali vsaj najmanj slabo) opcijo. V njej zbor prevzame oblast, naglo sodišče obsodi Kreona in Antigono na smrt, sledi njuna likvidacija. Če je Lacan označil zbor v *Antigoni* za »pohlevnega«, za »skupino

88 Avtorju se vendarle posreči sestaviti nekaj duhovitih replik, npr. tale dialog med Ismeno in Kreonom, z aluzijo na incestno razmerje med Ojdipom in Jokasto: »Ismena: Boš sinu svojemu ubil nevesto? / Kreon: Dovolj je drugih njiv, po njih naj orje! / Ismena (zase): Najin nesrečni oče oral je njivo lastne matere.«

nenevarnih kimavcev« (266), ga zdaj Žižek v *Trojnem življenju Antigone* vrača na začetek, v čas Ajshila, ko je še imel zelo pomembno vlogo v antičnem gledališču. In prav pri Ajshilu najdemo še eno, četrto možnost, ki je ostala zunaj Žižkovega horizonta: na koncu *Sedmerice proti Tebam* svet (parlament) sprejme demokratično odločitev, da se ne pokoplje Polinejka; Antigona se temu upre in demonstrativno razglasi, da bo opravila pogrebni obred; zbor se nato razdeli v dve skupini: ena gre za Eteoklovim pogrebom, druga za Polinejkovim. Na videz je torej odločitev demokratična, vsak državljan (v antičnem gledališču je zbor predstavnik ljudstva) se lahko odloči, kateremu od padlih bratov bo izrazil pieteto, ne da bi bil zaradi tega kaznovan, a vprašati se moramo, ali ni morda prav ta »spravna« rešitev, ki zabriše razliko med izdajalcem in branilcem *polis*, vir novih delitev in prihodnjih, morda še bolj brutalnih spopadov?

Brutalna banalnost v *Republiki Sloveniji*

In to ni le retorično ali hipotetično vprašanje – pomislimo samo na krvavi razpad SFRJ. Desetdnevni oboroženi spopadi v Sloveniji so bili sicer le uvertura v veliko bolj brutalne vojne na Hrvaškem ter v Bosni in Hercegovini, a za nekatera zavržena dejanja, kot je bila npr. sestrelitev helikopterja JLA, ko sta bila le zavoljo propagandnega učinka hladnokrvno ubita slovenski pilot Toni Mrlak in makedonski kopilot Bojanče Sibinovski, do zdaj še nihče ni odgovarjal. Ko se je vojna premaknila proti jugovzhodu nekdanje skupne države, se je v Sloveniji začelo obdobje zakulisnih iger politične elite. Nekateri so v embargu na uvoz orožja v razpadajočo federacijo zavohali enkratno poslovno priložnost. Ko je ilegalna odprodaja orožja, ki je po odhodu JLA ostalo v Sloveniji, priplavala na površje, je izbruhnila orožarska afera, »mati vseh afer«.

V ta turbulentni čas nas je vrnila predstava *Republika Slovenija*, ki je nastala v koprodukciji Slovenskega mladinskega gledališča in Zavoda Maska (premiera: 20. 4. 2016), avtorji pa so deklarativno razglasili anonimnost, saj »posameznik v tem kontekstu preprosto ni pomemben«, pravijo, »pomembna je drža(va)«. Predstava je značilni primer dokumentarnega gledališča, v katerem je igra reducirana na minimum, dokumenti pa porinjeni v ospredje. V prvem dejanju je to pričevanje nekdanjega vojaškega obveščevalca, ki ga je doletela bizarna naloga, da prešteva in zлага bankovce raznih valut, ki potem, v milijonskih zneskih, izginejo neznano kam. Drugo dejanje je svojevrstna bralna uprizoritev magnetograma s sestanka takratnega državnega vrha, na katerem so se dogovorili, da se bo nehala ilegalna trgovina z orožjem (kar se potem vendarle ni zgodilo) in kako naj bi preprečili uhajanje informacij o tem podtalnem početju v javnost (pri čemer sicer niso bili kaj prida uspešni). Tretje dejanje je rekonstrukcija »afere Smolnikar« s kar treh perspektiv oz. tako, kot so jo videli akterji tega dogodka: Smolnikar, pripadniki specialne enote Slovenske vojske in policisti, ki so prišli na kraj dogodka v Depali vasi. Prav to, zadnje dejanje, je nekakšen *crescendo* celotnega dogajanja, spektakularna rekonstrukcija militaristične akcije, v kateri vojaški specialci brutalno aretirajo Smolnikarja, ki naj bi se po njihovem sarkastičnem pričevanju zaletaval v znamenito depalovaško hruško. Epilog trgovine z orožjem je torej eskalacija nasilja (tudi v Sloveniji, ne le v drugih delih nekdanje Jugoslavije), a *facti bruti*, na katerih sta zgrajena prvo in drugo dejanje (poročilo o štetju denarja in magnetogram sestanka pri predsedniku države), niso zato nič manj brutalni z vidika nazornega, faktografskega in neolepšanega prikaza takratnega dogajanja v državnem vrhu.

Republika Slovenija je drama o državi *in statu nascendi*, je rekonstrukcija kriminalnih dogodkov, ki so tako zgovorni, da za pristni učinek teatralnosti zadošča že

navadna ponovitev teh dejanj na odru. »Dokumentarno gledališče,« pravi Peter Weiss, začetnik te oblike uprizarjanja, »se izogiba sleherni iznajdbi, jemlje pristna gradiva, ki jih potem – v nekoliko predelani obliki, toda vsebinsko nespremenjena – ponovno pokaže na odru« (293–294). *Republika Slovenija* je pristna slovenska grozljivka, ki je toliko bolj srhljiva, ker izvira iz od nekdanj znanega, že zdavnaj domačega, nekaj tako brutalno banalnega, da deluje potujitveno že samo dejstvo, da se mora danes, četrto stoletja pozneje, s temi nečednostmi ukvarjati gledališče, ker se je obsodbi akterjev tega dogajanja slovensko pravosodje ves čas škandalozno uspešno izogibalo.

Neznosna lahkost nasilja v *Našem nasilju in vašem nasilju*

Slovensko mladinsko gledališče je bilo koproducent še ene predstave, ki gledalce brutalno sooča s političnimi travmami, tokrat ne le domačijskimi, kleno slovenskimi, temveč evropskimi. Idejno izhodišče predstave *Naše nasilje in vaše nasilje* (premiera: 13. 10. 2016) naj bi bilo po besedah režiserja Oliverja Frljića soočenje Evrope z njeno kolonialno preteklostjo, z izkoriščanjem neevropskih ljudstev, ki pravzaprav nikoli ni prenehalo, saj se je odvisnost koloniziranih nadaljevala tudi po odhodu kolonizatorjev z ozemelj nekdanjih kolonij. To nedvomno drži in v tem smislu je Frljiću in njegovim sodelavcem uspelo pritisniti na nevralgično točko evropske zunanje politike, ki jo še vedno v veliki meri krojijo prav nekdanji kolonizatorji. A k tej ideološki hipokriziji prispevajo svoj delež tudi politične elite vzhodnoevropskih držav, ki ne kažejo prav nobenega usmiljenja do prebežnikov iz tistih delov sveta, v katerih divjajo vojne in ljudje nimajo osnovnih pogojev za človeka dostojno življenje. V nekaterih med njimi – to velja zlasti za Poljsko, Madžarsko in Hrvaško – so se razbohotile radikalno desničarske sile, ki vsiljujejo konservativizem in klerikalizem ter s sistematično fašizacijo družbe spodbujajo gonjo proti svobodomiselnim posameznikom in gibanjem za napredne oblike družbene solidarnosti (z manjšinami, socialno ogroženimi, prebežniki itn.). Kadar si umetniki drznejo o tem spregovoriti v gledališčih, galerijah ali knjigah, navadno postanejo tudi oni tarče političnega linča. Prav to se je zgodilo predstavi *Naše nasilje in vaše nasilje*, ki je doživela tako rekoč vse mogoče načine obstrukcije, ko je gostovala na gledaliških festivalih na Poljskem, na Hrvaškem ter v Bosni in Hercegovini, kjer so ji razne politične in cerkvene eminence grozile s tožbami in ekonomsko cenzuro (npr. tako, da se festivalu odvzame subvencije iz javnega proračuna), razne radikalizirane veteranske, religiozno-fanatične in politične organizacije so poskusile (tudi fizično) preprečiti izvedbo predstave, v Sarajevu so ogled predstave dovolili le članom festivalske žirije, poleg tega so desničarski mediji in internetni forumi tekmovali v blatenju Frljića in njegovih sodelavcev, kot pika na i pa je bila odločitev vodstva Züricher Theater Spektakla, da odpove koprodukcijsko pogodbo, pri čemer je to strahopetno dejanje poskusilo opravičiti z domnevno estetskimi razlogi.

Čemu vsa ta histerija? Kaj je bilo tako neznosno pohujšljivega v tej predstavi, da so množično in usklajeno planili pokonci politiki, župani, škofi, veterani in še razni drugi samooklicani varuhi javne morale? Ključna sta dva prizora: v enem igralka, ki glede na uporabljene gledališke znake predstavlja muslimanko, potegne iz svoje vagine državno zastavo (vsakič tiste države, v kateri se predstava izvaja), v drugem pa igralec,

ki glede na uporabljeno ikonografijo reprezentira Jezusa Kristusa, upodobi koitus z muslimanko, kar je videti kot posilstvo. Glede na odzive naj bi golota, spolni akt, domnevno neprimerna uporaba verskih in državnih simbolov skazili javno moralo ter prizadeli verska in nacionalna čustva. Morda so bili nekateri prizori v predstavi res brutalni, a vsakdo, ki si je ogledal katero od prejšnjih Frlićevih predstav, zelo dobro ve, da so tovrstni prizori integralni del njegove režijske poetike. Spomnimo se samo, kako neusmiljeno je obračunal z nacionalnimi sentimenti v predstavah *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* (SMG), *Kukavičluk* (Narodno pozorište Subotica), »trilogiji o hrvaškem fašizmu« (*Bakantke* v HNK Split ter *Aleksandra Zec* in *Hrvatsko glumiste* v HNK Rijeka), 25.671 (PG Kranj), *Zoran Đinđić* (Atelje 212 Beograd), kako je v *Pomladnem prebujenju* (ZKM Zagreb) postavil na zatožno klop katoliško cerkev zaradi pedofilije (na koncu predstave pa postavil kljukasti križ zraven razpela) in v *Kletvi* (Teatr Powszechny Varšava) radikalno problematiziral moč katoliške cerkve na Poljskem, kako je izzival z uriniranjem v *Kompleksu Ristić* (SMG), dobil prepoved veterinarske inšpekcije zaradi klanja kokoši na odru v *Dantonovi smrti* (Dubrovačke ljetne igre) itn. Skratka, gre za »predstavnik radikalnega gledališča, ki za dosego ciljev uporablja provokacijo s ponavljanji« (Toporišič 189).

Naše nasilje in vaše nasilje ni politična predstava le zato, ker v njej najdemo zelo neposredne reference na eminentna politična vprašanja sodobne Evrope, politična je tudi zato, ker te reference učinkujejo kot uspešne provokacije. Frlićevi režijski prijemi so morda res včasih iritantni, vendar je to njihov namen. Če je kaj rdeča nit predstav, ki jih je režiral približno zadnjih deset let, je to, da nihče ne more ostati ravnodušen ali nekje vmes: njegovi igralci gredo do konca pri spoprijemanju z raznimi individualnimi ali kolektivnimi nevrtačnimi točkami oziroma predčasno zapustijo projekt; gledalci njegovih predstav se navadno razdelijo na popolne navdušence in zagrizene sovražnike; gledališki kritiki ga slavijo kot najprodornejšega režiserja sodobnega političnega gledališča na prostorih bivše Jugoslavije (zadnjih nekaj let tudi širše) ali ga dajejo v nič zavljo domnevne plakatnosti, plehkosti, pretirane politizacije ipd. Nedvomno pa *Naše nasilje in vaše nasilje* in mnoge druge Frlićeve predstave govorijo (včasih sicer z večletno zamudo) o relevantnih političnih vprašanjih, ki so – glede na žgoče odzive ne le raznih prenapetežev, temveč tudi širšega občinstva – v nekaterih okoljih še vedno tabu. V tem smislu je Frlić velemojster gledaliških škandalov, čeprav se on s to oznako verjetno ne bi strinjal.

