

UVODNIK	
Matic Majcen	
Doseg dokumentarnega filma	3

TEMA

GLEDALIŠČE UPORA

/ UVOD

Aldo Milohnič:

Gledališče upora

6

/ POGOVOR

Aleksander Valič, Ivanka Mežan in Zora Konjajev:

"V tistih hudih časih je kultura prinašala žarek upanja."

9

/ RAZPRAVE

Miklavž Komelj

Kje so meje, pregrade za partizansko gledališče?

23

Aleš Gabrič

Upornost in odpornost slovenskega teatra med 2. svetovno vojno

34

Gašper Troha

Gledališče upora ali gledališče upornikov?

45

Aldo Milohnič

O dveh sunkih veselega vetra partizanskega gledališča
in o "veliki uganki partizanske scene"

57

Nadja Zgonik

Od partizanskega mitinga do akcije

77

Gal Kirn

Partizanski film: od "filma z drugimi sredstvi"
do filmskih dokumentov NOB

89

Goran Sergej Pristaš

Ne želim sodelovati pri vašem delu, če moram plesati

107

Nikolai Jeffs

Možnosti anarhističnih teatrov: Emma Goldman
in drame njenega časa

118

Zala Dobovšek

Gledališče "za ceno življenja" v obleganem Sarajevu

138

Blaž Lukan

Kolenovanje: mehkoteristični performans Marka Breclja

144

Miško Šuvaković	
Soudeležba in kompleksnost: teater upora/upor teatru	165
Barbara Orel	
O (ne)moči umetniške geste upora	172

KULTURNA DIAGNOZA

/ GLEDALIŠČE

Nenad Jelesijević	
Come to Yugoslavia!	180

// PREDZADNJA REPLIKA

Blaž Lukan	
Rac-gesta	189

/ FILMI

Tina Poglajen	
Kolonializem in upor v dokumentarnih filmih	
V suženjstvo zakleti in Kako sem našel Felo Kutija	191

Žiga Brdnik	
Temne plati uspeha	196

Ana Šturm	
Ženska zgodba	200

Bojana Bregar	
Subverzivni konformizem Primernega vedenja	203

/ KNJIGI

Matic Majcen	
Večno sonce nacionalističnega uma	206

Matic Majcen	
Obramba pred svetom in časom	211

SUMMARY	214
---------	-----

Matic Majcen

Doseg dokumentarnega filma

Andrej Šprah, prvo ime na področju teorije in zgodovine dokumentarnega filma pri nas, je v času letošnjega Festivala dokumentarnega filma v Ljubljani v reviji *Pogledi* ponovno poudaril svojo tezo, da se politična angažirana ustvarjalnost v dokumentarnem filmu kaže kot "*dobrodošlo nadomestilo razkroja raziskovalnega političnega novinarstva, ki ga je povzročila zlasti korporativizacija globalnih medijskih pogonov.*" Hipoteza se intuitivno zdi povsem resnična, že krajši razmislek pa razkrije njeno drznost, predvsem zaradi tega, ker ob izostanku konkretnih raziskav ostaja nepotrjena. Po drugi strani pa nam primerjava med obema diskurzoma, med dokumentarnim filmom in raziskovalnim novinarstvom, in definiranje njunih značilnosti že sama pove dosti o tem, ali sta ti sorodni področji sploh nadomestljivi eno z drugim. Zelo hitro lahko namreč postavimo tudi malce drugačno tezo: da imata oba diskurza na začetku 21. stoletju že tako dolgo tradicijo, da je nemogoče govoriti o nadomestitvi enega z drugim, zato lahko trdimo, da sta prej kot to eden z drugim komplementarna v simbiotičnem vzporednem obstajanju, kjer drug drugemu pred nuditja podporo, kot pa da bi tekmovala za luč pod soncem.

Razlog, zakaj je njuno soobstajanje tako logično, je to, da njune značilnosti pokažejo, da gre za sila različni in povsem samostojni entiteti. Osredotočimo se le na nekaj najočitnejših. Dokumentarni film in novinarstvo že v produkcijski razsežnosti posegata po povsem različnih časovnih dimenzijah: medtem ko novičarski diskurz, tudi v svojih bolj raziskovalnih utelešenjih, terja čim bolj bliskovit odziv in takojšnjo distribucijo (ko v dobi spletnih medijev lahko odločajo že minute ali celo sekunde po izvirnem dogodku), je v dokumentarnem filmu kljub digitalni revoluciji še vedno prisoten močan zamik, ki lahko končni izdelek potisne v javnost tudi leto, dve, tri po portretiranem dogodku. Nadalje same narativne značilnosti razkrijejo, da ju praviloma zanima drugačen obseg in namen informacij, ki jih posredujeta vsak na svojem koncu: medtem ko je cilj novinarstva posredovati golo informacijsko jedro, je dokumentarec že od svojih začetkov zaznamovan z estetskimi preokupacijami v časovno in pripovedno bolj sproščenem, celo neomejenem okolju. Bržkone ključen problem obravnave resnih tematik v obeh diskurzih pa je razlikovanje med prisotnostjo in odsotnostjo avtorstva. Novinarski diskurz je v tem smislu veliko bolj neoporečen, iskren in altruističen, saj njegov cilj neposrednega, hitrega in neolepšanega podajanja razkritij občinstvu ni omadeževan z nečim, kar dokumentarni film naredi za etično vprašljiv – fetiš avtorstva. Dokumentarni film ima v svojem izhodišču zaradi svoje shizofrene vpetosti v polje umetnosti ontološki problem nujno pripetega avtorstva, kjer ni pravzaprav jasno, ali so se dokumentaristični ustvarjalci v tem

diskurzu znašli zaradi raziskovanja perečih družbenih tematik ali zaradi stopicanja po rdečih preprogah velikih festivalov. Dokumentarni film prav zaradi te "navlake avtorizma" nikoli ne doseže neposrednosti in približka objektivnosti, ki jo premore novičarski diskurz.

Seveda pa je tu še nekaj bistveno bolj očitnega in pomembnega. Raziskovalno novinarstvo, umeščeno v televizijske, tiskane in spletne medije, ima bistveno večji in bolj neposreden doseg do občinstev. Beseda "bistveno" je v tem stavku še preskromno odmerjena. O občinstvih, ki jih imajo televizijski prispevki, lahko dokumentarni filmi v največjem številu primerov zgolj sanjajo. Če za približek konkretnim številkam vzamemo karikiran podatek, da bo dokumentarni film v art kino mreži v Sloveniji videlo dva tisoč gledalcev (realistična, če ne celo optimistična številka), nek prispevek raziskovalnega novinarstva na televiziji pa 200 do 250 tisoč gledalcev (kolikor je po besedah ustvarjalcev običajna, nič kaj nadpovprečna gledanost oddaje *Tednik* na nacionalni televiziji), potem že tu operiramo z razmerjem 1:100 v škodo dokumentarnega filma. In pa to ni vse – upoštevati je treba še dejstvo, da televizijski diskurz naslavlja celotno prebivalstvo, ne glede na starost, spol, vero izobrazbo, družbeni razred, medtem ko v mestna kina vendarle zahaja zelo specifična skupina prebivalstva, najverjetneje visoko izobraženega meščanskega občinstva.

Prav zato se oba pristopa, ki imata najpogosteje tako ali tako isti cilj, dopolnjujeta med sabo, kar je najbolje demonstriral film *Citizenfour* ameriške režiserke Laure Poitras. Razkritja Edwarda Snowdna so kot strela z jasnega preko množičnih medijev v javnost prišla v juniju leta 2013. Že takoj v tistih dneh je režiserka Laura Poitras – ne pozabimo, po Snowdnovem izboru, ne na svojo iniciativo – posnela živžgačevo skrivanje v Hong Kongu, ta film pa je svetovno premiero v ZDA prejel oktobra leta 2014, v Sloveniji pa je v redno distribucijo prišel šele marca 2015, 21 mesecev po izvirnih dogodkih. *Citizenfour* je zato sila drugačen dokument na isto temo: v njem ni konkretnih razkritij, o katerih smo izvedeli iz medijev, temveč druga plat zgodbe, ki v novičarskih oddajah nima prostora – je bolj oseben, daljši, filozofski dokument brez vsakršnih oglaševalskih imperativov. Medtem ko so novice o Snowdnovih razkritjih dobesedno zatresle celoten svet, je dokumentarni film svoje delo opravil na drugem področju – v filmskem svetu, kjer je po zaslugi oskarja argument o distopičnem nadzorovanju prebivalstva razširil še v sicer prevladujoče eskapističen diskurz hollywoodskega filma. Tako eno kot drugo je velik dosežek in ne tekma enega z drugim za bolj legitimen pristop.

Ima pa seveda dokumentarni film drug adut. Jean-Luc Godard je že desetletja nazaj izjavil, da televizija s svojim iskanjem senzacije in tržnimi zahtevami po iskanju novih in novih novičarskih niš ustvarja pozabo. Dokumentarni film je po drugi strani kljub svoji počasnosti v 20. stoletju ustvaril zavidljivo institucijo spomina, podobno vlogi muzejev, in ponudil nekaj najbolj impresivnih in nepozabnih dokumentov na temo ključnih dogodkov 20. stoletja. Upi dokumentarnega filma za spremembe v družbi pa vendarle ležijo na veliko tanjši, bolj

negotovi in nepredvidljivi nitki. Joshua Oppenheimer mi je v intervjuju na letošnjem Berlinu izpričal zgodbo, kako je njegov film *Teater ubijanja* povzročil pomembne spremembe v indonezijski družbi glede percepcije tamkajšnjega genocida, ki je bil še do nedavnega zamolčan. *Teater ubijanja* so si namreč prva občinstva v Indoneziji ogledala na skrivni projekciji ravno neke v času svetovne premiere (ta se je zgodila avgusta leta 2012 v ZDA). Na to zamolčano prikazovanje filma je bil povabljen tudi glavni urednik najpomembnejše revije v državi. Po ogledu presunljivega filma se je ta urednik po dolgoletnem cenzuriranju vseh informacij o genocidu odločil, da bo molk prekinil in je že naslednji dan v ta namen po državi poslal 16 novinarjev z nalogo, naj po različnih regijah raziskujejo pričanja o nasilnih umorih, kakršne je obravnaval tudi Oppenheimer v svojem filmu. Urednik je na mizo dobil 1.000 strani bahatih izjav nekdanjih moralcev, ki jih je dal natisniti v posebno, dvojno številko revije. Ta številka se je prodajala tako dobro, da so jo po dveh razprodanih nakladah morali natisniti v knjižni obliki. Kot je zgodbo sklenil Oppenheimer: *"To je lep primer, da se ti ni treba dotakniti vseh ljudi, ampak če se uspeš dotakniti le nekaj tistih pravih, kakršen je bil ta urednik, ki je bil še posebej pomembna oseba, potem se od tu naprej vse skupaj odvijuje kot nekakšen nezaustavljiv plaz družbenih sprememb."*

Dokumentarni film s svojim spominom in intelektualno širino na eni strani ter raziskovalno novinarstvo s svojo ažurnostjo in dosegom zato nista tekmeča, temveč oba prispevata k istemu cilju – k iskanju resnice. Diskurz resnice je tisti ideal, tisti večni arhetip, ki ga ni mogoče izničiti in ki mu mora družba slediti ne glede na diskurz, v katerem se udejanja. Vse ostalo – vprašanja žanra, avtorstva, oglaševanja, financ, katerakoli sekundarna navlaka povprek različnih sfer njegovega udejanjanja – pa so zgolj nepotrebne ovire na njegovi poti.

Matic Majcen

Gledališče upora

Uvod v temo

V turbulentnih časih, ki porodijo množična odporniška gibanja, kot so bila denimo protifašistična in protikolonialna, v novejšem času tudi gibanja za varstvo človekovih pravic in pravic manjšin, protesti proti skorumpiranim političnim elitam, diktaturi kapitala in samodržcev raznih barv in usmeritev itn., pogosto nastanejo kulturne in umetnostne prakse, ki so tako ali drugače vključene v boje za družbene spremembe. V teh gibanjih proti militaristični, fizični, verbalni, strukturni ali kateri drugi obliki nasilja navadno pride do organskega zraščanja poprej ločenih sfer umetnosti in politike, ki ju ne moremo več ustrezno poimenovati s starimi, od sedimentov tradicije in ideologije preobloženimi pojmi. Takrat moramo odpreti prostor za teoretski premislek in si prizadevati, da izdelamo nova, ustrežnejša teoretska orodja za prakticiranje te refleksije.

Pri tovrstnih umetnostnih praksah se orodje umetniškega izražanja spontano spreminja v orožje upora v sozvočju z znanim Brechtovim geslom, da je (tudi) knjiga orožje. Umetnost, ki sama sebe doživlja kot "orožje", je lahko samo tista, 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. Poskuse konceptualizacije radikalnih performativno-političnih praks lahko najdemo v skoraj vseh velikih emancipatornih gibanjih preteklega stoletja, od "proletkulta" v času ruske revolucije in "urgentnega gledališča" v španski državljanski vojni, do jugoslovanskega partizanskega gledališča v času 2. svetovne vojne. Na trdoživost gledališča upora kažejo tudi novejši primeri: "gledališče zatiranih", gledališče v obleganem Sarajevu, gledališka skupina beguncev iz BiH v Sloveniji ipd., kakor tudi sodobne prakse, ki povezujejo gledališke in druge performativne oblike s političnim aktivizmom.

V času 2. svetovne vojne je skoraj vsaka večja partizanska enota imela tudi kulturniško skupino, ki je prirejala kulturne prireditve, mitinge, gledališke predstave, razne tečaje ipd. Članice in člani teh skupin so delili usodo partizanskih borcev, skupaj z njimi so se – pogosto tudi z orožjem v roki – borili proti okupatorju in domačim izdajalcem, pomagali so prenašati ranjence, skupaj z borci so se prebijali iz sovražnikovih obročev in nosili glavo v torbi v krvavih hajkah. Poleg vsega tega so kulturniki, tudi v najtežjih trenutkih, skrbeli za ohranjanje borbene morale in za prepotrebno sprostitev borcev v premorih med oboroženimi spopadi s sovražnikom. Tako bogata in trdoživa propagandna, kulturna in umetniška dejavnost je kajpada prišla na ušesa tudi obveščevalnim službam okupatorja, kot lahko preberemo npr. v zabeležki italijanskega vojaškega guvernerja Črne Gore iz leta 1943 o organizaciji in načinu bojevanja jugoslovanskih partizanov: "Da bi

ohranili moralo in izvajali propagando med svojimi pripadniki, partizani uporabljajo vsa mogoča sredstva: zabave, koncerte, glasbo, ples, mitinge, gledališke predstave ipd. To počnejo celo v težkih situacijah, v premoru med dvema spopadoma."

Med najbolj znanimi partizanskimi kulturnimi skupinami na Slovenskem je bila legendarna Kajuhova skupina 14. divizije, med frontnimi gledališkimi skupinami pa so izstopale še Agitteater, Jermanova skupina, skupina Jasa ter gledališki skupini 7. korpusa (imenovala se je prav Frontno gledališče) in 9. korpusa. Kadar so jugoslovanski partizani uspeli iztrgati del ozemlja iz okupatorjevega primeža in na njem za krajši ali daljši čas vzpostaviti osvobojeno ozemlje, so s tem, poleg vsega drugega, omogočili tudi nekoliko bolj stabilne pogoje za delovanje gledaliških skupin. Tako se je lahko zgodilo, da je 12. januarja 1944 Izvršni odbor Osvobodilne fronte izdal odlok o ustanovitvi Slovenskega narodnega gledališča, ki je dobilo svoj domicil v Črnomlju. V zgodovinski perspektivi je bila ustanovitev SNG na osvobojenem ozemlju v Beli krajini pomembno dejanje upora svobodomiselnih slovenskih gledališnikov v času okupacije. Pred 35 leti je ravnatelj tega partizanskega gledališča, Filip Kumbatovič Kalan, objavil članek, v katerem je opozoril, da je bila udeležba slovenskih kulturnih delavcev v vseljudskem uporu – po obsegu in po vsebini – edinstvena v primerjavi z drugimi osvobodilnimi gibanji v takratni Evropi. "In četudi vztrajamo samo pri teh dveh kriterijih," pravi Kalan, "pri obsegu in pri vsebini, ne bo odveč, če ugotovimo, da ta delež kulturnih delavcev niti v tem uporu niti v pripravah na ta upor niti v odločilnih akcijah pri obnovi doslej še ni bil niti dovolj raziskan, kaj šele, da bi bil pravilno ocenjen. To je dolg, ki ga moramo poravnati."

Od takrat do danes je sicer izšlo nekaj tehtnejših člankov, razstavnih katalogov ter znanstvenih in memoarskih knjig, a dobršen del dolga, o katerem je pisal Kalan, še vedno ostaja neporavnan. Zato sta Raziskovalni program¹ in Center za teatrologijo in filmologijo UL AGRFT organizirala znanstveni simpozij *Gledališče upora*, na katerem so dva dni, 23. in 24. oktobra 2014, razpravljali raziskovalci, študenti, aktivisti in umetniki iz Slovenije in tujine. Pri organizaciji prireditve je vzorno in prizadevno sodeloval Festival Borštnikovo srečanje, v svojih prostorih pa ga je prijazno gostil Muzej narodne osvoboditve Maribor.

V tej tematski številki revije *Dialogi* objavljamo večino prispevkov s simpozija, ki so jih avtorji in avtorice ustrezno priredili in dopolnili. Člankov ne bom posebej predstavljal, saj je njihova vsebina nakazana že v povzetkih, bi se pa kot avtor koncepta, vodja simpozija *Gledališče upora* in gostujoči urednik teme te številke *Dialogov* rad zahvalil za tovariško sodelovanje vsem, ki so kakorkoli pripomogli k uspešni izvedbi simpozija in pripravi člankov za objavo. Vseh sodelavcev, ki bi se jim moral zahvaliti za pomoč in podporo, je zelo veliko, možnost, da bi

¹ P6-0376, ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

na katerega med njimi pozabil, pa me navdaja z nelagodjem, zato naj mi bo odpuščeno, ker zahvala ni poimenska. A ker ga menda ni pravila brez izjem, bi se vendarle posebej in toplo zahvalil Aleksandru Valiču, Ivanki Mežan in Zori Konjajev, ki so ne le počastili naš simpozij s svojo prisotnostjo, temveč so ga tudi bistveno obogatili (in zdaj tudi to številko *Dialogov*) s svojo prisrčno in očarljivo pripovedjo o času narodnoosvobodilnega boja. Kajti to je bil čas, ko je gledališče upora, kot smo slišali, "prinašalo žarek upanja."

Aldo Milohnič,
gostujoči urednik teme

Aleksander Valič, Ivanka Mežan in Zora Konjajev: "V tistih hudih časih je kultura prinašala žarek upanja."

Letos praznujemo sedemdeseto obletnico zmage nad nacizmom in fašizmom. Tako kot je za nekoga steklenica na pol prazna, za drugega pa na pol polna, je tudi teh sedemdeset let od konca 2. svetovne vojne zelo malo v zgodovini človeštva in zelo veliko v življenju posameznika. Zato je vsaka priložnost za pogovor z redkimi še živečimi akterji takratnega dogajanja prav poseben privilegij. Simpozij *Gledališče upora*, ki je potekal 23. in 24. oktobra 2014 v Muzeju narodne osvoboditve Maribor, se je tako začel s pogovorom Alda Milohniča z Ivanko Mežan in Aleksandrom Valičem, ki sta se kot igralca kalila prav na partizanskih odrih, danes pa sta doajena slovenskega gledališča, ter z dr. Zoro Konjajev, ki je kot sodelavka v civilni bolnišnici na osvobojenem ozemlju v Beli krajini spremljala to izjemno kulturno vrenje sredi okupirane Evrope, po osvoboditvi pa je bila dolga leta raziskovalka in profesorica na Medicinski fakulteti v Ljubljani. Ta otvoritveni pogovor s simpozija smo priredili za objavo v tej številki *Dialogov* in ga dopolnili s pogovorom Petre Tanko z Ivanko Mežan in Zoro Konjajev v oddaji *Oder* na Radiu Slovenija 12. novembra 2014.

ALEKSANDER VALIČ O FRONTNEM GLEDALIŠČU

Aleksander Valič je gledališki in filmski igralec. V času druge svetovne vojne se je boril v partizanskih enotah, igral v številnih predstavah ter nastopal na kulturnih prireditvah in mitingih. Po osvoboditvi je bil dve sezoni član slovenskega gledališča v Trstu, potem pa je igralsko pot nadaljeval v SNG Drama Ljubljana, kjer je ostal do upokojitve. Za svoje izjemne igralske dosežke je prejel več nagrad, med njimi tudi Borštnikov prstan. Objavil je dve knjigi spominov: *Frontniki* (1980), v kateri je orisal nastanek in delovanje partizanskega "Frontnega gledališča", ter *Sanje in resničnost* (1999), v kateri je zbral spomine na prva leta SNG za Trst in Primorje (1945–1947).

Gospod Valič, bili ste rojeni v "stari" Gorici leta 1919, se pravi kmalu po koncu prve svetovne vojne. Kakšni so vaši spomini na otroška leta, ki ste jih preživljali na Primorskem?

VALIČ: V Gorici sem hodil v slovensko osnovno šolo. Ko sem bil star osem let so prišli na oblast italijanski fašisti in so nam prepovedali govoriti slovensko, tako v šoli kot v javnem življenju. Spomnim se, da so na Senenem trgu obesili velik plakat, kjer je pisalo "Qui si parla soltanto italiano!" (Tukaj se govori samo italijansko!).

Moj oče je bil član slovenskega odbora v Gorici, skrbel je zlasti za izdajanje slovenskih knjig, tako je, denimo, pomagal, da je bila natisnjena pesniška zbirka Simona Gregorčiča. To in druge slovenske knjige so potem fašisti iskali po knjižnicah, šolah, arhivih in celo pri posameznikih, da so jih zažgali prav tam, na Senenem trgu. Očetu so odvzeli dve veliki delavnici, hoteli so ga tudi ustreliti, a se je temu uspel izogniti, ker so ga prijatelji še pravočasno opozorili, da bodo fašisti prišli po njega. Ko je moral zbežati od doma, je imel to srečo, da se je srečal s svojimi soborci iz prve svetovne vojne, ki so mu pomagali, da je prestopil italijansko-jugoslovansko mejo in tako varno prispel v Ljubljano, kjer mu je uspelo dobiti službo. Plača je bila skromna, a nekaj je vendarle bilo, da se je lahko preživiljal.

Čez nekaj časa ste prišli iz Gorice v Ljubljano tudi vi, mar ne?

Ko smo prišli za njim v Ljubljano, sem tu lahko spet obiskoval slovensko šolo in tako sem se naučil na pamet veliko slovenskih pesmi – Gregorčičevih, Prešernovih in drugih – ki sem jih pozneje, ko sem se odpravil v partizane, recitiral svojim soborcem. Sodeloval sem v telovadnem društvu Sokol na Viču, kjer sem občasno nastopal na odru, igral sem v manjših vlogah in recitiral poezijo. Veliko sem hodil tudi v ljubljansko Dramo, kjer so mi dovolili, da sem si predstave ogledal zastonj, saj so vedeli, da nimam denarja za vstopnice. A to veselje ni dolgo trajalo: nekega dne smo slišali, da naj bi Italijani zasedli slovensko ozemlje. Oče mi je povedal, da me bodo Italijani gotovo mobilizirali, ker sem bil rojen v Gorici in me bodo imeli

Aleksander Valič:

"Kadar ni bilo bojev, smo se borci pogosto pogovarjali o tem, kaj nam pomeni slovenska beseda in v čem je lepota te naše kulture, ki sta jo fašizem in nacizem še kako ogrožala."

Foto: Boštjan Lah



za italijanskega državljana. Kaj boš naredil, me je vprašal. Bom šel od doma in se bom nekje skril, sem dejal. Kam pa, je vprašal oče. Bom šel na Rožnik, tam si bom v gozdu uredil skrivališče, sem mu odgovoril. Tako sem jesen 1941 preživel v skrivališču, kjer sem ležal na vejah, pokrit z odejo. Tam zraven je bilo tudi neko društvo, ki je imelo strelišče in majhno gostilno. Ko je v zimi zapadel sneg, so me pred zmrzaljo rešili tovariši iz tega društva in me skrili k sebi v gostilno.

Gospod Valič, bili ste med tistimi, ki so se zelo zgodaj odločili za upor proti okupatorju. Borili ste se z orožjem in z besedo. Kako je prišlo do te odločitve, da se odpravite v partizane?

V januarju ali februarju leta 1942 mi je prijatelj Milan Česnik povedal za skupino partizanov, ki bi se ji lahko pridružil. Tako sem 10. marca 1942 postal borec za svobodo. V aprilu ali maju so nas poslali na Gorenjsko, kamor sem prišel prvič v življenju, nisem znal hoditi po teh strminah in tudi primernih čevljev nisem imel. No, nekako sem le prispel pod Stol in tam sem prvič recitiral pesmi. Potem so me napotili v drugo skupino, na Jelovico. Ta partizanska skupina ni bila velika, so pa bili pogumni borci in hkrati zelo razumevajoči fantje. Ko sem se utrujen in premočen usedel, sem borec recitiral pesmi, posebno rad sem recitiral Gregorčičevo pesem *Mojo srčno kri škropite*. Potem bi moral iti na stražo, a je k meni prišel komandir čete in mi je povedal, naj kar sedim in počivam, on pa bo šel namesto mene na stražo. In tako se je, v znamenju tovarištva, začela moja partizanska pot.

To pot ste podrobno orisali v svoji knjigi spominov Frontniki. Vaši gledališki skupini, ki je bila kulturniška skupina 7. korpusa, se je popularno reklo "Frontno gledališče".

Kadar ni bilo bojov, smo se borci pogosto pogovarjali o tem, kaj nam pomeni slovenska beseda in v čem je lepota te naše kulture, ki sta jo fašizem in nacizem še kako ogrožala. V letu 1943 je prišlo v partizane veliko novih borcev s Primorske. Na Gorenjskem smo imeli hudega nasprotnika, dobro oboroženo in močno nemško vojsko, mi pa smo zelo težko prihajali do orožja. Zato smo šli s temi novinci na Dolenjsko, v Cankarjevo brigado, ki jih je lahko oborožila. Tako sem prišel v začetku aprila 1943 na Dolenjsko. Tam smo začeli organizirati mitinge, za katere smo dobili ne le dovoljenje komandanta brigade, temveč tudi vsestransko pomoč in razumevanje. Ko smo uspešno organizirali nekaj takih kulturnih dogodkov in je šel glas naokrog, da imamo v 3. bataljonu Cankarjeve brigade delujočo kulturno skupino, je prišlo povabilo iz Bele krajine, kjer je že bilo ustanovljeno Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju, da se tudi nekdo od nas udeleži gledališkega tečaja za mlade igralce in kulturnike. Tako me je komandant poslal v Črnomelj, od tam pa sem šel v Semič na gledališki tečaj. Tam so nam predavali Lojze Potokar, Jože Tiran, Jože Gale, Josip Vidmar, Boris Ziherl, Filip Kumbatovič, Matej Bor in Ciril Cvetko. Dopoldne so bila predavanja, popoldne pa smo imeli praktične vaje na



Aleksander Valič recitira Cankarjevega Hlapca Jerneja, partizanska bolnica na Planini, avgust 1944. Vir: e-razstava Partizansko gledališče

odru. Moj prijatelj Zvone Sintič je bil takrat v Beli krajini in prišel je z idejo, da bi ustanovili gledališko skupino, ki bi bila mobilna in bi torej hodila skupaj z borci povsod, kamor je bilo potrebno. Tako je 26. maja 1944 nastalo Frontno gledališče, ki je delovalo v okviru 7. korpusa. Skupino je sestavljalo od šest do devet članov. Stalni člani so bili: režiser Zvonimir Sintič, igralci Aleksander Valič, Vasja Ocvirk, Marjan Marinc, Samo Jarc, Slavko Tiran, Slavka Glavinova, Vida Šimec, Marija Župančič in harmonikar Jože Stritar. Imeli smo tudi več občasnih članov, ki so se nam pridružili v določenih obdobjih. Poleg tega da smo nastopali v predstavah, smo vsi "frontniki" sodelovali tudi pri pisanju skečev in sestavljanju programa. Ko sem končal gledališki tečaj v Semiču, sem šel nazaj v brigado, kjer sem se takoj lotil dela v Frontnem gledališču. Program

smo sestavljali po svoji volji, v njem smo hoteli povedati na svoj način, kaj nam pomeni borba za svobodo. Naše geslo je bilo: "Frontno gledališče smo, naš sovražnik je dolgčas, koder smo in kam gremo, razjasni se vsak obraz."

"Frontniki" ste imeli kar bogat in raznovrsten program z glasbenimi nastopi, recitacijami, skeči ipd., vaš režiser Zvone Sintič pa je razvil tudi posebno glasbeno-scensko formo, ki ste ji rekli Zvočni tednik.

V *Zvočnem tedniku* smo s humorjem, glasbo in petjem opisovali aktualno dogajanje doma in po svetu. 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. Vsak uspeh zaveznikov je bil za nas po svoje začetek novega življenja, kajti z vsako novo zmago se je bližal konec vojne. In res se je takrat že zelo približal. Ob koncu vojne smo tako prišli tudi v Maribor, kjer so nas zelo lepo sprejeli in skrbeli za nas. Takrat

še ni bilo povsem varno hoditi naokrog zaradi raznih razbitih skupin sovražnikove vojske, ki so se umikale z našega ozemlja. Spomnim se dogodka, ko nas je nek fantič rešil iz zelo kočljive situacije tik pred prihodom v mesto. Ko smo prišli že čisto blizu Maribora in smo se spuščali s hriba proti cesti, je tam, na nasprotni strani ceste, stal ta fantič, ki nam je mahal. Ustavili smo se in počakali, da vidimo za kaj gre. Kmalu smo zagledali kolono nemške vojske, ki se je po glavni cesti umikala iz Jugoslavije. Tako smo lahko počakali, da so Nemci šli mimo in smo potem lahko varno prečkali cesto ter srečno prispeli v Maribor. Tam so nas zelo toplo sprejeli, mi smo pa za Mariborčane pripravili dve predstavi, 6. in 7. julija na odru Narodnega gledališča. Potem smo šli v Ljubljano, kjer smo tudi nastopali, od tam pa smo šli v Istro in v Trst. Frontno gledališče je prenehalo delovati 21. oktobra 1945, obstajalo pa je natanko eno leto, štiri mesece in šestindvajset dni in v tem času smo "frontniki" izvedli kar 164 nastopov vsej celi Sloveniji.

IVANKA MEŽAN IN ZORA KONJAJEV O KULTURNEM ŽIVLJENJU NA OSVOBOJENEM OZEMLJU V BELI KRAJINI

Ivanka Mežan je gledališka in filmska igralka, ki je svojo razgibano igralsko pot začela leta 1944 v Beli krajini, kjer je obiskovala gledališka tečaja in nastopala v predstavah SNG na osvobojenem ozemlju. Po osvoboditvi je šolanje nadaljevala na Akademiji za igralsko umetnost v Ljubljani (današnji AGRFT). Vse do upokojitve je bila članica ansambla SNG Drama Ljubljana. Svojo prvo filmsko vlogo je odigrala leta 1973 v kulturnem *Cvetju v jeseni*, sledile pa so mnoge druge. Leta 1995 je za svoj igralski opus prejela Borštnikov prstan, najvišje nacionalno priznanje za igralsko umetnost. Še vedno snema, nazadnje je igrala v kratkem filmu *Kam* (2013) scenaristke in režiserke (sicer študentke AGRFT) Katarine Morano.

Zora Konjajev je leta 1943 prekinila študij medicine in se iz Ljubljane odpravila v partizane. Delala je v civilni bolnišnici OF Kanižarica na osvobojenem ozemlju. Ker je od nekdaj imela rada umetnost, zlasti glasbo, je bila redna obiskovalka prireditelj, ki so jih izvajale partizanske kulturniške skupine (na nekaterih je pela skupaj s sestrami), med drugimi tudi predstave SNG na osvobojenem ozemlju. Po osvoboditvi je končala študij medicine, pridobila doktorat znanosti in bila leta 1980 izvoljena za redno profesorico na Medicinski fakulteti v Ljubljani. V svojem dolgoletnem znanstveno-raziskovalnem delu se je ukvarjala s temami s področja neонатologije, hospitalnih okužb in nedonošenčkov. Objavila je številne strokovne in znanstvene članke in več knjig. Leta 2001 je prejela srebrni častni znak svobode Republike Slovenije.

Gospa Zora Konjajev, vaša stroka je sicer medicina, toda od nekdaj ste imeli tudi posebno nagnjenje do umetnosti, zlasti glasbe.

KONJAJEV: Izhajam iz družine Stritarjevih, v kateri je bila kultura vedno zelo pomembna. Sestra Bogdana je bila operna pevka in pozneje ena prvih članic SNG v

Črnomlju. Nada je prav tako sodelovala v tem gledališču in tudi ona je bila operna pevkica. Moj svak je bil skladatelj Franci Šturm, ki je padel v nemški ofenzivi novembra leta 1943. Nekoliko pozneje je name vplival tudi moj svak Josip Vidmar, ki je bil poročen s sestro Nado. Doma je oče gojil glasbo, vse smo, še čisto majhne, pele večglasno. Sestre so dolga leta pele kot tercet na radiu, občasno sem se jim pridružila tudi jaz, zato se je Frane Milčinski - Ježek pošalil, da je tercet sester Stritar kot vsako dobro nogometno društvo, ker ima rezervo.

Po prihodu na osvobojeno ozemlje ste, kadar vam je to čas dopuščal, obiskovali kulturne dogodke. Kako ste doživljali to kulturno vrenje v Beli krajini?

Paternu je neke povedal, da je imel naš narodnoosvobodilni boj edini od vseh takratnih uporniških gibanj v svojem programu, v programu Osvobodilne fronte, tudi kulturo. Prenekateri partizan je pesnikoval, kmetica je pesnikovala, skratka to je bil fenomen. Luis Adamič je zapisal neko anekdoto, da partizan ne more biti, kdor nima puške, kdor ne pesnikuje in, seveda, kdor nima uši. Kulturno udejstvovanje je torej šlo v globino in to je en razlog, da se je razvilo tako bogato kulturno življenje v času NOB. Drugi razlog je, da je prišlo v partizane veliko umetnikov in intelektualcev, med njimi tudi veliko zdravnikov. Večji del svobodnega ozemlja, ki je nastalo po kapitulaciji Italije, je zasedla nemška vojska, toda Bela krajina je ostala svobodna vse do konca vojne, ker je 7. korpus s komandantom Francem Rozmanom – Stanetom držal fronto na Gorjancih proti Nemcem in domobrancem, ki

Zora Konjajev (desno):
"Po mojem mnenju je ta naša prva partizanska vlada delovalo odločno, pošteno, hitro in v prid ljudi."

Ivanka Mežan
"Eden mojih najglobljih spominov na ta čas so obrazi borcev, ko so nas poslušali. Takrat sem se počutila vzneseno ..."



Foto: Boštjan Lah

so silovito napadali, a so bili vsi ti napadi uspešno odbiti, ter na Kolpi proti ustašem. Če obramba ne bi vzdržala, res ne vem, kako bi bilo z nami, kajti v Beli krajini, ki je bila takrat vojaško, upravno, politično in kulturno središče, se je začela graditi slovenska državnost. V Črnomlju je bil 19. februarja 1944 ustanovljen Slovenski narodnoosvobodilni svet (SNOS) in njegovo predsedstvo je imelo številne odseke: za zdravstvo, socialo, šolstvo, gospodarstvo ... Po mojem mnenju je ta naša prva partizanska vlada delovala odločno, pošteno, hitro in v prid ljudi. V Beli krajini so bile ustanovljene tudi druge pomembne institucije: Znanstveni inštitut, SNG, Radio OF, civilna bolnišnica, oficirska šola, veterinarska bolnišnica, denarni zavod, poleg tega je bilo veliko folklornih skupin, godba glavnega poveljstva, invalidski pevski zbor, komorni zbor SNG in tudi drugi zbori – otroški, moški, ženski, mešani – so rastle kot gobe po dežju.

Bela krajina je bila enklava sredi okupiranega ozemlja. Kako je sploh lahko vzdrževala delovanje vseh teh institucij?

Bela krajina je bila v gospodarskem smislu pasivna dežela, zato je izredno težko preživljala vse te ljudi, ki so prišli iz Ljubljane in od drugod, tudi mnogi izpuščeni interniranci iz italijanskega taborišča na Rabu so se zatekli v Belo krajino, ker so bile njihove domače vasi požgane. Bilo je veliko pomanjkanje, predvsem hrane, poleg tega tudi higienskih potrebščin, perila, oblek ... Bela krajina je prehranjevala tudi centralno slovensko partizansko bolnišnico v Rogu, ki je imela enajst postojank, v katerih se je zdravilo 10.000 ranjencev in bolnikov, ki je imela celo svojo lastno porodnišnico, kar je unikum v zgodovini gverilskega vojskovanja. Kljub temu je bilo vzdušje v Beli krajini, lahko rečem, vzneseno. Umetniki so spoštovali sklep prvega kongresa kulturnikov, ki je bil 4. in 5. januarja 1944 v Semiču, naj ustvarjajo iskreno in odgovorno do časa in do družbe. Zanimiv je primer skladatelja Francija Šturma, ki je ustvaril prečudovito pesem *Materi padlega partizana* po Kajuhovem besedilu. Čeprav je Šturm veljal za velikega modernista, je ta pesem skladateljsko preprosta, silno prepričljiva in jo lahko uvrstimo med najlepše partizanske pesmi. Kulturniki so torej prisluhnili temu, da mora biti umetnost blizu narodu, a so hkrati skrbeli tudi za kvaliteto. V partizanih je ustvarjalo dvanajst skladateljev, ki so v najkrajšem času ustvarili petdeset samospevov. Sprva so to bile partizanske in spodbudne pesmi, pozneje pa so se že zatekali h komorni glasbi. Rado Simoniti je celo komponiral opero, Janez Kuhar pa "muzikal", v katerem je bila glavna "poppevka" Borova *Jutri gremo v napad*, pele so jo sestre Stritar – Bogdana, Zdenka in Nada. Načelu, ki so ga hoteli uvesti nekateri politični aktivisti in se ga je prijelo ime "partizanska breza" (če umetnik naslika brezo, naj bi na njej – da bi ustrezala duhu časa – slonela partizanska puška), so se kulturniki odločno uprli, zlasti Josip Vidmar, France Mihelič, Mile Klopčič in Božo Vodusek. To je rešilo našo partizansko umetnost, da se ni prelevila v propagando. SNG na osvobojenem ozemlju je sicer sodelovalo na raznih slavnostnih prireditvah, ki so, razumljivo, imele tudi propagandni, narodnobuditeljski značaj, a hkrati so uprizarjali tudi klasična besedila, ki jih seveda nikakor ne moremo šteti za propagandna.

Gospa Ivanka Mežan, vaša igralska pot se je začela v Beli krajini. Kako ste vi prišli na osvobojeno ozemlje?

MEŽAN: To je bilo še pred kapitulacijo Italije. V Ljubljani so Italijani izključili cel razred iz gimnazije, grozili so tudi meni, zato sem se odpravila k svoji sošolki v Črnomelj. Tam sem se pridružila mladinski organizaciji, ki je pomagala pri raznih opravilih na terenu. Ko so po kapitulaciji Italije prišli v partizane številni kulturniki, med njimi tudi igralci, so izmed nas izbrali nekaj mladincev in mladink, da bomo sodelovali pri mitingih in proslavah. Tako so Jože Tiran, Jože Gale, Stane Česnik, Lojze Potokar, Filip Kumbatovič in drugi organizirali gledališka tečaja in nekaj nas tečajnikov so potem vključili v Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju, ki je bilo ustanovljeno 12. januarja 1944. Tako se je začelo moje delo v gledališču. Moje življenje je pravzaprav sestavljeno iz veliko naključij: po naključju sem prišla v Črnomelj, v gledališki tečaj in v SNG na osvobojenem ozemlju in na koncu tudi v ljubljansko Dramo.

Kaj so vas učili na tečaju?

MEŽAN: Jože Gale je predaval igro, Jože Tiran deklamacijo, predavali so nam tudi Josip Vidmar, Matej Bor in drugi. Na tečaju smo se učili tudi petje pod vodstvom Cirila Cvetka, ples, ki ga je poučeval Štefan Suhi, in še marsikaj drugega. Lahko rečem, da so bila predavanja na visokem nivoju. Potem so prišli na tečaj tudi udeleženci iz brigad, rekli smo jim "kulturniki", kajti vsaka večja partizanska enota je imela tudi svojo kulturno skupino. Tako kot sta denimo Zorini sestre Bogdana in Nada sodelovali v kulturni skupini Jasa.

KONJAJEV: Nada je preživela nemško ofenzivo v Loški brigadi, ki se je umaknila na Javornik nad Cerknjskim jezerom. To je bila ena redkih brigad, ki se je uspešno prebila iz obroča. Ko so po skrivnih poteh, po snegu in v megli, končno prilezli na vrh Javornika, so izmučeni borci popadali po tleh in takrat se je, kot piše Kumbatovič, zaslišala pesem. Na štoru sta sedela Nada in Česnik. Stane je pel *V boj za domovino*, rusko bojno pesem, Nada pa *Veseli veter* (po vojni sem ugotovila, da je bila to pesmica iz sovjetskega mladinskega filma *Otroka kapitana Granta*). Borci so počivali, onadva sta pa pela, ker sta se zavedala, da je njuna vloga, da dvigata moralo obupanim, izčrpanim borcem. Kulturniki so z borci delili vse tegobe, poleg tega pa so jih spodbujali in skrbeli, da so ohranjali moralo na visokem nivoju.

MEŽAN: Zora ima prav, vendar moramo poudariti, da so bili borci v prvih vrstah. Borci so nosili največje breme NOB, potem pa vsi drugi, ki so seveda tudi prispevali svoj delež.

KONJAJEV: Če se vrnemo k tečaju: zanimivo je, kako se je tam znašel Vitomil Zupan. Takrat je bil na Hrvaškem in od tam je pisal Kumbatoviču, da bi se rad priključil kulturni skupini. To se je res zgodilo in tako so mu tudi zagotovili prehrano in stanovanje. Potem se je udeležil gledališkega tečaja, baje je sedel v zadnji klopi, se mrko

držal, verjetno zato, ker je marsikaj poznal bolje kot nekateri predavatelji. Je pa bil dobro sprejet v skupini, saj je napisal več dramskih besedil in skečev.

MEŽAN: Zupan je nekaj časa sodeloval pri gledališču, potem pa je šel na Radio Osvobodilna fronta, ki je bil prav tako v Črnomlju. Vodil ga je Jože Javoršek, napovedovalca sta bila Zupan in Beba Črnič, pozneje Lenka Tepina.

KONJAJEV: Zupan je bil poliglot in je tako sproti prevajal, kar je slišal na tujih radijskih postajah. Na Radiu OF so predvajali tudi sijajne kulturne oddaje – nastopali so številni recitatorji, pevci ... Nekoč sta imela sestra Bogdana in Ciril Cvetko nastop na radiu, bila je zima, Ciril ni imel plašča, zelo ga je zeblo in je s težko muko igral klavir s čisto premrlimi prsti. Bogdana je imela hud išias in je lahko zdržala edino tako, da je klečala na stolu; v tem položaju je pela arijo Habanera iz opere *Carmen* Georga Bizeta. Tudi take štorije so se pripovedovale o programu Radia OF ...

Omenili ste Vitomila Zupana, ki je napisal nekaj skečev in drugih dramskih besedil. Poleg njega so takrat pisali Matej Bor, Mile Klopčič in drugi. To so bile skoraj same krstne izvedbe, mar ne?

MEŽAN: Imate prav, veliko je bilo krstnih uprizoritev. V tistih hudih, težkih časih je kultura prinašala žarek upanja, kot se je glasil verz iz himne skupine Jasa: "Na jasi sije sonce vam kulture." Nekaj se je zapelo, nekaj recitalo, tako je to šlo. Ko je bilo ustanovljeno SNG, smo seveda igrali tudi bolj zahtevna besedila. Danes se sliši precej nenavadno, da smo tako rekoč sredi pušk in bajonetov igrali Molièra, Čehova, Cankarja ...



Foto: Boštjan Lah

Katera vloga vam je ostala najbolj v spominu?

MEŽAN: Morda Angelika v Molièrovem *Namišljenem bolniku*, ker je bila tudi najzahtevnejša. Če danes gledam na tisti čas, si rečem, saj to je bilo kot v sanjah. Takrat se nisem zavedala, kako pomembno je bilo SNG na osvobojenem ozemlju, bila sem še premlada, takrat sem imela 17 let in delala sem spontano. Filip Kumbatovič je pozneje napisal v knjigi *Veseli veter*, da je Ivanka Mežan dekle, ki je "v igri še nekoliko zadržano, še ujeto v govornem recitativu." Ko si stal pred brigado, si moral pesem povedati zelo glasno, da so te lahko vsi slišali, kajti takrat ni bilo mikrofонов. Eden mojih najglobljih spominov na ta čas so obrazi borcev, ko so nas poslušali. Takrat sem se počutila vzneseno in sem si rekla: glej, vsi smo eno, jaz z besedo in oni, ki me poslušajo, naslonjeni na puške, s katerimi so prišli iz boja, iz krute realnosti. 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 ...

Nekaj ste že povedali o skromnih materialnih razmerah, v katerih se je živelo v Beli krajini. Kakšne pogoje za delo pa ste imeli v SNG?

MEŽAN: Oder v Črnomlju ni bil velik, ampak smo čisto normalno na njem uprizarjali. Poleg dramskih predstav so bili na tem odru tudi plesni nastopi, zborovsko petje ... Štefan Suhi je, denimo, koreografiral plesno točko, v kateri je Nace Simončič plesal v vlogi Hitlerja – še danes ga vidim, kako pleše v tej točki. Nace je bil tudi sicer čudovit tovariš, bil je moj zelo dober prijatelj. S svojimi predstavami smo sicer gostovali po vsej Beli krajini. Včasih smo tudi bežali – ko se je bližala ofenziva, smo se umaknili na Mavrlen. Takrat smo bili kulturniki po svoje tudi v breme borcem, kajti ko je bila borba, oni niso mogli skrbeti še za nas. Sicer pa smo bili kulturniki kot ena družina. Nikoli se nismo spraševali, kako pomembna je ta ali ona vloga, velika ali mala, vsakdo je dal vse od sebe, da je svojo vlogo naredil po najboljših močeh. Nam mladim, "zelencem", so zelo pomagali starejši, izkušenejši igralci, spodbujali so nas, opozarjali na napake, tako da ko danes razmišljam o tem, se mi zdi, da nismo delali "na pol" ali "na približno". Tudi kadar smo prirejali mitinge, ko je bil na programu samo kakšen krajši skeč in nekaj recitacij, smo dali vse od sebe.

KONJAJEV: Scenografi so bili Branko Simčič, Drago Vidmar in Filip Kumbatovič. Zavezniki so pošiljali pomoč, ki so jo odvrgli z letal s padali. Iz padalske svile so potem v SNG izdelovali krasne scene in kostume. Prav za *Namišljenega bolnika* so bili kostumi izjemni, žal pa se jih je ohranilo le nekaj, ker so bili izposojeni za razstavo v Parizu in so tam izginili. Spominjam se, kako je Suhi koreografiral in pripravil Vladošo Simčič, da sta imela skupaj zelo lep baletni večer na odru SNG v Črnomlju.

MEŽAN: Jaz se pa spomnim plesnega nastopa Marte Paulin - Brine, ko se je vrnila s pohoda 14. divizije na Štajersko z zmrznjenimi nogami. Nastopila je s plesno

točko na mitingu v Črnomlju. 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.

KONJAJEV: Glede dramskih besedil, ki so nastala v partizanih, pa je morda treba omeniti tudi zgodbo o Jermanovi skupini. Septembra in oktobra leta 1943 je namreč večja skupina glasbenikov in igralcev prebivala na Riglju, to je naselje blizu Meniške vasi. Dogovorjeno je bilo, da bo na zboru odposlancev slovenskega naroda, ki je potekal od 1. do 3. oktobra 1943 v Kočevju, Jermanova skupina uprizorila Klopčičevo igro *Mati* in so jo res izvrstno pripravili. A nekaj dni pred nastopom so jim sporočili, da morajo naštudirati tudi Kocbekovo igro *Večer pod Hmeljnikom*. Med igralci je zavladala panika, saj je bilo jasno, da tega relativno težkega besedila ne bodo uspeli pripraviti v tako kratkem času. Predstava seveda ni uspela, Kocbek pa si je ta neuspeh razlagal povsem narobe, češ da so se igralci zarotili proti njemu. Naslednji dan so uprizorili Klopčičevo *Mater*, ki je doživela velikanski uspeh – stoječe ovacije.

MEŽAN: V tej predstavi je bila nepozabna Ema Starčeva v vlogi matere ... Ne smemo pozabiti niti na *Raztrgance* Mateja Bora. To besedilo se je veliko igralo, tudi še po osvoboditvi, potem pa dolgo ne, vse do leta 2007, ko ga je ponovno uprizoril režiser Sebastijan Horvat v Cankarjevem domu. No, in tudi ta Horvatova predstava je doživela stoječe ovacije. Verjetno zato, ker take predstave v tem času res nismo pričakovali; takrat se je namreč poskušalo partizansko dramatiko pospraviti nekam v zgodovinski spomin, ali celo prezreti njen obstoj.

KONJAJEV: Vloge so bile včasih zasedene z ljudmi, ki niso bili dramski igralci. Tako sta npr. v *Kralju na Betajnovi* nastopali moji sestri Bogdana in Nada, obe sicer operni pevki. Še dobro pomnim tisti prizor, v katerem Lužarica govori o lakoti svojih otrok. Otroci v predstavi so se jokali in Nado, ki je igrala Lužarico, vlekli za krilo. Prizor je bil zelo pretresljiv, ker smo se zavedali, da so in Nada in otroci najbrž res lačni, tako kot smo bili tudi mi v občinstvu.

Tudi v tem prizoru lahko začutimo veliko odgovornost takratnih ustvarjalcev do svojega početja in do občinstva.

KONJAJEV: Res je, in to je bilo tudi v skladu s sklepi kulturniškega kongresa v Semiču, ki sem ga prej omenila. Vitomil Zupan to nekje imenuje "partizanska bohema". S tem želi povedati, da so kulturniki podnevi delali in ustvarjali, vsak na svojem področju, zvečer pa so se dobili skupaj, da bi razpravljali, analizirali, načrtovali, pa tudi, da so se pošalili in poveselili. On je čutil do Bele krajine enako, kot čutimo vsi drugi in – čeprav ni bil romantik – je napisal, da je bila to svobodna partizanska država z ljubeznivimi in gostoljubnimi ljudmi, ki so gojili trto in pridelovali vino, poslušali Radio OF in hodili v gledališče. Za njega je bila Bela krajina čarobni otok v sovražnem morju sredi vojne – edinstven fenomen, ki ga težko razumemo, če ga sami nismo doživeli. Lahko pa povem anekdoto, ko sem malce "nastradala" zaradi te "partizanske boheme", kot ji pravi Zupan.

Vitomil Zupan o "partizanski bohemi" na osvobojenem ozemlju v Beli krajini:

"Živelim smo nervozno, kipeče, iz polnih pljuč. Kdor tega ni doživel, si težko predstavlja. Z Russelovimi izrazi bi svoje razpoloženje označil kot stanje titanizma in byronizma. Polni dnevi delovanja, polne noči pogovorov, šal, analiz ... Ta partizanska bohema je nemara brez primere. Na desetine umetnikov-vojakov, pesnikov in pisateljev, igralcev, slikarjev, glasbenikov, pevcev, režiserjev, publicistov ... (ne vem, če je kakšna vrsta kulturnih delavcev manjkala) na osvobojenem ozemlju sredi Hitlerjevega vojnega stroja, v deželi prijaznih domačinov, ki pridelujejo vino tudi v času vojne, poslušajo partizanski radio in hodijo v partizansko gledališče! Ta edinstvena Bela krajina, čarobni otok v divjem vojnem morju, osvobojeno ozemlje, partizanska država, v katero je sovražnik stopil le za en dan, je fenomen, ki ga skoraj ni mogoče razložiti tistemu, ki ga ni doživel." (*Stop*, 4. 11. 1974)

Po premieri *Kralja na Betajnovi* sem se morala naslednje jutro zglasiti v bolnici na Kanižarici. Slišala sem govorice, da tam primanjkuje strokovnega osebja, jaz sem pa imela šest semestrov medicinske fakultete in sem si naivno predstavljala, da me bodo sprejeli malodane z glasbo in rdečo preprogo. Na poti v bolnico, ob petih zjutraj pridem do reke, most je bil porušen, tam je bila samo neka ozka brv, se ustavim in premišlujem, kako jo bom prehodila. Ta hip se odprejo vrata gostilne, ki je bila tam zraven, in se iz nje usujejo vsi ti gospodje iz SNG: Presetnik, Gale, Tiran, Potokar ... Me zagledajo tam čisto prezeblo in mi rečejo: ej, punca, to ne bo dobro, ti imaš še tri-štiri kilometre hoje, spij malo slivovke, da se boš ogrela. In tako je tudi bilo. Potem sem kar veselo prečkala tisto brv in čez nekaj časa pridem v Kanižarico. Zdravnik je ravno operiral in ko je končal, pride k meni in me vpraša, no, tovarišica, kaj bi pa ti rada. Povedala sem, da sem ta in ta, da imam šest semestrov, da so me poslali iz ljudskega odbora ... On me gleda in molči, potem pa pove, tamle je bolničarka, naj te ona nekam razporedi. Mislila sem, da bom omedlela, ker sem zaradi svoje domišljavosti pričakovala nekoliko drugačen sprejem. No, pozneje pa mi je povedal, veš, tak oblak slivovke te je obdajal, da sem bil prepričan, da mi je ljudski odbor podtaknil kronično pijanko.

Gospa Mežan, kako je bilo ob koncu vojne, ko ste z gledališčem zapustili Belo krajino, in pozneje, ko je končno prišla svoboda?

MEŽAN: Proti koncu vojne, ko so se začele sklepne vojaške operacije in je bilo pomembno samo še, da se vzdrži in prepodi okupatorja, smo bili kulturniki že malce v napoto. Takrat so prišli zavezniki in so nas z letali odpeljali iz Krasinca v Biograd na morju, potem smo prišli v Zadar in tam so nas že prerazporedili, tako da nismo vsi po isti poti prišli nazaj v Ljubljano. Jaz sem, denimo, prišla prek Trsta. Potem so nas porazdelili po gledališčih: v ljubljansko Dramo, v tržaško gledališče, nekaj jih je

šlo v Maribor. Bi pa tudi jaz omenila neko anekdoto, ki se je zgodila precej pozneje, ko so nas vabili na šole, da pripovedujemo mladini o naših spominih na partizanske čase. Bil je dan AFŽ in povabili so me v osnovno šolo Majde Vrhovnik. Pridem v razred in jim povem: "Povabili so me, da vam pripovedujem o partizanih. Naj začnem s tem, da sama nisem nikoli nosila puške." Pa zaslišim tam nekje iz zadnje vrste: "Saj se mi je kar zdelo!" No, si rečem, zdaj pa moram nekako na to reagirati. "Vam se zdi to morda čudno," sem dejala, "toda naše orožje nista bila samo mitraljez in puška, temveč tudi beseda." In potem so mi prisluhnili ...

Kako je bilo z vami, gospa Konjajev?

KONJAJEV: Z zavezniškim letalom sem šla v Kaštele pri Splitu, kamor je bilo evakuiranih okrog 3.000 žensk, otrok in starcev iz Bele krajine. Lokalno prebivalstvo nas je sprva sprejelo z veliko skepsjo, ker so se bali, da jim bomo prinesli pegavec, ko pa so videli, kako smo ženske prale, ribale in vzdrževale čistočo, kako smo tudi hrano, ki smo jo dobivali od agencije Združenih narodov UNRRA, solidarno delili z domačini, ki so takrat dobesedno umirali od lakote, se je tudi njihov odnos do nas popolnoma spremenil. Domov smo se vračali z manjšimi ladjami, s katerimi smo se odpravili proti severu. Pred vsako ladjico je plula posebna ladja, ki je lovila mine, zraven pa so plavali morski psi, tako da smo se bali, kaj bi se zgodilo, če bi katera od teh ladjic potonila. Ustavili smo se v Zadru – mesto je bilo takrat povsem zbombardirano. Naslednja postaja je bil Novi in potem Sušak, od tam pa smo potovali v živinskih vagonih proti Ljubljani. Še vedno se spomnim, kako sem po vsaki postaji čedalje bolj nestrpno čakala na prihod v Ljubljano. Na ljubljanski postaji so nas pričakale AFŽ-jevke, ki so nam delile piškote in malinovec. Od tam je vsakdo šel naprej po svoje, kakor je vedel in znal.

Simona Ješelnik (AGRFT) o e-razstavi Partizansko gledališče:

E-razstava *Partizansko gledališče* predstavlja pregled dejavnosti partizanskega gledališča na slovenskih tleh. Glavnina gradiva za razstavo je izbor digitaliziranih negativov iz zbirke fotografij in negativov, ki jih hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije, ter izbor iz partizanske zbirke Centra za teatrologijo in filmologijo AGRFT. Podatki o celotni zbirki so katalogizirani v slovenski spletni gledališki in filmski katalog e-Kumba. Predstavljeno je bogato dokumentarno gradivo in odlomki oddaj s pričevanji igralcev, za dodatno osvetlitev dogodkov pa smo posneli tudi dragoceni pričevanji igralcev (Aleksander Valič in Ivanka Mežan). Glede na način organiziranosti partizanske gledališke dejavnosti smo razpoložljivo gradivo razstavili v treh e-prostorih: *Slovensko narodno gledališče*, *Gledališče na fronti* in *Lutkovno gledališče*. E-razstava je na voljo v slovenskem in angleškem jeziku. Ogledate si jo lahko na spletnem naslovu <http://partizanskogledalisce.si/>.

Če se na koncu pogovora prestavimo iz takratnega v današnji čas, ali imata umetnost in kultura sploh kakšne možnosti, da se upreta raznim negativnim tendencam, ki jih opažamo v sodobni družbi?

MEŽAN: Ko berem scenarije za študentske filme ali dramska besedila mlajših avtorjev, opažam njihov kritični odnos do situacije, v kakršni smo danes. Prepričana sem, da kritično gledališče ima prihodnost. Pogosto slišimo, da se iz zgodovine nismo nič naučili, pa vendarle žarek upanja nikoli ne ugasne. Verjamem v mlade, jim želim vse dobro in da jim bo boljše, kot jim je zdaj. Sedemdeset let je že od tistega časa, o katerem smo se pogovarjali. Tako kot mi takrat, bodo mladi danes našli svoj način, da premagajo ta čas.



Pogovarjala sta se Aldo Milohnić in Petra Tanko

Miklavž Komelj

Kje so meje, pregrade za partizansko gledališče?

V tem prispevku je zastavljeno vprašanje o mejah, prek katerih se je gledališče v NOB v Sloveniji v letih 1941–1945 povezovalo z bojem – od razumevanja gledališkega kolektiva kot modela revolucionarnega kolektiva do uporabe "gledališkega" momenta v bojni taktiki. Posebna pozornost je namenjena igri *Večer pod Hmeljnikom* Edvarda Kocbeka, v kateri so igralci ob zasedanju partizanskega parlamenta odigrali, kakšne so bile volitve, ki so ta zbor simbolno legitimirale.

Ključne besede: narodnoosvobodilni boj v Sloveniji, partizansko gledališče, svet kot gledališče, kolektiv, Edvard Kocbek

This article addresses the issue of the borders across which theatre within the National Liberation Struggle (NOB) in Slovenia during the years 1941–1945 was connected with struggle – from an understanding of the theatre collective as a model of a revolutionary collective to the use of the "theatre" moment in battle tactics. Particular attention is given to the play *Evening under Hmeljnik* by Edvard Kocbek, in which actors during a session of the partisan parliament acted out the elections, which were symbolically legitimized by this assembly

Key words: National Liberation Struggle in Slovenia, partisan theatre, the world as theatre, collective, Edvard Kocbek

V okviru tega referata ne bom skušal povzemati historiata in občudovanja vredne razvejanosti uprizoritvenih umetnosti v slovenskem NOB-ju; že poskus okvirne shematične predstavitve bi presegel čas, ki je na voljo. Samo nekaj besed. V partizanskem gibanju so se zamisli o gledaliških nastopih pojavile že v prvih partizanskih četah; v reportaži Mateja Bora *V partizanskem taboru* beremo o tem, kako je pesnik v prvi partizanski zimi l. 1941 prišel brat svoje pesmi med partizane na povabilo nekdanjega sošolca, ki je bil komandir čete – in ta komandir mu je med drugim govoril o svojih načrtih, da bi v četi organizirali recitacijski zbor, ki bi v vasi recitiral Borove pesmi (Komelj 2009, 544). Recitacija v zboru je bila element avantgardnega gledališča; v Sloveniji jo je prvi uvedel Ferdo Delak. Potem so se začele organizirati prve gledališke skupine, najprej poleti 1942 Agitteater, katerega člani so bili pobiti med italijansko ofenzivo. Po letu 1943, zlasti pa po letu 1944, pa se je začel pravi razmah partizanske gledališke dejavnosti – od frontnih gledališč VII. in IX. korpusa do Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju pod vodstvom Filipa Kumbatoviča Kalana, ob katerem so bili organizirani tečaji za nove talente, ki so pomenili zametek poznejše Akademije za igralsko umetnost – s predavanji na izredno visoki teoretski ravni.

Gledališče je v partizanih stopilo iz meščanskih institucionalnih okvirov – Janez Kardelj (brat Edvarda Kardelja), ki je vodil Agitteater, je v himni tega teatra

posebej poudaril nasprotje z buržujskim teatrom (Paternu 1987, 257) –, obenem pa je vzpostavilo institucijo na neki novi ravni. Značilno je, da se je to novo vzpostavljane zgodilo v drugem obdobju NOB-ja, ko se je partizanska vojska preobrazala v redno vojsko nove države, ki je na osvobojenem ozemlju začela organizirati svoje institucije, med katerimi je bilo tudi gledališče. Tako je razmah partizanskega gledališča pravzaprav sovpadel z obdobjem, ko so v kontekstu samega NOB-ja nekateri že začeli govoriti o partizanstvu kot preteklosti – kot neki stopnji, ki je v procesu konstituiranja nove revolucionarne oblasti že presežena.¹ "Partizanstvo" v tem obdobju ni bilo več *terminus technicus* kot oznaka načina vojskovanja, ampak je dobilo močan simbolni pomen, ki je (ne da bi bila pri tem uporabljena beseda "revolucija", ki so se je partizani v tem obdobju – predvsem zaradi stikov z zavezniki – izogibali) poudarjal revolucionarno vsebino boja.²

Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju je med drugim uprizorilo tudi Molièrovega *Namišljenega bolnika* v kostumih, sešitih iz zavezniške padalske svile. Nekateri so imeli ob tem pomisleke – češ, zakaj zdaj ta klasika, ali ne bi bila bolj na mestu direktna politizacija? (Moravec 1979, 59.) Ampak mislim, da je bila prav takšna uprizoritev Molièra mnogo bolj revolucionarno dejanje, kot bi bila kakšna agitka, saj je bila znak resnične notranje moči gibanja. In posebnost te predstave je bila tudi v tem, da so tu prvič nastopili tudi igralci in igralke, ki so se izšolali na prej omenjenih tečajih – kar je bil spet dokaz, kako ta boj oblikuje nove talente, ker gre v globino in spreminja subjektivnost ljudi. Med temi igralci in igralkami je bila Ivanka Mežan; velika sreča je, da je – tako kot Aleksander Valič iz Frontnega gledališča VII. korpusa – danes tukaj med nami.

Partizansko gibanje je razvijalo tudi druge gledališke zvrsti – od lutkovnega gledališča, kjer je med drugim nastopala prelestna lutka Lili Marlen, do sodobnega plesa. Obenem pa se je teater kot najgloblja notranja potreba vedno znova vzpostavljala tudi zunaj "uradnih" dejavnosti; naj omenim samo interne "gledališke" nastope v vodstvu OF, ki jih opisuje Edvard Kocbek v *Listini*. Recimo to, kako je Matej Bor sijajno imitiral Hitlerja. (Ohranjena je tudi fotografija takega nastopa.)

V partizanskem gibanju je bilo gledališče v najširšem smislu strukturna podlaga tudi za posredovanje nekaterih sporočil, ki niso nastala z mislijo na gledališče. Tako je bilo branje pesmi na mitingih, ki so bili svojevrstni gledališki dogodki. Eden najboljših tekstov slovenskega partizanskega gledališča je bila reportaža *Tri leta borbe*, učinkovita montaža različnih partizanskih pesmi, ki jo je za Frontno

¹ Ločevanje sekvenc je zelo pomembno. Tvorci gledališča na osvobojenem ozemlju so se ga zelo zavedali. Filip Kumbatovič Kalan je o tem pisal v članku o uprizoritvi Cankarjevega *Kralja na Betajnovi*, otvoritveni predstavi Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju, objavljenem v *Ljudski pravici* 1. maja 1944: "Jeseni 1943 so igrali naši umetniki pred Zborom odposlancev kot partizani med partizani – danes govorijo svojo besedo kot svobodni državljani bodoče svobodne in demokratične Slovenije. Takrat je bila prireditelj izraz prvega velikega vzpona našega množičnega gibanja, danes je svečana otvoritev Slovenskega narodnega gledališča že dogodek državnega značaja. In kakor so takrat z uprizoritvijo Klopčičeve 'Mater' tolmačili naši igralci vsebino partizanskega boja, tako so danes že lahko navezali svoje delo na pomembno izročilo enega največjih predhodnikov naše narodnoosvobodilne borbe, na besedo Ivana Cankarja." (Komelj 2009, str. 151–152.)

² O tem pišem v knjigi *Kako misliti partizansko umetnost?*, zlasti str. 37–41.



Člani Frontnega gledališča pojejo Zvočni tehnik, 1945. Vir: e-razstava Partizansko gledališče

gledališče VII. korpusa naredil Zvone Sintič, pozneje filmski režiser. V oceni, objavljeni v *Dnevniku VII. korpusa*, je bilo zapisano, da je to

"do danes nedvomno najboljši partizanski komad, ki je nastal v partizanih. Ne samo, da jamči izbor najboljših del naših pesnikov za občuteno vsebino in dober jezik, marveč se je tov. Sintiču posrečilo zbrati vse odlomke pesmi v celoto tako, da izgine posameznost in se pokaže vsa reportaža kot enotno delo, kot proizvod kolektiva." (Komelj 2009, 14)

Ampak za gledališče niso prirejali samo poezije; kot 6. zvezek zbirke *Partizanski oder* je Milan Apih pripravil odrsko delo *Rdeča armada prihaja* z učinkovito montažo odlomkov iz člankov Stalina, Manušilskega in Ehrenburga.

Po drugi strani pa gledališče v partizanih ni bilo omejeno samo na oder. Če beremo pričevanje Marte Paulin - Brine o njenih partizanskih plesnih nastopih, je najbolj pretresljivo prav to, kako odsotnost odra, stik telesa s konfiguracijo gozdnih tal, prebuja neko novo zavedanje in občutje telesa, ki presega lastne meje in se razširja prek krošenj dreves v neskončnost (Paulin 1975, 25–26).

To občutje razširitve in brezmejnosti lahko zaslutimo tudi v himni Agit teatra, ki jo je napisal Janez Kardelj. "Naš dom nikjer, a oder naš povsod," pravi. "Zelena hosta zdaj nam je dvorana, / reflektor – mesec je sijoč z neba" (Paternu 1987, 257); vse dobi neke kozmične dimenzije. Svet postane teater.

V predgovoru svoje knjige *Kako misliti partizansko umetnost?* sem navedel tudi sijajen opis "teatralizacija življenja" izpod peresa Zdenke Kidrič: opis drzne ilegalne akcije, ki jo je v Ljubljani za praznovanje prvega maja 1943 izvedla VOS; to je bila teatralizacija celotnega mestnega središča s simultano koordiniranimi izbruhi ognjev, metanjem raket, recitacijami parol skozi megafone iz Tivolija, spuščanjem

ladjic po Ljubljani (Komelj 2009, 16–17). To je bil pravi *Gesamtkunstwerk*. Mimogrede: Zdenka Kidrič je bila strastna ljubiteljica Richarda Wagnerja.

Ob tej "predstavi" naj bi okupatorje zajela panika, češ, da so partizani vdrlili v mesto. Na ulice so šli tanki, začeli so streljati na nevidne "napadalce" in tako naprej. Skratka: tu se zabriše meja med gledališčem in bojem. Če je partizanski boj postavil neke nove koordinate gledališču, je bilo po drugi strani gledališče lahko model za nekatere komponente samega boja.

Seveda se partizanstva niso obotavljali prikazovati kot "teater" tudi nasprotniki. V ljubljanskem klerikalnem časniku *Slovenec*, ki je bil med vojno profašistično in pronacistično orientiran, je bila objavljena karikatura, na kateri je partizanstvo prikazano kot teater – seveda teater krvi in krutosti –, Josip Vidmar pa je narisana kot dramaturg tega teatra.

A zanima me nekaj drugega, teater kot model v nekem drugem smislu. Filip Kumbatovič Kalan, ravnatelj Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju, je v referatu, ki ga je imel 3. oktobra 1944 v Slovenskem umetniškem klubu, dejal, da je gledališče prostor, kjer se morda najbolj jasno in neposredno uveljavlja geslo "kadri so vse", saj je v odrskem snovanju "vse zgrajeno na 'kadril'", na skupnosti, na solidarnem discipliniranem in tovariškem kolektivu" (prim. Komelj 2009, 15).

To geslo "kadri so vse" je seveda Stalinovo. Ampak Kumbatovičev poudarek ni stalinističen. Odpira ravno vprašanje o nekem novem pojmovanju kolektivne subjektivnosti, ki se je zastavilo v partizanih. Matej Bor je med vojno pisal: "Gledališče potrebuje več demokracije kakor vsaka druga umetnost – iz otopelih, nedvednih, brezbriznih množic še nikoli ni zrasel dober teater" (prim. Komelj 2009, 15, opomba 5). Kumbatovičeve besede berem v povezavi s partizanskimi tezami o tem, kako se v revoluciji oblikuje neka nova subjektivnost. O tej novi množstveni subjektivnosti sem poskušal pisati na več mestih; poskušal sem pokazati, da naj ta kolektivnost ne bi temeljila v preprosti podreditvi posameznika kolektivu, ampak naj bi šlo za pomnožitev vsakega posameznika skozi notranji razcep v soočenju s protislovji zgodovinskega časa. Skratka, zavest o gledališču nam na novo zastavi vprašanje, kaj sploh je kolektiv. Nedavno sem se pogovarjal z mlado prijateljico, ki so ji zelo odvrtni vsi kolektivismi; rekla mi je, da je edina kolektivnost, ki je zanjo sprejemljiva, tista vrsta kolektivnosti, ki jo na primer udejanji neka plesna predstava.

Ko so Richarda Wagnerja vprašali, oblast katere vladavine (*Regierungsgewalt*) je organizirala tako osupljivo zanesljivo prvo uprizoritev *Parsifala*, je mirno rekel: "Anarhija." Vsak naredi tisto, kar *hoče* – se pravi tisto, kar je pravilno (Wagner, brez letnice, 297–298). Sovpad svobode in nujnosti.

Po drugi strani pa moment teatra lahko odigra neko zelo realno vlogo v samih bojih. Obstaja veliko primerov, ko je imel neke vrste teater realen učinek v boju. Različni načini "uprizoritvene" prevare sovražnikov so znani iz zgodovinske literature že od antike naprej. V knjigi o partizanski umetnosti sem povzel pripoved Antea Novaka in Ivana Lokovška - Jana o tem, kako je na hrvaškem bregu Kolpe nastalo prvo osvobojeno ozemlje, ki so ga osvobodili slovenski partizani; trije partizani,



Ivan Cankar: Kralj na Betajnovi, r. Matej Bor, SNG, 1944, prizor: Lužarica (Nada Stritar) z otroki
Negativ hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije, digitalna fotografija v arhivu CTF AGRFT.

poleg omenjenih dveh še Franc Avbelj - Lojko, so sami razorožili ustaško posadko, tako da so mobilizirali vaščane, ki so delali tak hrup, da so ustaši mislili, da je naokrog močna partizanska enota, ki jih je obkolila. Zato so se ji predali (prim. Komelj 2009, 400–401). Od teh treh partizanov je bil Ante Novak človek, ki je bil povezan z gledališčem; pred drugo svetovno vojno je prevedel dramo *Hinkemann* Ernsta Tollerja. Prav zdaj SNG Drama v Ljubljani spet uprizarja njegov prevod.

Dejansko gre za to, kako se v nekih situacijah, v katerih gre krvavo zares, razkrije, kako je struktura tega "krvavo zares" v bistvu gledališka. Morda poznate Lubichev film *Biti ali ne biti*, ki je sploh eden najbolj duhovitih filmov o gledališču. Tam poskušajo člani poljskega odporniškega gibanja preslepiti gestapovskega agenta tako, da mu dobesedno priredijo teater, igrajo, da so oni gestapovski štab. No, igralec, ki se pretvarja, da je gestapovski šef, pride s svojimi reakcijami v zadrego, zateče se k behavemu humorju itd., tako gestapovski agent hitro posumi, da je to samo teater. Ampak potem ko člani uporniškega gibanja tega agenta ubijejo in se igralec, ki je prej igral gestapovskega šefa, preobleče v agenta in gre k pravemu gestapovskemu šefu, vidi, da so reakcije tistega pravega gestapovskega šefa natančno take, kot so bile njegove, ko se je pretvarjal, da je gestapovski šef, s prav takimi behavimi šalami in tako naprej. Skratka, teater ima v tem primeru strogo spoznavno funkcijo, ker razkrije, da je socialna realnost strukturirana kot teater.

Tu pridemo do zelo stare teme sveta kot gledališča. To je bila ena od velikih tem baroka. Emblematičen je Calderónov misterij *Veliko gledališče sveta* (*El gran teatro del mundo*), na koncu katerega Svet reče, da je glede na to, da je celotno življenje gledališka predstava, upravičena tudi ta gledališka uprizoritev. To, da se gremo teater, je utemeljeno v teatrski strukturi sveta kot takega. Pri Calderónu je ta struktura opravičilo za socialno neenakost, ker je tako in tako vse igra in mora

vsakdo uprizarjati vlogo, ki mu jo je določil Avtor komedije z naslovom *Delati dobro, ker je Bog Bog* (*Obrar bien, que Dios es Dios*). Nekdo mora igrati kralja, nekdo delavca, nekdo reveža. Seveda revež ni navdušen in se poskuša pritožiti. Zakaj nekdo igra kralja, on pa mora igrati reveža? Ali nimata podobnih duš? Vloga kralja je boljša od njegove, ne da bi bil kralj kaj boljši od njega. Zakaj ta neenakost, vpraša. Ampak Avtor – ki ima glede na svet strukturno mesto Boga – pojasnjuje: prav zaradi igre. V igri enako zadovolji dobro igranje enega in drugega. Enaka sta v sami strukturi igre. In na koncu sta oba enako dobra v svoji vlogi. Vsakdo mora igrati svojo vlogo, kajti vse na tem svetu je reprezentacija.

*"(Que toda la vida humana
representaciones es." (Calderón de la Barca 1957, 161)*

To je v Calderónovem misteriju argument za perpetuiranje družbenih razmerij, češ, tako in tako so vse samo vloge. Ampak prav to spoznanje ima že potencialno revolucionarno ost, saj pokaže popolno akcidentalnost tega, da je kralj kralj; Kralj je kralj, ker igra to vlogo. Skratka: nastopi radikalna dvoumnost. Avtor – Calderónov Bog – uporabi teater zato, da uprizori neki sistem zatiranja. Ampak z razkritjem teatarske strukture sveta se odpre tudi možnost, da se uprizori teater emancipacije. Znotraj neke reprezentacije je vse determinirano, ampak sama determinacija je arbitrarna. To, kar determinira celotno strukturo, je arbitrarno. In partizani so dejansko poskušali vzpostaviti neko novo determinacijo celotne družbene strukture. Partizansko gledališče je imelo vlogo pri tem vzpostavljanju – v zavesti, da gledališče ni ogledalo sveta, ampak razkrivanje njegovih mehanizmov in poseg v njegove mehanizme.

Za konec pa bi rad rekel samo še nekaj besed o neki nenavadni gledališki uprizoritvi, ki je bila vključena v ritual vzpostavljanja nove ljudske oblasti po kapitulaciji Italije – in ki je konceptualni *unicum*. Gre za igro Edvarda Kocbeka *Večer pod Hmeljnikom*, ki je bila eden redkih popolnih fiaskov partizanskega gledališča. Igra je bila napisana septembra 1943 za Zbor odposlancev slovenskega naroda v Kočevju. Mimogrede: obstaja neko pismo Edvarda Kardelja Titu, v katerem poroča o tem zboru in reče, da je bil to nekakšen operetni parlament. Tu sta mogoči dve interpretaciji: ali gre za dejansko omalovaževanje – tako interpretacijo povlečejo na dan zlasti nasprotniki NOB – ali pa za poskus, da bi Kardelj z navideznim omalovaževanjem v pismu zaščitil neke tendence, ki bi bile lahko za vodstvo jugoslovanskega gibanja problematične, prevelika samostojnost slovenskega gibanja itd. Ampak ko sem bil nedavno v Kočevju na performansu Lele B. Njatin, ki se je zgodil v dvorani, v kateri se je dogajal kočevski zbor, sem se šele zares zavedel, da so se zasedanja tega parlamenta dejansko dogajala na odru.³ In s to zavestjo je treba brati tudi Kocbekov tekst.

³ In v eksplicitnem odnosu do gledališča je bil izbran tudi še danes ohranjeni napis nad prizoriščem: NAROD SI BO PISAL SODBO SAM. To je natanko tisti stavek iz Cankarjevih *Hlapcev*, ki je bil v zadnji predvojni uprizoritvi l. 1940 v Ljubljani cenzuriran.



Molière: Namišljeni bolnik, r. Jože Tiran, SNG, 1944, z leve proti desni: Draga Ahačič, Lojze Potokar, Ivanka Mežan, France Presetnik, Stane Česnik. Fotografija: Alfred Kos, negativ hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije, digitalna fotografija v arhivu CTF AGRFT.

Med pripravami na kočevski zbor je prišlo do predloga, da se poskrbi za kulturni program – in takrat sta nastali dve igri. Prva, *Mati Mileta Klopčiča*, je bila izredno uspešna. Druga, Kocbekov *Večer pod Hmeljnikom*, kot sem rekel, fiasco (tudi Kocbek nikakor ni bil zadovoljen z uprizoritvijo). Ko je Kocbek to igro napisal, so se igralci soglasno uprli, češ, tega že ne bomo igrali. In potem jih je Boris Kidrič prisilil, da morajo igrati to igro – z besedami, ki so videti malo ironične: "Naj delajo noč in dan, to je njihovo partizanstvo, tudi njihovi napori morajo biti nadčloveški." (Kocbek 1982, 329)

Igra je dolgo veljala za izgubljeno. Prvič je bila objavljena devet let pred izidom moje knjige o partizanski umetnosti, ampak sam – *mea culpa!* – med pisanjem tega nisem vedel in sem napisal, da je izgubljena, čeprav je bila že objavljena. Prav tako nisem vedel, da je že pred njeno objavo napisal Taras Kermauner obsežno interpretacijo (Kermauner 1998, 7–66).

Preden sem to igro prebral, sem domneval, da je moral biti neuspeh povezan s tem, da se je Kocbek najbrž zapletel v kakšne metafizične teme, ki so bile aktivistično nastrojenim partizanom tuje. Toda ne! Ravno nasprotno. To je najbolj suhoparen tekst, kar je mogoče. Uprizoritev sestanka OF v neki dolenski vasi, kjer izbirajo kandidata za zbor poslancev. Pri tem v celoti preberejo neki časopisni članek in tako naprej.

Kermauner v svoji interpretaciji piše, da to sploh ni drama. On bere Kocbekov tekst kot skrajno naivno uprizoritev popolnega poenotenja ljudstva, neko idilo, ki jo označi kot naivno, plitvo, neresnično, ceneno – obenem kot "vrh depersonalizacije v slovenski dramatiki". In jo označi kot "morda prvi primer socialističnega realizma na Slovenskem; tako skrajšen, da je bil celo za tedanjo Partijo – Kidriča –

pretiran." Obenem poudarja, da je, če gledamo s stališča konvencionalne estetike, to samo slaba drama, plakat, agitka, dramatiziran časopisni članek; pa vendar je v njej nekaj, kar sega onkraj agitke; ta tekst je treba dešifrirati – in potem se nam pokaže, da gre v bistvu za ritual, za mašo NOB. Kermauner tudi dobro opozori na nekatera protislovja: kako se vizija nove revolucionarne družbe obenem povezuje z ruralnimi tradicionalističnimi elementi. In kako Kocbek ne upošteva realitete razrednega boja, v bistvu živi v neki blodnji, za katero misli, da je vizija.