Strukturno nasilje neoliberalnega sistema (*Manifest K*)

Socialni mir, ki ga v času ekonomske konjunktуре kapital kupuje z zaposlovanjem brezposelnih, kapitalistična država pa z okrepljenimi socialnimi transferji, lahko začasno prikrije strukturno nasilje sistema, ki delo podreja kapitalu. Možno razlago te mimikrije lahko najdemo v materialistični tezi, da smoter buržoazne države ni eksploatacija *per se*, ampak prej zagotavljanje pravnih in političnih pogojev za reprodukcijo in prilaščanje presežne vrednosti v proizvodnem procesu. Država torej ne podreja delavskega razreda zaradi eksploatacije, temveč »zgolj« zagotovi politično podreditev razreda, ki je v proizvodnem procesu že podrejen kapitalu. Tleča nasprotja med delom in kapitalom se po prehodu iz konjunktуре v ekonomsko krizo navadno stopnjujejo do odkritega, včasih tudi brutalnega konflikta, ki ga kapital skuša zaječiti z odpuščanjem in zapiranjem delovnih mest, država pa z uporabo mehkejših (pogajalskih) ali trdnejših (represivnih) sredstev. Z naraščanjem frustracij in nezadovoljstva s položajem na trgu delovne sile postajajo nakopičene kontradikcije vse bolj očitne, kar pomeni, da navadno (ali vsaj potencialno) te teme ponovno pridejo v javno obravnavo. Tako je leta 2010 (premiera: 22. 5.), sredi zadnje velike ekonomske krize, nastala predstava *Manifest K*, ki problematizira destruktivnost kapitalističnih družbenih razmerij in hkrati svari pred iluzijo, da umetnost ni ujeta v ta primež. V napovedi predstave je režiser Sebastijan Horvat postavil tole diagnozo:

Kapitalistični odnosi so se z vso težo zarili v vse odnose človekovega družbenega sožitja. Tudi vsaka gledališka predstava nastaja v temeljnem risu buržoaznega ekonomskega razmerja. Vprašanje je torej, ali je sploh mogoče in kako se izviti iz temeljne ekonomije gledališke predstave, ki postavlja gledalca v pozicijo hladnokrvnega presojevalca, ločenega od predstave, kjer dolgčas prežira naš lastni dolgčas in nas vsaj za nekaj trenutkov potolaži z užitkom zunanosti in občutkom smisla.

Manifest K se začne že v preddiverju Stare elektrarne, kjer so nameščene mizice, za katerimi sedijo ustvarjalci predstave in gledalcem ponujajo v podpis dokument z naslovom »Pogodba o prekarjem delu«. Gledalec nima izbire – če si želi ogledati predstavo, mora pred vstopom v dvorano podpisati pogodbo, ki določa, da gledalec/delavec za sodelovanje v predstavi prejme plačilo v višini 7 evrov, vendar mu hkrati nalaga, da mora ta zaslužek vrniti delodajalcu (producentu), če ne upošteva njegovih navodil ali preneha z delom pred koncem predstave. Ker gledalci/delavci niso upravičeni do plačane prehrane med delom, jim delodajalec v vsakem primeru pobere vsaj en del zaslužka, saj morajo iz lastnega žepa plačati sendviče, ki so jih sicer – kako ironično

– sami pripravili med predstavo. Gledalca, ki ga je producent (kot njegov delodajalec) potisnil v vlogo svojevrstnega performativnega delavca, lahko doleti pogodbeni kazen tudi v primeru, da je preveč pasiven; če le opazuje dogajanje in v njem aktivno ne sodeluje, ga bo predstavnik producenta opomnil na njegove pogodbene obveznosti.

Izhajajoč iz prej citirane trditve režiserja predstave lahko sklepamo, da je odnos producenta do gledalca/delavca neprikrito izkoriščevalski z določenim (propedeutičnim) namenom: gledalec naj bi se za nekaj časa postavil v vlogo prekarnega delavca in na lastni koži začutil mizernost tega položaja. Po drugi strani pa bi lahko očitali ustvarjalcem *Manifesta K*, da so preveč naivni, če mislijo, da se lahko z gledališkimi sredstvi prepričljivo prikaže vsa brutalnost prekarnega delovnega razmerja v materialni produkciji neoliberalnega kapitalizma. Če bi bil to skrajni domet predstave, bi ta očitek držal, a *Manifest K* vendarle, vsaj manifestno, opozori na še neko pomembno razsežnost kapitalističnega sistema, namreč na specifičnost delovnega razmerja kot pravnega razmerja. Če na to razmerje pogledamo z zgodovinske perspektive, bomo ugotovili, da izkoriščanje v sferi produkcije ni značilno samo za kapitalizem, toda samo v kapitalizmu se to izkoriščanje zagotavlja s posredovanjem sfere menjave, v katero mezdni delavci najprej vstopijo »prostovoljno«, kot svobodni subjekti, da bi lahko postali objekti izkoriščanja v sferi produkcije. V tej *cameri obscuri* kapitalističnega produkcijskega načina, v kateri so razmerja, ki se vzpostavijo v sferi menjave, obrnjena na glavo v sferi produkcije, je buržoazno pravo objektiv, ki ta razmerja prelamlja. Ali kot pravi Evgenij Pašukanis, da bi se lahko izvajalo »despotstvo tovarne«, mora obstajati »republika trga« (XI). Neposredna udeležba gledalcev je sicer dokaj modno početje v sodobnem gledališču, a uporaba participativne metode v *Manifestu K* organsko izhaja iz koncepta predstave, ki omogoči začasnemu performativnemu delavcu, da prebije ne le »četrto steno« meščanskega gledališča, temveč tudi enako trdno politično konstrukcijo – mejo med sfero produkcije in javnim prostorom.

Pasti in paradoksi političnega gledališča

Od petih predstav, ki sem jih izpostavil v tem poglavju, je samo *Manifest K* minil brez opaznejših odzivov v javnosti. Če so bili odzivi na *Kralja Ubuja*, *Trojno življenje Antigone* in *Republiko Slovenijo* polemični, so v primeru predstave *Naše nasilje in vaše nasilje* v nekaterih drugih okoljih izbruhnili pravi škandali, ki so bili izrazito politično obarvani. Zanimivo je, da – vsaj v teoriji – v avtoritarnih režimih politični škandali niso tako pogosti kot v demokratičnih. Seveda ne zato, ker v teh režimih ne bi obstajali družbeni konflikti, temveč zato, ker ne poznajo instance javnosti, ki je predpogoj, da se škandal sploh zgodi. Upoštevajoč to tezo bi morda lahko sklepali, da je za družbo dobro, če je preprejena s političnimi škandali, saj bi bila pogostost škandalov eno od meril njene demokratičnosti. A to bi bila vendarle teoretsko vulgarna in analitično naivna interpretacija, kajti politični škandali imajo tudi družbeno škodljive posledice. Težava s škandali (tudi gledališkimi) je namreč v tem, da navadno ne prispevajo k politični aktivaciji državljanov, temveč imajo v končni konsekvenci prav nasproten učinek – utrjujejo njihovo politično apatičnost (prim. Käsler 316; Milohnić, Anatomija 55).

Naslednje vprašanje, ki ga poraja brutalistična paradigma v sodobnem slovenskem gledališču, je, ali dokumentarni pristop (*facti bruti*) in prikaz raznih oblik nasilja na odru, poleg estetskega, povzročata še kakšne druge učinke? Z drugimi besedami: kaj naj bi bil potujitveni učinek tega gledališča in v čem je njegova političnost? Da bi lahko odgovorili na to vprašanje, se moramo najprej vprašati, kaj lahko naredimo s konceptom političnega v gledališču in ali politično gledališče sploh še ima kakšen učinek na javne politike v sodobnih družbah neoliberalnega kapitalizma?

Politično gledališče je koncept, ki je po eni strani odprl neko novo epistemološko polje v teoriji scenskih umetnosti, po drugi strani pa je to polje preprejeno s številnimi pastmi, ki izhajajo iz njegove inherentne protislovnosti. Na to so opozorili že mnogi, ki so se ukvarjali s tako imenovano politično, angažirano ali subverzivno umetnostjo; med prodornejšimi novejšimi prispevki na to temo, ki so izšli v Sloveniji, je npr. članek Lidije Radojević, ki pravi, da je »to, kar se danes izdaja za politično umetnost, prej kot nekakšen emancipacijski prostor, mesto sprave, kjer je dovoljeno povedati kar koli, izraziti nestrinjanje z družbeno ureditvijo, torej mesto, ki nadomešča resen družbeni upor, delegacija, ki naredi nekaj namesto nas, ki zadovolji tako tiste, ki vladajo (umetniška svoboda je neodtujljiva), kot tiste, ki imajo radi revolucijo s kavča« (366). Gledališke kulise nikoli niso bile, in tudi ne morejo biti, revolucionarne barikade, a to seveda še ne pomeni, da so gledališčniki nujno in po definiciji salonski revolucionarji. Spomnimo se samo zgovornih zgodovinskih primerov: uprizoritev Auberjeve opere

La Muette de Portici v bruseljskem gledališču Théâtre Royal de la Monnaie leta 1830, ki je spodbudila izvajalce in občinstvo, da so se pridružili uporabi belgijskega ljudstva proti nizozemski dominaciji, ki se je prav takrat začel; ali raznih frontnih gledališč in drugih gledališč upora, ki so delovala v času državljanske vojne v Španiji ter v času 2. svetovne vojne na slovenskem in jugoslovanskem ozemlju ipd.

Današnji umetniki, ki delujejo v demokratičnih državah, se lahko pri svojem ustvarjanju sklicujejo na ustavno zagotovljene pravice in svoboščine, kar je nedvomno velik civilizacijski dosežek, vendar ima na žalost tudi to svoje slabe strani. Sodobni umetnik je namreč ujet v primež pravne ureditve, ki mu z vsakim novim predpisom zabije količek v ograjo umetnostnega vrtička in se mu hkrati dobrija s priznavanjem posebnih, samo njemu lastnih pravic, ki jim sam pravim funkcionalna umetniška imuniteta.⁸⁹ A dokler bo obstajala širša nesvoboda, so tudi vse partikularne svobode, vključno s tisto umetniškega ustvarjanja, samo pesek v oči in pogosto, žal, samo priročen izgovor za zatiranje družbe kot celote. To je torej *limes*, ki ga politično gledališče redkokdaj prestopi, ne le zato, ker samo tega ne bi bilo sposobno narediti, temveč tudi zato, ker bi ta preskok moralo narediti skupaj s svojim občinstvom. Oliver Frlič je prav v tem zaznal politično kastriranost, s katero se mora soočiti tudi njegovo – sicer nesporno zelo angažirano – gledališče: »Moje občinstvo zagotovo ni tisti dejavnik, ki bo spreminjal družbo. Nosilec sprememb je lahko le delavski razred, če sploh še obstaja, z močno razredno zavestjo« (59).

V današnjem času je, paradoksalno, še največja grožnja svobodi umetniškega ustvarjanja prav tista oblika države, ki naj bi to svobodo varovala. Če smo imeli nekoč diktaturo državno-partijske birokracije, ki se je pri tem sklicevala na delavce, imamo zdaj diktaturo velikega kapitala in politične oligarhije, ki se sklicuje na pravno državo. Ključni problem kakršnekoli umetniške ali, širše, družbene kritike obstoječih razmer je prožnost neoliberalnega sistema, ki je sposoben brez večjih težav posrkati vse vdore kritičnega mišljenja in s tem pacificirati tudi najbolj radikalne med njimi. Po drugi strani pa mora demokratična država, če želi biti vredna svojega imena, sistematično podpirati prav tiste, ki so do nje najbolj kritični. To namreč spada k sami ideji samoo-mejevanja oblasti v demokratičnih sistemih, če so seveda ti sistemi res demokratični. A tu smo že v krempljih novega paradoksa: zapeljivost mehanizma, s katerim se vzpostavlja ideološka hegemonija v horizontu zdajšnje poznokapitalistične družbe, je v tem, da danes za ustvarjanje krotkih podložnikov niso potrebni prav nobeni represivni

⁸⁹ Imuniteta je oblika posebnega, posebej varovanega, torej privilegiranega statusa. Poleg poslancev in sodnikov, ki jim imuniteta zagotavlja posebno pravno zaščito pri opravljanju njihove funkcije, imajo ustavno priznane posebne pravice tudi nekatere druge poklicne skupine, npr. novinarji, znanstveniki, umetniki ... Imuniteta je sicer pravni pojem, katerega pomen je določen znotraj pravnega sistema, v nekoliko razširjenem ali prenesenem pomenu pa ga lahko uporabimo tudi v polju umetnosti. Več o tem v Milohnič, *Umetnost v času* (poglavje »Umetniška imuniteta«).

ukrepi, saj se ljudje tudi brez tega radi podredijo in tega niti opazijo ne, ker verjamejo, da so se tako »svobodno« odločili. Podstat tega novodobnega hlapčevstva je ideološki konstrukt svobodnega subjekta, ki lastno podreditev spontano dojema kot višek svobode. In to je nemara eden tistih avtomatizmov vsakdanje, spontane in neopazne držē, ki v današnjem času kliče po brechtovski potutitvi.