V Kermaunerjevi analizi je veliko lucidnih ugotovitev – pa tudi nekaj zelo problematičnih posplošitev in tudi diskreditacij, povezanih z narodnoosvobodilnim gibanjem. Ampak sam bi v razmerju do njegove interpretacije te igre kot rituala naredil še en korak naprej. Moja teza je, da moramo to Kocbekovo igro pravzaprav razumeti na način *site specific* konceptualne umetnosti. In potem jo lahko vidimo kot *unicum* v svetovnem merilu.

Za kaj gre? Tu imamo realno zasedanje parlamenta in ob tem zasedanju, ki se dogaja na odru, na istem odru uprizorijo volitve v neki vasi, ki dajejo simbolno legitimnost temu zboru. Nenadoma se razkrije teatralna struktura realnosti, ki jo tukaj organizira kočevski zbor, in tako imamo teater v teatru. Ampak ravno ta teater v teatru naj bi dajal simbolno oporo nečemu, kar je bolj realno od realnosti.

Pri tem pa je zanimivo, da te volitve niso prikazane kot izbor, ampak kot neka prisega, kot čisti teaterski ritual.

"JELEN /ZABRETOVA/: No, kaj naj rečem? To so popolnoma nove volitve, to je res. Pri teh ni nobenega slepomišljenja in prerivanja, nobene zavisti in iskanja korit. Tu ne gre več za stranke, za prazen boj med kandidati, ampak za to, da javno, rekel bi, slovesno, predvsem pa skupno izberemo človeka. Če ravnajo vsi po vesti, itak ne moremo biti različnega mišljenja. Zato se mi zdi, da tudi ni potrebno postavljati več kandidatov." (Kocbek 2000, 675)

Ampak na koncu Murn, človek, ki je bil predlagan za kandidata, v nekakšnem ekstatičnem izlivu predlaga drugega kandidata, Jošta. In ko to predlaga, se zgodi tole:

"VSI (enodušno, obkrožijo Jošta): Tako je, Jošt je naš fant. Jošt odposlanec. MURN: Ali ni to že glasovanje? Ljudje božji, to je že glasovanje, to je pravo glasovanje! Kdor je za Jošta, naj dvigne roko. (Vsi dvignejo roko, razen treh belogardistov.) To je glas ljudstva. Jošt, ne moreš se braniti. VSI: Jošt, Jošt, Jošt, Jošt." (Kocbek 2000, 683)

Skratka, čisti performativ. "Ali ni to že glasovanje? Ljudje božji, to je že glasovanje, to je pravo glasovanje!" To "pravo glasovanje" je teater, ki v kontekstu kočevskega zbora nastopa kot neke vrste teater v teatru.

Ampak tega vzklika, ki ga lahko razumemo kot bistvo igre, se s kočevskega odra ni slišalo. Ta vzklik je režiser črtal. Ta vzklik je bil dejansko preveč.

Josip Vidmar je v svojem nagovoru takoj na začetku prvega zasedanja kočevskega zbora – v govoru, v katerem je citiral Prešernove verze o sinovih Slave, ki si prosti volijo vero in postave, s katerimi se sklene tudi Kocbekova igra – med drugim rekel:

"Že samo dejstvo vsenarodnosti bi zadostovalo, da bi lahko upravičeno za zdaj in za vselej ta Zbor označili kot zgodovinski dogodek v zgodbah slovenskega naroda, toda je še druga značilnost našega Zbora, ki je ne smemo prezreti in ki potrjuje in poudarja njegovo zgodovinsko edinstvenost. Značilnost, ki jo imam v mislih, je njegova demokratičnost." (Zbor odposlancev 1953, 11)

V nadaljevanju Vidmar to pojasnjuje med drugim s tem, da so tu prvič dobile volilno pravico ženske, kar je bila nedvomno ena ključnih pridobitev NOB, ki se je prvič manifestirala prav na Kočevskem zboru. Ampak sam postopek volitev, kot ga pokaže Kocbek, je en sam vzklík, da so volitve v bistvu odveč. Volitve, kot so pokazane v tej igri, imajo funkcijo neke slovesne prisege, neko čisto teatrsko funkcijo. Tako ta igra kot nehotena "subverzivna afirmacija" ob ustanovitvi parlamenta učinkuje kot dekonstrukcija parlamenta kot takega – a obenem tudi kot dekonstrukcija "neposredne demokracije", ki je v tem primeru uprizorjena kot fantazijski model samih volitev v parlament. Ta igra sooči fantazmo demokratičnega parlamenta, ki je v bistvu teater, s fantazmo neposredne demokracije – pri tem pa se pokaže, da ima ta neposrednost strukturo teatra v teatru.

- Calderón de la Barca: *Trois autos sacramentales*. Pariz: Librairie C. Klincksiek, 1957.
- Kermauner, Taras: *Naša sveta stvar (leva): dramatika narodno osvobodilnega boja 1*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1998.
- Kocbek, Edvard: *Listina: dnevniški zapisi od 3. maja do 2. decembra 1943*, drugi natis. Ljubljana: Slovenska matica, 1982.
- Kocbek, Edvard: *Zbrano delo, sedma knjiga* (drugi del). Ljubljana: DZS, 2000.
- Komelj, Miklavž: *Kako misliti partizansko umetnost?*. Ljubljana: Založba I*cf, 2009.
- Moravec, Dušan: *Gledališče v narodnoosvobodilnem boju*. Kultura, revolucija in današnji čas. Ljubljana: Plenum kulturnih delavcev OF in Cankarjeva založba, 1979.
- Paternu, Boris (ur., s sodelovanjem Marije Stanonik in Irene Novak Popov): *Slovensko pesništvo upora 1941–1945; I: Partizanske*. Ljubljana: Mladinska knjiga, Partizanska knjiga, 1987.
- Marta Paulin - Brina: *Plesna umetnost v partizanih*. Partizanska umetnost. Ljubljana: Delavska enotnost, 1975.
- Wagner, Richard: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10. zvezek. Leipzig: C. F. W. Siegel's Musikalienbehandlung (brez letnice).
- Zbor odposlancev slovenskega naroda v Kočevju od 1. do 3. oktobra 1943: dokumenti*. Ljubljana: Ljudska skupščina LRS, 1953.

POVZETEK SUMMARY

Uprizoritvene umetnosti znotraj revolucionarnega narodnoosvobodilnega boja v Sloveniji v letih 1941–1945 so bile izredno bogate in razvejane. Po eni strani so pomenile izstop gledališča iz institucionalnih meščanskih okvirjev, po drugi strani pa se je zlasti od ustanovitve Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju leta 1944 naprej začela vzpostavljati institucionalizacija gledališča na novi ravni v kontekstu nastajajoče nove države. Poleg dotlej uveljavljenih oblik gledališča so partizanske uprizoritvene umetnosti vključevale tudi nove zvrsti – od sodobnega plesa do tako imenovanih mitingov. Vprašanje, zastavljeno v tem referatu, je, kako je gledališče v boju prestopalo lastne meje – od ideje o tem, da je gledališki kolektiv model discipliniranega tovariškega kolektiva, do uporabe "gledaliških" elementov v vojaški taktiki. To lahko navežemo na staro idejo sveta kot gledališča – a če je ta ideja pri Calderónu argument za perpetuiranje družbenih razmerij, je bila za partizane argument za njihovo spremembo. Gledališče je imelo posebno vlogo tudi pri simbolnem ritualu vzpostavljanja nove oblasti. Zadnji del referata je posvečen igri Edvarda Kocbeka *Večer pod Hmeljnikom*, ki je v konceptualnem smislu verjetno svetovni *unicum*. Ta igra, uprizorjena ob zasedanju partizanskega parlamenta, prikazuje, kako naj bi potekale volitve za ta parlament v neki vasi. Ker pa imajo v

igri prikazane volitve povsem gledališko ritualno funkcijo, ta igra ob ustanovitvi parlamenta učinkuje kot dekonstrukcija parlamenta kot takega – a obenem tudi kot dekonstrukcija "neposredne demokracije", ki je uprizorjena kot fantazijski model samih volitev v parlament. Ta igra sooči fantazmo demokratičnega parlamenta, ki je v bistvu teater, s fantazmo neposredne demokracije – pri tem pa se pokaže, da ima ta neposrednost strukturo teatra v teatru.

Performing arts within the revolutionary National Liberation Struggle in Slovenia during the 1941-1945 period were extremely rich and varied. On the one hand they represented the exit of theatre from institutional bourgeois frames, while on the other, especially with the founding of the Slovenian National Theatre in liberated territory from 1944 on, the institutionalization of theatre began to be established on a new level in the context of the emerging new state. Besides the theatre forms already established, partisan performing arts included new genres – from modern dance to what were called "meetings". The question raised in this paper is how theatre in the struggle went beyond its own boundaries—from the idea that the theatre collective is a model of a disciplined collective of comrades to the use of "theatre" elements in military tactics. This can be tied to the old idea of the world as theatre – but if this idea in Calderón is an argument for perpetuating social relations, for the partisans it was an argument for changing them. Theatre also had a special role in symbolic ritual in establishing the new government. The final part of the paper is devoted to the play by Edvard Kocbek, *Evening under Hmeljnik*, which is probably unique in the conceptual sense. This play, performed during the assembly of the partisan parliament, portrays how elections would be taking place in some village. Because the elections portrayed in the place have an entirely theatrical ritual function, this play on the occasion of the founding of parliament functions as a deconstruction of parliament as such – and at the same time a deconstruction of "direct democracy", which is staged as a fantasy model of parliamentary elections themselves. This play confronts the phantasm of a democratic parliament, which in essence is theatre, with the phantasm of direct democracy – and in the process it is shown that this directness has the structure of theatre in theatre.

Upornost in odpornost slovenskega teatra med 2. svetovno vojno

Slovenski gledališki ustvarjalci so odpor do okupacije in načrtov okupatorja do slovenske kulture pokazali na različne načine. V gledališču na okupiranem ozemlju je delovala dobro organizirana celica odporne gibanja, na osvobojenem ozemlju pa so ustanovili Slovensko narodno gledališče, pravo poklicno gledališče, ki je preseglo za vojni čas bolj običajne oblike preproste gledališke dejavnosti.

Ključne besede: gledališče, 2. svetovna vojna, odpor, odporiško gibanje

Slovenian theatre artists expressed their resistance to the occupation and the plans of the occupier in different ways. A well-organized cell of the resistance movement operated within theatre in the occupied territory, while in liberated territory the Slovenian National Theatre was founded, a professional theatre that went well beyond the more usual forms of simple theatre activity.

Keywords: theatre, World War II, resistance, resistance movement

NEUSPELI EKSPERIMENT – NOVO GLEDALIŠČE NOVE POLITIČNE ERE

Trpljenje v času svetovne vojne je z vsemi drugimi dejavnostmi človekovega bivanja delila tudi gledališka dejavnost. Pravzaprav je bila prizadeta že v letih pred vojno, saj fašistični in nacistični načrtovalci preurejanja Evrope niso skrivali načrtov, kako naj bi se novim razmeram prilagodil tudi teater in vse, kar se dogaja v njem. Avtorji gledaliških del in njihovi interpreti so v svojo dejavnost že od nekdaj vnašali kritične tone o aktualnem trenutku, s tem pa so trčili ob želje ideologov novih političnih režimov. Ti so v skrbi za moralno zdravje družbe in države bolehalo za akutno alergijo do tolerantnosti in pravice posameznika, da na izviren način javno izraža lastno mnenje o stvareh, ki ga obkrožajo.

Vodilni nemški nacisti so jasno povedali, da mora v novi Evropi prevladati gledališče nove dobe, že v prvih letih po prihodu na oblast. Politično in idejno nezaželeni gledališčniki so izgubljali delovna mesta, bili poslani v taborišča ali pa so se tovrstni usodi izognili z odhodom v emigracijo. Cenzura je izločala tiste dele besedil ali njene poudarke, ki naj ne bi bili v skladu z nemško nacistično ideologijo, če pa je bilo tega preveč, je bilo prepovedano celotno delo. V vojnih letih je delež nemških iger na odrih na okupiranih ozemljih naraščal. Novosti, ki to niti niso bile, saj imajo pritiski na svobodo umetniške ustvarjalnosti že dolgo tradicijo, so rojevale odpor in tudi na odre "nove Evrope" so uhajali poudarki, ki so s prikrito ironijo zasmehovali režim in njegove kreatorje (London 2000a, 31–33). Poskusi oblikovanja novega gledališča s pisanjem iger po željah novih ideologov in njihovim uprizarjanjem na gledaliških deskah nove Evrope pa niso pustili trajnih dosežkov. Posamezni poskusi so se preveč približali plehki politični propagandi, gledališki ustvarjalci pa nikakor niso hoteli sprejeti vloge cenениh zabavljačev in propagandi-

stov (Niven 2000). Model, ki so ga nacistični voditelji vzpostavili že v Nemčiji pred vojno, se je v vojnih letih razširil po Evropi. Če so na okupiranih območjih kolikor toliko mirno prenašali nemško okupacijo ali domači kolaboracionistični režim, so se tudi na odrih v Nemčiji še naprej pojavljala dela avtorjev iz zasedenih držav (London 2000b, 250–252).

Gledališča v vojnih letih niso prekinila delovanja, so ga pa morala v precejšnji meri prilagoditi željam novih oblastnikom. To je med gledališčniki izzvalo odpor, ki se je kazal na različne načine. V Nemčiji so že pred vojno skušali v manjših gledališčih ali kabarejih v predstave vnašati bolj subtilne poudarke, ki jih cenzorji ne bi takoj zaznali in že vnaprej prepovedali (London 2000a, 33–34). Na okupiranih ozemljih med vojno so tovrstni poudarki lahko prišli do izraza tudi na večjih odrih. Edward Boothroyd je npr. analiziral igre, odigrane med okupacijo v Parizu, ki so nakazovale sovraštvo do okupatorja in spodbujale Francoze k odporu. Tematika ene izmed analiziranih iger, dela Clauda Vermorela o Jean d' Arc (Devici Orleanski), je odpirala aktualne nove poglede na staro vprašanje, kako naj se obnašajo Francozi pod vojaško okupacijo močnega sosedu. Publika v dvorani je predstavo videla precej drugače kot nemška cenzura in propaganda Vichyja, ki sta izpostavljali predvsem protiangleško tendenco mita o deviški rešiteljici v vojni proti Angliji. Tudi drugi večni mit o odnosu do soljudi in pokojnih, Antigona, je požel burne reakcije, ko jo je Jean Anouillh cepil s številnimi aluzijami na aktualni trenutek Francije in Francozov. Nobena od obravnavanih iger ni nastala v Parizu ali se ga neposredno dotikala, vsaka pa je nosila v sebi delček tistega, kar je lahko zadovoljilo cenzuro, bodisi nemško ali vichysko, pa tudi precej podtonov, nad katerimi se je navduševal del publike (Boothroyd 1999).

Oblasti so se sicer zavedale, da nosi ustvarjalno delo v sebi močan idejni naboj, protest in kritiko proti obstoječemu stanju, toda če bi hoteli to popolnoma zatreti, bi morali preprosto zapreti vsa gledališča oz. prepovedati kakršnokoli dejavnost, pa še to ne bi bilo zagotovilo za uspeh. Gledališki ustvarjalci so tudi po aretaciji nadaljevali delo in s precejšnjo mero iznajdljivosti pripravljali nastope tudi v taboriščih. To so počeli že nemški taboriščniki v prvih koncentracijskih taboriščih pred vojno, tovrstnih nastopov se je spominjal iz časov svojih taboriščnih let kasnejši francoski predsednik François Mitterrand, živahno gledališko dejavnost so v getih razvili tudi Judje (London 2000a, 34–35). Za zaprte češke gledališnike iz praških gledališč je npr. Jarka Burian zapisal, da so pripravljali predstave v različnih taboriščih ali pa pri tem sodelovali s Poljaki. Najmočnejšo kulturno dejavnost so razvili v Terezinu, ki je bil zamišljen kot mesto-taborišče za vse češke Jude. To je bilo mogoče tudi zato, ker je mesto služilo kot Potemkinova vas za predstavnike Rdečega križa, dejavnost pa je cvetela vse do jeseni 1944, ko so se začeli vrstiti množični transporti v plinske celice uničevalnih taborišč (Burian, 57–66).

Številni analitiki gledališke dejavnosti med vojno so se pri opisovanju njene uporniške in odporiške plati večinoma omejevali na besedila gledaliških iger, ki so vnašala kritične tone na račun nacistične/fašistične ideologije in njenih kreatorjev, ter na dejavnost improviziranih odrov na okupiranih ozemljih.

Za primerjavo s slovenskim "gledališčem upora" je takšno izhodišče le delno primerno, saj je bila okupacijska politika v prvih letih vojne na evropskih tleh zmagovite Hitlerjeve Nemčije zelo različna. Manj nasilna je bila v državah naseljenih z Germani in Romani. Na zahodu, npr. v Franciji ali Belgiji, so celo spodbujali delovanje gledališč, da bi dokazali, da se stanje normalizira. V nasprotju s tem so na okupiranih slovanskih ozemljih, na Češkem ali Poljskem, dejavnost komajda še tolerirali v zelo omejenem obsegu (Abbey in Havenkamp, 263–264). Drugače je bilo seveda pri Slovakah ali Hrvatih, ki so dobili svoje "lutkovne" države, ki so pristopile k trojnemu paktu. Če bolj natančno pogledamo načrte oblikovalcev "nove Evrope", lahko ugotovimo, da so naredili razlike tudi med slovanskimi narodi. Medtem ko lahko na nemških zemljevidih iz let po razpadu prve Jugoslavije poleg "neodvisnih" držav Slovaške in Hrvaške najdemo npr. tudi ime Češka ali Srbija, pa bi na njih zaman iskali karkoli, kar bi bilo označeno kot slovensko.

Po hitrem razsulu vojske Kraljevine Jugoslavije v kratkotrajni aprilski vojni leta 1941 in neuspešnih poskusih dobrikanja nekaterih slovenskih politikov pri predstavnikih okupatorjev, da bi slovenski del Jugoslavije ostal celovito območje pod enim zavojevalcem, je postalo jasno, da bosta doživeli slovenski narodni gledališči precej različni usodi. Narodno gledališče v Mariboru je nemški okupator zaprl, za zabavo svojih uslužbencev in vojakov pa so odprli nemško Mestno gledališče v Mariboru, ki je imelo na programu predvsem lahkotnejši spored, z več operami in operetami, veseloigrama in nekaj malega dram. Pri načrtovanju programa so se manj zanašali na lastne sile in se bolj naslanjali na Štajersko deželno gledališče iz Gradca. V programu v nemškem jeziku so bila v večini dela nemških avtorjev, slovenščina pa je bila iz mariborskega Talijinega hrama izgnana.

Ljubljana kot slovenska kulturna prestolnica je postala središče italijanske province, v kateri je bila uvedena dvojezičnost. Ne toliko zaradi fašističnega spoštovanja slovenskega naroda, bolj zaradi precejšnje nepripravljenosti Italijanov, ki za priključeno ozemlje še niso imeli izdelanega scenarija za nadaljnje ukrepe. V prejšnjih letih je namreč Italija zasedla le kulturno manj razvite dežele Afrike ali Sredozemlja, kjer je poskušala fašistična politika širiti kulturne dosežke večtisočletne rimske civilizacije. Toda ko so zasedli del slovenskega ozemlja, so se soočili s kulturno razvitim svetom, za katerega dotedanja kulturna politika na zasedenih ozemljih ni bila ustrezna. Ni pa italijanski okupator skrival, temveč je, nasprotno, jasno izražal zahtevo, naj se delovanje nekdanjega Narodnega gledališča v Ljubljani, ki je bilo skladno razmeram preimenovano v Državno gledališče – Teatro di Stato, prilagodi spremenjenim političnim razmeram (Gabrič 2014, 419–421). Italijanski okupator slovenske besede ni prepovedal, jo je pa omejil s številnimi zapovedmi in prepovedmi. Ko so se vnovič odprla vrata osrednjega ljubljanskega gledališča, so bile pred njegovo vodstvo postavljene nove programske zahteve: "Poleg gojitve naše narodne kulture bo treba seznanjati slovensko ljudstvo s kulturnimi vrednotami italijanskega in nemškega naroda. Z italijanskim in nemškim narodom smo bili povezani dolga

stoletja in smo odtod prejeli premnoge kulturne impulze. V stoletju zmagovitega nacionalizma se naša kulturna samobitnost zopet vključuje v sovisnost s kulturami narodov, ki so nam prostorninsko najbližje. /.../ V sedanjih korenito izpremenjenih razmerah je nova kulturna usmeritev ena izmed neogibnih nalog obnovljenega kulturnega dela." (*Obnovitev kulturnega dela*)

Politika italijanskega okupatorja se torej v izhodiščih ni dosti razlikovala od uvodoma označene nemške na okupiranih ozemljih držav, kjer so na začetku bolj kot s palico mahali s korenčkom. Gledališče v Ljubljani naj bi pripravilo več predstav avtorjev novega oblastnika, v programski shemi pa naj bi se med novjšimi deli lotevati lahkotnejših iger, ki ne prinašajo večjih intelektualnih izzivov. Prvo je bilo razvidno že na začetku sezone 1941/42, ki jo je odprla predstava *Katarina Medičejska* tržaškega avtorja Rina Alesija, v celotni sezoni pa je bilo na sporedu 28 različnih naslovov, od tega sedem italijanskih in deset slovenskih. V naslednji sezoni so bili prevajalci iz italijanščine še bolj obremenjeni z delom, saj je bilo v sezoni 1942/43 med 32 deli tistih italijanskih avtorjev kar 11, medtem ko so bili pod 12 naslovi podpisani slovenski avtorji (Gabrič 1989, 391). Problematičnost uprizarjanja nezahtevnih del, ki sledijo zlasti želji po sprostitvi in lahkotnemu zabavljaštvu, je v leporečni terminologiji okrcal režiser Osip Šest: "Povsod vlada optimizem, točnost in vera v absolutno pravilnost početja. To je nov tip sodobne italijanske dramatike, ki je zelo zanimiv, a za igralca, režiserja zelo, zelo težak, ker mu daje malo akcije, a zato ogromno modrijanstva na odru. – Torej: današnji italijanski dramatik niso dramatik, temveč dramatizirani filozofi ali ideologi" (Šest, 161–162).

Vse sicer ni bilo povsem novo, saj se, denimo, cenzurni model ni kaj dosti spremenil. Že pred vojno so katoliški cenzorji prepovedovali žalitve na račun Nemcev in Italijanov, tako da tega okupatorjem niti ni bilo treba uvajati na novo. Da prevelike cenzure v notranjem ustroju gledališča niso čutili niti gledališki ustvarjalci, je v spominih zapisal igralec Ivan Jerman: "S prihodom okupatorja se ni v ustroju gledališča nič spremenilo. Le italijanski čuvarji javnega reda so pri predstavah zamenjali slovenske. In več jih je bilo" (Jerman, 16). Morda so bili nad ostrim režimom presenečeni celo italijanski oblastniki, saj so ljubljanski cenzorji iz uvodne predstave, že omenjene Alesijeve *Katarine Medičejske*, črtali dele, ki Italijanom očitno niso bili preveč moteči, so pa bili nesprejemljivi za slovenske katoliške cenzorje. Iz predstave v Ljubljani so črtali stavek "Družba Jezusova mu je prinesla zvezo s terorjem", "vnukinje dveh papežev" pa so morali spremeniti v za papeževo sorodstvo bolj sprejemljive "nečakinje" (Mahnič 1949–50, 210–211).

ODPORNIŠKI DUH DO NOVE PROGRAMSKE POLITIKE

Tako kot na drugih gledaliških odrih na okupiranih ozemljih so poskušali tudi slovenski gledališki ustvarjalci v odrske predstave vtihotapiti čim več aluzij na aktualno stanje. Za to je v prvem letu okupacije najbolj skrbel Veseli teater, ki ga je ustanovil Božo Podkrajšek po zgledu tujih kabaretnih odrov. Večino sodelavcev so sestavljali igralci, ki so pred nemškim okupatorjem iz Maribora prebegnili v Lju-

bljano. Z njimi so sodelovali še številni ugledni slovenski umetniki, npr. režiser Vladimir Skrbinšek, humorist Fran Milčinski - Ježek kot pisec besedil, za živahno glasbeno spremljavo pa je skrbel Bojan Adamič in njegov jazz orkester. Teater je imel vseskozi težave z italijansko cenzuro, saj so v besedila vnašali tudi podtone, o katerih takratno uradno časopisje ni smelo pisati (Mahnič, 93–101).

So se pa namigi in poudarki ohranili v zavesti ljudi, ki so se jih spominjali in o njih govorili še dolga leta po vojni. Veseli teater ne bi bil vreden svojega imena, če se ne bi že kmalu ponorčeval iz cenzurne prepovedi kritiziranja sil osi, torej Nemčije, Italije in njenih zaveznic, kar je bilo pravzaprav le nadaljevanje že predvojne klerikalne cenzure. V enem izmed prizorov sta bila prikazana dva prijatelja. Ker je eden mahal na vse strani, ga je drugi vprašal, kaj mu je. Prvi mu je odgovoril, da skuša pregnati nadležno muho. Prijatelj pa ga je popravil, da ne gre za muho, temveč za oso in ga opozoril: "Ne delaj tega! Po osi tolči je sedaj prepovedano." Koga bi v novih okoliščinah morali podpirati, pa so pokazali v skeču, ki je prikazoval dva slovenska planinca, ki sta s hribov pregnala vsiljivega nemškega planinca, ki se je poskušal prikupiti domači planšarici. Preprost ljubezenski zaplet je poživila še nekoliko predelana ljudska pesem Na planincih, v kateri se je znašel tudi jesenskemu času leta 1941 prilagojeni verz "mi smo fantje, vsi pastirji, vsi v planince pojdemo". Obiskovalcem se v času, ko so med ljudmi že krožile govorice o prvih partizanskih četah, vsekakor ni mogel izmuzniti poudarek, da je treba podpirati tiste, ki se zbirajo v hribih (Gabrič 2001, 220).

V repertoarju osrednjega ljubljanskega gledališča je prišel razmislek, da se je treba bolj nasloniti na lastne moči in manj zaupati tujim zgledom, med vojno najbolj do izraza v igri Ljube Prenner *Veliki mož*. Ob pisanju je delo sprva naslovlila Veliki sin domovine, nato zamenjala sina z možem, pred premiero, ki je bila 20. januarja 1943, pa ji je cenzura iz naslova izbrisala še besedo domovina. Avtoričin prijatelj Maksa Šnuderl, ki je napisal tudi spremni članek za Gledališki list, je ocenil, da gre za odlično satiro na slabo slovensko navado, da se nekritično spoštuje vse, kar prihaja iz tujih logov. Dobrikanje domačih založnikov literatu, ki ga občudujejo zgolj zato, ker naj bi bil uspešen v tujini, se pokaže kot groteskno, ko se ob koncu igre izkaže, da gre pravzaprav za prevaro in za doma ustvarjeni in zato nepriznani kulturni izdelek. Na satiričen način je Prennerjeva s situacijsko komiko pokazala dvojno moralo (psevdo)intelektualnih krogov, ki se po eni strani klanjajo sleparju, ki naj bi bil v tujini priznani pisatelj, po drugi strani pa zavračajo domačega pisatelja, ki mu doma ne uspe najti založbe za izdajo dela, ki ustreza zahtevnejšim kriterijem. Komedija je izzvenela kot odločen poziv k spoštovanju in ljubezni do domačega, do tistega, kar lahko storimo in moramo narediti sami. Opozorilo, da tuje ni vredno več kot domače, je bilo v času okupacije več kot dobrodošlo. Kot je Šnuderl pričakoval že ob prebiranju rokopisa in ogledu generalke, so obiskovalci v igri očitno zaznali tisti poudarek, ki je bil kot naročen za čas tuje nadvlade (Gabrič, Kekec, Rajšter 2000, 49–53, 112–117). Pričakovanja so se uresničila in Šnuderl je po premieri v svoj dnevnik z velikim zadovoljstvom zapisal: "Komedija je imela velik uspeh, bila je pravcata bomba. Nešteto krat so jo klicali. V 3. dejanju, ko go-

voru Nakrst – Kresnica, da mi Slovenci svojega ne priznamo, a le vse, kar je tujega, častimo, je publika pri odprti sceni več minut aplavdirala. Bila je pravcata demonstracija." (Šnuderl, 426). Nič čudnega torej, če so v kulturni redakciji časopisa *Jutro* ob koncu sezone zabeležili, da je noviteta Ljube Prennerjeve "dosegla menda sezonski rekord" (Ob sklepu gledališke sezone).

Neizrazite, lahкотne italijanske igre za ljubljansko gledališče niti niso bile močete, ko pa je italijanska oblast zahtevala, da na spored uvrstijo igro Gabriela D'Annunzija *Jorijeve hči*, so se gledališčniki na pobudo burno odzvali in hoteli uprizoritev preprečiti. Italijanski dramatik, pisec, fašistični ideolog in avanturist je bil zaradi svoje vloge pri zasedbi Reke po 1. svetovni vojni in njeni kasnejši priključitvi Italiji med Hrvati in Slovenci zelo osovražena oseba. Italijanski oblastniki niso upoštevali izgovorov gledališčnikov, da nimajo dovolj sredstev, kadra ali kostumov za tako predstavo in so na široko podprli vse dodatne finančne zahteve gledališke uprave. Ko ji je zmanjkalo izgovorov, so igro končno le naštudirali, a so poskušali nato prekiniti premiero. Ivan Jerman, eden od organizatorjev odporiškega gibanja v gledališču, je kasneje opisal, kako so po posvetu z nekaterimi iz vodstva osvobodilnega gibanja poskušali preprečiti predstavo tako, da bi skozi zračni sistem spustili v dvorano plin. Toda tudi to ni prineslo zaželenega učinka: "Prav rahel, komaj zaznaven vonj je bilo čutiti med predstavo. (...) Količina plina je bila premajhna, da bi povzročila paniko med obiskovalci. Vsa prizadevanja, da bi preprečili uprizoritev, so se žal končala z neuspehom v hiši in zunaj nje." (Jerman, 59–60)

Manj kot pri drugih narodih najdemo omemb o delovanju improviziranih odrov slovenskih gledališčnikov v taboriščih. Vzrok za to bi lahko bila slovenska majhnost, saj je bilo v posameznem koncentracijskem taborišču ob prevladi drugih le manjši delež Slovencev, pa tudi v že omenjenem dejstvu, da je za Slovence vladal v nekaterih pogledih ostrejši okupacijski režim kot za pripadnike nekaterih drugih narodov. Toda to ne pomeni, da so zaprti gledališčniki pozabili na svoje poslanstvo. Prvi sodelavec ljubljanske Drame, ki je bil aretiran v italijanskih racijah po Ljubljani, Jože Tiran, je bil najprej v taborišču Čiginj (tedaj še po italijansko Cighino) in nato v Gonarsu, kjer se je družba slovenskih izobražencev že okrepila. Tam je tudi, kolikor je bilo mogoče, izkoriščal svoje pridobljeno znanje. "Dokler so bile dovoljene neke vrste 'javne prireditve', nas je spet bodril z zanosnimi nastopi, za katere je skrbno izbral ognjevite verze in domisleke", se je Tiranovih improviziranih nastopov v italijanskem koncentracijskem taborišču spominjal Dušan Moravec (41).

GLEDALIŠKI USTVARJALCI V ODPORNIŠKEM GIBANJU NA OKUPIRANEM OZEMLJU

Večina Slovencev je imela do okupatorja in okupacije hladen in prezirljiv odnos, le da so bili nekateri pripravljeni to potisniti v podzavest in se brez večjih pripomb potuhniti in preživeti, kakor se je pač dalo. V nasprotju s tem je v gledališču "prva ilegalna akcija", kot jo je ocenil Ivan Jerman, potekala takoj po začetku napada na Jugoslavijo. Odločitev, kaj z materialom iz polnega skladišča ljubljanskega narodnega gledališča, za katerega še ni bilo jasno, kakšna bo njegova bodoča

usoda, je padla na hitro in iz skladišča je odpeljal "cestni voz, naložen z raznim blagom, v glavnem z usnjem, k nekemu kmetu v Moravče na Gorenjsko, v bunker" (Jerman, 14).

Ko je ljubljansko gledališče znova odprlo vrata, je velik del sodelavcev iskal številne poti, kako izigrati zahteve novih oblastnikov Ljubljanske pokrajine. Odpor proti političnim razmeram se je kazal na enak način kot drugod v Evropi, v mnogočem pa ga je tudi presegel. Upornost članstva gledališča je že kmalu dobila bolj konkretne oblike, saj je bil v njem ustanovljen odbor Osvobodilne fronte, ki je imel, po pisanju njegovega sekretarja Ivana Jermana, med gledališčniki široko bazo sodelavcev in manjši del tistih, ki niso kazali volje do sodelovanja. Posamezni sodelavci gledališča so bili zadolženi za razpečevanje ilegalnega tiska, zbiranje informacij, zbiranje orožja in municije, pobiranje denarnih prispevkov in pa seveda zbiranje materiala, do katerega je imelo gledališče v vojnih letih nekoliko lažji dostop kot običajni ljudje. "Naše delavnice so bile z ilegalnim delom poleg rednega preobremenjene", je o izrabi šiviljskih, krojaških, čevljarških in drugih spretnosti tehničnega gledališkega osebja za potrebe partizanov v spominih pisal sekretar odbora OF v gledališču Ivan Jerman (36). Še najtežje je bilo s prošnjo za gozderje, ki so jih gverilski borci še kako potrebovali, v gledališkem skladišču pa jih ni bilo. Da bi poslali vsaj nekaj, so ojačali podplate škornjev iz zaloge za opero Bedřicha Smetane *Prodana nevesta* in jih dostavili. Ker pa so v gledališki delavnici zaposlili tudi mojstra, ki je pred vojno delal v tovarni orožja v Kragujevcu, so lahko v pošiljke oblačil in obutve dodali tudi orožje (37–38).

Na idejo, kako bi lahko gledališče prispevalo večjo količino denarja, ki so ga prek ilegalnih kanalov dostavljali za odporniško gibanje, je prišel Slavko Jan. Po-



Udeleženci gledališkega tečaja SNG, 1944. Negativ hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije, digitalna fotografija v arhivu CTF AGRFT.

mislil je, da je bilo v dramskem arhivu "približno 150 prevodov, ki niso bili uprizorjeni, a prevajalcem plačani. Iz teh prevodov naj bi še enkrat plačevali honorarje fingiranim prevajalcem". Tisti, ki so morali pristati na to, so se strinjali in račune sta Jerman in Jan "izstavljala na izmišljena imena, ali pa na imena naših zanesljivih članov" (Jerman, 27). Del denarja, ki ga je za plačilo stroškov delovanja Teatro di Stato plačevala italijanska okupacijska uprava, je tako romal v blagajno za vzdrževanje široko razpredene mreže odporniškega gibanja.

Če malce hudomušno dodamo, je imelo odporniško gibanje prihodek celo od uprizoritve tiste igre, ki so ji gledališčniki najbolj nasprotovali, od uprizoritve že omenjene D'Annunzijeve *Jorijeve hčere*. Po premieri je namreč igralca ene od nosilnih vlog Vladimirja Skrbinška visoki komisar Ljubljanske pokrajine Emilio Grazioli nagradil s srebrno cigaretno dozo z vgraviranim posvetilom. Skrbinšek ni vedel, kaj naj stori in "ves nesrečen sem jo pokazal kolegu in prijatelju Ivanu Jermanu, s katerim sva delila garderobo". Po nasvetu je nato cigaretnico naslednji dan "prodal zlatarju v Tavčarjevi ulici in denar izročil OF" (Skrbinšek, 116), tako da je, vsaj posredno, odporniško gibanje s solidno vsoto "obdaroval" tudi najvišji predstavnik italijanske okupacijske oblasti.

GLEDALIŠČE ODPORNIŠKEGA GIBANJA NA OSVOBOJENEM OZEMLJU

Po organiziranem delovanju na okupiranem ozemlju je slovensko odporniško daleč preseglo gibanja v drugih delih Jugoslavije. Jugoslovansko odpornišstvo pa je bilo tudi v tuji literaturi pogosto deležno ocene, da gre za enega najbolj uspešnih protifašističnih odporniških gibanj na svetu, saj je uspelo ustvariti tudi dlje časa



Anton T. Linhart: *Županova Micka*, r. France Presetnik, SNG, 1945, na fotografiji: Draga Ahačič in Ivanka Mežan. Fotografija: France Cerar, negativ hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije, digitalna fotografija v arhivu CTF AGRFT.



Aleksander Valič in Vasja Ocirk v skeču V. Suhadolskega Bedak. Vir: e-razstava *Partizansko gledališče*.

trajajoča osvobojena ozemlja, kjer so se razvile posebne oblike delovanja, v katerih so poleg vojaškim pozornost posvečali tudi civilnim oblikam organiziranja in se tako pripravljali tudi na prevzem oblasti po vojni. Vnovič je slovensko osvobodilno gibanje v nekaterih pogledih pokazalo posebne oblike delovanja. Med te lahko štejemo tudi ustanovitev poklicnih šolskih, znanstvenih in kulturnih ustanov. V tej vrsti je bilo 12. januarja 1944 ustanovljeno tudi Slovensko narodno gledališče, ki ni bilo zamišljeno zgolj kot še eno frontno gledališče za politično propagandne potrebe in dvigovanje borbene morale borcev, kakr-

šna so običajno delovala tudi v drugih delih sveta v vojnem času v neposredni bližini frontnih linij. Že sam ustanovitveni odlok in njegovi začetki so kazali na dosti več. Šlo je za svojevrsten način odpora, za odgovor odporniškega gibanja na vojne načrte okupatorjev, da uniči slovensko kulturo. Bil je tudi odpor do predvojnih razmer v Jugoslaviji, saj je bilo to prvo gledališče, ki je nosilo nedvoumno nacionalno slovensko oznako. Pred vojno sta se državni gledališči v Ljubljani in Mariboru zaradi teze o troedinem jugoslovanskem narodu in nepriznavanju samobitnosti slovenskega naroda imenovali zgolj Narodni gledališči, nista pa se še mogli ponašati z imenom Slovensko narodno gledališče (Gabrič 2010, 876–878). Do preimenovanja je lahko prišlo šele po koncu vojne, po preoblikovanju Jugoslavije v federativno državo.

Pogoj za delovanje pravega gledališča je bilo torej trajnejše osvobojeno ozemlje, ki je nastalo na jugovzhodnem delu Slovenije po kapitulaciji Italije, v Beli krajini pa so se nato do zaključnih operacij ob koncu vojne ustalile tudi vodilne ustanove slovenskega odporniškega gibanja. V Slovenskem narodnem gledališču so se zbrali številni sodelavci z uveljavljenih slovenskih gledališč, ki so se vključili v partizanske vrste. V prosvetnem domu v Črnomlju so si uredili gledališko delavnico, poskrbeli za scenografijo in kostumografijo. Da bi lahko posegli tudi po zahtevnejših delih, ki zahtevajo več igralskega kadra, so organizirali gledališke tečaje. Uspešnost dela potrjuje že dejstvo, da se je velik del tečajnikov po vojni uveljavil na odrih osrednjih slovenskih gledališč. Potrditev, da hočejo biti pravo gledališče, ne le zgolj še eno frontno gledališče, se pokaže tudi ob analizi njihovega repertoarja, čeprav niso mogli naštudirati vseh iger, o katerih so premišljevali. Toda v repertoarni politiki so sledili uveljavljenim tradicionalnim pristopom slovenskih dramaturgov pri sestavljanju repertoarja in posegali po uveljavljenih slovenskih igratih, delih iz zakladnice svetovne dramatike in novitetah, ki naj bi prikazovale aktualni položaj (Gabrič

2010, 884–889). Slednje so še najbolj odstopale od istočasne programske sheme osrednjega ljubljanskega gledališča, torej gledališča na okupiranem ozemlju, medtem ko je bil, npr., Molièrov *Namišljeni bolnik* v letu 1944 na sporedu tako gledališča v Ljubljani kot Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju s sedežem v Črnomlju. Pa tudi po slovenski klasiki, npr. Linhartu in Cankarju, so posegali tako v Ljubljani kot v Črnomlju, le da so iz tovrstnih del v Ljubljani cenzorji predhodno počistili nezaželene poudarke in jim s tem odvzeli del ostrine (Gabrič 2014).

Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju je moralo opravljati tudi dela, podvržena političnemu položaju osvobodilnega gibanja, torej skrbeti za slavnostne akademije ali kulturno popestritev na raznih političnih zborovanjih. Toda osrednja dela repertoarja s Cankarjem, Čehovom, Molièrom, Nušičem in Linhartom so bila vendarle nekaj povsem drugega kot nastopi na improviziranih odrih ali frontnih gledališčih, značilnih za čas 2. svetovne vojne.

VIRI IN LITERATURA

Abbey, William in Havekamp, Katharina: *Nazi performances in the occupied territories: the German theatre in Lille*. Theatre under the Nazis. Ur. John London. Manchester, New York: Manchester University Press, 2000, 262–290.

Boothroyd, Edward: *The Parisian stage during the Occupation, 1940-1944: a Theatre of Resistance?*; <http://theses.bham.ac.uk/345/1/boothroyd09PhD.pdf> (2. 10. 2014).

Burian, Jarka M.: *Modern Czech theatre: reflector and conscience of a nation*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.

Cesar, Emil: *Prvi plenum slovenskih kulturnih delavcev 1941. leta, vloga in pomen*. Kulturno-moralne razsežnosti narodnoosvobodilnega boja 1941–1945. Zbornik referatov s simpozija. Ur. Marjan Žnidaršič, Zvonko Cajnko. Maribor: Muzej narodne osvoboditve in Občinski odbor Združenja borcev in udeležencev NOB, 1995.

Gabrič, Aleš: *Kulturni molk*. Prispevki za novejšo zgodovino, 2/1989, 385–413.

Gabrič, Aleš: *Odziv slovenskih kulturnikov na okupacijo leta 1941*. Prispevki za novejšo zgodovino, 2/2001, 211–223.

Gabrič, Aleš: *Prvo Slovensko narodno gledališče je delovalo v Beli krajini*. Kronika, 3/2010, 875–892.

Gabrič, Aleš: *Slovensko gledališče med vojno*. Zgodovinski časopis, 3–4/2014, 418–430.

Gabrič, Aleš, Kekec, Polona, Rajšter, Brigita: *Odvetnica in pisateljica Ljuba Prenner: pogumna, da je bila drugačna*. Ljubljana: Nova revija, 2000.

Hartman, Bruno: *Maribor – dogajanja in osebnosti*. Maribor: Litera, 2009.

- Jerman, Ivan: *Slovenski dramski igralci med II. svetovno vojno*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1968. (Knjižnica MGL; 41)
- London, John: *Intraduction. Theatre under the Nazis*. Ur. John London. Manchester, New York: Manchester University Press, 2000a, 11–53.
- London, John: *Non-German drama in the Third Reich*. Theatre under the Nazis. Ur. John London. Manchester, New York: Manchester University Press, 2000b, 222–261.
- Mahnič, Mirko: *Iz arhiva (paberk iz gledaliških cenzur in ocen)*. Gledališki list Drama SNG, 10/1949–50, 204–211.
- Mahnič, Mirko: *Položaj slovenske gledališke omike: 1941–1945: prva knjiga*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2008.
- Moravec, Dušan: *Podoba Jožeta Tirana*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1970. (Knjižnica MGL; zv. 48)
- Niven, William: *The birth of Nazi drama? Thing plays*. Theatre under the Nazis. Ur. John London. Manchester, New York: Manchester University Press, 2000, 136–186.
- Obnovitev kulturnega dela*. Jutro 93/1941 (19. 4. 1941), 2.
- Ob sklepu gledališke sezone*. Jutro 180/1943 (12. 8. 1943), 2.
- Skrbinšek, Vladimir: *Spomini*. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja 74–75/2000, 65–140.
- Šest, Osip: *Cesare Giulio Viola: "Skupno življenje"*. Gledališki list Drama, 20/1942–43, 161–164.
- Šnuderl, Makso: *Dnevnik 1941–1945: I*. Maribor: Založba Obzorja, 1993.

POVZETEK SUMMARY

Slovenska gledališka umetnost se je na okupacijo odzvala z veliko mero upornosti in želje po preživetju. To je bilo vidno že na gledaliških deskah Narodnega gledališča v Ljubljani, v katerem so imeli sodelavci osvobodilnega gibanja precejšnjo podporo. Še bolj izrazito je upornost in odpornost slovenske kulture prišla do izraza na deskah leta 1944 ustanovljenega Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju. Slovenski narod, edino "pleme" predvojnega uradnega troedinega jugoslovanskega naroda, za katerega v okupatorjevih načrtih ni bilo prostora, je tako na pritiske po uničenju odgovoril tudi s kulturo, na kulturnen način in z bogatenjem kulturne zakladnice.

Slovenian theatre arts responded to the occupation with a strong degree of resistance and will to survive. This could also be seen on the stage of the National Theatre in Ljubljana, where participants in the liberation movement found considerable support. The resistance and resilience of Slovenian culture came to be expressed even more strongly on stage in 1944 with the founding of the Slovenian National Theatre in liberated territory. The Slovenian nation, the only "tribe" of the prewar officially triune Yugoslav nation that did not figure in the plans of the occupier, in this way thus also responded to the pressures for its destruction through culture, in a cultured way, and by enriching its cultural wealth.

Gašper Troha

Gledališče upora ali gledališče upornikov?

Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju do danes velja za edino umetniško gledališče v odporniških gibanjih 2. svetovne vojne. S pomočjo analize repertoarja in s primerjavo z dogajanjem v britanskem gledališču razprava pokaže, da je bil osnovni motiv članov partizanskega gledališča sicer upor zoper vsakršno ideologijo, vendar je dejstvo, da je šlo za institucijo, delovanje tega gledališča nujno vpelo v ideološke mehanizme nastajajoče države.

Ključne besede: SNG na osvobojenem ozemlju, ideologija, upor, zgodovina slovenskega gledališča
The Slovenian National Theatre in liberated territory is regarded to this day as the only artistic theatre in the resistance movements of the Second World War. Through an analysis of the repertory and a comparison with developments in British theatre, this article shows that the basic motive for members of partisan theatre was resistance to any sort of ideology, but it is nevertheless a fact that theatre was an institution and the activity of this theatre was necessarily embedded in the mechanisms of the emerging nation.

Key words: Slovene National Theatre in liberated territory, ideology, resistance, history of Slovene theatre

12. januarja 1944 je Izvršni odbor Osvobodilne fronte slovenskega naroda izdal Odlok o ustanovitvi Slovenskega narodnega gledališča in o imenovanju njegovega vodstva in članstva, v katerem je definiral tudi njegovi glavni nalogi: "da v času naše osvobodilne borbe posreduje narodnim množicam gledališko umetnost in z nalogo, da iz samih ljudskih množic dvigne nove talente" (Ješelnik). S tem je vodstvo odporniškega gibanja, ki je na osvobojenem ozemlju delovalo kot izvršna oblast, ustanovilo gledališko institucijo v odporniškem gibanju. Slednje ločuje Osvobodilno fronto slovenskega naroda od vseh ostalih odporniških gibanj v 2. svetovni vojni, kjer so tudi obstajala različna frontna gledališča, ne pa tudi gledališke institucije. To dejstvo na splošno velja kot dokaz visoke stopnje omike partizanskega gibanja ter pomembne vloge gledališča v 2. svetovni vojni in po njej na Slovenskem. Vendar pa je zanimivo, da je Matej Bor, eden najvidnejših partizanskih dramatikov, l. 1977 v televizijski oddaji *Gledališče sredi pušk*, poudaril, da je bila kultura neločljivi del osvobodilnega boja, da se je preko kulture uresničevala torej tudi priprava na preobrazbo družbe, ki je sledila l. 1945.

Je torej SNG na osvobojenem ozemlju gledališče upora "par excellence" ali pa je prav dejstvo, da je šlo za institucijo, pomenilo njegovo politično in ideološko instrumentalizacijo? Bi bilo v tej luči bolje govoriti o gledališču upornikov?

Na prvi pogled gre seveda nedvomno za gledališče upora, kot ga definira Robert Brustein, saj mu je bistvena poteza nastrojenost proti meščanskemu redu in vsem družbenim konvencijam, vendar je za Brustaina bistveno to, da takšno gledališče ne

daje odgovorov na družbena vprašanja, ampak problematizira predvsem obstoječe stanje. V kolikšni meri je šlo pri SNG na osvobojenem ozemlju za agitacijo in propagando, katere namen je bil izgradnja novega človeka in družbenega reda in v kolikšni meri za poskus uprizarjanja gledališkega kanona, bo pokazala analiza njegovega repertoarja. Zanj je Filip Kumbatovič-Kalan, ravnatelj gledališča, dejal, da naj bi "poleg slovenskih avtorjev iz preteklosti ali polpreteklosti, ki nam nekaj povedo tudi za osvobodilni boj, in poleg takih propagandnih iger, ki bi presegle običajno brigadno ali divizijsko raven, poskusili najti v svetovnem repertoarju tudi take ige, ki bi bile možne za širše občinstvo." (Koder) Ob tem bo pomembno premisliti ne samo izbor dramskih tekstov, ampak tudi način uprizarjanja, saj je bil ta ključen za ideološko podobo teh predstav. Repertoar je obsegal 12 premier, od katerih so bile na petih uprizorjene drame slovenskega in evropskega literarnega kanona (Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*, A. P. Čehov: *Medved* in *Snubač*, J. P. Molière: *Namišljeni bolnik*, Branislav Nušić: *Sumljiva oseba* in A. T. Linhart: *Županova Micka*), na sedmihih pa t. i. agitke, torej aktualna produkcija agitacijskih in propagandnih iger.

Še preden pa se lotimo pregleda samega repertoarja, si pogledjmo pojem gledališča upora.

GLEDALIŠČE UPORA

Eno temeljnih del o gledališču upora je napisal Robert Brustein, ki na grobo razdeli gledališče na gledališče skupnosti in gledališče upora. "Z gledališčem skupnosti mislim gledališče preteklosti, ki so ga zaznamovali Sofokles, Shakespeare in Racine, kjer so bili tradicionalni miti predstavljeni skupnosti vernikov na ozadju spreminjajočega se, a vendarle koherentnega vesolja." (4) Na drugi strani začrta Brustein gledališče upora kot "gledališče velikih uporniških dramatikov, v katerem so miti upora igrani pred izginjajočo publiko v prepletu praznine, šoka in naključja." (4)

V prvi vrsti gre za dramatike, kakršni so Ibsen, Strindberg, Čehov, Shaw, Brecht, Pirandello, O'Neill in Genet, ki so dediči romantike in njene obsesije s svobodo posameznika. Glavni potezi gledališča upora sta torej nasprotovanje tradicionalnim vrednotam in zahteva po popolni preobrazbi človekovega duhovnega življenja, ki jo je v svoji filozofiji ob koncu 19. stoletja postavil Friedrich Nietzsche. Na prvi pogled gre torej za podobno težnjo, kot jo je imelo partizansko gledališče, ki se je seveda zavzemalo za družbeno revolucijo in nasprotovalo tradicionalnim meščanskim vrednotam, a Brustein že na samem začetku opozarja: "Dramatika ni enaka realnosti, ampak deluje na drugi ravni, zato je tudi upor v njej vedno radikalnejši od programov političnih agitatorjev ali družbenih reformatorjev. Moderni dramatik je v prvi vrsti metafizični upornik in ne praktični revolucionar, ne glede na njegova politična prepričanja je njegova umetnost izraz duhovnega stanja." (8)

Vprašanje, ki se postavlja ob delovanju SNG na osvobojenem ozemlju, mora zato biti, ali je bil repertoar tega gledališča usmerjen k preizpraševanju družbenega stanja na splošno ali pa je imel za seboj konkretni politični oz. družbeni program. Na prvi pogled bi morali seveda pritrditi domnevi, da gre za politično oz. ideološko



Matej Bor: *Raztrganci*, r. Lojze Potokar, SNG, 1944, na fotografiji: Majda Dobovišek in Jože Gale. Digitalno fotografijo hrani arhiv CTF AGRFT.

gledališče, ki nima ničesar skupnega z umetnostjo. Zanimivo je, da so tudi takratni akterji, npr. Filip Kumbatovič Kalan, poudarjali predvsem gledališko veščino kot cilj širitve repertoarja na svetovno dramsko klasiko, sicer pa so se zavedali nujnosti povezave s takratnim osvobodilnim bojem. Kljub temu pa že bežen pregled repertoarja opozarja na kompleksnejšo sliko. V njem namreč najdemo dve enodejanki Čehova, ki ga Brustein obravnava kot enega najbolj izstopajočih avtorjev gledališča upora, na samem začetku pa stoji Cankarjev *Kralj na Betajnovi*, ki je nedvomno nastal pod vplivom Ibsenove dramatike in Nietzschejeve filozofije.

Še več, Brustein ob definiciji moderne dramatike oz. njene prve faze, ki izahaja neposredno iz romantike, govori o mesijanski drami, kot o "mediju popolne osvoboditve, ki je ne ovirajo niti dramska pravila niti človeške omejitve, in preko katere upornik-dramatik izživlja svojo slo po neskončnosti. Ker dojema veselje kot projekcijo lastne subjektivitete, ki jo lahko spreminja s pomočjo svoje volje nadčloveka, razume sebe kot stvarnika nad samim Bogom, kar mu nalaga, da spremeni življenje v nekaj bolj urejenega od nesmiselne polomije, ki ga obdaja." (17) Tudi za agitke bi verjetno lahko trdili, da so nekakšne mesijanske drame, saj vsebujejo osnovno spoznanje o nesmiselnosti določene družbene ali medvojne ureditve ter obljublajo razrešitev vseh konfliktov v neki daljni prihodnosti. Vmes stoji seveda partizan-heroj, ki mora svet spremeniti s svojimi nadčloveškimi napori in junastvom, a več o tem kasneje.

Manj skupnega imata partizanska dramatika in gledališče z drugo fazo te moderne dramatike, ki jo zaznamuje diagnosticiranje družbenega stanja in splošni odpor do meščanskega sloja, a tudi tu bi lahko iskali vzporednice prav pri slednjem. Meščanska družba je stvar preteklosti, v kateri dramatiki in gledališčniki iščejo na-

pake, v repertoarju SNG-ja bi lahko sem štel Cankarjevega *Kralja na Betajnovi* in deloma tudi obe enodejanki Čehova.

Poglejmo si sedaj nekoliko podrobneje Brusteinovo analizo dram Čehova, saj gre za edinega avtorja, ki se pojavlja tudi v repertoarju SNG na osvobojenem ozemlju. A. P. Čehov je med vsemi avtorji, ki jih obravnava Brustein, najmanj očiten upornik. Njegova dramatika je polna nekakšnega čakanja, pomanjkanja akcije in dramskih oseb, ki hrepenijo v popolni letargiji provincialnega življenja. Vendar, ugotavlja Brustein, je ravno v tem prikazovanju nevzdržnega stanja avtorjeva družbena kritika. Kot piše Čehov Aleksandru Tihonovu: "Vse, kar sem želel, je bilo povedati ljudem: 'Poglejte, kako mizerna in dolgočasna so vaša življenja!' Pomembno je, da ljudje to spoznajo, saj bodo lahko tako ustvarili zase drugačno, boljše življenje. Sam tega ne bom doživel, a vem, da bo to povsem drugačno življenje od našega vsakdana." (147) Prav v tej težnji po novem svetu, ki je odmaknjen nekam v prihodnost, se Čehov ujame s tendencami partizanskega gledališča, a na njegovem repertoarju sta bili dve obrobni enodejanki iz avtorjevega opusa (*Medved* in *Snubač*). Razlogi za izbor so bili po Kumbatovičevem pričevanju partizanski in komedijantski. Komedijantski zaradi zasedbe, ki so jo sestavljali temperametni igralci (Lojze Potokar, France Presetnik, Jože Gale, Ema Starc in Vida Levstik), partizanski pa zaradi dejstva, "da so vsi pozabili, kako so partizani pri vseh svojih stiskah in težavah vendarle zelo veseli ljudje. /.../ Samo iz tega pristrčnega odnosa do pravega humorja, iz te sproščenosti nezadržanega smeha si je mogoče razlagati uspeh, ki sta ga doživeli ti dve enodejanki." (154)

In res gre za enostavni zgodbi. *Medved* se naslanja na antično *Zgodbo o efeški vdovi*, ki je sedaj prestavljena na rusko podeželje, konflikt pa se odvije med vdovo in posestnico Jeleno Ivanovo Popovo ter Grigorijem Stepanovičem Smirnovom, vojakom in posestnikom, ki naj bi bil upnik njenega rajnega moža. Zaplet je predvidljiv, enako razplet, a ob tem je Čehov naslikal tudi satirično podobo ruske aristokracije, ki se utaplja v dolgovih in svojem občutku za čast, zaradi katerega se pobijajo v dvobojih – Popova sprejme povabilo na dvoboj, čeprav nikoli v življenju ni držala pištole v rokah.

V *Snubaču* gledamo klasično dramsko situacijo z ljubimcema, ki jima serija naključij preprečuje, da bi prišlo do snubitve in poroke. Tu je zanimiv predmet spora, zaradi katerega se snubitev Ivana Vasiljeviča Lomova vedno znova skazi. Gre ponovno za kritiko ruske aristokracije in njenih kapric, saj se bodoča zakonca prepirata najprej glede travnikov, ki nimajo za nobenega od njiju posebne vrednosti, nato pa še glede tega, čigav pes je boljši na lovu. Skratka, ponovno je avtorjeva satira usmerjena zoper malenkostno občutljivost ruske aristokracije na čast in imetje.

Vendar je prav satira po mnenju Brusteina ena osrednjih potez opusa Čehova, še posebej pa je izrazita v njegovih enodejankah. Brustein citira Čehova v njegovem pismu Suvorinu: "V enodejankah morate pisati popolne nesmisle – tu se skriva njihova moč." (151) Čeprav gre torej za obrobni drami in sta bili po Kumbatovičevem spominu izbrani v prvi vrsti zaradi igralcev in zabave občinstva, je v njiju

dobršen del družbene kritike, ki je bržkone prispevala k uspehu in uvrstitvi na repertoar osrednjega partizanskega gledališča.

Sedaj pa se od dramatike premaknimo k zgodovini gledališča v Veliki Britaniji med 2. svetovno vojno. Primer je zanimiv, saj kaže na dejstvo, da je britanska oblast v tem času izkoristila gledališke institucije v propagandne namene. Podobno kot na Slovenskem gre za dogajanje v institucionalnih gledališčih, ki jih podpira oblast s povsem določenim namenom.

GLEDALIŠČE UPORNIKOV

Če je gledališče upora tisto, ki prevprašuje ustaljene norme, kaže na problematičnost družbe in s tem skuša gledalca pripraviti k spremenjenemu delovanju v realnosti, bomo kot gledališče upornikov imenovali tisto obliko gledališča, ki je po Brusteinovi delitvi bližje gledališču skupnosti, a pri tem je ta skupnost vezana na odpor proti fašizmu-nacizmu v 2. svetovni vojni. Namenoma ne uporabljamo izraza gledališče skupnosti, saj je slednji pri Brusteinu tudi časovno zamejen nekako s koncem romantike in se omejuje na dramatiko, mi pa bomo skušali pokazati na kombinacijo izbora repertoarja in načina delovanja gledaliških institucij, ki jih je v svoji razpravi opisal Anselm Heinrich.

Med najpomembnejše premike šteje Heinrich ustanovitev CEMA (Council for Encouragement of Music and the Arts), preko katerega so v Veliki Britaniji prvič uvedli državne subvencije za gledališča. Njen cilj je "kazal onkraj konca vojne in nakazoval podobo bodoče Britanije, v kateri bo umetnost postala del vsakdana." (62) Učinek je bil velikanski, saj je država z začetnih 25.000 funtov v l. 1940 dvignila proračun te organizacije na 235.000 funtov v l. 1945, med letoma 1940 in 1950 pa je namenila za subvencije v umetnosti preko 2 milijona funtov. Seveda pa namen CEMA ni bil zgolj podpiranje umetnosti kot take, ampak je bil del širšega političnega programa, ki je skušal "spomniti ljudi, zakaj se država bori; in CEMA je opravljala prav to javno funkcijo, ko je podpirala ansamble, katerih repertoar je moral imeti vzgojno vrednost." (63)

Druga izstopajoča lastnost medvojnega razvoja gledališča je bila vzpostavitev narodnega gledališča, ki so mu namenili zajeten proračun in celo za-



Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi*, r. Matej Bor, SNG, 1944, na fotografiji: Lojze Potokar in Ema Starc. Negativ hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije, digitalna fotografija v arhivu CTF AGRFT.

gotovili odpoklic najboljših dveh igralcev (Laurencea Oliviera in Ralpa Richardsona) iz vojske. Slednja sta postala vodji gledališča Old Vic, ki "je bilo razumljeno kot del britanskih vojnih naporov in je takoj naletelo na veliko odobravanje tako pri publiku kot pri kritikih." (65)

Tretja poteza tega preporoda gledališča pa je vzpon klasike, še posebej Shakespeara. Klasika je namreč "odlično odgovarjala na vladne koncepte zabave in vzgoje." (65)

Kljub vsemu pa je oblast še vedno želela imeti vpliv na gledališče in njegov repertoar, kar dokazuje zakon, ki ga je l. 1942 predložil notranji minister Herbert Morrison in po katerem je lahko minister "prepovedal ali omejil ... uporabo prostorov ... za vse oblike zabave, razstav, uprizoritev, iger ali športa, ki so bile dostopne javnosti, če se takšna omejitev zdi potrebna ali nujna." (67)

Lahko bi torej rekli, da je britanska izkušnja v marsičem paralelna dogajanju okrog SNG na osvobojenem ozemlju. Šlo je za neposredno podporo vodstva odporniškega gibanja, saj je bilo gledališče ustanovljeno z odlokom IOOF. Filip Kalan se spominja srečanja s Borisom Kidričem v Pribišju v Gorjancih, kjer mu je ta rekel, "da gre za nekaj novega, ne več za tisto staro partizansko družino z Riglja, pač pa za pravo kulturno ustanovo, za osrednjo ustanovo na osvobojenem, ki naj bi posredovala našim ljudem v vojski in zaledju gledališko umetnost in dvignila iz ljudskih množic nove talente." (108–109) Tu se skrivajo podobni nastavki, kot jih odkriva Heinrich. Gre za narodno gledališče, ki ga ustanavlja oz. subvencionira država, vanj rekrutira profesionalne igralce, ki jih, če je potrebno, razrešijo vojaških dolžnosti, v repertoarnem smislu pa začne celotno zgodbo prav osrednji slovenski klasik Ivan Cankar. Kot je zapisal Filip Kalan: "To, kar se je zgodilo v Semiču, je bil protest zoper surovi čas /.../ In drugi dan, na Tri kralje, smo imeli veliko posvetov med posamezniki in v skupinah in tako sta nastali tisti čas dve novi ustanovi: Znanstveni institut in Narodno gledališče." (106–107) Seveda je imelo SNG na osvobojenem neprimerno slabšo infrastrukturo in je delovalo sredi vojne vihre, zato ni moglo razviti zahtevnejšega repertoarja, uprizarjati daljših tekstov itd., a osnovni vzorec se zdi podoben. Še več, vzgoja občinstva oz. želja, da bi umetnost približali širšim ljudskim množicam ter jo pripeljali v vse kotičke Slovenije prav tako spominja na britansko izkušnjo. Na Slovenskem se je lahko razmahnila šele po osvoboditvi l. 1945, ko so umetnike dejansko pošiljali v tovarne, delovne brigade ..., ustanovili pa so tudi mrežo gledališč, razpršeno po vsej državi.

Da bi sedaj lahko podali bolj jasno sliko, kje med gledališčem upora in gledališčem upornikov se nahaja SNG na osvobojenem, si moramo poglobljeje ogledati njegov repertoar in način nastajanja uprizoritev.

SNG NA OSVOBOJENEM OZEMLJU

Kot smo zapisali že na začetku, so repertoar gledališča večinoma sestavljale agitke, ki jih Matjaž Kmecl v *Mali literarni teoriji* definira na naslednji način:

"AGITKA (lat. *agitare* = podžigati, razgibavati) – agitacijska igra/dram. knjiž. vrsta; ponavadi kratka, s poudarjeno družbeno, celo politično aktualno tendenco: gledalca npr. spodbuja za sodelovanje v soc. revoluciji ali za izgrajevanje socialistične družbe. Kot lit. vrsta z lastnim poimenovanjem se je izoblikovala med sovjetsko oktobrsko revolucijo, pri nas zlasti med NOB – v obliki skeča in takoj po vojni. Ker je idejno jasna in stremljeva v kar se da enoznačen, učinkovit konec, ponavadi ne prenese dolžine, z idejo se ji mudi" (Kmecl 267).

Danes jo moramo razumeti nekoliko širše, saj po eni strani zajema vse dramske zvrsti od skečev in enodejank do daljših dram, pa tudi zborne recitacije, ki so na meji z liriko in polliterarnimi zvrstmi, po drugi pa vse te loči od ostalih točk mitingov (songov, zborovskih pesmi, političnih govorov...), ki jih ne moremo razumeti kot literarna besedila, in izpostavlja njihovo temeljno značilnost, ki je nedvomno agitacija oz. propaganda idej NOB (prim. Troha).

Kljub temu pa je bil osnovni namen ustanovitve tega gledališča bolj ambiciozen. Želeli so namreč gledališko skupino, ki bi preseгла dotedanjo raven v vojaških formacijah, zato so tudi na samem začetku uprizorili *Kralja na Betajnovi* Ivana Cankarja. Ambicijo in patos, ki sta zaznamovala začetke gledališča, ponazarja doživljanje Filipa Kalana ob premieri: "Ko bom napisal članek, bom zapisal, da so igralci v Kočevju¹ igrali kot partizani med partizani, v Črnomlju pa da govore svojo besedo kot državljani, kot državljani nove države. Ustanovili smo se. Da, ustanovili smo tudi gledališče." (114)

Ob tem pa gre seveda za eno pomembnejših Cankarjevih in na sploh slovenskih dram. *Kralj na Betajnovi* nosi prepoznaven Ibsenov vpliv, saj bi ga lahko primerjali s *Stebri družbe* in *Divjo račko* (prim. Avsenik Nabergoj). Gre za kritiko kapitalizma in povzpetištva, ki se ne ozira na moralne norme, v čemer se zdi drama primerna tudi za čas osvobodilnega boja, ki je skušal vzpostaviti temelje za nov družbeni red. Na eni strani bi torej lahko trdili, da gre za potrjevanje klasike kot v britanskem primeru in izrazito vzgojno funkcijo, saj poleg nacionalne zavesti budi tudi odpor proti meščanski družbi, po drugi strani pa z medbesedilno navezavo na Ibsna lahko *Kralja na Betajnovi* razumemo tudi kot eksemplarični primer gledališča upora.

Cankar je imel 5 ponovitev, kar ni bilo slabo za začetek, a se je pokazalo, da igralci takšnim tekstom še niso dorasli, pa tudi časa ni bilo. "Rekli smo si, 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." (Kalan 119)

¹ Kalan omenja uprizoritev Klopčičeve agitke *Mati* in Kocbekovega *Večera pod Hmeljnikom* na Zboru odposlancev slovenskega naroda v noči s 1. na 2. 10. 1943, ki jo je izvedla Jermanova skupina. Tam se je rodila ideja o SNG na osvobojenem ozemlju.

Odločili so se torej, da priredijo dva gledališka tečaja v Črnomlju in Semiču, v katerih so izobrazili mlade talente iz vojaških gledaliških skupin. "(I)meli smo strokovna in politična predavanja, imeli igralske, pevske, govorne, plesne vaje, imeli smo prave izpite pred komisijo, imeli redne sklepne nastope pred publiko." (Kalan 122) V tem času slabih štirih mesecev so se v repertoarnem smislu vrnili k agitkam. Ponovno so uprizorili Klopčičevo *Mater*, *Ječa se je odprla* Mateja Bora in štiri agitke Vitomila Zupana (*Tri zaostale ure*, *Punt*, *Jelenov žleb* in *Aki*). Pri vseh gre za kratke enodejanke, ki slikajo svet črno-belo. Dramske osebe so tipi, ki jih določata zgodovinski položaj (agresorji : napadeni) in ideološka opredelitev (nacisti, fašisti, klerikalci, konzervativci : komunisti). (prim. Troha) Gre torej za dramske tekste, ki so izhajali iz takratnega narodnoosvobodilnega boja in ideologije OF, bili so po gledališki plati preprosti in zato primerni za študijsko rabo, kar je sledilo novim geslom gledališča: "Improvizacija! Mladi kadri! Ljudska samodejavnost!" (Kalan 121)

Da je šlo res za gledališče vrha OF, dokazuje tudi dejstvo, da je dramske tekste z repertoarja komentiral sam Boris Kidrič, član IOOF in vodstva KPS. Iz pisma Filipu Kalanu se vidi njegova skrb za ohranjanje demokratičnega predznaka OF in zavest o tem, da je gledališče namenjeno kar najširšemu občinstvu, ki naj se z dogajanjem v agitkah identificira. Zaradi tega predlaga npr. omilitev "razrednega momenta" v *Treh zaostalih urah* in milejšo obravnavo nekdanjih jugoslovanskih oficirjev v *Puntu*. (Kalan 144, 145)

Po vseh teh agitkah so se igralci uprli. "Kakor je padla beseda 'skeč', so malodane vsi znoreli," (Kalan 150) zato so začeli iskati nova besedila dramske klasike in našli dve enodejanki A. P. Čehova, ki so ju študirali mladi v Semiču, v Črnomlju pa so se ponovno lotili Borove *Težke ure*. O vzrokih za Čehova in njegovi družbeni kritičnosti smo že razpravljali, zato tu poglejmo še nakaj zgodovinskih dejstev. Kot pravi Kalan v svojih spominih, sta obe enodejanki netipični za Čehova, saj se zdi, da sta namenjeni predvsem igralski virtuoznosti in gledališkemu učinku. Zaradi tega, bržkone pa tudi zaradi svoje satiričnosti, ki smeši stari družbeni red, sta bili relativno uspešni.

"Igrali smo ti dve enodejanki ljudem iz brigad in ljudem iz osvobojenega, igrali smo ju za vojne delavnice in za ranjence v bolnišnicah, igrali smo ju v Beli krajini in v Poljanski dolini, na Črmošnjicah pod Gorjanci in na Dvoru ob Krki, tik za položaji, oddajali smo ju med vojno v črnomaljski radijski postaji in po vojni v Ljubljani in na spomlad 1945, tik pred koncem, v pričakovanju osvoboditve, smo ju znova naštudirali v Dalmaciji in takšni smo ju prenesli v Ljubljano, na poslovilne predstave v Operi." (155)

Prav *Medved* in *Snubač* sta idealen kompromis med relevantnim dramskim tekstom izpod peresa izkušenega dramatika, ki s svojo družbeno kritiko ustreza tudi tedanjemu času, obenem pa sta za postavitev dovolj nezahtevna, da ju je bilo mogoče hitro in učinkovito postaviti na oder. Nič čudnega torej, da sta imela takoj za Borovimi *Raztrganci* največ ponovitev (*Medved* 22 in *Snubač* 17).

Sledijo tri agitke, med katerimi so *Raztrganci* vsaj po popularnosti in kompleksnosti teksta vrh tega dramskega žanra pri nas. Pri vseh gre ponovno za že omejeno podobo dramskih likov, ki sledijo enotni shemi med heroji (partizani), ki imajo samo pozitivne lastnosti, in izdajalci, ki so do konca zavrženi in moralno sporni. Kalan opozarja na literarne in psihološke slabosti teh dram, a ob *Raztrgancih* zapiše: "Ljudje pa so jo gledali, gledali ne le tiste dni, gledali so jo tudi po vojni, gledali z veliko vnemo: ko smo jo v Ljubljani igrali maja 1945, so vstopnice prodajali na črni borzi, tako se je nekaterim mudilo v gledališče." (161)

Med novembrom 1944 in februarjem 1945 se je gledališče ponovno vrnilo k dramski klasiki in v njej iskalo posrečen kompromis med umetniškostjo in uprizoritveno enostavnostjo, ki so jo našli pri Čehovu. Njihova ambicija je bila "uprizoriti na partizanskem odru takšne igre, ki dokazujejo našo pripadnost velikemu izročilu evropske kulture." (Kalan 166) Tu gre torej za situacijo, ki smo jo opisali v Veliki Britaniji, kjer je prav dramska klasika v vojnem času postala temelj propagande in vzgoje občinstva. Najpomembnejši razlog je bil torej v preskušanju, do kam seže novo gledališče v izvedbenem smislu, a gre ponovno za izbor tekstov, pri katerih je pomembna tudi njihova družbenokritična bistrovidnost /.../, bila je življenjska razgibanost v nasprotju med Arganom in Toaneto, ki žene komedijsko dejanje v dramatične viške in razkriva demokratičnega duha Molièrove družbene presoje." (167) Čeprav so jim nekateri očitali, da tekst ni dovolj propagandističen in s tem ni primeren za tedanji čas, je bila dvorana na premieri premajhna za vse, ki so želeli noter.



Molière: *Namišljeni bolnik*, r. Jože Tiran, SNG, 1944, z leve proti desni: Dušan Mevlja, Stane Česnik, Franjo Kumer, Draga Ahačič, Ema Starc, Lojze Potokar, Ivanka Mežan. Fotografija: Alfred Kos, negativ hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije, digitalna fotografija v arhivu CTF AGRFT.

Nušičeva *Sumljiva oseba* je bila izbrana delno zaradi slavnega srbskega komediografa in njegove siceršnje družbene kritike, delno pa zaradi jubileja Lojzeta Potokarja, ki je praznoval 25-letnico gledališkega ustvarjanja. Stvar se ni posebej posrečila, saj je bila "prava zgledna polomija, navzlic jubilentovi komedijantski razigranosti in navzlic burnemu odzivu zadovoljnih gledalcev. /.../ Celotna uprizoritev je bila tako navita na trivialno burkaštvo brez sleherne človeške vsebine in igrana povsem namerno samo na zunanji uspeh." (176) Vendar igralci niso zmogli ohranjati tega "razposajenega komedijantstva", druge vsebine pa praktično ni bilo, tako je uprizoritev usahnila po šestih ponovitvah v decembru 1944 in januarju naslednjega leta.

Ob prvi obletnici delovanja, torej 20. februarja 1945, so imeli svojo zadnjo premiero, za katero so izbrali Linhartovo *Županovo Micko*. Zanimivo je, da na ta način nekako zaokrožijo repertoar SNG na osvobojenem ponovno s slovensko dramsko klasiko, ki je v literarni zgodovini razumljena kot družbeno kritična. Tokrat gre sicer za kritiko fevdalizma, a ob premieri so v Slovenskem poročevalcu pisali, "da je ta igra prvi dokument demokratične miselnosti v slovenski literaturi." (Kalan 183) Po Kalanovi oceni je šlo za najbolj dognano uprizoritev med vsemi. Igrali so jo sedemkrat, potem pa so jih ob koncu marca 1945 preselili v Zadar.

SKLEP

Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju je prav gotovo izjemen pojav v odporiških gibanjih 2. svetovne vojne. Po eni strani je tipično gledališče upora, saj s svojimi dramskimi teksti in uprizoritvami nastavlja ogledalo svojemu času in skuša spremeniti svet, obenem pa nosi številne poteze nacionalne gledališke institucije, saj so se na osvobojenem ozemlju v Beli krajini od konca l. 1943 dalje formirali zametki nove države.

Zakaj sploh gledališče kot edina umetniška institucija in edina poleg Znanstvenega instituta, ki so ga ustanovili, da bi bili pripravljeni na povojno vprašanje določitve meja s sosednjimi državami? Najprej zaradi povsem personalnih naključij, saj so bili nekateri člani Izvršnega odbora OF že pred vojno tesno povezani s profesionalnimi in delavskimi odri. Tako je Boris Kidrič spremljal in kritiziral predstave na odrih Svobod, npr. Moškričeve *Rdeče rože* (Moškrič 276), Edvard Kardelj je bil tesno povezan z gledališko skupino v Dobrunju, Josip Vidmar pa je bil v letih 1934-42 dramaturg ljubljanske Drame. Ob primerjavi z dogajanjem v Veliki Britaniji pa se pokaže tudi širša možna razlaga, da je šlo za izredno močno propagandno sredstvo, ki je bilo usmerjeno ne toliko v sam vojni čas, ampak v čas prevzema oblasti po vojni. Zdi se, da je to botrovalo odločitvi, da na osvobojenem ozemlju ustanovijo institucijo, ki bo presegla umetniško raven siceršnjega frontnega gledališča, ki je že bilo dokaj razširjeno.

Dilema med gledališčem upora in gledališčem upornikov se po pregledu repertoarja nagiba k slednjemu, saj je mogoče potegniti številne paralele z zgodovino britanskega gledališča. Obstajajo podobne težnje in cilji, ki so bili na Slovenskem realizirani na drugačen način in v manjšem obsegu, saj je bilo slovensko ozemlje

pod tujo vojsko in o primerljivih možnostih za umetniško ustvarjanje ni moglo biti govora. Kljub temu lahko prav s pomočjo teh vzporednic razložimo nadgradnjo siceršnjega partizanskega repertoarja z dramsko klasiko, tako slovensko kot evropsko, pri kateri pa gre vedno tudi za vsebinsko oz. politično primernost.

Na tej točki SNG vključuje tudi gledališče upora. Čeprav v agitkah ponuja jasno alternativo v nekonfliktni in brezrazredni družbi po končani vojni, gre v osnovi za kritiko obstoječe, meščanske družbe, kar pa je po Brusteinu tudi osnovna poteza moderne drame ali gledališča upora.

SNG na osvobojenem ozemlju torej nedvomno vključuje tudi dramatiko, ki bi jo po Brusteinu lahko imeli za gledališče upora, v smislu institucije in njenega delovanja pa je šlo za gledališče upornikov. Za institucijo, ki je služila vrhu OF in njegovim ciljem po koncu vojne. V tem je močno podobna britanskemu primeru, ki preko gledališča dviguje moralo in vzgaja prebivalstvo v nacionalni zavesti. Da je bilo res tako, dokazuje tudi povojni razvoj slovenskega gledališča, ko pride do razmaha institucij in tendence, da pride umetnost med široke ljudske množice ter na vse konce tedaj republike in danes države.

LITERATURA IN VIRI

- Avsenek Nabergoj, Irena: *Nasilje v Cankarjevi drami Kralj na Betajnovi*. Jezik in slovstvo 2 /2008, 33–48.
- Bor, Matej: *Težka ura. Raztrganci*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1946.
- Brustein, Robert: *The Theatre of Revolt*. London: Methuen, 1970.
- Čehov, Anton Pavlovič: *Izbrano delo*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1947.
- Fischer, Ferdo (ur.): *Težka ura*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1967. (94. Knjižnica Kondor)
- Heinrich, Anselm: *Theatre in Britain during the Second World War*. New Theatre Quarterly 1 /2010, 61–70.
- Ješelnik, Simona, Andreja Cafuta in Blaž Lukan: *Partizansko gledališče*. Elektronska razstava. Ljubljana: AGRFT; <http://partizanskogledalisce.si> (19. 12. 2014).
- Kalan, Filip: *Veseli veter*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1975.
- Kmecl, Matjaž: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Borec, 1976.
- Koder, Helena (režija): *Gledališče sredi pušk (Čas, ki živi)*. TV oddaja. Ljubljana: RTV Slovenija, 1977.
- Moškrič, Jože: *Rdeče cvetje*. Ljubljana: Borec, 1984.
- Nušič, Branislav: *Sumljiva oseba, Pokojnik*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1964.
- Troha, Gašper: *Partizanska dramatika (1941–1945)*. Primerjalna književnost 1/2003, 75–94.
- Zupan, Vito: *Punt*. 2. Partizanski oder, 1944.
- Zupan, Vito: *Tri zaostale ure*. 1. Partizanski oder, 1944.
- Zupan, Vitomil: *Aki*. 5. Partizanski oder, 1944.

Pred sedmimi desetletji, l. 1944, je bila na osvobojenem ozemlju v Beli krajini ustanovljena institucija z imenom Slovensko narodno gledališče, ki do danes velja za edino umetniško gledališče v odporniških gibanjih 2. svetovne vojne. Gledališko življenje je potekalo seveda tudi drugod po Evropi, a večinoma v med vojno delujočih meščanskih gledališčih ali pa v vojaških gledaliških skupinah brez večjih umetniških ambicij. Na prvi pogled gre za emblematični primer gledališča upora, a zanimivo je, da se je v oddaji *Gledališče sredi pušk* iz l. 1977 Filip Kumbatovič Kalan, ravnatelj tega gledališča, spominjal, da je v NOB prišlo do situacije, ko sta bila kultura in politika eno. Je torej SNG res gledališče upora ali bi ga bilo bolje imenovati gledališče upornikov? Bi morali zaradi tega ponovno ovrednotiti njegovo mesto v zgodovini gledališča? Analiza repertoarja in primerjava z medvojnim gledališkim dogajanjem v Veliki Britaniji pokaže, da je bil osnovni motiv za ustanovitev gledališča res upor proti družbi in vsem ideologijam, da pa je SNG kot gledališka institucija vendarle v prvi vrsti utrjevalo ideologijo partizanskega gibanja. S tem je bilo to gledališče pravzaprav gledališče upornikov oz. bodoče oblasti.