Brutalistična arhitektura namenoma pusti vidne armiranobetonske elemente zato, da razkrijejo način bazične konstrukcije objekta. Tudi potutitvena metoda brechtovskega gledališča izhaja iz raz-gradnje iluzionizma umetnostnega medija in si hkrati prizadeva, da spontano ideologijo, ki se skriva v vsakdanjih avtomatizmi, naredi vidno: »Samoumevnost pokažemo v neki meri kot nerazumljivo, to pa se zgodi samo zato, da jo potem napravimo toliko bolj razumljivo« (Brecht, Umetnikova pot 339). Brutalistični prijemi v petih obravnavanih predstavah razgalijo družbena razmerja »taka, kakršna so« in hkrati odpirajo perspektivo, iz katere jih je mogoče uzreti kot nenavadna in destruktivna. V *Kralju Ubuju* tako zasledujemo posledice tranzicijske restavracije kapitalizma, v kateri je od nekdanje meščanske omike ostalo samo še groteskno prostaštvo povzpetniškega malomeščanstva; *Trojno življenje Antigone* nas sooči s temeljnim dvomom o temeljnih vprašanjih z uporabo Brechtove potutitvene metode iz učnih komadov; v *Republiki Sloveniji* deluje potutitveno že bizarno dejstvo, da se mora z brutalno banalnostjo ilegalne trgovine z orožjem ukvarjati gledališče, ker je pri tem slovensko pravosodje povsem odpovedalo; *Naše nasilje in vaše nasilje* podira tabuje evropske politike do Bližnjega vzhoda, ki je prepojena z orientalizmom in neokolonializmom (zlasti ko gre za interese velikih zahodnih naftnih družb);⁹⁰ *Manifest K* pa razgali iluzijo, da se umetnost lahko izmuzne izkoriščevalski destruktivnosti kapitalističnih družbenih razmerij. Vse omenjene predstave bi lahko uvrstili v kategorijo »angažirane« umetnosti, ki nagovarja občinstvo kot skupnost kritično mislečih posameznikov in posameznic. Ta strategija je lahko tudi tvegana, saj lahko hitro postane potuha občinstvu, da svoj angažma opravi kar v gledališču in se tako prepusti pasivnosti v vsakdanjem življenju. A to še ne pomeni, da bi se sodobni umetniki zaradi tega morali prepustiti konformizmu in defetizmu; kaj drugega kot angažirana drža in spodbujanje občinstva h kritični recepciji jim niti ne preostane, če nočejo, da se njihovo ustvarjanje reducira na golo dekoracijo. Kot nazorno pokaže brutalistična paradigma v sodobnem slovenskem gledališču, je brechtovska metoda potutitve še vedno ena od možnih strategij, če se jo prilagodi aktualnim družbenim razmeram.

90 Na ozadju iz zloženih ročk za bencin igralca izpišeta znano Brechtovo misel, da »petrolej zavrača pet dejanj« (*Das Petroleum sträubt sich gegen die fünf Akte*), kar posrečeno poveže vsebino in formo predstave. Brechtovo iskanje ustrezne forme za novo vsebino, ki ga zgoščeno povzame ta aforistična misel, je sicer podobno Marxovemu razumevanju njunega dialektičnega razmerja: forma je dobra le toliko, kolikor je forma svoje vsebine.

Namesto sklepa: pogum za um kot up upora



»Polemika o osnutku plakata, ki je bil predložen za dekor letošnjega praznovanja dneva mladosti, vsebuje nekaj značilnosti, ki nas resno skrbijo. Te značilnosti v javnih nastopih nekaterih političnih funkcionarjev in teles ter v poročanju dela jugoslovanskih sredstev javnega obveščanja niso nove. Pojavljajo se že nekaj časa in zdaj vidno eskalirajo.« Tako se začne odprto pismo skupine intelektualcev z naslovom »Klic k razumu«, ki ga je objavila *Mladina* 13. marca 1987. Povod za objavo pisma je bil politični škandal, s katerim so se takrat ukvarjali v vseh delih Jugoslavije, pozneje pa se ga je prijela oznaka »plakatna afera«. Dejstva so dovolj znana in jih ni treba na široko obnavljati: umetniška skupina Novi kolektivizem je za podlago plakata ob praznovanju dneva mladosti uporabila sliko Richarda Kleina, ki slavi tretji rajh; v njihovi različici so bile nacistične insignije zamenjane s socialističnimi, likovna zasnova pa je ostala bolj ali manj enaka. Domislica s fuzijo »Nazi-Kunsta« in socialističnega realizma ne bi dobila take teže, če ta eksplozivna zmes ne bi šla skozi ideološko sito uradnih organov v Beogradu. Ko je bil plakat že objavljen in je v njem nekdo le prepoznal priredbo Kleinove slike, so ga seveda takoj umaknili in v veliki naglici izbrali drugega, a takrat je bilo že prepozno – subverzivni namen plakata je že opravil svoje. Začela pa se je histerija iracionalnega političnega diskurza, na katero so opozorili številni podpisniki »Klica k razumu«.

Na odprto pismo so se bliskovito odzvali v Inštitutu za marksistične študije ZRC SAZU in še isti mesec številne slovenske »teoretske delavce« spodbudili k pisanju prispevkov za revijo *Vestnik IMŠ* (današnji *Filozofski vestnik*). V vabilu so med drugim napisali: »Pred kratkim je skupina državljanov naslovila na slovensko in jugoslovansko politično javnost *Klic k razumu*. S tem pozivom se, kot se zdi, razumevanje družbenega dogajanja pri nas vpisuje v tok reaktualizacije vprašanja razsvetljenstva v zahodni misli, kakor ga je, denimo, začelo Foucaultovo predavanje o Kantovem spisu *Kaj je razsvetljenstvo*.« Poleg prispevkov enajstih domačih teoretikov, ki so se odzvali na vabilo, so v reviji objavili tudi prevode znamenitega Kantovega spisa o razsvetljenstvu iz leta 1783 ter dva prispevka Michela Foucaulta, v katerih poskuša na novo premisliti Kantove poglede na razsvetljenstvo dvesto let po njihovem nastanku. Nedvomno preudarna, dvojno aktualna uredniška poteza, tako vsebinska kot pietetna, saj je Foucault predaval in pisal o razsvetljenstvu tik preden je umrl (1984).

Kantove ideje o razsvetljenstvu, ki je zanj »človekov izhod iz nedoletnosti«, se zapletajo v paradokse o javni in zasebni rabi uma, o svobodnem mišljenju in poslušnosti avtoritetam itn., kar seveda takoj pritegne pozornost teoretikov Foucaultovega kova. V kantovski zastavitvi se, pravi Foucault, razsvetljenstvo pojavi kot *politični* problem: »Vprašanje je namreč, kako lahko raba uma prevzame javno obliko, ki jo zahteva, kako se lahko 'držniti si vedeti' udejanja pri belem dnevu, medtem ko se individui pokoravajo tako natančno, kot je to le mogoče« (*Kaj je razsvetljenstvo* 41). Mar ni javna raba uma, ki jo individuum prakticira le takrat, ko mu to (oblastna, institucionalna

ipd.) avtoriteta širokosrčno dovoli, očitno nasprotje principu »neustrašnega govora«, o katerem je Foucault predaval konec leta 1983, torej prav takrat, ko se je ukvarjal tudi s Kantovim spisom o razsvetljenstvu? *Parrhesia*, kot so temu načelu (ali kar družbenemu institutu) rekli stari Grki, namreč izhaja iz dolžnosti, da povemo resnico tudi takrat, ko nam to lahko škodi, saj je prav to, da oblastnikom in pripadnikom avtoritarnih elit povemo resnico, ki je najraje ne bi slišali, pomembno za demokratični ustroj družbe. »Pogum, da določeni nevarnosti navkljub povem resnico«, kot Foucault (Neustrašni govor 8) strnjeno oriše to načelo, ki so ga poznali tako antični filozofi kot dramatik (zlasti Evripid), spominja na klic »Sapere aude!«, ki je za Kanta geslo razsvetljenstva: »bodi pogumen, poslušuj se svojega lastnega razuma«.

Kdo bi bil lahko današnji *parrhesiastes*, Foucaultov neustrašni govorec? Emblematična figura je bržkone politični žvižgač (npr. Edward Snowden), ki lastno varnost in udobje podredi javnemu interesu, da na glas pove stvari, ki so za oblast skrajno neprijetne. Pri nas pa ga pooseblja mehki terorist, atentator in družbeno-umetniški diverzant Marko Breclj, ki mu je javna raba uma sinonim za samostojno odločanje v vsakem družbenem trenutku, in ki vedno najde način, da se skozi gosto meglo neoliberalne ideologije – če parafraziram njegove lastne besede – »na koncu vseeno dokoplje do svojega samostojnega stališča in pogleda, s katerega je potem pripravljen tudi delovati« (132).

Razsvetljsko 18. stoletje, s svojimi sanjami o zmagi razuma, se izteče v meščansko revolucijo, ki sicer globoko zareže v gnilobo starega fevdalnega režima, a se hkrati pogrezne v krvavi teror in pripravi teren za napoleonske vojne. Razsvetljenstvo je čas, ko se poraja moderna doba, katere posledice, v dobrem in slabem, čutimo še danes, čeprav imamo včasih občutek, da tudi po nekaj stoletij zmagoslavnega pohoda modernističnih idej še vedno tavamo od meščanskih in socialnih revolucij do kapitalističnih restavracij, od utopičnih sanj o razsvetljeni in egalitarni družbi do nočnih mor vsakdanjega mračnjaštva in političnih manipulacij. Sodobno neoliberalno gospostvo uporablja subtilne in učinkovite prijeme pri vzpostavljanju ideološke hegemonije. Značilni primer je poslanec v parlamentu. Ta naj bi govoril in glasoval v skladu s svojo vestjo, naj bi torej prakticiral javno rabo uma. A poleg tega, da je poslanec, je sodobni parlamentarec tudi član politične stranke. Kot tak je kolešček v strankarskem mehanizmu in se mora podrežati strankarski disciplini, kar pomeni, da mora misliti, govoriti in glasovati po nareku stranke, saj ta »kolektivni intelektualce«, kot je politično stranko poimenoval Antonio Gramsci, predstavlja nekdanjega Kantovega poglavarja. Razlika je le v tem, da naj bi njegov poglavar podložnikom dovoljeval javno rabo uma, ki naj bi bila v korist vsem, njegovi oblasti pa naj ne bi bila v škodo, sodobna partitokracija pa na to stvar gleda povsem drugače: član stranke lahko govori po svoji vesti, le da potem ni več član stranke. Ali z drugimi besedami: pri nas ni ljudožercev, včeraj smo pojedli zadnjega.

Kant je menil, da ne živi v razsvetljenem obdobju, temveč »zgolj« v obdobju razsvetljenstva. Ker je razsvetljenstvo splošno sprejeta oznaka za 18. stoletje, danes gotovo ne živimo v obdobju razsvetljenstva. Toda, ali živimo v razsvetljenem obdobju? Razsvetljenska drža je, če sledimo Foucaultu, »proces, v katerem ljudje kolektivno sodelujejo« in hkrati »dejanje poguma, ki ga je mogoče osebno izvršiti«. Ključni predpogoj, da ta sistem deluje, je pripravljenost ljudi, da v njem sodelujejo, kajti »proces nastopi le, kolikor se ljudje odločajo, da bodo njegovi prostovoljni igralci« (Kaj je razsvetljenstvo 40). V kakšni kondiciji je ta razsvetljenski sistem danes, po približno dveh in pol stoletjih od svojega nastanka, se sprašuje Tzvetan Todorov v razpravi *Duh razsvetljenstva*. Na eni strani je duh razsvetljenstva nesporno zmagal: vednost o veselju napreduje, avtoriteta tradicije se krha, suverenost ljudstva nekako živi v relativnem sožitju s človekovimi pravicami in svoboščinami, svobodo govora in enakostjo pred zakonom, osebna sreča in javno dobro sta lahko čisto spodoben parček, kritika obstoječega reda ni več enosmerna vozovnica do Bastilje ... »Po drugi strani pa so nekateri predvideni ugodni učinki izostali, nekdanje obljube se niso izpolnile«, pravi Todorov (144) ter pri tem misli zlasti na morijo dveh svetovnih vojn in razne totalitarne režime v 20. stoletju, a tudi pogubne posledice tehnološkega razvoja, h katerim lahko mirne duše prištejemo tudi ostudnost strukturnega nasilja neoliberalnega kapitalizma in podobne nečednosti.