Seven decades ago, in 1944, a new institution called the Slovenian National Theatre (SNG) was founded in liberated territory in White Carniola. This theatre to this day is regarded as the only artistic theatre in the resistance movements of the Second World War. Theatre of course also took place elsewhere in Europe but for the most part in urban theatres operating during the war or in military theatre groups without major artistic ambitions. At first sight this is an emblematic example of a theatre of resistance, but it is interesting that in the television program *Theatre in the midst of guns* from 1977, Filip Kumbatovič Kalan, the principal of this theatre, reminisced about a situation in the National Liberation Struggle in which culture and politics became one. Is the SNG thus a theatre of resistance or would it be better to call it a theatre of resistance fighters? Should its place in the history be re-evaluated because of this? An analysis of the repertory and a comparison with developments in Great Britain show that the basic motive for founding the theatre was resistance to society and all ideologies, but also that the SNG as a theatre institution nevertheless first and foremost reinforced the ideology of the partisan movement. In this way this theatre was in fact a theatre of resistance fighters and the future government.

Aldo Milohnić

O dveh sunkih veselega vetra partizanskega gledališča in o "veliki uganki partizanske scene"

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. 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 odporiških gibanj v času 2. svetovne vojne, avtor vendarle 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.

Ključne besede: partizansko gledališče, gledališče upora, Slovensko narodno gledališče, urgentno gledališče, Kazališče narodnog oslobođenja

The founding of the Slovenian National Theatre (SNG) in liberated territory in 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. Without in any way wishing to detract from the extraordinary significance that Slovenian partisan theater held for the cultural dimension of the National Liberation Struggle, or from the well established special character this theatre had in comparison to theatre groups of all the other resistance movements during the time of the Second World War, the author nevertheless 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).

Keywords: partisan theatre, theatre of resistance, Slovenian National Theatre, urgent theatre, Theatre of National Liberation

Sedemdeset 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 odporiškimi gibanji preteklega stoletja, in ni jih bilo malo (prim. Pokreti otpora 1968), ne najdemo tako množičnega in tako doganega 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 poizkusi v evropskih odporiških gibanjih" (Kalan 1975a, 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 prepričljivejši, 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).¹

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 odporiških 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 vojne na območju pod nadzorom republikanske armade osrednje regije (Grupo de Ejércitos de la Región Central – GERC)² ter, nekoliko bolj podrobno, med SNG in Kazalištem narodnog oslobođenja, ki ga je ustanovil AVNOJ.³

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. 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

¹ Jacquotova izjava, ki jo navaja Kumbatovič, se v izvirniku glasi takole: "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 1958, 272–273 in 356).

² Pri navajanju tega podatka ne gre za pretirano akribičnost 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).

³ Antifašistični svet narodne osvoboditve Jugoslavije; v članku uporabljam bolj uveljavljeno kratico AVNOJ (Antifašistično vijeće narodnog oslobođenja Jugoslavije).

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, je imelo urgentno gledališče ambicijo, da vzgaja gledalce, ki naj bi podpirali republikanske ideje in naj bi se bili za njih pripravljeni tudi boriti (McCarthy 1999, 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 prispevku se bom omejil le na Guerrillas del Teatro, ker bi lahko to gledališče, vsaj v nekaterih pogledih, 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 (Alianza de Intelectuales Antifascistas), najprej v Madridu, pozneje pa v Valencii.⁴ 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).⁵ Besedilo je sicer *entremés* (medigra), a so ga uprizarjali kot samostojno igro.⁶ Tudi Čehov je

⁴ Združenje so preselili v Valencio zaradi čedalje pogostejših letalskih napadov na Madrid. Zelo aktivna v združenju je bila tudi María Teresa León, sicer Albertijeva žena in 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 z Teatro de Arte y Propaganda kot njegova "filiala" (prim. Marrast 1958, 258), "operativno bazo" pa naj bi imela na sedežu združenja v Madridu (prim. McCarthy 1999, 51).

⁵ Cervantesovo *Salamanško jama* so, skupaj s še tremi njegovimi medigrami, uprizorili v Drami SNG Ljubljana leta 1947 (r. Fran Žižek).

⁶ Uprizarjanje samo medigre (brez daljšega dramskega besedila, ki sodi zraven) je bilo tudi sicer značilno za predstave urgentnega gledališča (prim. Parker 2009, 222).

bil zastopan z manjšim delom, s priredbo novele *Dvoboji*.⁷ 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, 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, pa je Kazalište narodnog oslobođenja (KNO)⁸ oz. Gledališče narodne osvoboditve 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,

⁷ Kot še eno zanimivost naj omenim, da je SNG Nova Gorica (takrat še Primorsko dramsko gledališče) uprizorilo *Dvoboji* v priredbi Draga Jančarja leta 1992 (r. Jože Babič).

⁸ 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 članku 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 1943). 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 1984, 664), Pozorište narodnog oslobođenja Crne Gore (ustanovljeno v oktobru 1944 v Nikšiću – prim. Đurović 2006) 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 1982, 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.



Branislav Nušić: *Sumljiva oseba*, r. Vjeko Afrić, KNO, Bihać, 1942. Fotografija: Žorž Skrigin; z dovoljenjem Vedrane Madžar.

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 ilegalski 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 obdobj (Afrić 1961). Samo v prvem obdobju, ko je delovalo na hrvaškem osvojenem 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 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 uprizorjanja bolj zahtevnih besedil, med katerimi so bile igre *Sumljiva oseba* (Nušić), *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 osvojenem 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 naporne in hude mesece, v katerih so bili v nenehnem gibanju in pod napadi zelo močnih sovražnikovih sil. Razen manjših in krajših nastopov v času redkih oddihov, kaj drugega, bolj zahtevnega, KNO seveda ni moglo uprizar-

jati. 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 dramtizacijo Cankarjevega *Hlapca Jerneja*.⁹ "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 1961, 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 katerimi 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, a tudi tam so ostali le slaba dva tedna, saj so se morali umakniti zaradi nemškega desanta. Nekaj članov so zavezniki uspeli prepeljati 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 oslobođenja, ki je v času od prihoda prve skupine igralcev na osvobojeno ozemlje do zadnjih predstav v osvobojenem Beogradu imelo približno 900 nastopov, je prenehalo obstajati 12. novembra 1944, veliko njegovih članov pa je nadaljevalo delo 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 Rutnić 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.

⁹ Na seznamu uprizorjenih prestav KNO v bibliografski knjigi Braslava Borozana *Umetnost u NOB-u* (1977, 49–52) Cankarjev *Hlapec Jernej* ni omenjen, vendar ga najdemo v več drugih virih, ki prav tako dokaj izčrpno navajajo repertoar KNO (Afrić 1961, 13; Cvrlije 1981, 950 itn.).



Borci 1. proletarske divizije na prvi gledališki predstavi v osvobojenem Zagrebu, maj 1945. Digitalna fotografija v internetni zbirki Znaci; v javni rabi.

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 (o katerih nekoliko več ob naslednji priložnosti), 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 odporniškimi gledališči v času 2. svetovne vojne. Kot lahko vidimo že na prvi pogled, sta obe gledališči uprizarjali jugoslovanske in ruske dramatike: skupni so jima Nušič, 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 koncu 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 sredi 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), a od tega ni bilo nič, ker "kulturna raven večine tečajnikov in njihova igralska nadarjenost nista bila zadostna" (Afrić 1961, 6).¹⁰ Vendar je KNO tudi pozneje vabilo v svoje vrste nove člane, ki bi jim uspelo uspešno opraviti avdicijo. Tako je časopis *Narodno oslobodjenje*, ki je začel izhajati po 1. zasedanju AVNOJ-a, v začetku januarja 1943 objavil razpisa KNO za igralce in glasbenike.¹¹ 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 1961, 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 oslobodjenja* z dne 7. januarja 1943. Več članov KNO poroča v svojih spominskih zapisih, da naj bi Afrić in nekateri drugi pripra-

¹⁰ 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" septembra 1944 v Glini. O vsebini tega tečaja v "partizanskem Hollywoodu", kot so šaljivo označili mesto Gline, piše raziskovalka partizanskega gledališča Maja Hribar-Ožegović (1983, 129) takole: "Na osvobojenem ozemlju so bile baze v osvobojenih mestih. Gline 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, Srdan Flego režijo in zborovsko recitacijo, Mladen Šerment scenski govor, Ivo Vejvoda politično in marksistično izobraževanje ter drugi občasni predavatelji."

¹¹ KNO je v razpisu vabilo k prijavi "vse mlade nadarjene tovariše in tovarišice, ki čutijo ljubezen do gledališke umetnosti in bi se radi posvetili igralskemu 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 1943). 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.

vili 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, kdaj in kje se je to zgodilo, ve samo to, da naj bi ga nekdo vrغل v reko med 4. ofenzivo, skupaj z drugimi dokumenti iz arhiva, dramskimi besedili, kostumi in rekviziti.¹² Glede na Afrićeve spomine in spomine 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 volonterske in niso predvidevale ne plačil ne kakršnih koli privilegijev (prim. Afrić 1965, 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 oslobodenja* (prim. Kazalište 1943):

"Z odlokom Izvršnega odbora Antifašističnega sveta narodne osvoboditve Jugoslavije je ustanovljeno Kazalište narodnog oslobodenja, 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.

¹² Glede na izjemno težke pogoje v letu 1943, ko se je KNO znašlo 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*, 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 kritičen 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 k sreči 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 obroč, negativni pa so srečno dočakali konec vojne (Skrgin 1968, 255, 257).

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 ustanovitve itn. Gledališči sta delovali 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 članku 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 in ju skrčimo zgolj na nacionalno dimenzijo (prim. Komelj 2009). 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 in 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 zavoljo 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 opombi¹³ – 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, Afrić, Borožan ...) niso opozorili na številne podobnosti med SNG in KNO, o katerih pišem v tem članku, temveč so – kakopak vsak iz svoje perspektive – poudarjali, da je prav "njihovo" gledališče edinstveno v primerjavi z vsemi drugimi partizanskimi in, širše, odporiškiimi 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,

¹³ "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 Užiški 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 2009, 493, op. 36).

kljub vsemu tovarištvu in skupni ideologiji, vendarle tlela iskrica prestiža, mi, ki danes raziskujemo partizansko gledališče in se v času njegovega delovanja nismo še niti rodili, nimamo prav nobenega razloga, da bi še vedno vztrajali pri 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 odporniškimi 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", a hkrati je bilo povsem na dlani, 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 1975b, 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 igralci "kalibri", lahko razumemo skepto, 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 dotakratni 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 zapisanemu v odloku o ustanovitvi, ki je SNG zastavil nalogo, da "iz samih ljudskih množic dvi-



Branislav Nušić: *Sumljiva oseba*, r. Lojze Potokar, SNG, 1944, na fotografiji: Lojze Potokar in Jože Gale. Negativ hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije, digitalna fotografija v arhivu CTF AGRFT.

gne nove talente".¹⁴ A tudi na tem področju je imelo SNG svojevrstno "konkurenco" v 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" (Debevec 1943/1944, 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 tvorijo prvenstveno dve skupini in sicer 1. nekateri, že pred ustanovitvijo Dram. studia sodelujoči, mlajši člani igralskega

¹⁴ 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 bil izjemna umetniška osebnost, nadarjeni posameznik, posebej izstopajoč v 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 pravita Marx in Engels, "ekskluzivna koncentracija umetniškega talenta v posamezniku in zatiranje le-tega v veliki masi" (Marx in Engels 1976, 259). Na tem mestu v *Nemški ideologiji* avtorja sicer polemizirata z Maxom Stirnerjem, ki je trdil, da "Rafaelovih del nihče ne more nadomestiti". Za Stirnerja je Rafael primer ustvarjalnega genija, ker so njegove umetnine "dela enega edinega, ki jih lahko dovrši le ta edini". Marx in Engels ga razsvetlita, da je "Rafael od svojih fresk sam 'izvedel' le redke" in da so ga "prav tako kot vsakega umetnika, pogojevali tehnični napredek umetnosti, ki je bil dosežen pred njim, organizacija družbe in delitev dela v njegovi lokalnosti in končno tudi delitev dela v vseh deželah, s katerimi je občevala njegova lokalnost" (prav tam, 258).

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 trikrat do štirikrat na teden v popoldanskem času. Predvideno je bilo, da naj bi Dramski studio pripravil 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,¹⁵ 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 1975b, 119). A enako bi 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 se" (kakor veš in znaš), zato so presekali ta gordijski vozeli 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 pripravami" (Kalan 1944/1945, 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 spoprijem s prenekaterim zahtevnejšim dramskim besedilom, za nameček pa je teh vedno primanjkovalo. Ne-

¹⁵ 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.

katera 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.¹⁶ 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!'" (Afrić 1975, 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" (Radišić 1974, 87). Tudi Filip Kumbatović 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" (Kalan 1975b, 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 režiserjevo izjavo, v kateri Tiran navaja tri razloge za uprizoritev tega Molièrovega besedila v osrednjem slovenskem partizanskem gledališču:

¹⁶ Tako, denimo, hrvaški pisatelj Marijan Matković v svojem prispevku o dramatiki NOB izrecno poudarja, da "tri 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 zrela in literarno dodelana kakor besedila njihovih hrvaških in srbskih kolegov" (Matković 1984, 211).



Člani SNG pri pripravi na predstavo Molièrovega Namišljenega bolnika, 1944. Fotografija: Alfred Kos, negativ hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije, digitalna fotografija v arhivu CTF AGRFT.

"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 praznota.' 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 1944)

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 pristranskega sprejema občinstva, ki se je odzvalo z "viharnimi aplavzi" (Moravec 1979, 59). Postal je *dogodek* ne le tistega nemirnega časa izpred sedemdesetih 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 zgolj umetelna veščina 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 izmed enot v zaprašenih kronikah in popisih del, uprizorjenih na slovenskih odrih prejšnjega stoletja. Vsaj v tem smislu, povedano z biblično prispodobno, je David premagal Goljata.

Belokranjski *Namišljeni bolnik*, ta "velika uganka partizanske scene" (Radišić 1974, 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 – Molière 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 isto noč po zadnjič odigrani predstavi, v kateri je 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 umetnije, 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." (Kalan 1975, 165)

Ko pa v nadaljevanju pohvali Klopčičevo, Borovo in Zupanovo partizansko dramatiko, 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".¹⁷ 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 2009, 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 1974, 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 mask, kostumov, rekvizitov in scenografije nadomesti stari dobri meščanski teater", je pozneje označil ta premik v repertoarni politiki KNO njegov član Braslav Borozan (1983, 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" (1979, 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 pojavnimi oblikami iste ideje (prim. Melchinger 2000, 441), a kljub temu moramo vzeti resno tole Borozanovo (1983, 50) 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 pripravljene, da bi se lahko prilagodili njihovi obliki organizacije."

¹⁷ "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 1944; prim. tudi Komelj 2009, 494).

Iz Afrićeve memoarske knjige *U danima odluka i dilema* (1970, 377) 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."

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 prispevka, v katerem sem podrobneje analiziral podobnosti in razlike med Slovenskim narodnim gledališčem na osvobojenem ozemlju in Kazališčem narodnog oslobođenja (v osnovnih potezih pa tudi španskim urgentnim gledališčem). Zato bom ta članek sklenil z ugotovitvijo, da sicer vidim veliko več podobnosti kot razlik med SNG in KNO, a ena izmed 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.¹⁸ Naj bo to hkrati napoved prihodnjega prispevka, v katerem bom podrobneje razčlenil prav ta paradoks partizanskega gledališča.

LITERATURA

Afrić, Vjeko: *Kazalište narodnog oslobođenja Jugoslavije*. Pozorišni život, let. 6, št. 16/1961, 1–15.

Afrić, Vjeko: *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, 500–518.

Afrić, Vjeko: *U danima odluka i dilema*. Beograd: Vojnoizdavački zavod, 1970.

Afrić, Vjeko: *Dramsko stvaralaštvo u Narodnooslobodilačkoj borbi*. Književnost o NOB i revoluciji. Beograd: Društvo za srpskohrvatski jezik i književnost SR Srbije, zvezek 10, 1975.

¹⁸ V novjšem času se je tega vprašanja dotaknil Miklavž Komelj v svoji knjigi o partizanski umetnosti (2009), a bolj obrobno in v kontekstu njegove analize partizanske literarne ustvarjalnosti, na ravni splošne formulacije problema pa tudi Rastko Močnik v prispevku *Partizanska simbolna politika* (2004), 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.

- Borožan, Braslav: *Umetnost u NOB-u*. Bibliografija. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1977.
- Borožan, Braslav: *Avangardno i inovacije u kazalištu NOB-a*. Dani Hvarskog kazališta, zv. 10, št. 1. Split: Književni krug Split in HAZU, 1983, 41–52.
- Cvrlje, Zdenko: *Doprinos poznavanju djelatnosti Kazališta narodnog oslobođenja*. Mogućnosti, let. 28, št. 8-10/1981, 944–954.
- Debevec, Ciril: *Dramski studio (Ob prvi predstavi)*. Gledališki list Državnega gledališča v Ljubljani, št. 22, 1943/1944.
- 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*. Teatrolški spisi. Podgorica: Crnogorsko narodno pozorište, 2006 (dostopno tudi na internetnem naslovu: http://www.montenegrina.net/pages/pages1/film/teatrolski_spisi_r_djurovic.html).
- Gaković, Mirjana: *Prilog za proučavanje 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, 659–670.
- Hribar-Ožegović, Maja: *O Krleži u NOB-u*. Dani Hvarskog kazališta, zv. 10, št. 1. Split: Književni krug Split in HAZU, 1983, 115–130.
- Kalan, Filip: *Naše delo v osvobodilnem boju*. Gledališki list SNG Drama, let. 24, št. 7, 1944/1945.
- Kalan, Filip: *Slovensko gledališče med osvobodilnim bojem*. Filip Kalan in drugi, Partizanska umetnost. Ljubljana: Zveza kulturno-prosvetnih organizacij Slovenije in Delavska enotnost, 1975a, 9–19.
- Kalan, Filip: *Veseli veter*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1975b.
- Kazališče narodnog oslobođenja*. Brez podpisa. Narodno oslobođenje, let. 1, št. 2/ 7. 1. 1943.
- 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.
- 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.
- 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, 257–271.
- Marx, Karl in Engels, Friedrich: *Nemška ideologija*. Marx in Engels, Izbrana dela, zv. 2. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1976, 5–352.
- Matković, Marijan: *Kazališče 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, 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.
- Močnik, Rastko: *Partizanska simbolna politika*. Partizanski tisk. Katalog razstave. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center in Muzej novejšje zgodovine Slovenije, 2004, 19–40.

Moravec, Dušan: *Molière v našem narodnem gledališču*. Slovenski poročevalec, 25. 11. 1944.

Moravec, Dušan: *Gledališče v narodnoosvobodilnem boju*. Kultura, revolucija in današnji čas. Ljubljana: Plenum kulturnih delavcev OF in Cankarjeva založba, 1979, 56–60.

Ocvirk, Vasja: *Otvorjamo frontno gledališče* (Iz "Dnevnika VII. korpusa"). Slovenski partizan, let. 3, št. 7/ julij 1944.

Parker, Jason Thomas: *Theatres of War: Combatant Drama during the Spanish Civil War*. Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies, let. 5, 2009; <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/ojs/index.php/lusohispanic/article/view/3233/1445> (20. 2. 2015)

Pokreti otpora u Evropi 1939–1945. Beograd: Mladost, 1968.

Radišić, Đorđe: *Dramski klasici na partizanskoj sceni*. Teatron, let. 1, št. 2/1974, 81–91.

Skrigin, Žorž: *Rat i pozornica*. Beograd: Turistička štampa, 1968.

POVZETEK SUMMARY

Med vsemi odporniškimi gibanji preteklega stoletja ne najdemo tako množičnega in tako dognanega kulturno-umetniškega udejstvovanja, kot so ga prakticirali jugoslovanski partizani. 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. 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, avtor vendarle opozori na nekatere podobnosti med SNG in gledališko skupino Guerrillas del Teatro, ki je delovala v času španske državljanske vojne na območju pod nadzorom republikanske armade osrednje regije (Grupo de Ejércitos de la Región Central – GERC) ter, nekoliko bolj podrobno, med SNG in Kazalištem narodnog oslobođenja, ki ga je ustanovil AVNOJ.

Of all the resistance movements of the previous century, we can find no cultural and artistic involvement as massive and as accomplished as that practiced by the Yugoslav partisans. The founding of the Slovenian National Theatre (SNG) in liberated territory in White Carniola was an especially important milestone in the history of Slovenian theatre, since for the first time a public cultural institution with the official name of Slovenian National Theatre appeared. Without in any way wishing to detract from the extraordinary significance that Slovenian partisan theatre held for the cultural dimension of the National Liberation Struggle, or from the well established special character of this theatre in comparison to theatre groups of all the other resistance movements during the time of the Second World War, the author nevertheless points out some similarities between the SNT and the theatre group Guerrillas del Teatro, which was active during the Spanish Civil War in the territory under the control of the Republican Army of the Central Region (Grupo de Ejércitos de la Región Central – GERC), 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).

Nadja Zgonik

Od partizanskega mitinga do akcije

Vloga fotografije v delovanju kulturniške skupine 14. divizije

S kulturniško skupino 14. divizije je sodeloval tudi partizanski fotograf Jože Petek. S sistematičnim dokumentiranjem mitingov, zborovanj in prizorov iz vsakdanjega življenja je ustvaril avtentično pričevanje o razsežnostih kulturnega dela v narodnoosvobodilnem odporu, posebej ko je s fotografskim ciklom zimskega pohoda 14. divizije na Štajersko ustvaril likovni estetsko-politični projekt.

Ključne besede: kultura NOB, partizanska umetnost, odporniška fotografija, fotoreporterstvo, fotoknjiga, kulturniška skupina 14. divizije, pohod 14. divizije na Štajersko, Jože Petek, Marta Paulin - Brina, Karel Destovnik - Kajuh

The partisan photographer Jože Petek participated in the cultural group of the 14th Division. His systematic documenting of the rallies, assemblies and scenes from everyday life has created an authentic testimony to the dimensions of cultural activity in national liberation resistance, especially when he created an artistic aesthetic-political project with his photographic cycle of the winter march by the 14th Division to Styria.

Keywords: culture of the National Liberation Struggle, partisan art, anti-Nazi resistance photography, photojournalism, photobook, 14th Division Cultural Group, 14th Division march to Styria, Jože Petek, Marta Paulin - Brina, Karel Destovnik - Kajuh

Kulturniška skupina 14. divizije je delovala le kratek čas, od začetka septembra 1943 do konca februarja 1944. Do konca leta 1943 je pripravila približno petdeset nastopov na mitingih in zborovanjih. Aktivno obdobje njenega kulturno-umetniškega delovanja se je končalo, ko se je v začetku leta 1944 priključila pohodu 14. divizije na Štajersko. Če je bilo v prvih štirih tednih, ko je pohod potekal po hrvaških ravninah, še mogoče prirejati mitinge, je to s prehodom na slovensko ozemlje v začetku februarja postalo nemogoče. Posebej težki so bili zadnji trije februarski tedni pohoda v snegu in ledu, brez ustreznih oblačil in prave oskrbe s hrano, ki so ga prekinjali težki boji in oteževali nočni premiki. Na pohodu je padla polovica članov skupine, tisti pa, ki so preživeli, so se spopadali s hudimi zdravstvenimi težavami. Skupina je bila razbita, njeno delovanje se je sklenilo.

Skupina je delovala v sestavi: pesnik Karel Destovnik - Kajuh, ki je bil njen vodja, plesalka Marta Paulin - Brina, glasbenik Sveto Marolt - Špik, kipar Janez Weiss - Beláč, recitator Savo Vrtačnik - Krn, nekoliko pozneje se ji je kot recitatorica in pevka pridružila Vera Hreščak (Paulin 1975, 21–22). V njeno delo so se vključevali še novinar in književnik Ladislav Kiauta, verski referent Jože Lampret in fotograf Jože Petek.¹ V interdisciplinarni sestavi skupine, ki je združevala poezijo,

¹ Delovanje kulturniške skupine je v več spominskih zapisih opisala Marta Paulin - Brina (1974, 1975). Posvečena mu je tudi monografija Zvoneta Kržišnika *Patrulja zvestobe. Kulturniška skupina 14. divizije*. Ker knjiga ni zgo-

ples, glasbo, dramske elemente in fotografijo, in alternativnih oblikah njenega delovanja, terenskem delu in improvizaciji, so se odražala načela, značilna za delovanje avantgardističnih skupin iz prvih desetletij 20. stoletja. Te so si prav tako kot partizanske frontne skupine prizadevale za zблиžanje umetnosti z najširšo publiko in za detronizacijo tradicionalnih umetniških praks. Načelo, da je treba v učinkovito propagando vključiti sodobna tehnološka sredstva, fotografijo, množične tiske, radio, film in plakat, je razširjal sovjetski agitprop v času, ko je bilo politično revolucionarno vrenje še tesno povezano z rusko avantgardo. A se je to razmerje s spremembami v sovjetskem partijskem vrhu, ko je politična oblast postajala vse bolj birokratizirana, kmalu začelo krhati. Zavest o moči, ki jo v propagandi ima vojna fotografija, je dosegla prvi vrhunec v tridesetih letih. Vojni fotoreporterji v španski državljanski vojni, med njimi najbolj znani Robert Capa, niso bili le nevtralni zunanji opazovalci, temveč so se postavili na protifašistično stran, se vključili v vojno dogajanje in s fotografijami, ki so bile prvi pravi primeri vojne Fotografije "v živo" (*live photography*), in njihovimi objavami v ilustriranih listih pomagali pridobivati naklonjenost javnega mnenja za boj španskih republikancev. Od takrat vemo, da vrhunska vojna reportažna fotografija ni nevtralen dokument, temveč čustveno nabita estetska izjava angažiranega opazovalca, ki gledalca zapelje v intenzivno podživiljanje robnega eksistenčnega trenutka. Fotoreporter s tem, ko se postavi na stran šibkih in zatiranih ter obsoja krivice in trpljenje, pomaga gledalcu, da se v razsojanju o dogodku opredeli za humanistične in pacifistične ideale, s čimer pripeva k izgrajevanju pravičnejše, enakopravnejše in bolj humane družbe.

V tridesetih in štiridesetih letih je reportažna fotografija začela množično polniti ilustrirane časopise, ki so postali najpomembnejši vir informacij, preden je v petdesetih letih glavno vlogo v obveščanju prevzela televizija. Ker je fotoposnetek rezultat mehanskega postopka, saj aparat ne čuti in vrednoti, se je takrat uveljavilo prepričanje v objektivnost fotografije in vera, da fotografija ne laže. Predvsem zaradi fotografije "v živo" so množice začele brezpogojno verjeti vanjo. Ker obvešča brez prevodov in je lahko razumljiva, je obveljala za verodostojnejšo od besede. Zaradi vsega tega pa tudi zaradi možnosti najširše distribucije je postala učinkovito orodje v boju za družbene spremembe pri odporiških, osvobodilnih in revolucionarnih gibanjih, tudi pri naših partizanih.

V slovenski partizanski kulturi je pripadlo fotografiji zelo pomembno mesto.² Z odporiško fotografijo se je v obdobju od 1941 do 1945 ukvarjalo več kot 160

dovinska študija, pač pa romansirani zapis in ne navaja virov, Brina pa se naslanja na svoj spomin, se velikokrat zgodi, da se podatki ne ujemajo. Že sama interpretacija, koga lahko prištevamo v sestavo kulturniške skupine, se na različnih mestih razlikuje.

² Miklavž Komelj v knjigi *Kako misliti partizansko umetnost?* fotografije ne obravnava. Zapiše, da je "v NOB niso kategorizirali kot umetnost" in se pri tem sklicuje na stališče Borisa Ziherla iz predavanja "Marksistično-leninistična teorija umetnosti", v katerem je ta povzemal sovjetsko argumentacijo. A takoj ob tem navaja razmišljanje Tine Modotti, fotografije, tesno povezane z revolucionarnimi gibanji, o nesmiselnosti tega izključevanja, češ da je prav fotografija najzgovornejši in najneposrednejši medij za fiksiranje ali registriranje današnje dobe (Komelj, 181–182). Na splošno je v preteklosti pri nas veljalo, da se je fotografiji pripisovala predvsem dokumentarna vrednost in je umetnostnozgodovinska stroka ni obravnavala enakopravno s partizansko grafiko.

fotografov in snemalcev. Nastalo je več kot 150.000 fotografij, črno-belih, pa tudi barvnih, ki so motivno izredno raznovrstne, posnetih pa je bilo tudi več filmov (Fabec, Vončina). Velikanska količina ohranjene produkcije pa tudi njena sporočilna in likovna vrednost ter ambicija po razvijanju institucionalnih podpornih oblik, fotoarhiva, fotorazstav, fotoknjige in fotodopisniške službe, kažejo na pomen, ki so ga partizani pripisovali temu sodobnemu, tehnološkemu likovnemu mediju.

Kajuh se je dobro zavedal uporabnosti fotografije za partizansko gibanje, saj se je z organiziranjem fotografske službe začel ukvarjati že v času ilegalnega bivanja v Ljubljani. Takoj po prihodu v mesto septembra 1941 je zadolžil Staneta Virška, pozneje fotoreporterja in filmskega snemalca, da je organiziral mrežo, ki je s kopiranjem fotografij v ljubljanskih fotoateljeh zbirala gradivo o dejavnosti okupatorja (v zbirki MNZS je ohranjenih 14.000 fotografij), s preslikavanjem italijanskih dokumentov pa poskrbela za izdelavo ponarejenih dokumentov za ilegalce (Teršek, 14). Kajuha so navduševali tudi drugi sodobni mediji, nad zamislijo, da bi njegove recitacije lastnih pesmi posneli na gramofonsko ploščo, je bil očaran (Cesar, 129). Ko je italijanski okupator spomladi 1942 zaplenil vse radijske sprejemnike v Ljubljani, da bi onemogočil spremljanje ilegalne radijske postaje Kričič, je napisal pesem *Ob oddaji radijskih sprejemnikov*. Že v rani mladosti pa je izvajal male sabotaže, ko je iz filmskih novic, ki so jih predvajali v šoštanjskem kinematografu v njihovi domači hiši, izrezoval in izločal vesti o nemških vojaških uspehih (Cesar, 13–14).

Kapitulacija Italije septembra 1943 je zgodovinska prelomnica v razvoju partizanske fotografije. Če so prej v vlogi fotografov zaradi načela konspiracije prevladovali komandanti, se je s prihodom velikega števila amaterskih in ateljejskih fotografov v partizane, boljše tehnično opremljenostjo pa tudi s spodbujanjem možnosti za svobodnejši razvoj avtorske fotografije tako po obsegu kot po kakovosti domet partizanske fotografije izrazito povečal. V tem obdobju so posvetili dobršno skrb organizaciji fotoreporterske službe. Po operativnih conah so bile organizirane fotosekcije, ki so skrbele za razmnoževanje, shranjevanje in posredovanje fotografij, poskrbeli so za izobraževanje, z izdajanjem priročnikov, tečaji, okrožnicami in tudi tekmovanji so razširjali temeljna načela kakovostne dokumentarne fotografije. Ta ni smela biti osredotočena le na utilitarne cilje. Resda so bile na prvo mesto postavljene vsebinske zahteve po tem, da naj bo vsebina udarna in čim pomembnejša in da dober fotoreporter ne sme snemati nič povprečnega in vsakdanjega. A so bila prav tako pomembna tudi načela, da se mora čustveno vživeti v čas in kraj, kjer dela, dogajanje mora dobro razumeti in hkrati sočustvovati z njegovimi akterji. Fotografija mora biti tehnično brezhibno izvedena, zanemarjen ne sme biti njen umetniški učinek. Veljalo je, da je dokumentarna fotografija, ki je umetniško ambiciozna, tudi v propagandnem smislu bolj prepričljiva (Fabec, Vončina, 111).

Jože Petek se je partizanom pridružil po kapitulaciji Italije in v istem trenutku se je pričela tudi njegova fotoreporterska kariera. Zvone Kržišnik v knjigi *Patrulja zvestobe. Kulturniška skupina 14. divizije* opisuje, kako je Petek 12. septembra 1943 po Kajuhovem nastopu v Ribnici, svojem domačem kraju, pristopil k njemu in se

želel priključiti kulturniški skupini, saj da zna prepevati, igrati na harmoniko in fotografirati. Kot fotograf z lastno kamero, imel je Retino, je pritegnil pozornost in bil sprejet (Kržišnik, 34). Jožetu Petku je status partizanskega kulturnika in ne borca prvič v življenju omogočil, da se je lahko povsem posvetil dejavnosti, s katero se je ljubiteljsko ukvarjal od zgodnjih srednješolskih let (Petek, 63). Kljub temu da okoliščine za fotografsko delo v partizanih niso bile idealne, je bil tisti čas, ko se je Petek lahko posvetil zgolj fotografiji, spodbuden za njegov razvoj. Njegov partizanski opus lahko razdelimo v tri faze. Prva traja od prihoda v partizane septembra 1943 do pohoda 14. divizije na Štajersko v začetku januarja 1944. V tem obdobju je Petek fotografiral partizanske bojne akcije, kulturniško skupino spremljal na njenih poteh in mitingih ter ustvaril nekaj portretov komandantov. Posebej izstopa fotoreportaža miniranja Štampetovega mostu. Takrat je s seboj v majhnem kovčku nosil improvizirano temnico, v kateri so nastajale fotografije (Teršek). Ko je Petkove posnetke konec oktobra ali v začetku novembra 1943 videl komandant 14. divizije Mirko Bračič, ki je bil tudi sam fotograf, so ga tako navdušili, da je Petku takoj podaril svoj fotoaparat Leico (Kržišnik, 34). To je bil v tistem času najbolj zaželen aparat za fotoreportersko delo in ga je v španski državljanski vojni uporabljal tudi Robert Capa. Božidar Jakac, najuglednejši partizanski likovni umetnik, je na primer Leico dobil šele maja 1944 in je od septembra 1943, ko je prišel v partizane, fotografiral s svojim Kodakom (Štrumej, 91). Druga faza je čas pohoda, ki jo lahko opredelimo kot ustvarjalni vrhunec, a s težkimi posledicami za njegovo zdravje. Tretja pa je čas od okrevanja, opravljanja nove vloge vodje fotosekcije propagandnega odseka pri štabu 4. operativne cone do smrti 2. januarja 1945, ko je bil zaradi izdaje ustreljen (Petek, 62). V tem zadnjem obdobju se je ukvarjal manj s fotografiranjem in bolj z organizacijskim delom, razmnoževanjem fotografij ter pripravljanjem svojih razstav (Zgonik, 11–13).

Čeprav Jože Petek formalno ni bil član kulturniške skupine, se je v njeno delovanje vključeval vsestransko. Razen tega, da je fotodokumentiral njeno življenje in delo, je sodeloval s petjem in igranjem na harmoniko. V enem od spominskih zapisov Brina omenja Jožeta Petka kot fotografa-umetnika in pravi, da so ji njegove fotografije pomagale obuditi spomine. O njem govori kot o nekom, ki je povsod prisoten, a neviden, saj je skrit za kamero. Njegov pogled izza kamere daje resničnost dogodkom, ki bi sicer potonili v pozabo. "Ko pregledujem danes fotografije iz takratnih dni, da bi si jih približala, je ob vsaki sliki navzoč prijazen, nasmejani obraz Jožeta Petka – fotografa-umetnika, tihega, skritega opazovalca in snemalca nenavadnih prizorov, nenavadnih ljudi, radostnih, navdušujočih ljudi; v globoki utrujenosti korakajočih ljudi." (Paulin 1974, 30–31)

O nastopih kulturniške skupine izvemo s Petkovih fotografij vse najbistvenejše. Na njih vidimo agitacijske nagovore Kajuha po vaških trgih, ko vojak-pesnik, ki mu ob nogi sloni puška, 5. decembra 1943 pri Sv. Gregorju pri Velikih Laščah nagovarja in prepričuje vidno nezaupljive vaščane, Brinine plesne nastope v naravnem amfiteatru kraške vrtače pred borci, ki začarano opazujejo njen ples, partizansko zaprisego borcev Rabske brigade na Mašunu, ki jo vodi verski referent Jože



Jože Petek: Počitek kulturniške skupine 14. divizije po mitingu na Mašunu, 24. september 1943, od leve proti desni: kurir, Marta Paulin - Brina, Janez Weiss - Belač, Janez Lavrič, Sveto Marolt - Špik, za njim Karel Destovnik - Kajuh. Fotografijo hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije.

Lampret pred razpelom in spontan glasbeni nastop skupine po končanem mitingu 25. septembra 1943. Kulturniško skupino doživimo v kulturni akciji, na mitingih in zborovanjih in dobro lahko sledimo temu, kako je morala strategije svojega delovanja stalno prilagajati okoliščinam. Prizorišče za predstavo ni bilo nikoli vnaprej dano, saj so nastopi le redko potekali v zaprtih prostorih – improvizirani oder si je bilo treba vedno sproti ustvariti. Odzivati se je bilo treba tudi na raznoliko občinstvo, ki večinoma ni bilo vajeno obiskovati kulturnih prireditev. Fotografije se ne osredotočajo le na scensko dogajanje. Iz njih lahko razberemo tudi tesno povezanost nastopajočih in publike. Že avantgardno gledališče si je želelo zabrisati ločnico med tistim, ki nekaj ustvarja, in tistim, ki sprejema, in ustvariti novo skupnost producentov-konsumentov. To je bilo tudi v ospredju prizadevanj partizanske kulture in ji je uspevalo (Komelj, 120, in Milohnič 2013, 18). Uresničevalo se je na primer v improviziranih nastopih, ko se je spontano razvila pesem borcev-gledalcev kot spremljava Brininemu plesnemu nastopu. Petek je pokazal, kako dobro ve, da umetniški dogodek konstituira šele gledalec, saj se je pri snemanju nemalokrat osredotočal na gledalčevo zaznavo.

Ne le brez odra, tudi brez rekvizitov in kostumov so se odvijali nastopi v naravi. Na fotografiji vidimo Brinin soloples v kraški vrtači v vojaški uniformi in škornjih, opasana je s pištolo. Njeno občinstvo so borci, ki se sedeči na travi z roko opirajo na puške in nepremično strme v nekaj, česar še nikoli niso videli. Plesni nastopi na mitingih so se lahko odvijali v tišini, podobno kot ni rabil spremljave ples brez glasbe *Norec* na njenem prvem samostojnem plesnem večeru v ljubljanski Operi leta 1940, s katerim je s smešenjem namišljene veličine diktatorja Mussolinija



Jože Petek: Partizanski pesnik Karel Destovnik - Kajuh govori prebivalcem Sv. Gregorja nad Sodražico pri Velikih Laščah, 5. december 1943. Fotografijo hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije.

uprizorila kritiko pohlepa po oblasti (Podboj, 482–483). Včasih so njen "bojni ples" spremljali oboroženi partizani s ploskanjem in petjem, drugič je plesala ob petju bojnih pesmi ali ob glasbeni spremljavi harmonike in slovenskih ljudskih pesmi (Paulin 1974, 27–30). Na kulturniškem kongresu v Semiču v noči s 4. na 5. januar 1944 je zaplesala v belokranjskem narodnem oblačilu ob slovenski ljudski pesmi (Paulin 1975, 23), na zadnjem mitingu v Čazmi pa v praznično izvezenem oblačilu in grobo pletenih nogavicah s copati, ki jih je dobila od tamkajšnjih deklet (Paulin 1974, 37). Svojo izkušnjo, ko je v partizanih postala "plesalka na odru v naravi", kjer pleše "kjersizebodi", ko "občutek ravnotežja postane znova 'problem'", muskulatura pa dela na "zdaj kamnitih, zdaj mehkih tleh drugače", je večkrat opisala (Paulin 1975, 25).³ A tako kot pred nas vzdušje nastopov priključijo Petkove fotografije, ga ne more noben opis. Žal nam je lahko le, da pogostih nočnih nastopov fotograf zaradi slabe opreme ni mogel posneti. Petkove fotografije so edini in zadnji posnetki Brininih plesov. Plesalka je pohod na Štajersko sicer preživela, a s tako hudimi omrzlinami, da se je njena plesna kariera končala.