Spoznali smo, da je vsaka vera v linearnost zgodovinskega napredka prazna in da ima vsaka zmaga svojo ceno, a tudi, da odgovornost za dosego temeljnih družbenih sprememb ni na drugih ali na »višjih silah« in da do teh sprememb ne bo prišlo samodejno, po milosti posvetnih ali teoloških zakonov. Po drugi strani pa smo nemara dojeli tudi to, da ne bomo izdali razsvetljenskih idealov, če jih bomo kritizirali; nasprotno, samo tako jim bomo ostali zvesti. In če želimo dati svoj prispevek k razsvetljevanju naše dobe, moramo enako zahtevati tudi od naših zanamcev. A da bi slednji imeli kaj kritizirati, jim moramo najprej zapustiti svet, za katerega sami verjamemo, da je boljši od tistega, ki so nam ga zapustili naši duhovni predniki. Saj so najbrž tudi oni čutili enako, ko so se z razsvetljenskim projektom postavili po robu protireformacijskemu pustošenju na Slovenskem, ko so z uprizarjanjem kolektivnih iger na Delavskem odru opogumljali ponižane in izrabljane k javni rabi uma ali ko so na partizanskih odrih združili puško in poezijo v epohalno gesto upora. To knjigo posvečam njim.

Literatura in viri

- Afrić, Vjeko. »Kazalište narodnog oslobođenja Jugoslavije«. *Pozorišni život*, let. 6, št. 16, 1961, str. 1–15.
- . »Lika i teatar bez kulisa«. *Šesta proleterska divizija*, ur. Dragan Grubor et al. Zagreb: Epoha, 1964.
- . »Sa Kazalištem narodnog oslobođenja u Bihaću. Po zapisima iz ratnog dnevnika«. *Bihaćka republika: 4. 11. 1942 – 29. 1. 1943. Zbornik članaka. Prva knjiga*. Bihać: Muzej Avnoja i Pounja, 1965, str. 500–518.
- . *U danima odluka i dilema*. Beograd: Vojnoizdavački zavod, 1970.
- . »Dramsko stvaralaštvo u Narodnooslobodilačkoj borbi«. *Književnost o NOB i revoluciji*. Beograd: Društvo za srpskohrvatski jezik i književnost SR Srbije, zvezek 10, 1975.
- Austin, John L. *Kako napravimo kaj z besedami*. Ljubljana: ŠKUC – Filozofska fakulteta (Studia humanitatis), 1990.
- Bahtin, Mihail M. *Ustvarjanje François Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Ljubljana: LUD Literatura, 2008.
- Banham, Reyner. *The New Brutalism*. London: Architectural Press, 1966.
- Benjamin, Walter. »O pojmu zgodovine«. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1998, str. 213–225.
- Bergson, Henri. *Esej o smehu*. Ljubljana: Slovenska matica, 1977.
- Borozan, Braslav. *Umetnost u NOB-u*. Bibliografija. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1977.
- . »Avangardno i inovacije u kazalištu NOB-a«. *Dani Hvarskog kazališta*, zv. 10, št. 1. Split: Književni krug Split in HAZU, 1983, str. 41–52.
- . »Teatar u NOB-u«. *Kultura i nauka u narodnooslobodilačkom ratu i revoluciji*, ur. Mihailo Apostolski. Skopje: Savet akademija nauka i umetnosti SFRJ, 1984, str. 675–691.
- Božič, Peter. »Razvoj gledališke literature in gledaliških sredstev v slovenskem gledališču«. *Maske*, št. 2, 1986, str. 37–42.
- Brecelj, Marko. »Osvobojena ozemlja, ko je revolucija spet daleč«. *Nova desnica. Zbornik predavanj 3. letnika Delavsko-punkerske univerze*, ur. Ciril Oberstar in Tonči Kuzmanić. Ljubljana: Mirovni inštitut, 2003, str. 131–150.
- . »Mehki terorizem«, zapisala Alenka Pirman, marec 2006, <http://www.dodogovor.org/shownews.aspx?newsid=961>.
- . »Mehki terorizem razveseljuje (intervju z Markom Brecljem)«, pogovarjal se je Andraž Gombač. *Primorske novice*, spletna objava 12. 11. 2010, [https://www.primorske.si/2010/12/16/mehki-terorizem-razveseljuje-\(intervju-z-markom-br](https://www.primorske.si/2010/12/16/mehki-terorizem-razveseljuje-(intervju-z-markom-br)
- Brecht, Bertolt. *Dijalektika u teatru*, izbral in prevedel Darko Suvin. Beograd: Nolit, 1979.

- . »Nekaj o proletarskih igralcih«. *Umetnikova pot*, izbral in prevedel Dušan Voglar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987, str. 324–325.
- . »Se spleča govoriti o amaterskem gledališču?«. *Umetnikova pot*, izbral in prevedel Dušan Voglar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987, str. 321–323.
- . *Umetnikova pot*, izbral in prevedel Dušan Voglar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987.
- . *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, zv. 22.2, ur. Werner Hecht et al. Berlin / Frankfurt: Aufbau-Verlag / Suhrkamp Verlag, 1993.
- Brejc, Tomaž. *OHO 1966–1971*. Ljubljana: ŠKUC, 1978.
- Breznik, Maja. »Urbani teatr (happeningi skupine OHO 1966–1969)«. *Maska*, št. 1–3, 1995, str. 70–74.
- cd [Dragotin Cvetko]. »Plesni večer Marte Paulinove (Z muzikalne strani)«. *Jutro*, letn. 21, št. 290, 11. 12. 1940, str. 3–4.
- Cimerman, Ivan. »Pupilija in Pupilčki«. *Pavliha*, 11. 11. 1969.
- Cvrle, Zdenko. »Doprinos poznavanju djelatnosti Kazališta narodnog oslobođenja«. *Mogućnosti*, let. 28, št. 8–10, 1981, str. 944–954.
- Čičmirko, Zdravko. »Goli glumci u starodrevnoj Viteškoj dvorani«. *Adam i Eva*, 3. 7. 1970.
- Debevec, Ciril. »Dramski studio (Ob prvi predstavi)«. *Gledališki list Državnega gledališča v Ljubljani*, št. 22, sezona 1943/1944.
- Delak, Ferdo. »makroskop – ljubljanska drama«. *Tank*, št. 1½–3, 1927, str. 111.
- , ur. *Delavski oder na Slovenskem*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1964.
- . »Uvod v novo plesno umetnost«. *Maska*, letn. 4, št. 1–2, 1994, str. 64–66.
- Destovnik-Kajuh, Karel. *Zbrano delo*, ur. Emil Cesar. Ljubljana: Založba Borec, 1978.
- Diklić, Davor. *Teatar u ratnom Sarajevu 1992–1995. Svjedočanstva*. Sarajevo / Zemun: Kamerni teatar 55 / Most Art, 2004.
- Dobova, Mila. »Prvi plesni večer Marte Paulinove«. *Slovenski narod*, letn. 23, št. 285, 12. 12. 1940, str. 2.
- Dobovšek, Zala. »Zlati abonma Marka Breclja«. *Maska*, letn. 34, št. 196–197, 2019, str. 116–118.
- Duncan, Isadora. »Plesačica budućnosti«. *Ples kao kazališna umjetnost*, ur. Selma Jeanne Cohen. Zagreb: cekade, 1988, str. 149–155.
- »Dva konkursa Kazališta narodnog oslobođenja«, brez podpisa. *Narodno oslobođenje*, let. 1, št. 2, 7. 1. 1943.
- Đurović, Ratko. »O razvoju scenske umjetnosti u Crnoj Gori«. *Teatrološki spisi*. Podgorica: Crnogorsko narodno pozorište, 2006 (dostopno tudi na naslovu: http://www.montenegrina.net/pages/pages1/film/teatroloski_spisi_r_djurovic.html).
- Fornezzi, Tone. »Scena naj bo koža«. *Tedenska tribuna*, 29. 5. 1969.
- Foucault, Michel. »Kaj je razsvetljenje?«. *Vestnik IMŠ*, št. 1, 1987, str. 38–49.

- Foucault, Michel. *Neustrašni govor*. Ljubljana: Založba Sophia, 2009.
- Fr. G. [Fran Govekar]. »Odlično uspela produkcija plesne šole Mete Vidmar«. *Slovenski narod*, letn. 71, št. 53, 7. 3. 1938, str. 4.
- Frljič, Oliver. »Poljska javnost ni bila užaljena zaradi posiljenega dekleta s hidžabom, ampak zaradi tega, ker je bil posiljevalec Jezus«, pogovarjal se je Marjan Horvat. *Mladina*, 7. 10. 2016, str. 56–59.
- Gaković, Mirjana. »Prilog za proučvanje partizanskih pozorišta u narodnooslobodilačkom ratu na teritoriji Bosne i Hercegovine«. *Kultura i nauka u narodnooslobodilačkom ratu i revoluciji*, ur. Mihailo Apostolski. Skopje: Savet akademija nauka i umetnosti SFRJ, 1984, str. 659–670.
- Golouh, Rudolf. *Pol stoletja spominov: panorama političnih bojev slovenskega naroda*. Ljubljana: Inštitut za zgodovino delavskega gibanja, 1966.
- Gonzalo, Jorge Fernández. *Filozofija zombija*. Beograd: Geopolitika, 2012.
- »Govor predstavnika ameriške vojske poročnika Vuchinicha [na zboru kulturnih delavcev januarja 1944 v Semiču]«. Arhiv Slovenije, AS 1645, uredništvo *Slovenskega poročevalca*, Bregarjev arhiv, mapa II.
- Hobsbawm, Eric. *Čas imperija: 1875–1914*. Ljubljana: Založba Sophia, 2012.
- Horvat, Sebastijan. *Manifest K*. Napoved predstave. E.P.I. center / Bunker, 22. 5. 2010, <http://www.bunker.si/slo/archives/1083>.
- Hribar Ožegović, Maja. *Kazališna djelatnost u Jugoslaviji za vrijeme NOB-a*. Doktorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet, 1965.
- . »O Krleži u NOB-u«. *Dani Hvarskog kazališta*, zv. 10, št. 1. Split: Književni krug Split in HAZU, 1983, str. 115–130.
- Jarry, Alfred. »O nekoristnosti teatra v teatru«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 95, št. 9, sezona 2015/2016, str. 35–38.
- Jencks, Charles. *Moderni pokreti u arhitekturi*. Beograd: IRO Građevinska knjiga, 1990.
- Jesenko, Primož. »Teater je lahko zelo drugačen od tega, kar si človek pod tem pojmom predstavlja. Pogovor z Ladom Kraljem«. *Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*, ur. Aldo Milohnič in Ivo Svetina. Ljubljana: Maska / Slovenski gledališki muzej, 2009, str. 111–131.
- . *Rob v središču. Izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2015. (Dokumenti SLOGI, letn. 51, št. 92.)
- Jovanović, Dušan, Matjaž Kocbek in Tomaž Kralj. »Pupilija vznemirja duhove«. *Tedenska tribuna*, 6. 11. 1969.
- Jovanović, Dušan. »Gledališče je enkratno in neponovljivo življenje tistega, ki gledališče dela«, pogovarjala se je Branka Bezeljak Glazer. *Maske*, št. 3, 1986, str. 3–8.
- . »Pleme, konfrontacija in kolaž«. *Paberki*. Ljubljana: MGL, 1996, str. 68–79.
- K. V. [Kristina Vrhovec]. »Ob plesnem večeru Marte Paulinove«. *Jutro*, letn. 21, št. 287, 7. 12. 1940, str. 3–4.

- . »Plesni večer M. Paulinove«. *Ženski svet*, letn. 19, št. 1, januar 1941, str. 20–21.
- Kajzer, Janez. »Kritika je zaleгла«. *Tedenska tribuna*, 13. 11. 1969.
- Kalan, Filip. »Naše delo v osvobodilnem boju«. *Gledališki list SNG Drama*, let. 24, št. 7, sezona 1944/1945.
- . »Slovensko gledališče med osvobodilnim bojem«. Filip Kalan et al. *Partizanska umetnost*. Ljubljana: Zveza kulturno-prosvetnih organizacij Slovenije / Delavska enotnost, 1975, str. 9–19.
- . *Veseli veter*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1975.
- Käsler, Dirk. »Der Skandal als 'Politisches Theater'. Zur shaupolitischen Funktionalität politischer Skandale«. *Anatomie des politischen Skandals*, ur. Rolf Ebbighausen in Sighard Neckel. Frankfurt: Suhrkamp, 1989, str. 307–333.
- »Kazalište narodnog oslobođenja«, brez podpisa. *Narodno oslobođenje*, let. 1, št. 2, 7. 1. 1943.
- Klaić, Dragan in Ognjenka Milićević, ur. *Alternativno pozorište u Jugoslaviji*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1982.
- Klopčič, Mile. »Iz režijske knjige rec. zbora«. *Svoboda*, letn. 1, št. 11, 1929, str. 265–266.
- . »O recitacijskem zboru«. *Svoboda*, letn. 1, št. 2, 1929, str. 31–33.
- . »Še o recitacijskem zboru«. *Svoboda*, letn. 1, št. 10, 1929, str. 232–234.
- Kocbek, Edvard. *Listina. Dnevniški zapiski od 3. maja do 2. decembra 1943*. Ljubljana: Slovenska matica, 1982.
- Komelj, Miklavž. *Kako misliti partizansko umetnost?*. Ljubljana: Založba /*cf., 2009.
- . »Kje so meje, pregrade za partizansko gledališče?«. *Dialogi*, letn. 51, št. 1–2, 2015, str. 23–33.
- Kralj, Lado. »Hipijevsko, čutno, razpuščeno«. *20 let EG Glej*. Ljubljana: EG Glej, 1990, str. 6–8.
- Kreft, Bratko. »Delavski oder v Ljubljani«. *Delavska politika*, 19. 10. 1927, str. 4.
- . »Proletarski oder«. *Svoboda*, letn. II, št. 1, 1926, str. 5–7.
- . »Repertoar prolet-odra«. *Svoboda*, letn. II, št. 3, 1926, str. 36–38.
- Lacan, Jacques. *Etika psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1988.
- Le théâtre moderne: hommes et tendances*. Entretiens d'Arras, 20–24 Juin 1957. Etudes réunies et présentées par Jean Jacquot. Pariz: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1958.
- Lebel, Jean-Jacques. »Notes on Political Street Theatre, Paris: 1968, 1969«. *Radical Street Performance*, ur. Jan Cohen-Cruz. London / New York: Routledge, 1998, str. 179–184.
- LED ART. Dokumenti vremena, 1993–2004*. Novi Sad: Multimedijalni centar LED ART, 2004.
- »Lep uspeh solo plesalke Mire Sanjine«. *Slovenski dom*, letn. 7, št. 19, 24. 1. 1942, str. 2.