Pohod 14. divizije je Glavni štab načrtoval kot pomembno strateško potezo, ki naj bi mobilizirala premalo razvito in nepovezano partizansko gibanje na Štajerskem, saj so bile tam razmere za odpor zaradi priključitve ozemlja nemškemu

³ Daliborka Podboj isto izjavo navaja po nekoliko zgodnejšem zvočnem zapisu, radijski oddaji *Borci o sodobnosti*, 29. 11. 1973.

rajhu zelo težke. Dobro opremljena in oborožena divizija približno tisoč sto bork in borcev je 6. januarja 1944 začela svojo osem zimskih tednov trajajočo in petsto kilometrov dolgo pot v Suhorju pri Metliki. Priprave so potekale v konspiraciji, zato je povelje presenetilo tako borce kot kulturnike. Čeprav bi Kajuh in Brina imela možnost, da se pohodu izogneta, ločitev od soborcev zanju ni prišla v poštev. V tri kilometre dolgi pohodniški bojni koloni – kako monumentalen je bil pogled nanjo, nam kažejo Petkove fotografije – se je divizija mesec dni najprej premikala po hrvaških ravninah, da bi z nepričakovanim vdorom presenetila Nemce na Štajerskem, potem pa se v noči med 6. in 7. februarjem 1944 prek improviziranega lesenega mostička pri Sedlarjevem prek Sotle vrnila v Slovenijo. Do takrat je preživela nekaj spopadov z ustaši in izgubila približno sto borcev. Najhujše pa jo je šele čakalo. 7. februarja 1944 je začelo snežiti. Obdobje precej stabilnega in za zimske razmere prijaznega vremena, dobre oskrbe in naklonjenih sprejemov po hrvaških vaseh se je za divizijo, ki je bila po več sto kilometrih poti že izčrpana, obutev in oblačila pa izrabljena, končalo. Razmere so se dramatično poslabšale. Nastopil je čas hudega mraza, snežnih viharjev, nočnih premikov po odmaknjenih, težko prehodnih predelih, slabih možnosti za oskrbo in neprestanih spopadov z Nemci (Ambrožič 1978). Dolgi dnevi bez počitka so začeli delovati izčrpujoče na prej tako zanosne borce in borce. Dejavnost kulturniške skupine je v tistih dneh povsem zamrla, njeni člani pa so se preobrazili v borcem enake aktivne udeležence pohoda, nosili so ranjence in sodelovali v spopadih. Edini, ki je z ustvarjalnostjo nadaljeval v istem ritmu kot poprej, je bil Jože Petek. Kljub ekstremno težkim pogojem že za samo preživetje in boleznim, ki jim je bil izpostavljen občutljivi fotograf, ozeblinam, vročini, pljučnici in vnetju rebrne mreže, njegova fotografska vnema ni niti malo popustila in je vseskozi fotografiral.⁴ Zelo težko si je predstavljati delo fotoreporterja v takih pogojih. V mrazu tudi do 20 stopinj pod ničlo, visokem snegu, z neprimerno obutvijo in obleko, brez rokavic, premočen, izčrpan, lačen in bolan, je Petek gazil globlje v sneg in se oddaljeval od kolone, hodil od enega njenega konca do drugega, se tako še dodatno izčrpaval, le zato da bi dobil dober posnetek. Tudi čustveni pretresi v najtežjih treh dneh, ko je skupina med 20. in 22. februarjem izgubila tri svoje člane, Janeza Weissa - Belača, Janeza Lavriča, Kajuha, četrtega, Sveta Marolta - Špika pa so ranjenega Nemci zajeli in ga ustrelili kot talca, so delovali deprimirajoče (Kržišnik, 135–140).

Jože Petek je pohod 14. divizije beležil kot dogajanje v zaporedju. Njegove fotografije spremljajo vse pomembne trenutke poti. Fotografska pripoved teče, kot bi bili prizori nanizani v reliefnem frizu ali na slikovnem traku, ki prikazuje potek zgodovinskega dogajanja linearno v narativnem toku. Pri fotografiranju je beležil posamezne sekvence, ki lahko podajo bistveno informacijo o dogajanju, hkrati pa ujel čustveno najbolj nabite trenutke. Načelo Roberta Cape, ki je fotografa postavljal v središče dogajanja, da bo vse posnel od blizu, brez teleobjektiva, kot bi prizor

⁴ V radijski oddaji *Še pomnite, tovariši?* je o Jožetu Petku govoril Stane Škrabar - Braškar, 6. 2. 1988.



Jože Petek: Partizanska kolona v snegu se vzpenja k cerkvi sv. Lovrenca v Polanah nad Loko pri Zidanem mostu, 12. februar 1944. Negativ hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije.

gledal z udeležencemvimi očmi, je ne le uresničil, ampak nadgradil. Kot vojni fotoreporter ni bil le opazovalec, ki se vživlja v akterje zgodovinskega dogajanja, bil je eden od njih, borec 14. divizije, dejanski udeleženec pohoda, ki je z drugimi delil vse napore pohoda in ob tem neumorno fotografiral, zato da bo kot neposredni pričevalec ohranil verodostojen spomin na dogajanje, na njegovo "resničnost", ki se je zaradi ekstremnosti izkušnje res lahko zdela kot nekaj neverjetnega.

Za to "veliko ofenzivno akcijo slovenske osvobodilne vojske", vdor na nemško ozemlje, je bila izbrana oblika pohoda. Na Petkovih fotografijah opazujemo pohod kot likovni motiv. Ikonografija pohoda ali sprevoda ima v umetnosti dolgo zgodovino. Spomnimo se kiparskih frizov s sprevodi v čast boginji, pripovednega traku v slikarski ali kiparski izvedbi s prizori z osvajalskega pohoda ali na križev pot kot vzpon na Golgoto. Pri nekaterih piscih o pohodu dejansko najdemo primero o kalvariji, saj so se razmere na pohodu slabšale, dramatičnost okoliščin se je stopnjevala do tragičnega vrhunca, velikanskega števila človeških žrtev, ko je na pohodu padla polovica borcev. Tovrstne ikonografije ne najdemo le v likovnih upodobitvah, temveč tudi med oblikami scenske umetnosti, zmagoslavjnimi sprevodi s trofejami, vojaškimi paradami, pasjonskimi igrami ... Pohod je uveljavljen tudi kot oblika alternativnih politik, ki ga uporabijo gibanja za pravice zatiranih. Taka sta bila zgodovinska Gandijev solni pohod v Dandi v boju za državljanske pravice leta 1930 in pohod na Washington za črnske državljanske pravice leta 1963. Sem sodijo po-

navljajoči se vsakoletni pohodi, kot so parade ponosa za pravice istospolno usmerjenih, klimatski pohodi pa tudi pohodi po mestu v okviru slovenskih ljudskih vstaj v letih 2012–2013.⁵ Vsi ti pohodi prepričujejo v upravičenost svojega boja s številčnostjo udeležencev. Prevratniške zamisli posredujejo občinstvu, to so tisti, ki pohode opazujejo s pločnikov, ideje pa posredujejo tudi s posnetki dogajanja in jih širijo s pomočjo medijev. Jože Petek je s svojimi fotografijami šele ustvaril občinstvo za zimski pohod po nedostopnih poteh, to so bili obiskovalci razstav ali bralci knjig. Fotografije pohoda imajo v razmerju do zgodovinskega dogodka, ki ga prikazujejo, podobno vlogo in pomen kot fotografije pri hepeningih. V šestdesetih letih 20. stoletja je fotografija z dokumentiranjem performansov, projektov landarta ali drugih akcij in minljivih projektov v urbanem javnem ali težko dostopnem naravnem prostoru pridobila status predmeta, ki ne le predstavlja ekratni, minljivi ali nedostopni likovni dogodek, pač pa ga nadomesti, ga dopolni z dimenzijo trajanja in mu zagotovi materialno prisotnost v zgodovini.

Petek je že med pohodom, ko je fotografiral, imel v mislih razstavo in izdajo fotoknjige. Tudi zaradi tega cilja je ne glede na še tako težke razmere vztrajal pri sprotnem beleženju dogodkov na poti. Po končanem pohodu na Štajersko si je najprej moral ozdraviti ozeblino in pljučnico, začele so se mu pojavljati težave s šibkim srcem. Šele ko se je njegovo zdravstveno stanje za silo izboljšalo in se je konec poletja 1944 na Štajerskem začelo postopoma oblikovati osvobojeno ozemlje, je lahko spet začel s fotografskim delom. Postal je šef fotosekcije propagandnega odseka 4. operativne cone in vodja fototehnike v Gornjem Gradu in se navdušeno lotil priprav na prvo partizansko razstavo na osvobojenem ozemlju na Štajerskem, na fotografsko razstavo o pohodu 14. divizije v Gornjem Gradu.⁶ Glavnina fotografij na razstavi, kar 300, ki jih je vse sam razvil, je bilo Petkovih. Le nekaj desetlin so jih prispevali drugi, med njimi Stane Lenardič - Žan in Riko Mlekuž (Pelko). Petek je za razstavo uspel dobiti tudi fotografske papirje večjih dimenzij, nekaj celo v merah 50 cm x 60 cm in 30 cm x 50 cm, torej v pravih, velikih galerijskih formatih, ki jih je izkoristil za posnetke, ki jih je želel izpostaviti zaradi njihove estetske vrednosti.

Vodja Propagandnega odseka 4. operativne cone je bil Stane Škrabar - Braškar, s katerim je Petek dobro sodeloval. Zato ga je tudi zaprosil, da bo poskrbel za njegove fotografije v primeru, če se mu kaj zgodi. Le nekaj mesecev zatem je padel. Zaradi izdaje so Nemci v času zadnje nemške ofenzive odkrili skrivališče v Lučki koči nad Lučami, kamor se je zaradi šibkega srca umaknil, in ga iz zasede 2. januarja 1945 ustrelili (Petek, 62). Po vojni je Škrabar uresničil Petkovo željo in uredil knjigo njegovih fotografij.⁷ Prvikrat je bila natisnjena v reprezentančni bibliofilski izdaji

⁵ Različne vidike performativno-političnih praks v odprtem javnem prostoru obravnava besedilo *Koreografije otpora* Alda Milohnića (2013). Pohoda mednje sicer ne vključuje. Prim. tudi Milohnić 2014.

⁶ Razstava je bila odprta 1. oktobra 1944 v Gornjem Gradu v mali dvorani posojilnice. Zatem je bila od 15. do 22. oktobra odprta v Ljubnem, v Gornjem Gradu pa so razstavo ponovno postavili med 26. in 29. oktobrom, da si jo je lahko ogledala 14. divizija.

⁷ Stane Škrabar - Braškar se je po vojni tudi poročil s fotografovo vdovo Vesno in posvojil njunega sinčka Jožka.



Fotoaparat Jožeta Petka, Kodak Retina tip 119 s serijsko številko 800396, ki ga hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije. Fotografija: Aldo Milohnić.

v bakrotisku ob desetletnici pohoda leta 1954 z naslovom *S pohoda 14. divizije*. Ker fotograf ni mogel sam razviti svoje ustvarjalne vizije do končnega rezultata in so to naredili drugi, se je knjiga iz avtorske fotoknjige preobrazila v spominski album 14. divizije. Tako je bolj pripadla partizanskemu zgodovinopisju, namesto da bi se izraziteje vpisala v fotografsko zgodovino. Vseeno so Petkove fotografije pohoda 14. divizije obveljale za vrhunec partizanske reportažne fotografije in partizanske fotografije nasploh.

Kompozicijska premišljenost, izraznost spektra sivin in vsebinsko podkrepljeno kadiranje hkrati sledi načelom, ki prevladujejo v partizanski fotografiji, to so prikazovanje množičnosti in demokratičnosti gibanja, toleranca do religije, težnja po povezanosti z ljudstvom, predvsem pa se izogiba krutim prizorom in jih nadgrajuje. Album je doživel še tri izdaje, leta 1959, 1961 in 1979, ko sta ločeno izšli še srbohrvaška in angleška izdaja. Kljub temu lahko rečemo, da smo zaradi fotografove želje in urednikovega truda, da ji sledi, a ji ni bil povsem dorasel, dobili fotoknjigo v času, ko je ta oblika predstavljanja fotografij postajala širše popularna in so izšle zgodovinsko tako prelomne fotoknjige, kot so *Images à la sauvette* Henrija Cartier-Bressona (1952), *The Americans* Roberta Franka (1959) in protivojno usmerjena *Hiroshima* Kena Domana (1958). Vse so, in lahko rečemo, da skupaj s Petkovo fotoknjigo, napovedale nov val popularnosti te oblike prezentacije fotografij, v veliki meri tudi kot propagandnega sredstva, ki naj učinkuje na množice, propagira humanistične in pacifistične ideale in aktivno deluje v podporo narodom v boju za neodvisnost.

S Petkovih fotografij nas ne opazujejo junaki minljivega časa, pač pa posamezniki, ki s svojo toplo človečnostjo, tovarištvom, predanostjo in idealizmom v nas prebudijo sorodna čustva. Posnetki s pohoda 14. divizije so sugestiven primer idejnega zaobrata, ko fotografije kolon ne ilustrirajo več samo množičnosti in junškosti partizanske vojske, temveč se prikaz izmučene kolone v snežnem metežu spremeni v znak za vztrajnost, pokončnost, tovarištvo in neuklonljivost partizanskih borcev. Kakšno ideologijo torej prikazujejo? Namesto o vsemogočnem človeku govorijo o tihi usodi posameznika, ki se je odločil, da se bo za določen čas stopil s skupnostjo, zato da bo dosegel skupni cilj. Fotografije povzdigujejo to mehko ideologijo, pri kateri je skupno urezano po meri osebnega. S sočutnostjo, ki je temeljna prvina Petkovega dela, so na fotografijah povečane vrednote, kot so tovarištvo, enakost, solidarnost, oblikovanje skupnosti duha s pomočjo duha kulture. Jože Petek je na strani tihe ideologije človečnosti, ki jo, če že katero, slavijo njegovi fotografski dokumenti.

- Ambrožič, Lado - Novljan: *Pohod Štirinajste*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1978.
- Arhiv Republike Slovenije, arhivsko gradivo AS 1851, F 89, III, 1.
- Cesar, Emil: *Pozdravljen, Kajuh – Kanjuh!*. Ljubljana: Centerkontura, 2012.
- Fabec, Franc in Danijel Vončina: *Slovenska odporniška fotografija 1941–1945*. Ljubljana: Modrijan, 2005.
- Komelj, Miklavž: *Kako misliti partizansko umetnost?* Ljubljana: Založba I*cf., 2009. (Oranžna zbirka)
- Kržišnik, Zvone: *Patrulja zvestobe. Kulturniška skupina 14. divizije*. Ljubljana: Borec, Partizanska knjiga, 1984.
- Milohnič, Aldo: *Koreografije otpora*. TkH. Časopis za teorijo izvođačkih umetnosti (pos. št. Društvena koreografija) 21/2013, 15–20.
- Milohnič, Aldo: *Vstajniki in zombiji ali o performativnih praksah upora*. Dialogi 3–4/2014, 42–52.
- Paulin, Marta - Brina: *V kulturniški skupini štirinajste divizije. Pohod štirinajste divizije*. Ur. Jure Gartner, Ljubljana: Dopisna delavska univerza, 1974, 26–40.
- Paulin, Marta - Brina: *Plesna umetnost v partizanih*. Partizanska umetnost. Ljubljana: Zveza kulturno-prosvetnih organizacij in Delavska enotnost 1975, 20–27. (Knjižna zbirka Umetnost in kultura)
- Pelko, Janez: *Prva partizanska fotografska razstava na Štajerskem*. Nova beseda. Revija štajerskih in koroških partizanov, 5 (1. 11. 1944), 26–27.
- Petek, Tone: *Življenjepis*. Jože Petek. 1912, Ribnica–1945, Lučka koča nad Lučami. Avtorica kataloga Nadja Zgonik. Ribnica: Galerija Miklova hiša, 2002, 61–63.
- Podboj, Daliborka: *Marta Paulin - Brina, por. Schmidt (1911–2002). Plesalka, koreografinja; ena prvih predstavnic sodobne plesne umetnosti v Sloveniji*. Pozabljena polovica. Ur. Alenka Šelih idr., Ljubljana: Založba Tuma, 2007, 482–486.
- Štrumej, Lara: *Božidar Jakac in fotografija*. Ljubljana: Moderna galerija 2014.
- Teršek, Silvo: *Stane Viršek: 'Včasih me je bilo pošteno strah...'* Zagl. Fotoreporterska služba med NOB. TV–15 9/IX (25. 2. 1971), 14.
- Vončina, Dejan: *Druga svetovna vojna na fotografijah na Slovenskem*. Podobe iz življenja Slovencev v drugi svetovni vojni. Ur. Zdenko Čepič, Damijan Guštin in Martin Ivanič. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 2005, 383–389.
- Zgonik, Nadja: *Jože Petek. 1912, Ribnica–1945, Lučka koča nad Lučami*. Ribnica: Galerija Miklova hiša, 2002.

Kulturniška skupina 14. divizije ali Kajuhova skupina je v nepolnih šestih mesecih svojega delovanja preživela vse, od navdušujočih mitingov in množičnih zborovanj v jeseni 1943 do zimskega bojnega pohoda na Štajersko, ko je v najtežjih dneh februarja 1944 v bojih z Nemci padla polovica njenih članov, med njimi tudi vodja skupine, mladi pesnik Karel Destovnik - Kajuh. Skupina ni bila nekaj posebnega le zaradi težke preizkušnje, ki jo je delila z borci, in karizmatičnosti svojega vodje. Tudi po sestavi se je razlikovala od drugih frontnih skupin. Sestavljali je niso le igralci in glasbeniki, marveč tudi plesalka Marta Paulin - Brina, takrat že uveljavljeno ime sodobnega plesa, v delo skupine in nastope pa sta se vključevala še verski referent Jože Lampret in fotograf Jože Petek. Ta je v šestnajstih mesecih, ko je do svoje smrti v prvih dneh leta 1945 opravljal delo partizanskega fotoreporterja, posnel približno 1000 fotografij. Veliko med njimi jih prikazuje življenje in delo kulturniške skupine in s tem predstavlja neprecenljiv dokument o oblikah njene kulturno-umetniške dejavnosti. Vrhunec ustvarjanja je dosegel s fotografskim ciklom s pohoda 14. divizije na Štajersko, ki je izjemen primer angažirane politično-estetske izjave. Fotografije so bile prvič predstavljene na prvi likovni razstavi na štajerskem osvobojenem ozemlju leta 1944, ob desetletnici pohoda leta 1954 pa so izšle v obliki fotoknjige.

The cultural group of the 14th Division, or Kajuh's group, in less than six months' operation experienced everything, from inspiring rallies and mass assemblies in the autumn of 1943 to the winter march to Styria, when in the most difficult days of February 1944 half its members fell in battles with the Germans, including the group's leader, the young poet Karel Destovnik - Kajuh. The group was regarded as exceptional not only due to the challenging tests it shared with fighters, and the charisma of its leader. It also differed from other groups on the front in its composition. It was composed not only of actors and musicians, but also the dancer Marta Paulin - Brina, who at the time was already an established name in modern dance, while the priest Jože Lampret and the photographer Jože Petek were also included in its groups and performances. The latter, in the sixteen months that he served as a partisan photojournalist until his death in the first days of 1945, took about 1000 photographs. Many of them show the life and work of the cultural group and thus represent an invaluable source of documentation of its cultural and artistic activity. The culmination of its creative activity was achieved with the cycle of photos from the march of the 14th Division to Styria, a remarkable example of an engaged political-aesthetic statement. The photographs were first presented at the first art exhibition in Styrian liberated territory in 1944, and published in book form on the 10th anniversary of the march.

Gal Kirn

Partizanski film: od "filma z drugimi sredstvi" do filmskih dokumentov NOB

Tekst tematizira protislovno obstojnost partizanskega filma v 2. svetovni vojni kot "filma z drugimi sredstvi". S pomočjo analize konkretnih primerov iz partizanskega "arhiva" – tako literarnih kot zvočnih zapisov, tako izgubljenega kot ohranjenega – avtor razmišlja o revolucionarnih potencialih filma, kar ga napeljuje k tezi o specifični dinamiki med nerealiziranim filmom in ambiciozno politiko, ki proti koncu vojne že položi temelje za jugoslovansko kinematografijo. V tem pogledu partizanski film ni zgolj prekarno dokumentacijsko sredstvo, temveč sodeluje v ustvarjanju partizanske umetnosti.

Ključne besede: partizanski film, partizanski proti-arhiv, film z drugimi sredstvi, revolucionarna umetnost, 2. svetovna vojna, NOB

This text thematizes the contradictory persistence of partisan film in the Second World War as "cinema by other means". Through an analysis of specific examples from the partisan "archive" – both literary as well as sound recordings, the lost and the preserved – the author reflects on the revolutionary potential of film, which leads to the thesis on the specific dynamics between unrealized film and the ambitious policy that towards the end of the war had already laid the foundations for Yugoslav cinema. In this regard partisan film is not only a precarious documentary means but also participates in the creation of partisan art.

Key words: partisan counter-archive, partisan film, cinema by other means, revolutionary art, World War II, National Liberation Struggle

UVOD: KRITIKA ARHIVA KOT POGOJ ZA VRNITEV K PARTIZANSKEMU FILMU¹

Nobena skrivnost ni, da o partizanskem filmu med 2. svetovno vojno ne obstaja veliko napisanega, zlasti pa ne obstaja veliko teoretskih prispevkov.² Prevladuje namreč mnenje, da partizanska kinematografija v pravem pomenu besede pravzaprav nikoli ni obstajala. Jugoslovanski filmski teoretiki so ugotovili dvoje: prvič, da obstajajo predvsem filmi kolaborantskih kulturnih oblasti, zaveznikov in vojne propa-

¹ Tekst je nastal na podlagi predavanja na konferenci o partizanskem filmu, ki jo je organizirala Miranda Jakiša na Humboldtovi Univerzi v Berlinu, od 7. do 9. julija 2011; nekaj tez o "filmu z drugimi sredstvi" sem dopolnil na konferenci o gledališču upora, ki jo je organiziral Aldo Milohnić 23. in 24. oktobra 2014 v Mariboru. Naj se na tem mestu zahvalim obema organizatorjema ter diskusijam med in po konferencah. Prav tako bi se za inspiracijo zahvalil Miklavžu Komelju. V angleškem jeziku je članek v spremenjeni in daljši obliki izšel v zborniku *Partisans in Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture* (ur. Miranda Jakiša in Nikica Gilić, Bielefeld, 2015, transcript).

² Področje začetkov partizanske in jugoslovanske kinematografije v Srbiji je najbolj dosledno pokrili Savković (1994), v BiH se je s temi tematikami ukvarjal Dejan Kosanović (2003), na Hrvaškem predvsem Škrabalo, medtem ko imamo pri nas največ pričevanj in dokumentov iz tistega časa pri Francetu Brenku (1966, 1975a, 1975b, 1979), nedavno sta bolj razširjeno panoramo tega filmskega obdobja ponudila tudi Zdenko Vrdlovec (2010) in Peter Stanković (2013).

gande,³ ter drugič, da moramo ohranjene partizanske filme preimenovati v "partizanske filmske dokumente". Zakaj zgolj dokumenti? Ob pregledu materiala postane jasno, da pri njih še ne gre za razvoj posebnega filmskega jezika, temveč da imamo opravka s surovim materialom, ki zgolj naturalistično predstavlja realnost ter prikazuje nekatere prizore iz partizanskega življenja in bojev. Ob tem je eden od pionirjev slovenskega partizanskega filma, France Brenk, pripomnil, da vojni partizanski film ni imel estetske vrednosti (Brenk 1979, 62), iz česar lahko sklenemo, da ima partizanski film zgolj dokumentarno vrednost. Poleg tega je bilo veliko število partizanskih dokumentov uničenih ali izgubljenih, sedaj pa tudi razseljenih na številne konce in kraje. Zaradi majhnega korpusa in estetske nerazvitosti ti dokumenti kvečjemu služijo kot pripomoček pri ustvarjanju zgodovinske naracije, ter potemtakem niso del relativno avtonomnega področja *partizanske umetnosti*.

S stroge empirične in arhivistične ravni bi se s temi ocenami strinjal, a raje kot pri pozitivističnem branju tu sledim Miklavžu Komelju (2009b) in njegovi vrnitvi k partizanski umetnosti. Partizanski film je vzniknil navkljub nemogočim razmeram in tehnično kompleksnim produkcijskim pogojem. O tem priča tako ohranjen kot uničen filmski material, sam bi v partizanski arhiv dodal še različne primere "filma z drugimi sredstvi" (Levi 2012). Tako je bil film prisoten preko drugih umetniških praks, ki so po svoje artikulirale zahtevo po filmu o NOB. Ne smemo tudi pozabiti, da so bili že v času vojne položeni temelji jugoslovanske kinematografije, na kar kažejo politične direktive in delovanje Sekcij za film in fotografijo pri ljudskih oblasteh med vojno. Teza tega članka je, da lahko v času NOB sledimo specifični dinamiki, ki jo ponazarja dialektična zveza med nerealiziranim filmom o NOB ter ambicioznim programom partizanske kinematografije na nivoju Avnoja. Paradoksalna obstojnost filma pa nas napeljuje onkraj gole "dokumentacije", in kaže na razvoj zametkov nekaterih novinarskih pa tudi umetniških filmskih zvrsti. Ob tem velja pripomniti, da se je nerealizirana zahteva po filmu o NOB v socialistični Jugoslaviji materializirala in prevedla v ogromno žanrsko osnovo: v 40 letih jugoslovanske kinematografije so filmski režiserji in režiserke posneli okoli 200 filmov o NOB, kar je povprečno 5 filmov letno.⁴ Filmska teorija v postjugoslovanskem kontekstu se danes poleg t. i. črnega vala v največji meri ukvarja ravno s to dediščino jugoslovanskega filma.⁵ Film o NOB pogosto meri skozi ozke žanrske leče,⁶ ali kot ideološko funkcijo komunističnega režima in njenih vizualnih spektaklov.⁷

³ Dejan Kosanović (2003) je naredil najbolj podroben kronološki pregled vseh filmov, ki so nastali med vojno na področju Jugoslavije: od okupacijskih sil ali pod njihovo kontrolo (Aleksić, Emona film) do partizanskih dokumentov in zaveznškega arhiva tako sovjetskih kot tudi angleških novinarjev ter snemalcev.

⁴ Najbolj obširno zbirko filmov o NOB z njihovimi opisi in kritikami je najti pri Čoliću (1984) in Munitiću (1974).

⁵ O povečani popularnosti partizanske tematike v nedavnem času glej predvsem kritiko Miklavža Komelja (2009b, 9–12).

⁶ Žanrska analiza tudi sicer prevladuje v filmski kritiki, glej recimo študijo Nikice Gilića (2010), pri nas sicer bolj obširna študija Petra Stankovića (2005) ne uide v celoti temu pristopu.

⁷ Študiji Pavičića (2003) in Musabegovića (2008) žanrsko analizo podvržeta odprtemu ideološkemu branju in partizanskim spektaklom kot vizualnim implementacijam totalitarnega režima. Najboljšo kritiko tovrstne ideološke pozicije je izvedel Nebojša Jovanović (2011).

Ta prispevek gre zato brati kot kritiko klasičnega arhivističnega pristopa k "partizanskim dokumentom", prav tako pa kot kritično intervencijo v zgodovinske in kulturološke revizionizme, ki ustvarjajo današnje pretežno nacionalistične arhive, in njihove protokole branja preteklosti z metaforo *ali* gradnjo državne suverenosti specifičnega naroda *ali* ideološke mistifikacije demonizacije (totalitarizem) in glorifikacije (nostalgijske) preteklosti. Za razliko od tovrstnega arhiviranja tu uporabljam metodo, ki skuša oživljati revolucionarno preteklost. Susan Buck-Morss je to metodo uporabila ob branju komunistične preteklosti in politične ter umetniške avantgarde,⁸ kjer je gradila elemente za "komunistični način recepcije" in sodelovala v procesu "denacionalizacije" in "deprivatizacije" arhiva (Buck-Morss 2012, 27).⁹

V tem pogledu sledim kritiki "arhiva", ki jo je podal že Michel Foucault (1977), ko je kritiziral vsakršen pristop k "čistemu izvoru", ki naj bi vseboval najglobljo resnico. Derrida (1995) je prav tako nasprotoval pristopom, ki arhiv vidijo kot najbolj varen ali celo edini dostop do preteklosti, pač pa je arhiv raje opredelil v njegovem dvojnem pomenu. Arhiv izhaja iz grške besede *arche* in ima v prvem koraku opravlja z *začetkom*, ki pa ga v drugem koraku *nujno* preči še en pomen *arche*, in sicer *arche* kot *vladanje*. Derrida *arche* postavi v zvezo z *archonti*, to je, političnimi voditelji, kar kaže na tako rekoč organsko zvezo med začetkom (politične entitete) ter nadzorom nad samim izvorom. Arhiv tako že v samem izvoru implicira *stalno mesto* arhiva (Državo) in njegov kontinuiran obstoj. Z drugimi besedami, arhiv ni le mesto, kjer so shranjeni dokumenti, temveč tudi mesto, kjer se vodijo računi in interpretacije nad arhivom, kar lahko povežemo z mitološkimi in drugačnimi legitimacijskimi postopki ustvarjanja in mišljenja vsakega (političnega) začetka. Tu bi opozoril, da partizanski arhiv že v samem izhodišču predstavlja ambivalenten pristop k začetku, saj ta arhiv ne obstaja več v eni državi (Jugoslaviji), hkrati pa že njegovo samo ustvarjanje, kot bomo videli, kaže tudi na antidržavne in revolucionarne poteze.

V naslednjih dveh razdelkih bom predstavil sprva nerealizirano naravo partizanskega filma, ki svoj paradoksalni obstoj beleži na način *filma z drugimi sredstvi* (Levi 2012), to je s petjem, literaturo in vnažajsko rekonstrukcijo izgubljenega materiala. Ta revolucionarna neuresničenost oziroma uresničenost z drugimi sredstvi pa se že vpenja v proces ambiciozne politike NOB, ki razvija povsem novojugoslovansko kinematografijo pred koncem vojne.

PARTIZANSKI "FILM Z DRUGIMI SREDSTVI": "ŠE NE OBSTOJEČI" ALI DRUGAČE OBSTOJEČI FILM?

Miklavž Komelj je pravilno opozoril, da je partizanska umetnost navkljub nemogočim vojnim razmeram in odsotnosti institucij, postala prelomna na točki, ko

⁸ To metodo Buck-Morssova opisuje predvsem v svojem kratkem tekstu "The Gift of the Past" (2012), bolj obširno pa v svojem odličnem delu *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* (2002).

⁹ Vrnitev k mišljenju revolucionarnosti NOB najdemo predvsem v Buden (2014), Komelj (2009b), Močnik (2006), Pupovac (2006), Stojanović (2003) in ostali.

je za lastno izhodišče vzela prav to nemožno dimenzijo in ko je na novo premislila lastne pogoje. S to prelomno gesto je začela ustvarjati nove koordinate in novo umetnost (Komelj 2009b, 47). Te estetizacijske dimenzije partizanske umetnosti, ki ustvarja novo avtonomijo umetnosti, nikakor ne moremo ločiti od politike NOB, ki je imela revolucionaren značaj (Komelj 2009b, 31). Komeljeva študija pravilno ugotavlja, da se revolucionarnost kaže z vznikom množice kulturnih dejavnosti in množice anonimnih ustvarjalcev ter ustvarjalk, ki so sodelovali v tem procesu. Z njegovimi besedami:

Ni nujno, da so množice, ki so spregovorile, govorile revolucionarne parole; v revolucionarni proces so se vključile že s tem, da so v njem spregovorile. Osvobodilni boj je prinesel tudi osvoboditev izražanja, to, da so si pravico do javne govorice vzeli ljudje, ki jim je bila ta pravica dotlej zanikana. (2009b, 31)

V tem času besede niso postale le enostavno orožje, pač pa so besede množic postale orožje množičnega ustvarjanja: šele s simbolnimi boji se je izgrajeval sam boj za narodno osvoboditev. Tu Komeljev argument niha med "avantgardno interpretacijo", ki umetnost postavlja kot primarni dejavnik v izgradnji nove nacionalne države, in med bolj politično interpretacijo, ki umetnost vendarle podreja politiki NOB, in ki odpira predvsem novo politično poglavje. V svoji knjigi se Komelj ukvarja predvsem z zapisano partizansko besedo, medtem ko je malo manj pozornosti posvečene vizualni, zlasti pa filmski materiji. Ampak, ali ni ravno prekrasnost partizanske gibljive podobe najustreznejša za Komeljevo tezo o *neuresničeni* partizanske umetnosti ter pričakovanju *novega sveta*?

V tem tekstu si bom poleg nekaterih Komeljevih tez sposodil temeljni teoretski uvid Pavla Levija iz *Cinema by Other Means* (2012), ki celotno zgodovino avantgardnega filma od 1920 do 1970 čita skozi proces "kinefikacije". Pri kinefikaciji gre za razširitev učinkov filmskega aparata na celotno družbeno realnost, kar pomeni, da po prihodu filma sama realnost postane kineficirana. Levija zanimajo predvsem manifestacije "filmskih rezov", rezov, ki potekajo tudi v drugih medijih in ki rezultirajo v "vtisu, da obstaja vedno nekaj več, kar gre onkraj okvira podobe: *vtis, da zaprtje ni nikoli totalno*." (2012, 144). Bližja analiza je pokazala, da je ta "filmski učinek" pravzaprav potekal predvsem preko nefilmskih medijev in praks: od literature, teatra, fotografije, abstraktnega slikarstva do arhitekture.¹⁰ Tako se pomen tega, kar je "filmsko" ne določa le preko tega, da je nekaj posneto s kamero, to je z novo tehnologijo, temveč s tem, kakšne učinke in reze uvaja v naše vizualno polje, in na kak način "filmsko" redefinira ostale umetnosti in svoja razmerja z njimi. Teoretsko izhodišče "filma z drugimi sredstvi" bom na tem mestu uporabil pri analizi nekaterih primerov partizanskega filma, in samega NOB med 2. svetovno vojno.

¹⁰ Levi intermedijske eksperimente obdeluje predvsem v tem poglavju svoje knjige (2012, 25–46).

PRIMER 1: ZVOČNI VPIS NA FILMSKI TRAK ALI FILM S SREDSTVI PETJA

12. december 1941 si velja zapomniti kot datum nastanka prvega partizanskega filma z drugimi sredstvi. Na ta dan se je odvila zadnja kulturna prireditev Akademskega zbora Franceta Marolta v ljubljanski dvorani Union. Navkljub temu da so prireditev "posvetili" italijanski kulturi, so kot zadnjo v program umestili pesem *Lipa*, ki ima odkrite narodnopreredniške dimenzije, in jo tudi zapeli v slovenskem jeziku.¹¹ Ta izvedba *Lipe* pa ni preživela le v obliki ustnega izročila in pričevanja preživelih po vojni, pač pa se je na ta dogodek dobro pripravil Rudi Omota, takratni filmski tehnik Emona filma ter aktivist OF. Omota je dan pred koncertom v lestenec dvorane Union vstavil mikrofona, zgoraj pa se je lahko zaprl v studio in snemal celotno dogajanje na filmski trak. Po pričevanjih Omote je bilo traku ravno dovolj, da je posnel še zadnje trenutke petja *Lipe*. Pri tem posnetku ni dragocena zgolj odporniška vsebina, ki se je tako zapisala na filmski trak. Omoti je poleg političnega akta tu nevede uspel še tehnični izum, ki je na trak istočasno vpisoval zvok. Na nek način se je moral – po partizansko – znajti v novi situaciji, kjer so bili okviri precej strogi, tehnika pa omejena. Vpis zvoka na filmski trak so v svetovnem merilu razvili šele po 2. svetovni vojni, saj je bila pred tem praksa, da so zvok posneli kasneje in ga dodajali filmu. Tako na jugoslovanskih tleh prva podoba, prvi označevalec upora, ki je tehnično reproduciran, pravzaprav predstavlja zvočni označevalec. Prvi zapis na filmski trak je postal zvočni zapis: namesto gibljive podobe smo dobili posnetek-zapis gibljive partizanske besede, *petja*. Tako je to postal film s sredstvi zvoka in inovativna obravnava same filmske materije. Zvočni zapis in filmsko rekonstrukcijo tega dogajanja si lahko sedaj ogledamo tudi v Štaderjevem dokumentarnem filmu o Rudiju Omoti.¹²

PRIMER 2: KOCBEKOV FILM Z LITERARNIMI SREDSTVI

Miklavž Komelj je poudaril, da se je lepo število partizanov sklicevalo na medij filma, ki naj bi najbolje predstavil borbo in življenje NOB.¹³ A na samem začetku vojne ni bilo nikakršnih pogojev, ne tehničnih ne materialnih, za snemanje in prikazovanje filma NOB. Tako so ostale želje in zahteve po filmu o NOB bolj ko ne vpisane v druge medije, zlasti v literarne forme. Eden najbolj fascinantnih zapisov o žeji po partizanskem filmu prihaja izpod peresa Edvarda Kocbeka. Zapis pa ni nastal kar v nekem poljubnem zgodovinskem trenutku, pač pa v najbolj prelom-

¹¹ Po tem dogodku so italijanske okupacijske sile razpusile zbor in začele z veliko bolj ostro kulturno politiko, prav tako pa se je odporniško gibanje odzvalo s pozivom na kulturni molk, ki stopi v veljavo januarja 1942. Ta poziv na molk je pomenil obsodbo vsakogar, ki bi kolaboriral z obstoječimi fašističnimi kulturnimi ustanovami. Če so italijanske okupacijske oblasti od februarja dalje celotno mesto obkrožile z bodečo žico, strojnicami in strogim nadzorom gibanja, pa je mesto vztrajalo v uporu in izgrajevalo pravcat sistem dvojne oblasti. Za odlično analizo kulturnih performansov in političnih akcij glej Komelj 2009a, 54–95.

¹² Del dokumentarnega filma (*Rudi Omota. Prezrto poglavje slovenske kinematografije*, Dražen Štader, 2004), ki govori o tej epizodi je dostopen tule: <http://www.youtube.com/watch?v=61gsn8Eyaok&feature=related>.

¹³ V svojih dnevniških zapisih je o filmu govoril tudi Koča Popović, pa recimo Oskar Davičo, ki je sicer po NOB, a za časa grške državljanske vojne, napisal scenarij za partizanski film v Grčiji, *Do pobe* (1948, Filmska Biblioteka, Beograd).

nem trenutku NOB: poznega novembra 1943 v Jajcu pred 2. zasedanjem Avnoja. Preden se ustanovi revolucionarna vlada nove Jugoslavije se v Livnem zberejo partizanski delegati iz vseh področij Jugoslavije, kjer Kocbek obišče partizansko fotografsko razstavo:

V 'Delavskem domu' smo si ogledali razstavo o partizanskih bojih okrog Livna in v osrednji Bosni. Precej dobro zasnovano in razvrščeno prireditev si ogledujejo mnogoteri ljudje. Videl sem fotografije, ki bi si jih hotel zadržati za vse življenje. Koliko dragocenih trenutkov nam bo šlo v izgubo, če se bo vse to izgubilo pred koncem vojne! Koliko prizorov je že šlo v pozabo samo pri nas na Slovenskem! Razstavo sem si ogledoval najprej v skupini, potem pa sem ostal na njej še sam. Nisem se mogel ločiti od vzdušja. Prevzelo me je kot režiserja, ki je pozoren na sleherno živo pobudo. Naenkrat sem si zaželel, da bi s prijateljem zasnoval film in ga začel snemati prav v tem prostoru: sredi draperije, ki so jo napravili z zavezniškimi padali, sredi grozovitih in slovesnih fotografij, med dokumenti stoletnega značaja, v negotovo utripajoči razsvetljavi, med nemimi obiskovalci in v tesnih prostorih, ki obdajajo osrednjo dvorano in ki se v njej prav zdaj razlega mnogoteren hrup; kajti tam je pravi babilon, mladinci imajo pevsko vajo, ženske burno sejo, gledališki amaterji pa vadijo igro, v kotu igrajo partizani biljard na raztrgani zeleni mizi, ponekod se stiskajo ljubezenski pari, vmes pa tekajo otroci, ki so se za večerni čas preselili z ulice. Koliko svetlih in temnih sil! Kakšno bogastvo in kakšna izgubljenost! Kajti med temi ljudmi se nedvomno potikajo sovražnikovi obveščevalci, ki bodo povzročili še veliko tragičnih dogodkov v Livnu, kakor bi mogli zaplesti tragično dejanje tudi v tako imenovanem mojem filmu. (Kocbek 1982, 515–516)

Ta film med vojno, pa tudi po njej, ni bil posnet, pač pa je ostal kot dnevniški zapis. Kocbekova zahteva po filmu odločno izraža tako zavezo spominjanju na prelomnost NOB kot bridko zavest o prekarnosti samega medija in eksistence celotnega NOB. Ta odlomek tu berem kot *prvi scenarij* za film o NOB, saj ga zaznamujejo fiktivni in dokumentacijski momenti, spomin in anticipacija dogodkov NOB. Kocbekova zahteva je bila v tem smislu *pred časom*, saj so mnogi filmski in propagandni aktivisti ter delavci še kasneje, v letih 1944 in 1945, ko je bilo osvobojenega že kar nekaj teritorija, stali na poziciji "naturalističnega" dokumentiranja dogajanja in čakali na čas po osvoboditvi.¹⁴ Moja teza je, da gre prelomnost Kocbekove zahteve po filmu o NOB iskati ravno v napetosti med naturalistično reprezentacijo-golim dokumentiranjem kot politiko NOB ter zamišljanjem filma o NOB. Prvič lahko znanmo odločen premik v samem Kocbeku, pesniku in pisatelju, ki ga prelomni do-

¹⁴ Ko je France Brenk oktobra 1944 postal vodja Sekcije za fotografijo in film pri SNOO je postavil realističen plan, ki bo počakal na čas po osvoboditvi za bolj zrel razvoj (Brenk 1966, 51–60).

godki "silijo" v prehod od pretekle poezije in takratne fotografije (razstave v Livnem) k prihodnosti filma. Drugič, Kocbek pa že napove tudi teoretizacijo distinkcije, ki jo ne toliko kasneje artikulira partizan-slikar Božidar Jakac, ki je bil prav tako prisoten v Jajcu in bil tudi eden redkih filmskih ustvarjalcev med vojno. Jakac prepričljivo zagovarja razliko med filmom kot dokumentacijskim sredstvom in filmom kot umetniško formo: filmska dokumentacija naj bi bila nekakšna dnevna reportaža z nalogo, da opisuje dnevne dogodke, medtem ko bi moral pravi partizanski film vendarle uporabljati novo formo in ustvarjati nova vizualna sredstva, ki zgodbo govorijo predvsem na ravni *gibljivih podob*.¹⁵ Film naj bi bil tisto množično sredstvo in medij, ki naj bi še dodatno intenziviral učinke srečanja med množicami, revolucionarnimi idejami in umetnostjo. A v času do jeseni 1943 je v največji meri obstajal zgolj v nerealizirani želji po filmu, kot film z drugimi sredstvi.