- Lesničar Pučko, Tanja. »Vatentat na cerkev ali meje cerkvenega umetniškega kreda?«. *Maska*, letn. 20, št. 1–2 (90–91), 2005, str. 26–29.
- Lubej-Drežče, France. *Odločitve*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1980.
- Lukan, Blaž. »Kolenovanje: mehkoteroristični performans Marka Breclja«. *Dialogi*, letn. 51, št. 1–2, 2015, str. 144–164.
- M. Š. [Mitja Švigelj]. »Plesni večer M. Vidmarjeve«. *Jutro*, letn. 19, št. 57, 9. 3. 1938, str. 8.
- Marrast, Robert. *Le théâtre à Madrid pendant la Guerre Civile: une expérience de théâtre politique*. Le théâtre moderne: hommes et tendances, Entretiens d'Arras, 20–24 Juin 1957. Etudes réunies et présentées par Jean Jacquot. Pariz: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1958, str. 257–271.
- Marx, Karl in Engels, Friedrich. *Nemška ideologija*. Marx in Engels. *Izbrana dela*, zv. 2. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1976, str. 5–352.
- Marx, Karl. »Obdobja ekonomskega formiranja družbe [iz Očrtov kritike politične ekonomije, 1857–1858].« Marx in Engels. *Izbrana dela*, zv. 4. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1968, str. 47–99.
- . *Osemnajsti brumaire Ludvika Bonaparta*. Marx in Engels. *Izbrana dela*, zv. 3. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979, str. 445–574.
- Matković, Marijan. »Kazalište i dramska književnost u narodnoj oslobodilačkoj borbi Hrvatske«. *Kultura i nauka u narodnooslobodilačkom ratu i revoluciji*, ur. Mihailo Apostolski. Skopje: Savet akademija nauka i umetnosti SFRJ, 1984, str. 203–217.
- McCarthy, Jim. *Political Theatre during the Spanish Civil War*. Cardiff: University of Wales Press, 1999.
- Melchinger, Siegfried. *Zgodovina političnega gledališča*. Ljubljana: MGL, 2000.
- Milohnič, Aldo. »Anatomija političnega škandala«. *Formart*, letn. 2, št. 6, 1993, str. 54–55.
- . »Artivizem«. *Maska*, let. 20, št. 1–2 (90–91), 2005, str. 3–14.
- . »Direct Action and Radical Performance«. *Performance Research*, let. 10, št. 2, 2005, str. 47–58.
- . *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska, 2009.
- . »Radikalni amaterizem«. *Dialogi*, letn. 49, št. 3–4, 2013, str. 24–30.
- . »Koreografije otpora«. *TkH*, št. 21, 2013, str. 15–20.
- . »Vstajniki in zombiji ali o performativnih praksah upora«. *Dialogi*, letn. 50, 2014, št. 3–4, str. 42–52.
- . »Artivistic Interventions as Humorous Re-appropriations«. *European Journal of Humour Research*, letn. 3, št. 2–3, 2015, str. 35–49.
- . *Umetnost v času vladavine prava in kapitala*. Ljubljana: Maska, 2016.
- . »D'effacés à zombies: actions performatives collectives en Slovénie«. *Théâtre/Public*, št. 222, 2016, str. 14–19.

- Milohnič, Aldo in Ivo Svetina, ur. *Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Ljubljana: Maska, 2009.
- Močnik, Rastko. »Telo«. *Problemi*, 1969, št. 76, str. 32–33.
- . »Partizanska simbolna politika«. *Partizanski tisk*. Katalog razstave. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center / Muzej novejšje zgodovine Slovenije, 2004, str. 19–40.
- Moravec, Dušan. »Molière v našem narodnem gledališču«. *Slovenski poročevalec*, 25. 11. 1944.
- . *Iskanje in delo Ferda Delaka*. Ljubljana: MGL, 1971.
- . »Gledališče v narodnoosvobodilnem boju«. *Kultura, revolucija in današnji čas*. Ljubljana: Plenum kulturnih delavcev OF / Cankarjeva založba, 1979, str. 56–60.
- . *Slovensko gledališče od vojne do vojne*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.
- . »Od viharika do novega realista (in nazaj) (Bratko Kreft)«. *Slovenski režiser-ski kvartet (z gostom)*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996, str. 175–233.
- Müller, Heiner. *Gesammelte Irrtümer*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1986.
- N. P. [Nikolaj Pirnat]. »Hlapec Jernej in njegova pravica.« *Jutro*, 25. maj 1932, str. 3.
- »Nastop mlade slovenske plesalke v operi«, brez podpisa. *Slovenski dom*, letn. 5, 10. 12. 1940, str. 2.
- »Nastop plesne šole Mete Vidmarjeve«, brez podpisa. *Slovenski dom*, letn. 3, št. 55, 9. 3. 1938, str. 2.
- »Naše gledališče«, brez podpisa. *Jutro*, letn. 22, št. 18, 23. 1. 1942, str. 6.
- Ocvirk, Vasja. »Otvorjamo frontno gledališče (Iz »Dnevnika VII. korpusa«)«. *Slovenski partizan*, let. 3, št. 7, julij 1944.
- Orel, Barbara. »K zgodovini performansa na Slovenskem. Eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1986«. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli. Ljubljana: UL AGRFT / Maska, 2010, str. 271–327.
- Parker, Jason Thomas. »Theatres of War: Combatant Drama during the Spanish Civil War«. *Vunderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, let. 5, 2009, <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/ojs/index.php/lusohispanic/article/view/3233/1445>.
- Partizansko gledališče*. Avtorji e-razstave Simona Ješelnik, Andreja Cafuta in Blaž Lukan. Ljubljana: AGRFT, www.partizanskogledalisce.si.
- Pašukanis, Evgenij. *Splošna teorija prava in marksizem*. Založba Sophia, 2014.
- Paulin, Marta. »Moderna plesna umetnost na Slovenskem«. *Petdeset let slovenskega baleta*, ur. Mitja Šarbon. Ljubljana: Opera in balet SNG Ljubljana, 1970, str. 56–59.
- Paulin, Marta-Brina. »Iz šentpetrskih zaporov«. *Slovenke v narodnoosvobodilnem boju I*, ur. Stanka Gerk et al. Ljubljana: Borec, 1970, str. 908–909.

- . »Plesalka Marta Paulin-Brina o svojem poslanstvu v NOB«. *Slovenke v narodno-osvobodilnem boju II-2*, ur. Stanka Gerk et al. Ljubljana: Borec, 1970, str. 877–882.
- . »Plesna umetnost v partizanih«. Filip Kalan et al. *Partizanska umetnost*. Ljubljana: Zveza kulturno-prosvetnih organizacij Slovenije / Delavska enotnost, 1975, str. 20–27.
- Pervić, Muharem. »Novi teatar: neodumice i plodovi«. *Politika*, 22. 9. 1972.
- Petrè, Fran. »Proletarski odri v Ljubljani in okolici med obema vojnama«. *Delavski oder na Slovenskem*, ur. Ferdo Delak. Ljubljana: MGL, 1964.
- »Plesni večer Marte Paulinove (Umetničin ples)«, brez podpisa. *Jutro*, letn. 21, št. 290, 11. 12. 1940, str. 4.
- »Plesni večer Marte Paulinove«, brez podpisa. *Slovenski narod*, letn. 73, št. 282, 9. 12. 1940, str. 3.
- Podbevšek, Anton. »Malo resnice o Katji Delakovi«. *Slovenski dom*, letn. 1, 25. 1. 1936, str. 3 (ponatis v *Dan, noč + človek = ritem*, ur. Rok Vevar. Ljubljana: Maska, 2018, str. 147–148).
- Podboj, Daliborka. »Marta Paulin-Brina«. *Pozabljena polovica. Portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*, ur. Alenka Šelih et al. Ljubljana: Založba Tuma / SAZU, 2007, str. 482–486.
- Pokreti otpora u Evropi 1939–1945*. Beograd: Mladost, 1968.
- Potočnik, Franc. *Koncentracijsko taborišče Rab*. Koper: Založba Lipa, 1975.
- Priletni parazit*. Režija Janez Burger, produkcija RTV Slovenija, 2013.
- Pristaš, Goran Sergej. »Ne želim sodelovati pri vašem delu, če moram plesati«. *Dialogi*, letn. 51, št. 1–2, 2015, str. 107–117.
- r. [Radivoj Rehar]. »Plesni nastop Marte Paulinove«. *Večernik*, letn. 14, št. 54, 6. 3. 1940, str. 3.
- Radišić, Đorđe. »Dramski klasici na partizanskoj sceni«. *Teatron*, let. 1, št. 2, 1974, 81–91.
- . *Partizansko pozorište*. Beograd: Narodna armija, 1984.
- Radojević, Lidija. »Možnost subverzije v umetnosti danes«. *Borec*, letn. 61, št. 657–661, 2009, str. 365–379.
- Raunig, Gerald. *Umetnost in revolucija. Umetniški aktivizem v dolgem 20. stoletju*. Ljubljana: Maska, 2011.
- Rožanc, Marjan. »Kriza ideologije in ne poezije«. *Problemi*, št. 78–79, 1969, str. 21.
- Rutić, Joža. »Sjećanje na Kazalište narodnog oslobođenja Jugoslavije«. *Kulturni radnik*, let. 5, št. 7–8, 1952, str. 327–334.
- Shulman, Alix Kates. »Dances with Feminists«. *Women's Review of Books*, let. 9, št. 3, december 1991, http://sunsite3.berkeley.edu/Goldman/Features/dances_shulman.html
- Simčič, Samo. »Gledališče je kreacija socialnih miljejev«. *Problemi*, 1969, št. 83–84, str. 26.

- . »Preučevanje igralske tehnike«. *Problemi*, 1970, št. 89–90, str. 29.
- Skrbinšek, Vladimir. »Ljubiša Jovanović v Sloveniji«. *Dokumenti SGFM*, letn. 18, št. 38–39, 1982, str. 64–66.
- Skrigin, Žorž. *Rat i pozornica*. Beograd: Turistička štampa, 1968.
- Slavčeva, Maša. »Dve plesni prireditvi«. *Ženski svet*, letn. 16, št. 4, 1938, str. 86–87.
- Smolej, Viktor. »Jože Tiran o partizanskem Kralju na Betajnovi« [intervju z Jožetom Tiranom iz leta 1944]. *Gledališki list MGL*, št. 7, 1965, str. 206–208.
- Snoj, Jože. »Zavestni ali nezavedni rablji?«. *Delo*, 3. 11. 1969, str. 5.
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič. *Sistem I – Igralec in njegovo delo*. Ljubljana: MGL, 1977.
- Stepančič, Lilijana. »Body art in OHO«. *Konceptualna umetnost 60-tih in 70-tih let*, ur. Ljubica Klančar et al. Ljubljana: ŠKUC, 1997, str. 27–31.
- Svetina, Ivo. »Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem – Pupilija Ferkeverk«. *Maske*, 1986, št. 4–5, str. 68–101.
- . *Gledališče Pekarna (1971–1978). Rojstvo gledališča iz duha svobode: pričevanje*. Ljubljana: MGL, 2016.
- Šorli, Maja in Zala Dobovšek. »Kralj Ubu – šok snovalnega gledališča v nacionalni instituciji«. *Amfiteater*, letn. 4, št. 2, 2016, str. 14–35.
- Šugman, Jernej. »Česa takega še nisem počel«, pogovarjala se je Zala Dobovšek. *Pogledi*, 31. 1. 2016, <http://pogledi.delo.si/ljudje/cesa-takega-se-nisem-pocel>.
- Šuklje, Rapa. »Za kaj gre?«. *Delo*, 4. 11. 1969, str. 5.
- Tako je rođena nova Jugoslavija. Kazivanje učesnika II. zasjedanja AVNOJ-a. Mira Sanjina*. Režija Žika Spasić, produkcija Muzej zasjedanja AVNOJ-a v Jajcu, 1971.
- Taufer, Veno. »Eksperimentalno gledališče v Križankah: Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki«. *Naši razgledi*, št. 21, 7. 11. 1969, str. 635.
- . »Peter Handke: Kaspar«. *Naši razgledi*, letn. 19, št. 14, 17. 7. 1970, str. 427.
- . »Eksperimentalno gledališče Glej, Jovanović – Štih: Spomenik«. *Naši razgledi*, 25. 2. 1972, str. 112–113.
- Todorov, Tzvetan. *Duh razsvetljenstva*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2009.
- Toporišič, Tomaž. *Medmedijsko in medkulturno nomadstvo. O vezljivosti medijev in kulture v sodobnih uprizoritvenih praksah*. Ljubljana: UL FF in UL AGRFT, 2018.
- Troha, Gašper. »Gledališče upora ali gledališče upornikov?«. *Dialogi*, let. 51, št. 1–2, 2015, str. 45–56.
- »Umetničin ples«, brez podpisa. *Jutro*, 11. 12. 1940, str. 4.
- V. U. [Vilko Ukmar]. »Produkcija plesne šole Mete Vidmarjeve«. *Slovenec*, letn. 66, št. 55a, 8. 3. 1938, str. 7.
- Valič, Aleksander, Ivanka Mežan in Zora Konjajev. »V tistih hudih časih je kultura prinašala žarek upanja«, pogovarjala sta se Aldo Milohnič in Petra Tanko. *Dialogi*, let. 52, št. 1–2, 2015, str. 9–22.

- Vevar, Rok, ur. *Dan, noč + človek = ritem. Antologija slovenske sodobnoplesne publicistike 1918–60*. Ljubljana: Maska, 2018.
- Vogelnik, Marija. *Sodobni ples na Slovenskem*. Ljubljana: Kinetikon, 1975.
- Vuk, Vili. »Prišli so Pupilčki«. *Večer*, 26. 11. 1969.
- W [Valens Vodušek]. »Plesni večer Marte Paulinove«. *Slovenec*, letn. 68, št. 286a, 12. 12. 1940, str. 8.
- Weiss, Peter. »Notizen zum dokumentarischen Theater«. *Theater im 20. Jahrhundert*, ur. Manfred Brauneck. Reinbek: Rowohlt, 1989, str. 293–300.
- Wigman, Mary. »Filozofija modernog plesa«. *Ples kao kazališna umjetnost*, ur. Selma Jeanne Cohen. Zagreb: cekade, 1988, str. 177–182.
- Zabel, Igor. »OHO – od reizma do konceptualizma«. *OHO: retrospektiva*. Ljubljana: Moderna galerija, 1994, str. 10–28.
- »Zabeležka guvernera Crne Gore iz prve polovine 1943. o organizaciji i načinu vođenja borbe jedinica NOV i POJ«. *Zbornik dokumenata i podataka o narodnooslobodilačkom ratu naroda Jugoslavije, zv. XIII, knjiga 3, Dokumenti Kraljevine Italije 1943*. Beograd: Vojnoistorijski institut, 1976, str. 474–479.
- »Zaključno poročilo raziskovalnega projekta 'Problematika impulznega hrupa v Sloveniji: impulzni hrup v Mestni občini Ljubljana'«. Ljubljana: Fakulteta za strojništvo, 2003.

Povzetek

V uvodnem poglavju avtor analizira sodobni primer subverzivne re-apropriacije, ki so ga uporabile skupine protestnikov med protesti in drugimi pouličnimi dogodki v Sloveniji pozimi 2012 in zgodaj spomladi 2013. V tem času se je pojavila trditev na spletni strani politične stranke SDS, katere predsednik je (bil) Janez Janša, da za protestnim gibanjem stoji »komunistična internacionala« in da ne gre za vstajo ljudstva, temveč za »vstajo zombijev«. To izjavo so protestniki takoj pograbili in jo performativno re-apropriirali; začelo se je množično preoblačenje v kostume zombijev. Avtorjeva teza je, da so žaljive, difamacijske izjave, ki so jih sprva uporabili politiki, da bi verbalno napadli protestnike, prisvojili in rekuperirali aktivisti ter jih obrniti proti tistim, ki so jih prvotno lansirali v javnost kot verbalne ali ikonične degradacije.

Drugo poglavje je posvečeno delavskim odrom, ki so jih ustanovili v mnogih slovenskih mestih zlasti po koncu prve svetovne vojne. To so bili amaterski odri, ki jih je bolj kot ustanavljanje poklicnih in narodnih gledališč vodila ideja socialne emancipacije. Nekateri med njimi, zlasti Delavski oder v Ljubljani, so uprizarjali kakovostne predstave. Avtorjeva teza je, da je bilo to mogoče, ker je Delavski oder v času, ko sta ga vodila Bratko Kreft in Ferdo Delak, razvil značilni način uprizarjanja in ni podlegel skušnjavi, da bi vstopil v neproduktivno (in vnaprej izgubljeno) tekmovanje s poklicnimi slovenskimi gledališči. Poleg tega nam lahko Brechtova zamisel o »enostavni igri«, ki naj bi bila »alfa in omega proletarske igralske umetnosti«, pomaga razložiti uspeh Delavskega odra. Brecht meni, da so igralci, ki prakticirajo »proletarsko igro«, amaterji, vendar pa nikakor niso diletanti. Avtor predstavi ugotovitve o repertoarju in uprizoritvenih praksah Delavskega odra v Ljubljani z vidika te Brechtove konceptualne in metodološke razmejitve, ki jo – po analogiji z njegovim »potujitvenim učinkom« – imenuje amaterski učinek »proletarske igre«.

V tretjem poglavju avtor oriše nenavaden dogodek, ki je pomemben za zgodovino slovenskega gledališča: modernistični solo plesni nastop Marte Paulin, ko pleše na gozdni jasi pred številnimi borci takrat ustanovljene Rabske brigade. Pri tem je Brina razvila inovativen prijem, saj predstavljajo izvedbe njenih solističnih plesnih nastopov v okviru partizanskega gledališča unikaten pojav v zgodovini gledališč upora. Žal pa je Marta Paulin-Brina, ena najbolj uspešnih plesalk modernega plesa v takratni Sloveniji, že po pol leta v partizanih morala končati s plesnimi nastopi, ker so ji zmrznile noge pri pohodu 14. brigade na Štajersko.

Sledita dve poglavji o partizanskem gledališču. Ustanovitev Slovenskega narodnega gledališča (SNG) na osvobojenem ozemlju v Beli krajini je bila pomemben mejnik v zgodovini slovenskega gledališča, saj se je prvič pojavila javna kulturna institucija s

tem imenom. Avtor razpravlja o izjemnem pomenu, ki ga je imelo slovensko partizansko gledališče za kulturno razsežnost NOB in opozori na nekatere podobnosti med SNG in gledališko skupino Guerrillas del Teatro, ki je delovala v času španske državljanske vojne ter, nekoliko bolj podrobno, med SNG in Kazalištem narodnog oslobođenja, ki ga je ustanovil AVNOJ. V zgodnjem obdobju so partizanski gledališčniki ustvarjali v zelo bornih razmerah, zato so pogosto improvizirali in eksperimentirali. Pozneje so začeli uprizarjati tudi klasična dramska besedila, kar lahko interpretiramo kot odpoved prvotni revolucionarnosti ter pristajanje na vzorce in rutino meščanskega gledališča ali kot radikalno gesto, s katero dramska klasika na odru partizanskega gledališča zaživi kot simbolni »upor literature« v zgodovinskem kontekstu svoje aktualizacije. Avtor oriše tudi nekaj primerov partizanske iznajdljivosti – novih prijemov ali novih načinov uporabe že znanih oblik in metod improvizacije in eksperimenta v gledaliških in gledališču sorodnih performativnih praksah.

V naslednjem poglavju avtor razpravlja o neoavantgardih gibanjih na Slovenskem z vidika »upornega telesa«. Telesno gledališče kot prepoznavna umetniška praksa se je namreč pojavilo v Sloveniji na prehodu iz 60. v 70. leta prejšnjega stoletja, torej v času, ki ga navadno imenujemo neoavantgarda. Gledališče je kraj, kjer telo nastopa v svoji živi prezentnosti, kjer je stik občinstva s telesnostjo ne le metaforičen ali metafizičen, temveč naravnost fizičen. Zato je nemara gledališče še toliko bolj nevarno za varuhe javne morale in zato golo telo na odru celo še danes deluje nekoliko šokantno, zlasti če se pojavi na odrih bolj konvencionalnih, tradicionalnih gledališč. Kulturno kodificirana telesnost na slovenskih odrih se je v 20. stoletju premikala proti idealu (ki je, tako kot vsak ideal, že po definiciji nedosegljiv) osvobojenega telesa. »Osvobajanje« telesa v gledališču je bil značilen estetsko-politični program študentskih in neoavantgardnih gledaliških skupin na prehodu iz 60. v 70. leta; v tem kontekstu avtor analizira delovanje skupin OHO, Gledališče Pupilije Ferkeverk, Glej, Pekarna in Nomenklatura.

Marko Breclj je prototip slovenskega aktivista (obenem aktivista in umetnika) in performerja, neutrudni bojevnik proti despotizmu lokalnih oblastnikov, odličen glasbenik in izostren retorik. Znan je tudi po svojih »mehkoterorističnih« akcijah, kot imenuje nenavadno zmes performerskega ludizma, političnega komentarja in nenasilne direktne akcije, ki je zabeljena z obilno dozo duhovitosti. Med novejšimi Brecljevi mi akcijami je verjetno najbolj znan njegov »monumentalni performans« *Kolenovanje*, ki ga je izvajal kontinuirano kar sedem let v času vladavine koprškega župana Borisa Popovića. Poleg tega performansa, ki se mu avtor posveti obširneje, opozori tudi na njegov novi »monumentalni performans«, ki ga je Breclj razmeram primerno (zaradi neozdravljive bolezni) poimenoval *Posprava*.

V poglavju »Brutalizem v sodobnem slovenskem gledališču« je pojem »brutalizem«, ki je sicer oznaka arhitekturnega sloga, uporabljen kot izhodišče za premislek o paradigmi brutalistične uporabe »surovih materialov« v sodobnem slovenskem

gledališču. Pri tem ne gre za vnašanje surovih, neobdelanih ali vsakdanjih objektov v scenografsko strukturo prizorišča, temveč za nazorni prikaz anatomije aktualnih družbenih odnosov: psihičnega in fizičnega nasilja med nastopajočimi, asimetričnega razmerja moči, strukturnega nasilja neoliberalnega sistema, naraščajoče nestrpnosti in vzpona neofašizma. Skozi analizo nekaterih značilnih predstav (*Kralj Ubu*, *Trojno življenje Antigone*, *Republika Slovenija*, *Naše nasilje in vaše nasilje*, *Manifest K*) avtor pokaže, kako se ti družbeni odnosi manifestirajo v sodobnem slovenskem gledališču, in sklene poglavje z umestitvijo te paradigme v širši umetnostni in politični kontekst sodobne slovenske družbe. Vprašanje, ki ga poraja ta paradigma, je, ali dokumentarni pristop in prikaz raznih oblik nasilja na odru, poleg estetskega, povzročata še kakšne druge učinke? Z drugimi besedami: kaj naj bi bil potujitveni učinek tega gledališča in v čem je njegova političnost?

Temu sledi sklepno poglavje, v katerem avtor izpostavi ključne ugotovitve. Na koncu so še bibliografija, povzetek ter seznam fotografij in imensko kazalo.

Summary

In the introduction the author analyses a contemporary example of the subversive re-appropriation created by groups of protesters during protests and other street events in Slovenia in winter 2012 and early spring 2013. On the Internet page of the Slovenian Democratic Party (*Slovenska demokratska stranka*, SDS), which was in power at the time of the protests, there emerged a claim that the protests were staged by the “Communist International,” and that they were not an uprising of the people but instead an “uprising of zombies”. The protesters immediately re-appropriated that statement and started dressing up as zombie-like creatures. The author's thesis is that this defamatory expression, and other like it, although initially used by politicians to verbally attack the protesters were re-appropriated and recuperated by activists (both activists and artists) and turned back at those who had originally sent them into the public, as offensively constructed verbal degradations.