PRIMER 3: REKONSTRUKCIJA IZGUBLJENEGA FILMSKEGA MATERIALA ALI O PRVI SKRITI KAMERI

Če sta zgoraj opisana "filma z drugimi sredstvi" prebivala enkrat v zvočnem, drugič v literarnem zapisu, naj navedem še primer filmskega materiala, ki je izginil oziroma so ga uničili aktivisti OF. Ta izgubljeni material lahko rekonstruiramo zgolj s pomočjo pričevanj. Prestavimo se zopet v okupirano Ljubljano, tokrat v 11. april 1942. V centru mesta se je zbrala množica ljudi, ki je na vrhu frančiškanske cerkve zagledala rdečo zastavo, ki jo je ponoči tja postavil Vilko Kopecki, član SKOJ-a in aktivist OF. Italijanski fašisti so se na vse pretege mučili, da bi to zastavo odstranili, a ker so se bali bombe, so njihove akrobacije zvabile na obraze velike nasmeha. Množica je postajala vse večja, zavest o možnosti izvajanja upora in političnih akcij znotraj visoko zastražene trdnjave Ljubljana, pa se je v očeh mnogih le utrdila. Za moj namen tu pa je pomembno tudi dejstvo, da ta dogodek ni šel mimo filmske kamere in agilnosti Rudija Omote ter Milana Khama. Slednja sta namreč na skrivaj snemala množico in dogajanje na zvoniku ter okoli cerkve. Ta izredno dragocen filmski material sta prenesla v Emono film, a ju je po pričevanju Khama nekdo posumil oziroma zalotil ter šel naznaniti fašistom. V zadnjem trenutku sta material uničila. Zaradi narave političnega dogodka in načina snemanja bi lahko to tehniko poimenovali kot prva partizanska "skrta kamera". Kopecki, Kham in Omota so bili namreč vsi aktivisti OF, in četudi ta akcija ni bila usklajena, pač pa z improvizirana, lahko govorimo o pravem performansu upora pred množico občanov in občank okupirane Ljubljane. Podobno kot pri Omotinem snemanju zborovskega petja tudi tu ni šlo za neko golo dokumentiranje, pač pa za improvizacijo tehnike snemanja, kar spet kaže na partizanski način delanja filma. Pred nekaj leti je ta scena dobila tudi filmsko uprizoritev v Ljubičevem dokumentarnem filmu o Milanu Khamu.¹⁶

¹⁵ O Jakčevem predavanju več v Komelj 2009b, 123–124.

¹⁶ Na tem mestu se za uvid zahvaljujem Petru Stankoviću. Drugače pa je ta rekonstrukcija materiala dobila svojo filmsko uprizoritev v dokumentarnem filmu Milana Ljubiča *Zadnja kino predstava*, 2007.

PRIMER 4: RISANJE NA FILMSKI TRAK ALI POSKUS PRVIH PARTIZANSKIH ANIMIRANIH FILMOV

Zanimiv primer prihaja s Hrvaškega, kjer sta v letu 1944 v agitpropovski ekipi Kosta Hlavaty in Oto Hervol naredila prve kratke animirane filme. Škrabalo pojasnjuje, da sta Hlavaty in Hervol na 16-milimetrski filmski trak direktno vrisovala podobe in aktivnosti. Tega materiala je bilo za nekaj minut, spremljala pa ga je zanimiva zvočna podlaga: petje ptic. Hlavaty kasneje postane tudi vodja fotografske in filmske sekcije CK KPH, v letu 1944 pa z ostalimi kulturnimi aktivisti potuje po vaseh v okolici Korduna in animirane filme tam tudi projicira (Škrabalo 1998, 134). Ta material se je žal proti koncu vojne izgubil, medtem ko takoj po osvoboditvi Kosta Hlavaty skupaj z Gustavom Gavrinom posname še prvi daljši dokumentarni film o koncentracijskem taborišču Jasenovac.

PRIMER 5: MITOLOGIJA PRVIH PARTIZANSKIH FILMOV

Skorajda mitološki status se drži izdatnega dela partizanskega filmskega materiala. Ena najbolj bridkih ter tudi najbolj legendarnih izgub naj bi se zgodila 27. novembra 1943 po 2. zasedanju Avnoja. V zavezniški avion se je vkrcal takratni vodja SKOJ-a Ivo Lola Ribar, s seboj pa je domnevno vzel veliko količino filmskega materiala (Petar Volk 1973). Na žalost je ta avion, še preden je vzletel, sestrelilo nacistično letalo. Pri tem je umrlo nekaj britanskih vojakov in pilot, Ivo Lola Ribar, zgorel pa je tudi filmski material.

Petar Volk še trdi, da je celotno leto 1943 na področju BiH delovala partizanska filmska enota. Do tega pričevanja je iz zgodovinske distance malce bolj zadržan Dejan Kosanović (2003), ki ugotavlja, da je na področju BiH šlo bolj za individualne poskuse filmskega snemanja. Obstajajo materialni dokazi, da je Nikola Popović¹⁷ snemal filme z 9,5-milimetrsko kamero in to že novembra 1942 na 1. zasedanju Avnoja v Bihaću. Med letom 1943 je nadaljeval s snemanjem, a je bil ves ta dragoceni zgodovinski material izgubljen. Dejan Kosanović trdi, da je letalski incident bolj del legende o nastanku partizanskega filma kot pa točen zgodovinski podatek (2003, 212–213). Nadalje je nekaj partizanskega filmskega materiala nastalo na Pohorju na 8-milimetrskem filmu Dušana Kvedra -Tomaža (Brenk 1975b, 119, Brenk 1979, Komelj 2009b), a so ga žal uničile nacistične sile v ofenzivi na Gorenjskem leta 1943. Čeprav se je večina prvih filmskih dokumentov izgubila, imamo vendarle nekaj materiala iz medvladja po italijanski kapitulaciji in pred nemškimi ofenzivami, to je do oktobra 1943. Ta material je dostopen v Arhivu RS, snemali pa so ga predvsem trije partizanski režiserji: Miloš Breliha,¹⁸ zlasti pa Čoro Škodlar in Božidar Jakac. Ti so dokumentirali naslednje prizore in dogodke: napad na belogardistično postojanko, partizanska Baza 20, preskrbovanje partizanov, Kočevje po italijanski kapitulaciji, partizanske brigade, zavezniška letala, mi-

¹⁷ Popović je naredil nekaj prvih poveljskih filmov o NOB.

¹⁸ Brelih je vodil partizansko fotosekcijo pri Glavnem Štabu SNOO septembra 1943, kasneje je to mesto prepustil bolj znanemu fotoreporterju Franju Veseljku (za več o Veseljku glej <http://kultura.novomesto.si/si/revijarast/?id=7641>).

ting v sokolskem domu v Črnomlju, porušen most, ruševine gradu Turjak, italijanska postojanka v Čušperku, partizanski ranjenci. To so najstarejši partizanski filmski dokumenti, ki so nam danes dostopni.¹⁹

Lahko sklenem, da je šlo med decembrom 1941 in novembrom 1943 za obdobje spontane in do neke mere eksperimentalne partizanske kinematografije, ki jo v veliki meri opredeljuje pojem "filma z drugimi sredstvi". Nekateri primeri so ostali zapisani v zvočni ali literarni obliki, drugi so doživeli filmsko rekonstrukcijo v dokumentarnih filmih, spet tretji so bili izgubljeni oziroma uničeni. Le majhen del filmov je ostal ohranjen v arhivih. A ne glede na izgubljeni material bi se tu strinjal s Komeljevo oceno, ko pravi, da je prav "partizansko gibanje začelo družbeno transformacijo, v kateri je film postal bistven kulturni dejavnik; relativen razcvet slovenskega filma v povojnem obdobju je pridobitev NOB" (2009b, 123). Temu lahko pritrdimo še v večji meri iz enostavnega razloga: pred 2. svetovno vojno v stari Jugoslaviji ni obstajala močna tradicija domačega filma, zato lahko o pravi kinematografiji govorimo šele ob nastanku nove Jugoslavije. In ta se je začela pospešeno odvijati že v zadnjem obdobju 2. svetovne vojne.

PARTIZANSKA KINEMATOGRAFIJA KOT TEMELJ JUGOSLOVANSKE KINEMATOGRAFIJE

Po prvi fazi spontane partizanske kinematografije (december 1941 – november 1943) začne vrednost fotografije in filma vse bolj prepoznavati tudi vodstvo NOB. Vrhovna komanda Avnoja je novembra 1943 izdala direktivo, da se mora partizanski boj fotografirati, snemati in dokumentirati (Volk 1973). Pomenljivo je tudi dejstvo, da je postal prvi minister za izobraževanje in kulturo prav Edvard Kocbek, le nekaj dni po zgornjem zapisu o partizanskem filmu. Sicer je do fotografije in do filma v NOB do novembra 1943 prevladovalo bolj zadržano stališče, pa to ne toliko zaradi materialnih težav, temveč predvsem zaradi politične nevarnosti, da bi okupator ob zasegu tega materiala dobil lahek dostop do partizanskih borcev in bork ter tako do možnosti teroriziranja svojcev in prijateljev partizanov. V obdobju do konca vojne pa lahko govorimo o dveh fazah kinematografije, ki ju imenujem začetki partizanske kinematografije (november 1943 – oktober 1944) in institucionalizacija partizanske kinematografije oziroma polaganje temeljev jugoslovanske kinematografije (jeseni 1944 – poleti 1945). Nekako jeseni leta 1944 so bile ustanovljene sekcije za film pri nekaterih regionalnih odborih NOB. Tudi iz teh dveh obdobj se žal niso ohranili vsi filmski dokumenti, kot bom pokazal, pa je nekatere filme doletela zelo zanimiva "usoda".

ZAČETKI URADNE PARTIZANSKE KINEMATOGRAFIJE 1943–1944

Mihailo Švabić je mestoma trdil, da je aprila in maja leta 1944 anonimni partizan iz prekomorske brigade s kamero posnel izdatno in sistematično dokumentacijo osvobojenega ozemlja Drvarja in srečanja SKOJ-evcev. Identiteto tega par-

¹⁹ Za podrobnejši opis glej Brenk 1975, 119.



Žorž Skrigin: Begunci v naravnem zaklonišču pred letalskimi napadi, Livno, januar/februar 1943. Objavljeno z dovoljenjem Vedrane Madžar.

tizana je nedavno po naključju odkrila kulturna teoretičarka Ana Peraica, ki je v družinskem podzemnem bunkerju naletela na 9 kolutov starega filma. Izkazalo se je, da je šlo za bunkerirane partizanske filme njenega dedka. Tisti anonimni partizan, ki je snemal dogodke okoli Drvarja, pa je bil kdo drugo kot njen dedek, zdaj pokojni Antonio Peraica. Antonio je pred letom 1943 delal v rimskem filmskem studiu Cinecitta, po kapitulaciji Italije pa se je pridružil prekomorskim brigadam, kasneje pa 1. proletarski brigadi. Ob koncu vojne je postal glavni komisar Sekcije za film in fotografijo 1. proletarske, takoj po koncu vojne pa je posnel tudi skrivno srečanje med Stepincem in Titom, kar pa je moral – zaradi političnih pritiskov – skriti. Tudi zato so filmi ostali tako dolgo neznanka, Antonio je šele v devetdesetih letih, tik pred smrtjo, svoji vnukinji zaupal, naj te filme odkrije kasneje. Po besedah Ane Peraice lahko na teh filmih vidimo partizanske marše in zasedanja, ranjene partizane, življenje med ruševinami in na osvobojenih področjih, nekaj je tudi scen iz Slovenije.²⁰ Manjši del obstoječega materiala je Peraica pred kratkim restavriral in s svojimi biografskimi in drugimi refleksijami zmontirala v film *Čuvaj film* (2012, 23 min).

²⁰ Iz osebne korespondence z Ano Peraico.

Naj navedem še zanimiv primer "založenega" arhivskega materiala. Za mnoge takrat najbolj talentiran slovenski filmski režiser Čoro Škodlar, je kot eden redkih posnel izdatno reportažo o življenju in delovanju partizanskega IX. korpusa. Ambrožič (2009, 291) pravi, da je Škodlar naredil tudi fotoportrete partizanov in partizanske bolnišnice Franje, medtem ko je bil njegov najbolj dramatičen posnetek gotovo partizanski napad na domobransko postojanko na Črnem Vrhu nad Idrijo 1. septembra 1944. Večino Škodlarjevih filmov so še pred koncem vojne poslali v Moskvo, da bi jih razvili v njihovih studiih, a kot je dobro poznano, je kmalu po vojni sledil spor z Informbirojem. Tako se je za njimi počasi izgubila sled, kasneje pa tudi interes, da bi jih pridobili nazaj. Po pogovoru z Jožico Hafner iz arhiva RTV Slovenija so bili nazadnje ti filmi v arhivu v Samari, bolj nedavno pa sem natelet na novo informacijo, da so nekaj jugoslovanskih partizanskih filmov (10-15) skupaj s skoraj 400 sovjetskimi partizanskimi filmi predstavili v glavni arhiv RGAFKD v Krasnogorsku. Velika verjetnost obstaja, da se tudi Škodlarjevi posnetki nahajajo tam.²¹

Bolj zadržan sem do klasifikacije filmov iz poletja 1944, ki sicer nastanejo pod roko aktivistov OF, a jih ne bi mogli kvalificirati za partizanske, saj so snemali domače izdajalce in domobranska zborovanja. Navkljub njihovi "uporabnosti" za sojenje narodnim izdajalcem po koncu vojne, je bila njihova takratna naloga anti-komunistična propaganda.²²

INSTITUCIONALIZACIJA PARTIZANSKE KINEMATOGRAFIJE 1944–1945

7. oktobra 1944 je Izvršilni Odbor OF v Sloveniji tudi uradno formiral Sekcijo za film in fotografijo, ki jo je vodil France Brenk. Zaradi boljših zvez z zavezniki je sekcija dobivala tako tuje filme kot tudi več filmskega traku. Tako so v tem času Božidar Jakac, Čoro Škodlar in Stane Viršek snemali večje število prizorov, ki so se ohranili: od prevoza ranjencev, zavezniške pomoči, gradnje mostu na Kolpi, do prihoda prekomorske brigade v Belo krajino, partizanskega marša na Trst idr. Nekaj posnetkov osvoboditve Trsta je bilo narejenih celo z barvnim filmom (Brenk 1975, Dušković 1988, 17, Nedič 1989). Ta material meri 1563 metrov (8mm) in je bil leta 1946 v laboratoriju v Zlinu spremenjen v normalen 35-milimetrski trak. Božidar Jakac je temu kasneje dodal še svoje posnetke. Dve desetletji po osvoboditvi je kopica teh dokumentov izšla pod naslovi *Partizanski dokumenti 1941–1945* (1965, Stane Viršek) in *Partizanski dokumenti* (1972, Jože Gale).²³

Večina partizanskih filmskih dokumentov je tako zagledala luč sveta šele pozno po osvoboditvi, a vendarle je že v zadnjem letu potekala partizanska dise-

²¹ Ob kontaktu s tem arhivom so mi zaupali, da dostop do tega materiala ni ravno lahek, posebej pa ni poceni. Po besedah Anatolija Skatchova je nekaj partizanskih filmov tudi v arhivu Belie Stolbi, nekaj zadnjih ostankov pa ostaja v Samari.

²² Te filme sta posnela Milan Kham in Rudi Omota, na primer, *Slovenski domobranci* (1944) in *Veliko protikomunistično narodno zborovanje v Ljubljani* (29. 6. 1944), slednji je dostopen tudi na <https://www.youtube.com/watch?v=3p-NoQqPBg0>.

²³ Brenk pravi, da je prav tu iskati najstarejši material, za podrobnejši popis glej Brenk 1975, 120.

minacija in prikazovanje raznovrstnih filmov. Na osvobojenih ozemljih so že od začetka 1944 v Drvarju, pri nas pa v Črnomlju, nastali in delovali partizanski kinematografi, ki so v glavnem prikazovali filme, ki so jih poslali zavezniki. Do izboljšave diseminacije in bolj konstantne filmske produkcije pride po osvoboditvi Beograda, ko 13. decembra 1944 Vrhovni štab izda direktivo za formiranje Filmske sekcije v Srbiji (Savković 1994). Na čelo sekcije pride Radoš Novaković,²⁴ ki se je že dlje ukvarjal s filmom in začel organizirati tudi filmsko produkcijo. Že na začetku januarja 1945 je Vasiljević posnel prve partizanske in jugoslovanske novice-obzornik, ki so ga najprej prikazali v Beogradu, kasneje pa še na osvobojenih območjih. Naslednja pomembna naloga *Sekcije* je bila zaupana Stevanu Miškoviću, ki je snemal borbe na Sremski fronti in na splošno partizansko delovanje na področju BiH. Žal so del tega materiala zasegli četniki, del tega pa naj bi kasneje napačno razvili. Sekcija za film je takoj začela z uvozom in izposojajo stotine filmov iz Velike Britanije in Sovjetske Zveze ter se zavezala k njihovemu širjenju. Razen v večjih mestih ni bilo ohranjene nobene filmske infarstrukture, tako da je na začetku ta proces potekal predvsem z mobilnimi kinematografi in začasnimi improviziranimi kinodvoranami.

Tako se je do konca vojne vzpostavljala osnovna infrastruktura jugoslovanske kinematografije. Tu velja omeniti tudi razvoj prvega "žanra" novinarskih reportaž oziroma novic NOB, ki jih je poleg Vasiljevića pred koncem vojne posnel Anton Smeh: obzornik št. 6 *AFŽ v Sarajevu, Prihod šeste partizanske divizije v Sarajevo*, obzornik št. 8 *Ljudski odbor na Romaniji*.²⁵ Ostale filmske reportaže so nastajale predvsem v času osvoboditev večjih mest, na primer Zagreba in Ljubljane. Precej zanimiva filmska zgodba je nastala v Zagrebu, ki jo v svojem predavanju odlično rekonstruira Sergej Pristaš:

Zagreb, začetek maja 1945. Iz mesta se umikajo nemške in ustaške vojaške sile. Nekaj filmskih režiserjev, v glavnem pionirjev hrvaškega filma, sodeluje v operaciji reševanja filmske opreme in materiala, ki jih okupacijske sile hočejo vzeti s seboj. Del opreme so režiserji iz takratne zgradbe državne produkcijske hiše prenesli v zasebne hiše, ampak nemogoče je bilo skriti vse. Zato so snemalci vzeli kamere v svoje roke, se odpravili na ulice, in snemali umike nemško-ustaških kolon iz Zagreba. Da ne bi bili sumljivi, so snemalci zakamuflirali kamere na oknih, in se obnašali kot da se tudi oni odpravljajo na beg s kolonami. Na nekaterih točkah jim vojaki celo pomagajo pri premeščanju filmske opreme na določena mesta, kjer naj bi snemali. To akcijo koordinira filmski režiser Branko Marjanović, ki je v centru mesta in načrtuje lokacije, kjer naj bi se snemalo. (Pristaš 2007)

²⁴ Novaković je kasneje tako kot ostali partizani-filmski delavci (Gustav Gavrin, Kosta Hlavaty, Nikola Popović, Žorž Skrgin, Franc Kosmač, Franc Štiglic in mnogi drugi) veliko sodeloval pri pisanju scenarijev in ustvarjanju partizanskih filmov po osvoboditvi.

²⁵ Te filme hrani arhiv Filmskih novosti v Beogradu.

To filmsko akcijo so režiserji izvedli po partizansko, na način sabotaže sovražnikovega filmskega materiala, ki so ga shranili za osvoboditev ter glede na sam način snemanja dogodkov, ki nas spominja na veliko kasnejšo legendarno televizijsko serijo *Odpisani*. Ti partizanski manevri in potovanje filmskih ekip so na umikajoče kolone na robu Zagreba delovale tako, da so slednje pozabile na snemalce. Ti pa so se vrnili nazaj v mesto in sedaj snemali osvoboditev. Kot pravi Pristaš:

8. maja partizanske sile prihajajo v mesto, snemanje pa se nadaljuje. Nekateri nezaupljivi partizani zaustavljajo civiliste s kamerami, a snemalci jim odgovarjajo z dogovorjenim geslom: 'Florijan ve vse'. Četudi Florijan ni obstajal in je bilo to geslo dogovorjeno zgolj med snemalci, je nekako reguliralo situacijo, ter snemalcem zagotovilo mir. Tako je nastal prvi filmski dokument, ki ga imenujemo 'Osvoboditev Zagreba'. (Pristaš 2007)²⁶

V teh posnetkih, pred in po osvoboditvi, je nedvomno največja razlika drža in (ne)sodelovanje množic. Ob umikih nacistične kolone ni bilo praktično nobene, ki bi se od domobranskih "herojev" poslovil, vsi so se skrivali v hišah in kvečjemu plašno pogledovali na ulice z oken, medtem ko je po osvoboditvi na ulicah završalo od entuziazma in množic. V tistem trenutku ni šlo za nobeno organizirano povorko, temveč za spontana srečanja partizanov in ljudi, na ulicah, trgih, pred hišami.

Filmska Ljubljana je počakala osvoboditelje dobro pripravljena, saj sta dogodek snemali dve filmski ekipi: v prvi so bili Stane Viršek, Franci Bar, Ivan Zalaznik in Janez Pogačnik, ki posnamejo film *Osvoboditev Ljubljane*. Drugo filmsko ekipo pa koordinira Milan Kham in jo sestavljajo Rudi Omota, Metod Badjura, Janko Balantič in Marjan Förster. Po Omotovem pričevanju je sam med vojno skrival filmski trak ter ga tako hranil za obdobje po osvoboditvi. Prav tako je ta ekipa imela tisti dan avto, na katerega so pritrdili kamero in posneli *Ljubljana pozdravlja osvoboditelje*. Ker so imeli filmsko opremo v Emoni, so zadevo hitro obdelali (Metod Badjura) in razvili v 10-minutni film. Premiera filma se je zgodila dva meseca kasneje, to je 15. julija 1945 kot spremljevalni film Eisensteinovega *Ivana Groznega* (Vrdlovec 2010, 162). Danes je večina filmskega materiala, ki prikazuje osvoboditve mest, v Hrvaški kinoteki, nekaj v srbskih Filmskih novostih in v Arhivu RS, spet preostanek pa je raztresen po arhivih izven bivše Jugoslavije.

Zadnjo skupino filmskih posetkov NOB zaključujejo filmi zavezniških novinarjev in režiserjev, ki so deloma uporabljali tudi partizansko gradivo, vsekakor pa tesno sodelovali z jugoslovanskimi partizani. Max Slade je napravil dokumentacijski material *Prvi filmi generala Tita* (1944), malo kasneje pa kratki film *Partizanska postojanka* (1944), medtem ko 900 Francisa Birgesa (1944) in *Most* Jacka Chamberja (1946) predstavljata prvi dokumentarni drami o NOB. Tudi sovjetski sne-

²⁶ Fragmente tega filma lahko vidimo na: <https://www.youtube.com/watch?v=Leg5DOrwXFE>



Žorž Skrigin: Vdova z dvema otrokoma, ki so ji okupatorji ubili moža in požgali hišo, Knežopolje, januar 1944. Objavljeno z dovoljenjem Vedrane Madžar.

malci so bili aktivni in naredili nekaj zanimivih filmov; novinar Solomon-Kogan je posnel *Osvoboditev Bihaća* in nekaj kratkih filmov o bojih v Bosni,²⁷ medtem ko je pomemben daljši film *Jugoslavija* (1945) zmontiral sovjetski režiser Jelusin. Ta je kombiniral tako zaseženi nemški material kot tudi sovjetsko in jugoslovansko partizansko filmsko gradivo. Zanimiva je tudi manj znana zgodba Vladimirja Ešurina, ki je pomladi 1944 skupaj s skupino snemalcev s padalom pristal v Črni Gori in naredil pomembne kratke filme o osvoboditvi Beograda in preostalega dela Srbije. V Beogradu je konec leta organiziral prvo filmsko šolo, kjer so sovjetski režiserji učili osnov vojnega poročanja in snemanja, eden od študentov je bil tudi Nikola

Majdak.²⁸ Britanski filmi so dostopni v Imperial War Museum v Londonu, medtem ko je sovjetski material v veliki večini sedaj v arhivu RGAFKD, v Krasnogorsku.

NAMESTO DRŽAVNEGA SKLEPA PARTIZANSKI PROTIARHIV

V izhodišču sem se vprašal, na kak način se danes vrniti k partizanskemu filmskemu arhivu? Kako brati arhive partizanske preteklosti ne da bi zapadli v horizonte sedanjih nacionalističnih revizionizmov novih držav? Kot pravi Derrida (1995), arhiv po svoji definiciji opredeljuje intimna in tesna vez med državo, njenim nastankom in interpretacijo tega nastanka (*arche*), a če vzamemo resno sintagmo *partizanski (proti)arhiv*, potlej pridemo vsaj do nekaj ugotovitev, ki navrtajo to intimno vez. Posebno vlogo igra že dejstvo, da je partizanskega filmskega materiala ohranjenega izredno malo, poleg tega pa je po razpadu Jugoslavije ta arhiv še bolj raztresen, kot je bil, politično pa umeščen v nacionalne predalčke, ki v najboljšem primeru gledajo na te dokumente kot na mozaik v potrjevanju državne suverenosti. V najslabšem primeru temu arhivu grozi zgodovinski izbris oziroma pozaba. A tej negativni oceni navkljub gre prav pri raztresenosti in prekarnosti arhiva iskati enega centralnih naukov NOB kot revolucionarnega preloma. Če kaj, potem NOB med vojno zaznamuje relativno avtonomen (glede na okupacijo, zaveznike) in deteri-

²⁷ Podrobneje o tem Kosanović 2003, 86–89.

²⁸ Božidar Zečević je posnel dokumentarni film o Eshurinu, *Zaveznik s kamero* (RTS, 1990), kjer med drugim opisuje tudi te epizode njegovega življenja. Anatolij Skatchov mi je zaupal še ime Viktorja Muromtsova kot enega ključnih snemalcev, ki je naše partizane učil rokovanja s kamero.

torialen značaj, ki pomeni, da je bilo partizansko gibanje od samega začetka decentralizirano. Brez federalnega in avtonomnega delovanja posameznih ljudskih oblasti, čet in divizij, NOB ne bi preživel. Ta politična značilnost je v samem izhodišču prebijala stari okvir Jugoslavije in državne suverenosti ter postavljala v ospredje revolucionarno ljudsko oblast, ki ni imela *enega stalnega mesta*.²⁹ Prav tako ni bilo ene države. In, ali ni ravno raztresenost in prekarnost partizanskega filmskega gradiva tista, ki danes v posmrtnem življenju kaže na analogne značilnosti, namreč, da partizanska dediščina nima in ne more imeti ene države in enega mesta? Veliko bolj ta dediščina ali babiščina sloni na odpiranju vrat drugačne prihodnosti onkraj obstoječega. Partizanski prelom se med vojno ni normaliziral v centralno državo institucijo, ki bi varovala arhiv, pač pa lahko govorimo o paradoksalni obstojnosti še nerealiziranega arhiva in potujočega ter decentraliziranega arhiva, ki so ga s seboj nosile partizanske čete in hranile ljudske oblasti na osvobojenih teritorijih. Četudi nam ni ostalo veliko filmskega materiala, pa je njegovo prelomnost treba brati v gesti, ki je v nemogočih razmerah vendarle ustvarila sprva vrsto *filmov z drugimi sredstvi* in pred koncem vojne tudi prve novinarske reportaže in kratke partizanske filme. Ob tem so *sekcije za film* nove ljudske oblasti in partizanskih enot organizirale filmsko distribucijo in projekcije na osvobojenih ozemljih, kar je postavilo temelj jugoslovanski kinematografiji. Za naš čas se to morda zdi kot majhen korak, v tistem horizontu pa so bili ti koraki pionirski ter sodelovali pri odpiranju poti v novi svet. In tu je kasneje film igral še kako pomembno vlogo.

VIRI IN LITERATURA

Ambrožič, Lado ml.: *Novljanovo stoletje*, Ljubljana: Modrijan, 2008.

Brenk, France: *Prispevek k zgodovini slovenskega in jugoslovanskega filma do 9. maja 1945*. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja 6–7 (2)/1966, 43–61.

Brenk, France: *Slovenski NOB film*. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja 25 (11)/1975a, 48–69.

Brenk, France: *Slovenski NOB film – nadaljevanje*. Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja 26 (11)/1975b, 104–124.

Brenk, France: *O filmski in fotografski kulturi med narodno osvobodilnim bojem*. Kultura, revolucija in današnji čas. Ur. Franček Bohanc. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979.

²⁹ O prelomnosti NOB sem obširno pisal v prvem delu knjige *Partizanski prelomi in protislovja tržnega socializma v Jugoslaviji* (2015).

- Buck-Morss, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge MA: MIT Press, 2002.
- Buck-Morss, Susan. *The Gift of the Past*. 100 Notes – 100 Thoughts, 4. zvezek. Ostfildern: Hantje-Kantz, 2012.
- Buden, Boris: *Još o komunističkim krvolocima, ili zašto smo se ono rastali*. Prelom 5 (3)/2003, 51–58.
- Buden, Boris: *Cona prehoda. O koncu postkomunizma*. Ljubljana: Krtina, 2014.
- Čolić, Milutin: *Jugoslovenski ratni film 1-2*. Beograd: Institut za film, 1984.
- Davičo, Oskar: *Do pobe*. Beograd: Filmska biblioteka, 1948.
- Derrida, Jacques: *Archive Fever: A Freudian Impression*. Diacritics 2 (25)/1995, 9–63.
- Dušković, Dejan: *Nekaj pripomb k naši obzorniški dokumentarni produkciji*. 40 udarcev: Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988. Ur. Zdenko Vrdlovec. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1988.
- Foucault, Michel: *Nietzsche, genealogy, history*. Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews. Ur. D. F. Bouchard. Ithaca: Cornell University Press, 1977, 139–165.
- Gilić, Nikica: *Ne okreći se sine Branka Bauera: stil i ideologija ratne melodrame*. Kino! 10/2010.
- Jakiša, Miranda: *Down to Earth Partisans: fashioning of Yu-Space in Partisan Films*. Kino! 10/2010.
- Jovanović, Nebojša: *Fadil Hadžić u optici totalitarne paradigme*. Hrvatski filmski ljetopis 65–66/2011, 47–60.
- Jovanović, Nebojša: *Breaking the Wave: A Commentary on 'Black Wave polemics: rhetoric as aesthetic' by Greg DeCuir, Jr*. Bristol: The Studies in East European Cinema, 2012.
- Kirn, Gal: *Partizanski prelomi in protislovja tržnega socializma v Jugoslaviji*. Ljubljana: Založba Sophia, 2015.
- Komelj, Miklavž: *Ljubljana. Cities within a City*. Ljubljana: Likovne besede, 2009a.
- Komelj, Miklavž: *Kako misliti partizansko umetnost?* Ljubljana: založba cf./*, 2009b.
- Kocbek, Edvard: *Listina. Dnevniški zapiski od 3. maja do 2. decembra 1943*. Ljubljana: Slovenska matica, 1982.
- Kosanović, Dejan: *Kinematografija u Bosni i Hercegovini 1897–1945*. Sarajevo: Kino savez Bosne i Hercegovine, 2003.
- Levi, Pavle: *Cinema by Other Means*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Munitić, Ranko: *Živjet će ovaj narod, jugoslavenski film o revoluciji*. Zagreb: Publicitas, 1974.
- Musabegović, Senadin: *Rat: Konstitucija totalitarnog tijela*. Sarajevo: Svjetlost, 2008.
- Nedič, Liljana: *Film v NOB*. Enciklopedija Slovenije, 3. zvezek. Ur. A. Dermastia. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989.
- Pavičić, Jurica: *Igrani filmovi Fadila Hadžića*. Hrvatski filmski ljetopis 34/2003, 3–38.
- Pristaš, Sergej: *Operacija, obnovljena izvedba, rekonstrukcija*, predavanje v Tallinu, 2007.
- Pupovac, Ozren: *Projekt Jugoslavija: dialektika revolucije*. Ljubljana: Agregat 9–10 (4)/2006, 108–117.
- Savković, Miroslav: *Kinematografija u Srbiji 1941–1945*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu in "Ibis", 1994.

- Stanković, Peter: *Rdeči trakovi. Reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: FDV, 2005.
- Stanković, Peter: *Zgodovina slovenskega celovečernega filma*. Ljubljana: FDV, 2013.
- Stojanović, Branimir. *Politika partizana*. Prelom 5 (3)/2003, 48–51.
- Škrabalo, Ivo: *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997: Pregled povijesti hrvatske kinematografije*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998.
- Volk, Petar: *Hronika jugoslovenskog filma 1896–1945*. Beograd: Svedočenje, 1973.
- Vrdlovec, Zdenko: *Zgodovina slovenskega filma*. Radovljica: Didakta, 2010.
- Osebna korespondenca z Ano Peraico, Anatolijem Skatchovim in Jožico Hafner.

ZBRANA FILMOGRAFIJA³⁰

Izborna:

- Ljubljana pozdravlja osvoboditelje*, Rudi Omota, Badjura, Milan Kham, 1945
- Osvoboditev Ljubljane*, Stane Viršek, Franci Bar, Ivan Zalaznik, Janez Pogačnik, 1945
- Osvoboditev Zagreba*, Branko Marjanović in drugi, 1945
- Partizanski dokumenti 1 – 11* (1943–1945), Božidar Jakac, Čoro Škodlar, Miloš Brelih, zmontiral Stane Viršek, 1965
- Partizanski dokumenti*, 1944–1945
- Partizanski dokumenti*, 1943
- Slovenski domobranci*, Rudi Omota, Milan Kham, 1944
- Veliko protikomunistično narodno zborovanje v Ljubljani*, Rudi Omota, Milan Kham, 29. 6. 1944; <https://www.youtube.com/watch?v=3p-NoQqPBg0>

Filmske rekonstrukcije izvirnega materiala:

- Rudi Omota. Prezrto poglavje slovenske kinematografije*, Dražen Štader, 2004; <http://www.youtube.com/watch?v=61gsn8Eyaok&feature=related>
- Zadnja kino predstava*, Milan Ljubić, 2007
- Čuvaj film*, Antonio in Ana Peraica, 2012
- Zaveznik s kamero*, Božidar Zečević, 1990

³⁰Za najbolj obširno kronologijo vseh filmov iz 2. svetovne vojne glej Kosanović 2003.

Tekst postavi ključne koordinate za razumevanje partizanskega filma, ki je pri nas nastal med 2. svetovno vojno. Nastanek partizanskih filmskih dokumentov in filmske materije zaznamuje prekarjen in protisloven obstoj, saj vojne razmere ne dovoljujejo razvoja tehnično in finančno kompleksne filmske infrastrukture in razširjanja. Avtor nadalje trdi, da je partizanski film obstajal v narekovajih, kot nerealizirana napoved ali odložena zahteva po osvoboditvi, in tudi na način, ki ga Pavle Levi imenuje "film z drugimi sredstvi" (npr. z literaturo, petjem). Po uvodni kritiki obstoječega arhiva članek v drugem delu razkriva obstoj nekaterih izginulih oz. uničenih in še obstoječih partizanskih filmov "z drugimi sredstvi" (1941–1943). V zadnjem delu sledi kronologija in opis začetkov partizanske in jugoslovanske kinematografije (1943–1945), ki nastaja proti koncu vojne. Sklep se nagiba k razumevanju partizanskega filma s pomočjo dinamike med nerealiziranim filmom in ambiciozno politiko partizanske kinematografije. V nasprotju s prevladujočim nacionalističnim arhivom postjugoslovanskega konteksta tekst prestavi fokus na nastanek partizanskega filma kot sestavnega dela revolucionarnega preloma NOB. V tem pogledu nadaljuje komeljansko vrnitev k premišljanju o partizanski umetnosti kot integralnim delom revolucije in njeni protislovni obstojnosti.

This text places the key coordinates for the understanding of partisan film that arose in Slovenia during the Second World War. The emergence of partisan film documents and film material is characterized by a precarious and contradictory existence, since wartime conditions do not allow for the development of technically and financially complex film infrastructure and dissemination. The author further argues that partisan film existed in quotation marks, as an unrealized prediction of or delayed demand for liberation, and in the way that Pavle Levi called "cinema by other means" (for example, literature, singing). After an introductory critique of the existing archive, the second part of the article reveals the existence of some lost or destroyed and still existing partisan films "by other means" (1941–1943). The final part provides a chronology and description of the beginnings of partisan and Yugoslav cinema (1943–1945) that arose towards the end of the war. The conclusion moves towards an understanding of partisan film through the dynamics between film and the ambitious policy of partisan cinema. In contrast to the prevailing nationalistic archive of the post-Yugoslav context, the text shifts the focus to the emergence of partisan film as an integral part of the revolutionary break of the National Liberation Struggle. In this regard it is a continuation of Komelj's return to thinking of partisan art as an integral part of the revolution and its contradictory persistence.

Goran Sergej Pristaš

Ne želim sodelovati pri vašem delu, če moram plesati

Gledanje v teatru se je skozi 20. stoletje transformiralo soodvisno z načini, s katerimi je filmska umetnost preoblikovala samo gledanje. Vendar pa ukvarjanje z gledanjem v sodobni praksi – zaradi skrbi za gledalca in njegovo vključevanje v izvedbo – vse bolj spreminja samo gledanje v delo. Ta tekst poskuša – s pomočjo nekaterih, na filmskem traku zabeleženih zgodovinskih primerov izvedbene prakse v obdobju partizanskega upora in prvih povojnih filmov – na vidno mesto postaviti transformacijo odnosov med gledanjem, proizvodnjo, prakso in delom.

Ključne besede: gledalec, lokalne manifestacije, mediacija, delo, prisostvovalec

Spectating in theatre throughout the 20th century was transformed in keeping with the ways in which cinema art reshaped spectating itself. However, engagement in spectating in modern practice – due to concern for the spectator and their inclusion in the execution – increasingly changed spectating itself in the work. With the help of some historical cases recorded on film of practice in the period of the partisan resistance and the first postwar films, this text attempts to make visible the transformation of relations among spectating, production, practice, and labor.

Key words: spectator, local manifestations, mediation, labor, attendee

Danes, ko se dominantni diskurzi o izvedbi lahko zreducirajo na govor o tem, da je delo teatra z gledalcem istočasno pozornost nad gledalcem in delo z njegovo pozornostjo, se velja vprašati, kako je lahko pred samo enim stoletjem Benjamin zapisal:

"Ravno tako tudi umetnost resda predpostavlja človekovo telesno in duhovno naravo, vendar pa se obenem nobeno umetniško delo ne ukvarja s človekovim odzivom. Nobena pesem ni namenjena bralcu, nobena slika občudovalcu, nobena simfonija poslušalcu." (Benjamin, 2000, 42)

Verjetno je to lahko napisal samo, če je ločil intenco in proizvodnjo umetniškega dela (*poiesis*) od dela kot dejavnosti (*praxis*) in umetniško delo od umetniške ali katere koli druge dejavnosti.