The second chapter is devoted to workers' stages that were established in many Slovenian cities, especially after the First World War. These amateur stages were driven more by the idea of social emancipation than that of establishing professional and national theatres. Some of them, the Workers' Stage (*Delavski oder*) in Ljubljana in particular, were staging quality performances. The author's thesis is this was made possible by the distinctive way of performing developed at the Workers' Stage when it was run by Bratko Kreft and Ferdo Delak, and also enabled because it did not succumb to the temptation of entering a non-productive (and inevitably lost) competition with Slovenian professional theatres. Apart from this, Brecht's idea about “simplicity of acting” that ought to be “the alpha and the omega of proletarian acting” can help explain the success of the Workers' Stage. In his opinion, the actors that practice “proletarian acting” are amateurs, but are by no means dilettantes. The author presents findings on the repertory and performing arts' practices of the Workers' Stage in Ljubljana, from the perspective of this particular conceptual and methodological differentiation of Brecht's. By analogy with his “estrangement effect” (*Verfremdungseffekt*), it can be called an amateur effect of “proletarian acting”.

In the third chapter the author describes a unique event which is important for the history of Slovenian theatre: a modern dance solo performance by Marta Paulin, dancing in a grassy meadow in front of a large number of fighters of the newly founded Rab Brigade. In doing so, Brina developed an innovative approach, as her solo dance performances within the Partisan theatre represent a unique phenomenon in the history of the theatres of resistance. Unfortunately, Marta Paulin-Brina, one of the most successful performers of modern dance in Slovenia at the time, had to end

her dance career after spending half a year with the Partisans, because her legs were frozen in the march of the 14th Brigade to Styria.

The next two chapters are devoted to Partisan theatre during WWII in Slovenia and the former Yugoslavia. The founding of the Slovenian National Theatre (SNG) in the liberated territory of White Carniola was an important milestone in the history of Slovenian theatre, since for the first time a public cultural institution bearing this name appeared. The author discusses the extraordinary significance that Slovenian Partisan theatre held for the cultural dimension of the National Liberation Struggle, and points out some similarities between the SNG and the theatre group *Guerrillas del Teatro*, which was active during the Spanish Civil War, and, in somewhat more detail, between the SNG and the Theatre of National Liberation founded by AVNOJ (Anti-Fascist Council for the National Liberation of Yugoslavia). In the early period Partisan theatre artists worked in very difficult conditions with scarce resources, and so they frequently improvised and experimented, while later on they also began to stage classical dramatic texts. This shift can at first glance be interpreted as a rejection of the original revolutionary fervour and acceptance of the models and routines of bourgeois theatre. On the other hand, we can also ask whether the decision to bring the classics to life on the Partisan stage, as a symbolic “resistance of literature” in the historical context of its actualisation, is not itself a genuinely revolutionary act. The author outlines some examples of Partisan ingenuity – new approaches or new ways of using already known forms and methods of improvisation and experiment in theatre and related performative practices.

In the next chapter, the author discusses neo-avant-garde movements in Slovenia from the perspective of a “rebel body”. Body theatre as a recognizable artistic practice emerged in Slovenia at the turn of the 1960s and 1970s, at a time commonly referred to as that of the neo-avant-garde. Theatre is a place where the body performs with its lively presence, where the contact of the audience with physicality is not only metaphorical or metaphysical, but also straightforwardly physical. This is why theatre is often seen as dangerous for public morals, and even today the naked body on stage seems a little shocking, especially when it appears on the stages of more conventional, traditional theatres. The culturally codified physicality on the Slovenian stages in the 20th century moved towards the ideal (which, like any ideal, is by definition unattainable) of the liberated body. The “liberation” of the body in theatre was a typical aesthetic-political program of student and neo-avant-garde theatre groups at the turn of the 1960s and 1970s. It is in this context that the author analyses the work of the groups OHO, the *Pupilija Ferkeverk Theatre*, *Glej*, *Pekarna* and *Nomenklatura*.

Marko Brečelj is a prototype of a Slovenian activist and performer, a tireless warrior against the despotism of local authorities, an excellent musician and sharp rhetorician. He is also known for his “soft-terrorism” actions, as he calls the unusual mixture

of performance ludicism, political commentary and non-violent direct action, marked by an abundant dose of wit. The most famous of Breclj's recent actions is his "monumental performance" *Kneeling*, which he performed continuously for seven years during the term of Boris Popović, Koper's mayor. In addition to the performance *Kneeling*, with which the author deals more extensively, he also points to Breclj's "last monumental performance", which the artist – due to his difficult personal situation (an incurable disease) – named *The Clearaway*.

Originating from the notion of "brutalism" as the name of an architectural style, in the chapter "Brutalism in the contemporary Slovenian theatre" the author lays out a hypothesis that we can detect the paradigm of the brutalist use of "raw materials" onstage in today's Slovenian theatre, which does not mean bringing raw, unrefined or everyday objects into the scenographic structure of the set, but rather the explicit presentation of the anatomy of social relationships in contemporary Europe, particularly Slovenia: psychological and physical violence, asymmetrical power relations, the structural violence of the neoliberal system, increasing intolerance, and so on. The author shows through the selected, paradigmatic performances (such as *Kralj Ubu*, *Trojno življenje Antigone*, *Republika Slovenija*, *Naše nasilje in vaše nasilje*, and *Manifest K*) how these social relationships manifest in contemporary Slovenian theatre, and also places this paradigm into the wider artistic and political context. The question originating from the brutalist paradigm in contemporary Slovenian theatre is whether such a documentarist approach (*facti bruti*) and the presentation of various forms of violence onstage cause – in addition to the aesthetic effects – other impacts as well? In other words: what is the estrangement effect of this theatre supposed to be, and what is its politicality?

This is followed by the conclusion, in which some of the key findings of the research are elaborated upon. Finally, there are also a list of references, the summary, a list of photographs and an index of names.

Seznam fotografij

Naslovnica

Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*, prva predstava Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju, Črnomelj, 1944

Režiser: Matej Bor

Na fotografiji: Nada Stritar (kot Lužarica) prosi Kantorja, naj se usmili lačnih otrok

Vir: Muzej novejšje zgodovine Slovenije (digitalna fotografija v Arhivu CTF UL AGRFT, zbirka »Partizansko gledališče«)

Uvod v performativne prakse upora (str. 5)

Protestival, Ljubljana, 2013

Na fotografiji: protestniki kot »zombiji«

Avtorica fotografije: Nada Žgank

Delavski oder in amaterski učinek »proletarske igre« (str. 13)

Ivan Cankar, Ferdo Delak: *Hlapec Jernej in njegova pravica*, Delavski oder, 1932

Režiser: Ferdo Delak

Na fotografiji: Boris Božič (kot Gosposka), Polde Demšar (kot Jernej, prvi besednik zbora) in govorni zbor

Vir: Slovenski gledališki inštitut (Ikonoteka, K-1131)

Brinin modernistični ples sredi pušk in bajonetov (str. 31)

Plesni nastop Marte Paulin-Brine po prisegi borcev Rabske brigade, Mašun, 24. 9. 1943

Na fotografiji: Marta Paulin-Brina in borci Rabske brigade

Avtor fotografije: Jože Petek

Vir: Muzej novejšje zgodovine Slovenije

O dveh sunkih veselega vetra partizanskega gledališča in o »veliki uganki partizanske scene« (str. 45)

Molière: *Namišljeni bolnik*, Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju, Črnomelj, 1944

Režiser: Jože Tiran

Na fotografiji, z leve proti desni: Draga Ahačič, Lojze Potokar, Ivanka Mežan, France Prešernik, Stane Česnik

Avtor fotografije: Alfred Kos

Vir: Muzej novejšje zgodovine Slovenije (digitalna fotografija v Arhivu CTF UL AGRFT, zbirka »Partizansko gledališče«)

Partizanski Molière kot simbolna gesta upora (str. 67)

Zvočni tednik, Frontno gledališče, Podgrad, 1945

Na fotografiji, od leve proti desni: Zorko Slavič, Marjan Marinc-Mac, Slavka Glavinova (zadaj harmonikar Jože Stritar), Vida Šimec, Aleksander Valič, Gojmir Pevc, Jakob Strle, Ciril Traven, Janez Lavrič

Vir: E-razstava »Partizansko gledališče«, avtorji Simona Ješelnik, Andreja Cafuta in Blaž Lukan, CTF UL AGRFT, www.partizanskogledalisce.si

Upor telesa v slovenskem neoavantgardnem gledališču (str. 83)

Stripovska rekonstrukcija Marka Pogačnika o dogodku v Galeriji Prešernove hiše v Kranju leta 1966, ko je razstavljal samega sebe

Fotografija z razstave *PROTEST 6 primerov*, Galerija P74, kustos razstave Tadej Pogačar, 2013

Vir: Arhiv Galerije P74

O mehkoterorističnih performansih Marka Breclja (str. 103)

Marko Breclj: *Kolenovanje*, performans, Koper, 24. 11. 2011

Na fotografiji, od leve proti desni: Miha Vanič, Marko Breclj, Armando Šturman, Mateja Kolečnik, Primož Ponikvar

Avtor fotografije: Andraž Gombač (*Primorske novice*)

Brutalizem v sodobnem slovenskem gledališču (str. 113)

Republika Slovenija, Slovensko mladinsko gledališče in Zavod Maska, 2016

Režija: avtorski projekt, soustvarjalci želijo ostati anonimni

Na fotografiji: Katarina Stegnar (kot Barbara Brezigar) in zamaskirani igralci (kot pripadniki specialne enote)

Avtor fotografije: Nejc Saje

Vir: Slovensko mladinsko gledališče in Zavod Maska

Namesto sklepa: pogum za um kot up upora (str. 129)

Marko Breclj, performans ob zaključku simpozija »Gledališče upora«, Maribor, 24. 10. 2014

Na fotografiji: Marko Breclj

Avtor fotografije: Matej Kristovič

Vir: Festival Borštnikovo srečanje

Imensko kazalo

A

Abramović, Marina 110
 Aćimović Godina, Karpo 90
 Adamič, Bojan 41
 Afrić, Vjekoslav (Vjeko) 42, 52–57, 61, 65, 78, 80–81
 Alberti, Rafael 49–50
 Aleksandar, kralj → glej Karađorđević, Aleksandar I.
 Andersen, Hans Christian 43
 Anouilh, Jean 118
 Aub, Max 49
 Auber, Daniel François Esprit 126
 Austin, John L. 111
 Avbelj, Jožica 95–96, 98, 100

B

Babič, Jože 50
 Bahtin, Mihail M. 9
 Banham, Reyner 115
 Barba, Eugenio 93
 Barthes, Roland 65
 Bataille, Henry 19
 Battelino Baranovič, Balbina 44
 Bazzichell, Tatiana 105
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 80
 Beck, Julian 78
 Beck, Ulrich 8
 Bečić, Zoran 7
 Benjamin, Walter 82
 Berger, Matjaž 118
 Bergson, Henri 9, 105
 Bismarck, Otto von 72
 Boal, Augusto 79
 Boh, Maja 97–98
 Bombardeli, Silvije 54
 Bonaparte, Napoleon 80
 Bor, Matej 49–50, 52, 54, 60–61, 64
 Borozan, Braslav 42, 53–54, 57, 65, 69, 81
 Bourdieu, Pierre 85
 Božič, Peter 98–99
 Breclj, Marko 9–10, 103, 105–112, 132, 148, 152–153
 Brecht, Bertolt 7, 27–29, 38–39, 71, 81, 118, 128, 147, 151
 Brejc, Jože 75

Brejc, Tomaž 87–88
 Breznik, Maja 86, 88
 Brilej, Jože 75
 Broz-Tito, Josip 41
 Brus, Günter 92

C

Calderón de la Barca, Pedro 50
 Cankar, Ivan 20–22, 35, 37, 50, 53–54, 64, 71
 Cerkenik, Angelo 22
 Cervantes, Miguel de 50
 Cesar, Ivan 59
 Cicero, Mark Tulij 111
 Cimerman, Ivan 90
 Craig, Edward Gordon 100
 Cunningham, Merce 99–100
 Cvetko, Dragotin 35
 Cvija, Zvonimir 52
 Cvrlije, Zdenko 53

Č

Čapek, Karel 22, 57
 Čehov, Anton Pavlovič 10, 50, 53–54, 57, 60, 63–64
 Čičmirko, Zdravko 93

D

Debevec, Ciril 59–60
 Delak, Ferdo 10, 15, 20–26, 28–29, 39, 53, 71, 147, 151
 Delak, Katja 22, 37
 Dermelj, Anton 41
 Destovnik-Kajuh, Karel 7, 38, 44
 Diklić, Davor 7
 Dobova, Mila 35–36
 Dobovšek, Zala 112, 116–117
 Duncan, Isadora 39
 Džafo, Nikola 109

Đ

Đurović, Ratko 52

E

Emanuel, Fridrih 70
 Engels, Friedrich 59–60
 Etchells, Tim 110
 Evripid 132

F

Flego, Srđan 55
 Fornezzi, Tone 89
 Foucault, Michel 131–133
 Franco, Francisco 50
 Freud, Sigmund 110
 Frlić, Oliver 122–123, 127

G

Gabrijelčič, Samo 97
 Gaković, Mirjana 52
 Gavran, Miro 118
 Geister, Iztok 87
 Goethe, Johann Wolfgang von 57, 70
 Goffman, Erving 79
 Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 19, 53–54, 57, 62, 76
 Goldman, Emma 77
 Golia, Pavel 59
 Golouh, Rudolf 18, 25
 Gombač, Andraž 110
 Gonzalo, Jorge Fernández 8
 Gorjup, Meta 97
 Gorki, Maksim 20
 Govekar, Fran 33
 Grafenauer, Marija → glej Vogelnik, Marija
 Gramsci, Antonio 132
 Grečaninov, Aleksandr Tihonovič 35
 Grotowski, Jerzy 98, 100

H

Handke, Peter 89, 95
 Hasenclever, Walter 118
 Hašek, Jaroslav 105
 Hauptmann, Gerhardt 16
 Hobsbawm, Eric 117
 Horvat, Sebastijan 124
 Hreščak, Vera 43
 Hribar Ožegović, Maja 41, 55, 71
 Hribar, Tine 118

I

Ivanišević, Drago 55, 73

J

Jacquot, Jean 47
 Jakopič, Barbara 97
 Jan, Slavko 41, 59
 Jančar, Drago 50
 Janković, Zoran 8, 105
 Janša, Janez 8, 147
 Jaques-Dalcroze, Émil 34

Jarry, Alfred 116–117
 Javoršek, Jože → glej Brejc, Jože
 Jeanneret, Charles-Édouard 115
 Jencks, Charles 115
 Jerman, Janez 52
 Jesenko, Primož 22, 97–99
 Jooss, Kurt 41
 Jovanović, Dušan 89, 92–93, 95–98, 100
 Jovanović, Ljubiša 41–42, 53, 78–79
 Jurišić, Leja 43
 Juvanova, Vida 59

K

Kajzer, Janez 90
 Kalan, Filip → glej Kumbatovič Kalan, Filip
 Kangler, Franc 8, 105, 109
 Kant, Immanuel 131–133
 Karadordevič, Aleksandar I. 19
 Kardelj, Edvard 18, 24
 Käsler, Dirk 126
 Kates Shulman, Alix 77
 Kermauner, Taras 87
 Kidrič, Boris 18, 24, 55, 59
 Kimovec, France 18, 24
 Klaić, Dragan 97–98
 Klein, Richard 131
 Klopčič, Mile 26–27, 49–50, 52, 54, 61, 64
 Kocbek, Edvard 52, 75–76, 79
 Kocbek, Matjaž 89, 93
 Kočić, Petar 53–54, 57, 78
 Kodrič, Zdenko 97–98
 Kohek, Majda 93
 Kohn, Marija 55
 Kolenc, Bara 43
 Koležnik, Mateja 106, 111
 Komelj, Miklavž 40, 57, 64–65, 70, 73, 75, 79, 82
 Konjajev, Zora 43, 47, 74, 81
 Kovačič, Marko 100
 Kovič, Jože 59–60, 63
 Kralj, Lado 95, 97–99
 Kralj, Tomaž 92–93
 Kraljeva, Elvira 59
 Kranjec, Jože 20
 Kreft, Bratko 10, 16–20, 22–26, 28–29, 71, 147, 151
 Krleža, Miroslav 16, 55
 Kroneger, Katja 44
 Kumbatovič Kalan, Filip 47, 52, 57, 59–64, 80, 82
 Kvintilijan, Mark Fabij 111

L

Laban, Rudolf 7, 34, 41
 Lacan, Jacques 118
 Lampret, Igor 96
 Le Corbusier → glej Jeanneret, Charles-Édouard
 León, María Teresa 49–50
 Leonov, Leonid 53–54
 Lesničar Pučko, Tanja 107, 109
 Levstik, Bara 97
 Likar, Igor 99
 Linhart, Anton Tomaž 50, 54, 60, 64
 Lipah, Fran 59
 Lipovšek, Marjan 35
 Lorenci, Jernej 116–117
 Lubej-Drejš, France 43
 Ludvik XIV, kralj 111
 Lugné-Poë, Aurélien 117
 Lukan, Blaž 110

M

Maletić, Ana 41
 Malina, Judith 78
 Marrast, Robert 50
 Marx, Karl 21, 59–60, 82, 128
 Masleša, Veselin 55
 Matanović, Milenko 88
 Matković, Marijan 61, 73, 76
 Mauss, Marcel 85
 McCarthy, Jim 49–50
 Mejerhold, Vsevolod Emiljevič 100
 Melchinger, Siegfried 11, 65
 Mežan, Ivanka 43, 74, 81
 Mihajlovič, Draža 64
 Miklavc, Ferdo 89
 Miklavc, Junoš 92
 Miličević, Ognjenka 97–98
 Milohnič, Aldo 27–28, 111, 126–127
 Mlačnik, Marko 112
 Mlakar, Pia 36–37
 Mlakar, Pino 36–37
 Močnik, Rastko 65, 92
 Moder, Janko 59
 Molière → glej Poquelin, Jean-Baptiste
 Moravec, Dušan 16, 19–20, 23, 57, 62–63, 65, 80–82, 85
 Mrlak, Toni 120
 Müller, Heiner 7
 Mussolini, Benito 35

N

Nablocka, Marija 59
 Nakrst, Rado 59
 Napoleon → glej Bonaparte, Napoleon
 Nez, David 87–88
 Nitsch, Hermann 92
 Novak, Boris A. 99
 Nušić, Branislav 50, 53–54, 57, 64

O

Ocvirk, Vasja 64
 Ontañón, Santiago 50
 Orel, Barbara 99
 Ostrovski, Nikolaj 57

P

Parker, Jason Thomas 50
 Pašović, Haris 7
 Pašukanis, Evgenij 125
 Paulin-Brina, Marta 7, 10, 33–44, 77, 147, 151
 Pervić, Muharem 96, 100
 Petan, Žarko 93
 Petek, Jože 38, 42, 44, 77
 Petrè, Fran 18–20, 24, 26
 Petrovič, Đoko 55
 Peirce, Charles Sanders 93
 Pijade, Moša 75, 80
 Pirman, Alenka 108
 Pirnat, Nikolaj 19, 21, 24
 Piscator, Erwin 26, 71
 Podbevšek, Anton 37, 118
 Podboj, Daliborka 33
 Podkrajšek, Božo 41
 Pogačar, Tadej 86
 Pogačnik, Marko 86–87, 91, 110
 Poniž, Denis 89
 Popović, Boris 10, 105, 110–112, 148, 153
 Popović, Jovan Sterija 53–54, 57
 Popović, Nikola 55
 Poquelin, Jean-Baptiste 10, 18, 50–51, 54, 60, 62–64, 67, 80–82
 Potočnik, Franc 40
 Potokar, Lojze 62
 Pristaš, Goran Sergej 77

R

Radišić, Đorđe 57, 61, 63–64, 70–71, 77, 79, 81–82
 Radmilović, Zoran 116
 Radojevič, Lidija 126
 Ranković, Aleksandar 80
 Raunig, Gerald 71

Ravnikar, Ljubo 21–22
 Raynal, Paul 19
 Rehar, Radivoj 36
 Remec, Alojzij 22
 Repak, Salko 52
 Ribar, Ivan 75
 Ribar, Ivo Lola 75
 Ristić, Ljubiša 97
 Rožanc, Marjan 89–90
 Rupel, Dimitrij 107
 Rutić, Ivka 52
 Rutić, Joža 52, 54, 76, 79–80

S

Samec, Smiljan 52
 Sanjina, Mira 41–42, 53
 Schechner, Richard 78, 97
 Schmidt Snój, Malina 43
 Schönherr, Karl 22
 Sender, Ramón J. 49
 Sever, Sava 19, 24, 59
 Shakespeare, William 61, 63, 80
 Sibirnovski, Bojanče 120
 Simčič, Samo 92–93, 95
 Sinclair, Upton 16
 Sintič, Zvone 74
 Skrbinšek, Milan 20, 41, 59
 Skrbinšek, Vladimir 59
 Skrigin, Žorž 41–42, 52, 54, 56, 78
 Slana, Miroslav 100
 Slavčeva, Maša 33
 Smole, Dominik 118
 Smolej, Viktor 81
 Smolnikar, Milan 120
 Snoj, Jože 90
 Snowden, Edward 132
 Spolin, Viola 98
 Stalin, Josip 71
 Stanislavski, Konstantin Sergejevič 28, 63, 98
 Stepančič, Lilijana 87–88
 Stupica, Bojan 41
 Suvin, Darko 28
 Svetina, Ivo 89–90, 97–99

Š

Šalamun, Tomaž 87
 Šaričeva, Mila 59
 Šav, Vlado 100
 Šedlbauer, Zvone 95
 Šeligo, Rudi 97
 Šerment, Mladen 55

Šest, Osip 59
 Šivic, Pavel 35
 Škerjanc, Lucijan Marija 35, 37
 Školjič, Božo 25
 Šorli, Maja 116
 Štih, Bojan 95
 Šugman, Jernej 117
 Šuklje, Rapa 90
 Švigelj, Mitja 33

T

Taufer, Veno 90, 95, 97
 Tespis 8
 Tiran, Jože 60, 62–63, 80–82
 Tito → glej Broz-Tito, Josip
 Todorov, Tzvetan 133
 Toller, Ernst 16, 19
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 19, 53–54
 Tomše, Dušan 22
 Toporišič, Tomaž 123
 Tory, Iztok 95
 Troha, Gašper 81
 Turel, Bor 99

U

Ukmar, Vilko 33

V

Valič, Aleksander 43, 69, 74, 81
 Vejvoda, Ivo 55
 Vera, Marija 59
 Verde, Giacomo 105
 Vest, Viktor 97
 Vevar, Rok 37
 Vidmar, Josip 55, 59, 76
 Vidmar, Meta 33–37, 39
 Vodusek, Valens 36
 Vogelnik, Marija 33–37
 Vogt, Karl 26–27
 Volarič-Feo, Ivo 106
 Vrečko, Janez 97
 Vrhovec, Kristina 36, 38–39
 Vuchinich, George 70
 Vujnović, Milan 52
 Vuk, Vili 91

W

Weber, Max 117
 Weiss, Peter 121
 Wigman, Mary 34, 39
 Wilson, Robert 110

Z

Zabel, Igor 86–88

Zagoričnik, Franci 86

Zajc, Dane 97–98

Zajc, Ivan 70

Zaninović, Vice 55

Zlatić, Slavko 55

Zupan, Vitomil 49–50, 60–61, 64

Ž

Živadinov, Dragan 100, 112

Žižek, Fran 50

Žižek, Slavoj 118–119

Žumer, Aleš 108–109

Župančič, Oton 22, 41

Bibliografska opomba

Bibliografski podatki o prvih objavah nekaterih člankov, ki jih je avtor delno predelal in dopolnil za objavo v tej knjigi:

»Delavski oder in amaterski učinek 'proletarske igre'«. *Amfiteater*, letn. 8, št. 1, 2020, str. 18–30.

»Marta Paulin-Brina: ples, misel, spomin«. *Dan, noč + človek = ritem. Antologija slovenske sodobnoplesne publicistike 1918–60*, ur. Rok Vevar. Ljubljana: Maska, 2018, str. 73–80.

»O dveh sunkih veselega vetra partizanskega gledališča in o 'veliki uganki partizanske scene'«. *Dialogi*, letn. 51, št. 1–2, 2015, str. 57–76.

»Partizanski Molière kot simbolna gesta upora«. *Dialogi*, letn. 52, št. 1–2, 2016, str. 34–56.

V poglavje »Upor telesa v slovenskem neoavantgardnem gledališču« je integriran večji del avtorjevega uvoda v knjigo *Prišli so Pupilčki: 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*, ur. Aldo Milohnič in Ivo Svetina. Ljubljana: Maska / Slovenski gledališki muzej, 2009, str. 15–23, z naslovom »Nekaj uvodnih besed o perverznejših, degenerirancih, sadistih, skrunilcih kruha, ljubezni in domovine«.

»Brutalizem v sodobnem slovenskem gledališču«. *Amfiteater*, letn. 6, št. 1, 2018, str. 82–95.

Hvala Emici Antončič (Založba Aristej), Mojci Jan Zoran (Slovenski gledališki inštitut) in Janezu Janši (Zavod Maska) za prijazno dovoljenje, da smo lahko omenjene članke uporabili za objavo v tej knjigi.