Oddelek za dramaturgijo, na katerem sem študiral in kjer danes delam, je študente vedno diskretno uvajal v nianso v razliki med dvema pojmom, ki v hrvaškem jeziku načelno označujeta isto stvar – teater in gledališče. Tako bi teater naznačeval na vse tisto, kar naj bi predstavljal kot umetnost (posamezne in kolektivne poetike in umetniške prakse, denimo epski teater Bertolta Brechta), gledališče pa na njegov institucionalni aspekt (Berliner Ensemble). Teater/gledališče v tej dvoj-

nosti ustvarja svojo refrakcijsko moč, je materialno dejanski(o) in v njem se svet ne gleda samo iz teatra, ampak tudi skozi teater. Ne vemo sicer, kaj teater zmore, vemo pa, da obstaja v dialektiki lastnih kvalitet in instituiranja. Teater/gledališče kontinuirano sloni na odprtem odnosu med biti manifestacija teatra (skozi kvalitete) in gledališča, ki je v svetu (skozi instituiranje). Svet se aktualizira skozi določene pogoje v teatru kot "lokalni manifestaciji" (Bryant 2011, 205). Vendar tukaj ne govorim o predstavljanju teatra publiki, ampak o njegovi manifestaciji. Manifestacija teatra vključuje tudi gledalce in njihovo gledanje, vendar se ta odnos pošilja ali vrača v svet skozi instituiranje gledališča. In kakor kvalitete niso več nekaj, kar teater je oziroma ima, ampak to, kar počne, dela, za poznavanje teatra ni dovolj poznati značilnosti, ki mu pripadajo, ampak poznati njegovo moč, kapaciteto.

Vsaka predstava je nov sklop, pa tudi nova skupina, način zarezovanja v celoto, nov, bolj rafiniran način ločevanja znotraj celote, opisovanje zveze s celoto. S teatrom in njegovo kapaciteto lahko eksperimentiramo s preizkušanjem odnosov znotraj celote (sveta), s prevajanjem kot modifikacijo pozicij objektov, zloženih v specifične skupine – zaprte sisteme –, s spremembo režima napetosti. Režim napetosti je tako vrsta pogojevanja nekega specifičnega *sklopa akterjev*, človeških (izvajalci, avtorji, gledalci, tehnično osebje, kustosi, financerji, javnost itd.) in nečloveških (rekvizita, kamere, scena, ekrani, algoritmi, mesto, kapital itd.), ekstrahiranega bodisi kot umetniška *formalizacija* (koreografski postopek, intervencija, akcija, filmska sekvenca, gib ali ravnina kamere) ali kot *formalna organizacija* teles ali objektov v prostoru (ples, kolektivne in socialne koreografije, geste, protestne in bojne formacije, sekvenčne organizacije teles in objektov itd.), ki se v različnih izvedbenih modifikacijah, povezavah z drugimi sklopi, problematikami in režimi atrakcij pojavljajo v novih materialnih in nematerialnih manifestacijah realnih abstrakcij. Ti sklopi so prostorske modifikacije, lokalizirane manifestacije celote, ki traja in v katero se zarezuje. (cf. Deleuze 2000, 11)

To dinamiko zarezovanja in instituiranja želim ponazoriti s tremi manifestacijami koreografije v treh različnih zabeležkah, narejenih s kamero, v katerih koreografija in ples vzpostavljata prav tako različne odnose do proizvodnje odnosov, prakse ustanavljanja in institucionalizacije prakse. Govorim o fotografiji plesa Marte Paulin – Brine pred borci Rabske brigade iz leta 1943, filmu *Zastava Branka Marjanovića* iz leta 1949 in o filmu *Skrivnost dvorca I. B.* (izv. *Tajna dvorca I. B.*), kratkem propagandnem filmu Milana Katića iz leta 1951.

Ni naključje, da jih ponazarjam s primeri, ki so povezani s kamero, bodisi fotografsko ali filmsko, saj ti primeri na zelo zanimiv način beležijo gledanje teatra, ga dokumentirajo in iz njega naredijo družbeni objekt (cf. Ferraris in Davies, 2013). Pojmovanje teatra kot zasebnega medija mi je vedno povzročalo nelagodje v mišljenju, predvsem zato, ker je teater prostor, v katerem imajo glavne motnje v komunikaciji – šum, upočasnitev in redundanca – kreativno vlogo. In morda je treba prav danes ponovno poudariti razliko med kreacijo in komunikacijo. S tem ne mislim, da v teatru ni posredovanja niti komunikacije, ravno nasprotno. Če je teater mesto potencialnih srečanj, potem je proces teatra izvedba prevajanja med stičnimi

problematicami, koordinacijskimi sistemi, referenčnimi okviri, konteksti, diskurzivnimi univerzumi, režimi napetosti, načini bivanja. Takšno prevajanje predpostavlja ustvarjanje kompozituma (v Diderotovem teatru je to pravzaprav slika, v Brechtovem gestus, v Artaudovem hieroglif, v Beckettovem dih ...), katerega kapaciteta presega predvsem čisto funkcijo prenosa jasnega sporočila ali pomena. Teater, vedno potopljen v medijsko okolje, je posrednik (*mediator*) v smislu Latourjevega razločevanja posrednikov od prenosnikov (*intermediary*).¹

Razumevanje teatra ne samo kot prenosnika, ampak tudi kot posrednika, predvideva, da teater ni mehanizem, ki prenaša interpretacijo zunanjega avtorja, niti ni avtoriteta. Njegovo mehansko opravilo je pravzaprav interpretacija, če interpretacijo razumemo kot prevajanje, obenem pa tudi kot agenturo (*interpretes* – agent, prevodnik/prevajalec), kot refrakcijo in ne zgolj kot refleksijo.

Diderotovo pojmovanje podobe, ki jo v sanjah vidi v Platonovi votlini, nedvomno prevaja njegovo idejo o slikarstvu v novo gledališko gledanje kot formalni vzrok za medij kina in od tedaj dalje se teater ne bo mogel ločiti od podobe, pogojevanja gledanja in filmskih načinov organizacije pogleda, kronika medsebojnih vplivov pa bo postala zgodovina pospeševanja ali zaviranja telesa, koreografije in oviranja pogleda ter absorpcija in subjektivacija gledalca.

Vrnimo se na kraj snemanja prvega filma, v tovarno Lumière v Lyonu, kjer bo film že definiral okvir kadra, ki si ga bo izposodil naravnost z velikih vrat tovarniškega vhoda. Ta okvir bo zelo hitro prišel v filmski studio, v filmsko industrijo, kjer bo hlinil portal pred scenskimi koreografijami in mizanscenami statične kamere. Pogled na industrijo bo postal pogled industrije. Film bo ritem serijske produkcije preselil v gestikulacijo – od studijskih koreografij, kot je bilo *Potovanje na Luno*, do ekstremno pospešenega gibanja telesa *slapstick*. Tudi v sovjetski kinematografiji v dobi industrializacije in nove gospodarske politike se ekonomizacija časa odraža v utopičnih idejah ustvarjanja novega človeka po idealnem modelu serijskih struktur gibanja in montiranega, hiperučinkovitega telesa *slapsticka*. In ko po eni strani Aleksej Gastev in Vsevolod Meyerhold uporabljata izkušnje Taylorjevega znanstvenega upravljanja v razvoju biomehanike, vzklikajo filmarji iz Tovarne ekscentričnega igralca (Trauberg, Kozincev, Jutkevič) "Charliejeva rit nam je dragocenejša od Eleonore Duse!" in snemajo konstruktivistične *slapstick* komedije o sovjetski birokraciji (Mikaberidze), s čimer potrjujejo dejstvo, da postaja novi modus proizvodnje novi modus reprezentacije.

Preobrat v razvoju odnosov med gledanjem in sliko ni bilo odkritje gibljivih slik, ampak premikanje kamere, premikanje točke gledišča. Če "odpira fotografija v tem materialu fiziognomične vidike, svetove podob, ki bivajo v najmanjšem"

¹ "Intermediary je v mojem besednjaku tisto, kar prenaša pomen ali energijo brez transformacije (preoblikovanja): definiranje (opredelitev) njegovega vložka (input) je dovolj za opredelitev njegovega končnega učinka (output). (...) Mediators se, nasprotno, ne morejo upoštevati kot edini; lahko štejejo za enega, za nobenega (ali nič), nekaj ali za neskončno veliko. Njihov vložek ni nikoli zadovoljiva napoved končnega učinka; njihova specifičnost mora biti vedno znova upoštevana. Posredniki preoblikujejo, tolmačijo, izkrivljajo in prilagajajo bodisi pomen ali elemente, ki naj bi jih prinašali." (Latour, 2005, 39.)

(Benjamin, 90), potem film ali videokamera ne odkrivata samo svetov podob premikanja, ampak tudi koreografijo, pisanje še pred jezikom, koreografijo pred plesom. Še več, gibljiva kamera uteleša formulacije zgodovinskih spremenljivk koreografije. Marko Kostanič trdi, da je pri razvoju filma, celo od nastanka zvočnega filma naprej, veliko pomembnejši tisti trenutek, ko film preneha funkcionirati kot tehnološko podprt način zapisovanja gledališkega diapozitiva. Prvotna fascinacija nad odkritjem gibljivih slik se odraža, kot smo videli tudi v prvem posnetem filmu, v povečani intenziteti gibanja človeškega telesa, od poudarjene gestikulacije preko burleske do *slapsticka*. Filmi, kot je Mélièsovo *Potovanje na Luno*, privedejo pred statično kamero predstavo, ki se od gledališča razlikuje izključno zaradi zmožnosti časovno-prostorske diskontinuitete oziroma rezov. Šele po zaslugi avtorjev, kot sta Griffith in Kulešov, prihaja do radikalne ločitve filmske slike od teatra.

"Uporaba možnosti montaže in close-upa omogoča vstop v do tedaj nedostopen prostor teatarskih relacij in naredi dosednji tip gestualnosti, spremljajoče prepričljivosti in retoričnosti za nepotrebnega. Prihaja do svojevrstne represije igralskega telesa in skladno s tem do narativne relevantnosti negibljivosti, nevtralnosti in koncentriranega telesa. Ključnega pomena je to, da se filmsko ne koreografira več gib, ampak pogled, in tako avtomatično nastaneta filmska psihologija in suspenz." (Kostanič, brez letnice, nepaginirano)

Trenutek, v katerem film najde svoj način, da absorbira gib, trenutek, v katerem začenja premikati in montirati pogled, ne samo ritma, distribuirati pozornost, ne samo informacije, postane trenutek razvoja novega dispozitiva, pa tudi prevzgoje gledalca. Od tega trenutka naprej lahko gledalec vidi tudi počasno gibanje in tudi negibanje kot obliko relativnega gibanja, kajti gibanje po eni strani nastaja kot posledica analize kompleksnih nivojev gibanja. Gibanje ni več zgolj privilegij telesa, ampak tudi objektov, gest, grimas, pogledov ... No, koreografija pogledov se ni odražala samo v novih filmskih estetikah. Eden izmed ključnih izidov je ekonomija pozornosti, ki predstavlja novo področje dela, v tem primeru gledalčevega dela, ki postaja organizirano in produktivno delo, kot poudarja Jonathan Beller:

"Na tem mestu opomnimo, da mediji niso zgolj organizirali človekove pozornosti; mediji so praktična organizacija, ki se s pozornostjo ukvarjajo tako kot tovarne, agrikultura in kompleks oboroževalne industrije, pri čemer je storitveni sektor praktična organizacija dela. Pozornost je kanalizirana v medijske poti, ki prečkajo tako 'hardware' (tehnološko opremo) kot 'wetware' (človeške možgane, živo naravo)." (Beller, 2006, nepaginirano)

Vrnimo se k našim primerom. Marta Paulin - Brina je slovenska plesalka, ki je končala plesno šolo Mete Vidmar (učenke Mary Wigman) in do svojega odhoda v partizane leta 1943 ustvarila nekaj pomembnih koreografij, ki so bile označene kot "nova smer" v slovenskem plesu. Fotografija Jožeta Petka prikazuje Brino med

plesom, oblečeno v partizansko uniformo, pred ozarjenimi člani Rabske brigade (imenovane po svojih članih, večinoma judovskih in slovenskih zapornikih iz italijanskega koncentracijskega taborišča na otoku Rabu, ki je bilo ukinjeno leta 1943). O svojem plesu v naravnem okolju, pred partizani, Marta Paulin pripoveduje:

"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 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 v Mi-lohnič, 2014, 44)

Prizor Brininega nastopa prikazuje ples kot dejanje kreacije v revolucionarnem trenutku, v katerem poteka družbena transformacija, nastajanje nove družbe. Sama izvedba sodobnega plesa pred partizani, vsaj na fotografiji, ki ujame pozo tudi kot odkrivanje resnice, je dejansko *poiesis* v pravem pomenu te besede, v aristotelskem smislu, po katerem *poiesis* ni zavestno dejanje (*praxis*), ampak "experience /.../ of pro-duction into presence" ("izkustvo /.../ pro-izvajanja v prisotnost"). (Agamben, 1999, 70)



Marta Paulin - Brina pleše na prireditvi za borce Rabske brigade, Mašun, 24. september 1943. Fotografija: Jože Petek. Fotografijo hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije.

Da je ples izkušnja odkrivanja resnice, pričajo tudi Brinini spomini na zapor-
niške dni leta 1943, pred njenim begom v partizane:

*"Poleg dela, ki ga je narekovala dolžnost, pa sem vedno mislila na svojo ume-
tniško pot, na izpopolnjevanje znanja in na nastop, ki sam ga trenutno pri-
pravljala ... Ples me je vso napolnjeval, tešil in tudi čuval. Pri vsakem za-
slišanju sem se zagovarjala s tem, da sem plesalka." (Paulin v Podboj, 2007,
483)*

Film režiserja Branka Marjanovića *Zastava* iz leta 1949 se začne z razgovo-
rom med baletnicami pred nastopom na proslavi Dneva republike. Baletke govorijo
o strahu pred nastopom in o dejanju izvedbe kot dejanju polnosti življenja. Bale-
tnica Marija (ki jo igra Sonja Kastl, poznejša primabalerina v HNK v Zagrebu),
glavna junakinja filma, pripoveduje svojim gledališkim kolegicam o tem, zakaj je
odšla v partizane: "Misliš, da človeku ni treba živeti s tem, kar se dogaja okrog
njega? ... Pravi umetnik jemlje motive za svojo umetnost iz življenja. Samo tako
lahko ustvarja trajna in vredna dela. Poglejte, jaz nisem bila na odru tri leta. Ali to
pomeni, da ves ta čas nisem živela? Nasprotno ..." Film se nadaljuje z retrospektivo
njenega življenja kot baletnice, ki med okupacijo pleše na narodnem odru, z osvaja-

jalskimi poskusi nekega ustaša, s kon-
čnim razbitjem iluzij ter z odhodom
"v hosto", o čemer pozneje pripove-
duje partizanskim tovarišem: "Vse
tisto je bilo lažno in brez vrednosti. To
vem. Toda kaj naj bi tukaj plesala?"

Nedolgo zatem jo vidimo plesati
ljudsko kolo s partizani, film pa se
konča s še eno baletno koreografijo
Margarite Froman, ki vključuje ele-
mente pantomime upora in herojstva,
iz katerih se rojeva nova državna za-
stava.

Za razliko od Brine Marija ne ve,
kaj bi plesala v partizanih, se pa nato
odloči za tisto, kar bo v povojnih letih
predstavljalo duh bratstva in enotno-
sti: folklorni ples in baletni zlet – dve
obliki, od katerih se prva navezuje na
logiko narodne identitete, druga pa na
ustanavljanje nove države in družbene
ureditve. Za Marijo ples ni več vpraša-
nje izkušnje začetka obstajanja novega
izraza, ampak predstavljanje življenja,



Marta Paulin - Brina pleše na prireditvi za borce
Rabske brigade, Mašun, 24. september 1943.
Fotografija: Jože Petek. Fotografijo hrani Muzej
novejše zgodovine Slovenije.

samo dejanje izvedbe pa postane dejanje volje, dejanje življenjskega in voljnega (cf. Agamben 1999, 70), toda ne revolucionarnega bitja. To je trenutek, ko se umetnost vrne iz gozdov v apparatus, iz proizvodnje v prakso, iz gibanja v državo.

Tretji primer je sicer nekoliko obskuren, a kljub temu zelo zanimiv. Gre za donedavno neznano filmsko satiro *Skrivnost dvorca I. B.*, nastalo po gledališki baletni enodejanki, v kateri nastopa celotna zagrebška baletna elita tistega časa. V prvem delu uporablja film postopke nemškega ekspresionizma in pantomime, da bi prikazal zaroto informbirojevcev, zbranih v dvorcu, da bi naredili skrivno orožje proti Jugoslaviji, ki se je leta 1949 odcepila od Kominterne s tako imenovanim velikim Titovim "Ne!" Stalinu. Tajno orožje, ki pride iz kotla, v katerem se mešajo različni strupi, se imenuje Resolucija, gre pa za revno plesalko, ki z nekakšnim svobodnim plesno-baletnim gibanjem osvaja delavce na gradbišču, nato v tovarni in na koncu na vlaku. Kar je tukaj zanimivo, je ples, ki se pojavlja nasproti delu, s tem pa postaja vidna tretja stopnja transformacije političnega konteksta, v kateri imajo pomembno vlogo delo, produktivnost in gospodarstvo. Delo kot proces je neposredno povezano s čisto biološko eksistenco, pa tudi z materialno gradnjo in napredkom države; v celoti je postavljeno nasproti *poiesisu*, začetek obstoja je predstavljen kot dominanten in reakcionaren režim reprezentacije.

Agamben trdi, da je razlika med tremi vrstami človekovega delovanja – *poesis*, *praxis* in delo – progresivno zastrta. Delo, ki je bilo pri Grkih na najnižji hierarhični stopnji, zavzema danes osrednji vrednostni položaj in postaja skupni imenovalac za katero koli človeško dejavnost:

"Ta vzpon se začne v trenutku, ko Locke v delu odkrije izvor lastnine, se nadaljuje, ko ga Adam Smith povzdigne v izvor vsega bogastva, in doseže svoj vrhunec z Marxom, ki si delo predstavlja kot ekspresijo srži človekove humanosti. V tej točki je vse človeško 'delovanje' interpretirano kot praxis (praksa), tj. kot konkretna produkcijska aktivnost (v nasprotju s teorijo, ki je razumljena kot sinonim misli in abstraktnega (pre)mišlje(va)nja), praxis (praksa) pa je tako v nadaljevanju spočeta iz dela, tj. iz produkcije materialnega življenja, ki ustreza biološkemu ciklu življenja." (Agamben, 1999, 70)

To prevrednotenje postavlja vrednote človeškega delovanja na glavo, celo Rancière v svoji argumentaciji o estetski revoluciji, v kateri zavrača poetični režim v korist estetskega, razlaga *poiesis* normativno, kot "urejen niz odnosov med potencialno videnim in izrečenim, med vednostjo in akcijo, aktivnostjo in pasivnostjo". (Rancière, 2009, 21)

In medtem ko se filmski dispozitiv prek industrializacije gledanja še naprej razvija in teži k čim večji imerzivnosti skozi infrastrukturo gledanja in arhitektoniko prikazovanja, si teater nalaga ekvivalentno in korespondenčno, čeprav na videz nasprotujočo si nalogo – skrb za gledalca z injekcijo teatralnosti v samo gledanje in načine subjektivacije gledalca skozi gledalčevo dejavnost v teatru. Od deteatraliza-

cije izvedbe preko teatralizacije gledalca, njegove subjektivacije, preko participacije v izvedbi do angažiranja "konkretnih ljudi" oziroma delegiranja ali *outsourcinga* izvedbe² je sodobna izvedba z razvijanjem praks za skrb za gledalca in njegova pričakovanja zgolj poudarila integracijski fenomen.

Manifestacije osebe, ki sedi v gledališču, so različne: opazovalec, gledalec, referent, sodnik, sodnik, aktivist, implicirani, umeščeni ... Tako programirani, internalizirani, integrirani opazovalec posnema danes funkcijo idealnega gledalca, kot je Schlegel razumel antični tragiški zbor (Schlegel, 1973, 69–70). Pozicijo sodobnega videnja izvedbe je najbolje artikulirala Bojana Cvejić s pojmom *attender* – prisostvovalec (Cvejić, 2013). *Attender* je gledalec, za katerega je značilna predvsem povišana stopnja pozornosti do premeščanja običajnega, ta pozornost pa je rezultat izvedbe, ki: 1) na nedialoški način v izvedbo vključuje prisotnost in gibanje tistih, ki jim je izvedba predstavljena; 2) ko izvedba razpira različne časovne operacije; 3) ko poteka asimetrija v percepciji oziroma ko je gledalčeva avtomatična percepcija onemogočena in je pozornost z izvajalčevega dejanja premeščena na izvajalčevo percepcijo. Ta modus gledanja se ujema z že obstoječo zmožnostjo gledalca, da izvedbe denimo ekstremno upočasnenih ali časovno razdrobljenih dogajanj v teatru gleda na način, s katerim povezuje "akcionabilnost"³ fragmentov kontinuitete ali t. i. sloga post-kontinuitete (Shaviro, 2010, 123) v montaži, v katerem prioriteta časovno-prostorske kontinuitete izgublja pomen pred nizi intenzivnih, kaotičnih dražljajev za gledalca. V obeh primerih omogoča izkušnja spremenjene vizije smiselno gledanje – grobo rečeno, kot je kamera "uvedla" v ples *slow-motion*, tako so digitalne tehnologije v film uvedle kvalitativni pomik skozi pogled same kamere, (ne)subjektivni pogled kamere iz roke. Oba pogleda se nanašata na samo percepcijo, prikazani objekt pa je posledica afektivne resonance. No, medtem ko film še naprej teži k imerziji, s tem da poskuša gledalca vse bolj prikovati na svoje tri dimenzije ali elektrificirane stole, se *attender* vse bolj sklaplja z izvedbo. On ni izvajalec, vendar je del sklopa, ki oblikuje srečanje. No, *attender* ni niti udeleženec, njega se ne interpelira v akcijo, njegovo gledanje postaja dejanje. Od njega se predvsem pričakuje, da bo vključen na način *participativnega razmišljanja*, akcijskega mišljenja, in to brez pogajanj z izvajalci, ampak z režimi napetosti, da se (z)najde na polju problemov (Bahtin, 2010, 36). Participativno pa mislijo "tisti, ki vedo, kako ne ločiti dejanja svoje igre od njenega produkta, ampak jo tem bolj povezujejo v enoten in enkratni kontekst življenja ter si v tem kontekstu prizadevajo za njeno določitev kot nedeljivo eno(tno)st" (Bahtin, 1993, 19). Če gledalčevo dejanje mišljenja, gledanja kot mišljenja sestavlja sam proizvod, konstituira izvedbo, ostaja odprto vprašanje, kako poskuša *attender* (prisostvovalec) ta način gledanja/razmi-

² Glej besedila Claire Bishop in Nicholasa Ridouta v katalogu razstave *Double Agent* (Bishop, 2008; Ridout, 2008). Prav tako je sijajen pregled zgodovine participacije gledalca v knjigi Claire Bishop *Umetni pekli: participatorna umetnost in politika gledalstva* (Bishop, 2012).

³ Pojem, ki ga je Tomislav Medak uporabil na nekem nezabeleženem predavanju, da bi razlikoval načine prikazovanja akcije v časovno-prostorski kontinuiteti od fragmentirane akcije v sodobnem akcijskem filmu, kot sta seriji *Bourne* ali *James Bond*.

šljanja in pro-izvajanje v "enkratnem kontekstu življenja" določiti kot neko "ne-razdružljivo enotnost"? Kako je gledalčeva samoaktivnost hkrati tudi enkratno dejanje, moja misel kot "moje odgovorno dejanje"?⁴ (Bahtin, 2010, 33)

Ker *attenderju* (prisostvovalcu) vedno preti nevarnost, da ostane *attendant* (prisostvovani), kakor Deleuze imenuje črne, senčne figure v Baconovem slikarstvu, figurativne referente, mere, "in relation to which we can appraise a variation" ("zaradi katerih lahko ocenimo razliko") (Deleuze, 2005, 50). Težko se je upreti vtisu, ki v času storitvenih ekonomij pojmu *attendant* dodeljuje vse njegove konotacije: spremljevalec, tisti, ki je prisoten, pomočnik, čuvaj, paznik, služabnik itd. Kajti spremljanje je samo notranja mera. Čeprav spremljevalec nastopa kot aktivni gledalec, je njegova funkcija poudariti razliko. Če je teater različica resničnosti, je funkcija vključene publike samo ta, da jo verificira, da olajšuje njeno veljavnost. In kolikor je spremljevalec resničen, tem bolj je umetnik izkrivljen v mejah resničnega.

Iz hrvaščine prevedel Janez Bostič

⁴ Odgovorno v dvojnem pomenu besede: kot odgovor nekomu in kot odgovornost za nekaj (prim. Bahtin, 2010, 88, opomba 7).

- Agamben, Giorgio: *The Man without Content*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Bahtin, Mihail Mihajlovič: *K filozofiji dejanja*. Ljubljana: Emanat, 2010.
- Bakhtin, Mikhail M.: *Toward a Philosophy of the Act*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- Benjamin, Walter: *Mala zgodovina fotografije*. Izbrani spisi. Ljubljana: Studia humanitatis, 1998, 85–111.
- Benjamin, Walter: *Naloga prevajalca*. Tretji dan 10 (29)/november 2000, 42–50.
- Beller, Jonathan: *Paying Attention*. Cabinet 24/2006-7 (nepaginirano).
- Bishop, Claire: *Outsourcing Authenticity? Delegated Performance in Contemporary Art*. Katalog razstave Double Agent. London: ICA, 2008, 110–125.
- Bishop, Claire: *Umetni pekli: participatorna umetnost in politika gledalstva*. Ljubljana: Maska, 2012.
- Bryant, Levi R.: *The Democracy of Objects*. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2011.
- Cvejič, Bojana: *Choreographing problems: expressive concepts in European contemporary dance*. Doktorska disertacija. Kingston University, 2013.
- Deleuze, Gilles: *Cinema 1: the Time Movement*. London: Athlone, 2000.
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. London: Continuum, 2005.
- Ferraris, Maurizio in Richard Davies: *Documentality: Why It Is Necessary to Leave Traces*. New York: Fordham University Press, 2013.
- Kostanič, Marko: *The Choreographic Unconscious* (brez letnice, nepaginirano); http://bezimeni.files.wordpress.com/2008/10/kostanic_the-choreographic-unconscious.doc (15. 2. 2015).
- Latour, Bruno: *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Milohnić, Aldo: *Vstajniki in zombiji ali o performativnih praksah upora*. Dialogi 3–4/2014, 42–52.
- Podboj, Daliborka: *Marta Paulin – Brina, por. Schmidt (1911–2002). Plesalka, koreografinja; ena prvih predstavnic sodobne plesne umetnosti v Sloveniji*. Pozabljena polovica. Ur. Alenka Šelih in drugi. Ljubljana: Založba Tuma, 2007, 482–486.
- Rancière, Jacques: *The Aesthetic Unconscious*. Cambridge: Polity, 2009.
- Ridout, Nicholas: *Performance in The Service Economy: Outsourcing and Delegation*. Katalog razstave Double Agent. London: ICA, 2008, 126–131.
- Schlegel, August Wilhelm von in A. J. W. Morrison: *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*. New York: AMS Press, 1973.
- Shaviri, Steven: *Post Cinematic Affect*. Winchester, UK: 0 [zero] Books, 2010.

Ne vemo, česa je zmožen teater, vemo pa, da obstaja v dialektiki lastnih kvalitet in instituiranj. Manifestacija teatra vključuje tudi gledalce in njihovo gledanje, ta odnos pa se pošilja ali vrača v svet skozi instituiranje gledališča. Gledanje se je v teatru spreminjalo skozi dvajseto stoletje v medsebojni odvisnosti z načini, s katerimi je filmska umetnost preoblikovala gledanje. Medtem ko se o filmu govori kot o mediju, se v dožemanju teatra ne more spregledati dejstva, da se teater poleg gledanja ukvarja tudi s spremembo kvalitete in lokalnih manifestacij živih in neživih akterjev izvajanja. Vendar pa delo na gledanju v sodobni praksi – skozi skrb za gledalca in njegovo vključevanje v izvedbo – vse bolj sólo gledanje spreminja v delo. To besedilo poskuša z nekaterimi zgodovinskimi primeri na filmu zabeležene izvedbene prakse v obdobju partizanskega upora in prvih povojnih filmov narediti vidno transformacijo odnosov med gledanjem, proizvodnjo, prakso in delom. Če gledalčevo izvedeno dejanje mišljenja, gledanja kot mišljenja oblikuje izdelek, konstituira izvedbo, ostaja odprto vprašanje, kako poskuša gledalec to dejanje gledanja/mišljenja in pro-izvajanje v "edinstvenem kontekstu življenja" določiti kot neko "nerazdružljivo enotnost"?

We do not know all that theatre is capable of, but we do know that that it exists in a dialectic of its own qualities and institutionalizing. The manifestation of theatre also includes spectators and their spectating, but this relationship goes out into the world and returns from it through the instituting of theatre. Spectating in theatre underwent changes throughout the 20th century in mutual dependence with the ways in which cinema art transformed spectating. Whereas film is referred to as media, in the perception of theatre the fact cannot be overlooked that theater besides spectating also involves a change in the quality and the local manifestations of living and non-living actors of involved in its implementation. However, work in spectating in modern practice – through concern for the spectator and their inclusion in the execution – increasingly changes viewing itself into work. With the help of some historical cases recorded on film of practice in the period of the partisan resistance and the first postwar films, this article attempts to make visible the transformation of relations among spectating, production, practice, and work. If the spectator's executed act of thinking and spectating as thinking shapes the product and constitutes the execution, the question remains open as to how the spectator attempts to determine this act of spectating /thinking and production in the "unique context of life" as some sort of "inseparable unity".

Možnosti anarhističnih teatrov: Emma Goldman in drame njenega časa

Namen članka je opozoriti na nekatera protislovja v anarhistični misli in delu Emme Goldman (1869–1940), kakor se porajajo iz premisleka praviloma manj znane plati njene dejavnosti: njenega odnosa do drame in gledališča nasploh ter njene nekoč vplivne knjige *Družbeni pomen moderne drame* (1914) še posebej. Pri tem je posebna pozornost namenjena dialektiki utopičnih in ideoloških elementov v drami in gledališču ter načinu, kako se je Goldman do njih opredeljevala s pozicije moči in oblasti.

Ključne besede: Emma Goldman, anarhizem, drama, realizem, literarna zgodovina ZDA

The aim of this article is to highlight some of the contradictions in the anarchist thought and practice of Emma Goldman (1869–1940) and as they arise out of a consideration of a less known aspect of her work: her attitude to drama and theatre in general and her once influential book *The Social Significance of the Modern Drama* (1914) in particular. Special attention is paid to the dialectic of utopian and ideological elements in drama and theatre and the way Goldman positioned herself in relation to them from a standpoint of power.

Keywords: Emma Goldman, anarchism, drama, realism, US literary history

Intelektualna geneologija Emme Goldman je široka, ponekod deloma tudi protislovna. Kot mnogo Rusov in Rusinj njenega časa, je tudi nanjo odločno vplival programski in prorevolucionarni propagandistični roman *Kaj storiti?* Nikolaja Černiševskega (1863). A manifestna anarhistka je postala kasneje, potem ko se je iz Rusije preselila v ZDA in natanko tiste noči leta 1887, ko so usmrtili po krivem obdolžene anarhiste za pokol v Haymarketu. Zatem je v New Yorku osebno spoznala vplivnega anarhista Johanna Mosta in se napajala pri klasikih anarhizma, kot so bili Pierre-Joseph Proudhon, Mihail Bakunin in Peter Kropotkin.

A Goldman in Most sta se sorazmerno hitro razšla. To je bilo predvsem zaradi njegove avtoritarne narave in dejstva, da je imel Most odklonilen odnos do reformističnih zahtev, kot denimo, skrajšanje delovnega časa. Boj za tovrstne reforme je videl kot kontraproduktivno oddaljevanje od cilja vsesplošne revolucije. Goldman pa je menila, da ne gre zanemariti dejanskih pozitivnih pridobitev, ki jih lahko tovrstne reforme prinesejo. Tu je bila odločilnega pomena intervencija povsem navadnega starejšega delavca, ki je na javnem predavanju, ki ga je imela Goldman, opozoril na to, da bi krajši delavnik pomenil, da bi imel več časa zase, kajti svobodne družbe ne bo osebno doživel (Goldman 1931, 38).

Kasneje je Most, ki je sicer zagovarjal politično nasilje, obsodil sicer neuspešen atentat, ki ga je leta 1892 nad industrijskim mendežerjem in kapitalistom Henryem

Clayem Frickom izvedel njen vseživljenjski tovariš in sopotnik Alexander Berkman. Goldman se je na Mostovo obsodbo odzvala tako, da ga je pred občinstvom na javni prireditvi, na kateri je govoril proti Berkmanu, napadla z bičem (Goldman 1931, 71). Goldman je naprej zagovarjala atentat na Fricka. A tudi potem, ko je spremenila svoje mnenje o atentatih, vseeno ni bila pripravljena obsoditi uspešnega atentata, ki ga je leta 1901 na ameriškega predsednika Williama McKinleya izvedel Leon Czolgosz, ki ga je Goldman osebno poznala.

Kot ena najbolj razvpitih in dejavnih anarhistk svojega časa, je Goldman anarhizem popularizirala in inflektirala na več ključnih načinov. Ni se samo napajala pri klasikih družbenega anarhizma, temveč je bila tudi občudovalka anarhoindividualizma Maxa Stirnerja in popularizatorica filozofije Friedricha Nietzscheja. Iz tega izhaja njeno pomembno načelo, da osvoboditev, pomen družbene revolucije, ne sme biti omejen samo na družbene oziroma posamezniku "zunanje" dejavnike. Nasprotno, Goldmanova je menila, da se mora vsak sam osvoboditi tudi svojih psiholoških, njemu osebnih oziroma lastnih "notranjih tiranov".

Goldman je tudi vztrajala, da morata biti anarhistična teorija in praksa pozorni na vprašanja družbenega spola. Konkretnije, da ne sme vprašanja ženske osvoboditve predstavljati na neko postrevolucionarno obdobje zgolj ekonomske osvoboditve, ki naj bi avtomatično rešilo tudi žensko vprašanje. Leta 1900 je protestno zapustila mednarodni anarhistični kongres v Parizu ravno zato, ker so ji preprečili, da bi imela predstavitev o problemih spolnosti (Goldman 1931, 174–175). Vendar se je Goldman postavljala tudi proti mnogim feministkam svojega časa. Ni verjela, da je ženska volivna pravica edini ključ kaj šele končni cilj ženske osvoboditve, prav tako je "trdno zavračala, da so ženske inherentno bodisi boljše ali slabše od moških" (Shulman 1996, 18).

Potem ko sta bila leta 1919 Goldman in Berkman iz ZDA izgnana v Sovjetsko zvezo, sta obiskala Lenina, ki je želel, da podpreta boljševike, da bi bila, kakor se je v takratni Sovjetski zvezi govorilo, "idejna anarhista". To pomeni, da bi sicer zadržala dolgoročno vizijo bodoče anarhistične družbe, toda kratkoročno bi to vizijo podredila potrebam boljševikov. Goldman in Berkman sta to zavrnila (Goldman 1931, 480–482).

Nekaj let kasneje pa so bile zadeve že nekoliko drugačne. Med špansko državljansko vojno oziroma revolucijo (1936–1939) je Goldman postala aktivna propagandistka španskega anarhističnega sindikata Nacionalne konfederacije dela (CNT) in Federacije anarhistov Iberije (FAI). Ko je leta 1937 CNT najprej vstopila v katalonsko regionalno vlado, potem pa še v republikansko državno vlado, se je Goldman vendarle navzela nekakšnega "idejnega anarhizma", saj je bila kritična do tovrstnega povsem neanarhističnega kompromisa, hkrati pa ga je branila kot nujnega glede na potrebo po obrambi revolucije in zmagi v vojni. Končni rezultat je bil ta, da je razjezila tako tiste, ki so branili CNT (Max Nettlau, denimo), kakor tiste, ki so zavrnil vstop anarhistov v vlado, med katerimi je bila tudi njena prijateljica Mollie Steimmer (Goodway 2012, 130).

EPISTEMOLOŠKA OSNOVA ANARHIZMA: PLURALIZEM

Dejstvo, da je Goldman svojo politično filozofijo razvijala tudi iz dialoga s Stirnerjem in Nietzschejem, jo naredi za pomembno predhodnico sodobnega posta-narhizma, ki želi združiti teoretske ambicije poststrukturalistične filozofije po dosledni kritiki oziroma dekonstrukciji vsakršne reprezentacije s političnimi stremljenji anarhizma (Hilton, 2011). Ob tem je Goldman tudi izrazila nekaj, kar lahko identificiramo kot osnovno "epistemološko osnovo anarhizma" (Koch, 2011) in ki jo še dodatno približuje postanarhizmu.

Goldman je namreč poudarila, da je "v resnici preveč anarhistke, da bi se zamotila z nepomembnimi podrobnostmi" kot bi bil konkreten političen program: "vse, kar želim, je svoboda, popolna in neomejena svoboda zase in za druge" (Goldman v Drinnon 1961, 102). V spisu "Anarhizem: Kaj v resnici predstavlja" iz zbirke *Anarhizem in drugi eseji* (1910) je zapisala, da anarhizem "ne more konsistentno vsiliti v železo vkovan program ali metodo prihodnosti" (Goldman 1910, 26). Nedogmatski anarhizem vesolja do življenja Emme Goldman pa je morda najbolj znan v njeni misli, ki jo sicer ni nikoli tako dobesedno izrazila, kot se jo navaja, češ "Nočem vaše revolucije, če ne morem plesati."

Anarhizem se torej prilagaja posamezniku, iz katerega izhaja in ne more biti vsiljen od drugega. V jeziku postanarhizma bi lahko rekli, da je Goldman spoznala, da je "anarhizem edina opravičljiva politična drža zato, ker brani pluralizem, ki izhaja iz individualiziranega pomena v diskurzu" in da "ima boj za osvoboditev značaj odpora do procesa semantičnega in metaforičnega redukcionalizma, ki služi interesom kontrole in manipulacije" (Koch 2011, 38–39).

Horizont svobodnih pluralizmov, iz katerih izhaja anarhizem, nujno pomeni pluralizem anarhizmov na horizontu osvoboditve. Za Emmo Goldman pa je anarhizem notranje mnogoter tudi zato, ker se prilagaja vsakokratnim novim, tekočim, različnim in spreminjajočim se zgodovinskim kontekstom, družbenim pogojem in kulturnim okoljem. Anarhizem nikakor ne more predvideti prihodnosti in te prihodnosti nikakor tudi ne sme vezati na načela, ki prihajajo tako rekoč iz enega, določenega in določujočega anarhizma iz preteklosti te prihodnosti.

UTOPIJA MNOGOTEROSTI V DRAMI

"Hibridni anarhizem" Emme Goldman (Gornick 2011, 5) ima tudi pomembno, a zelo pogosto spregledano kulturno plat. Namreč, v referatu, ki ga je imela skupaj z Maxom Baginskim na mednarodnem anarhističnem kongresu v Amsterdamu leta 1907, je politična filozofija anarhista Petra Kropotkina prepletena s poetskim sporočilom dramatike Henrika Ibsena. Vprašanje, na katerega sta Goldman in Baginski želela podati odgovor, je bilo organizacijske narave: ali je uspešna sprememba delo enega močnega posameznika, kot je Dr. Stockmann v Ibsenovem *Sovražniku ljudstva*, ali pa posledica množičnih oblik vzajemne pomoči, kot bi to trdil Kropotkin?

"Menila sva, da anarhizem ne vsebuje izbire med Kropotkinom in Ibsenom, temveč zaobjema oba. Medtem ko je Kropotkin temeljito analiziral družbene pogoje, ki vodijo v revolucijo, je Ibsen prikazal psihološki boj, ki kulminira v revoluciji človeške duše, v uporu individualnosti. Nič ni bilo za naše ideje bolj uničujočega, tako sva trdila, kot to, da se zanemari učinek notranjega na zunanjega, psiholoških motivov in potreb na obstoječe institucije." (Goldman 1931, 255-256)

Ker sta s svojo opredelitvijo Goldman in Baginski dramo vzpostavila kot poetsko orožje v službi politične osvoboditve, se je potrebno vprašati, kakšne utopične nastavke pravzaprav ima? Interno mnogozvočje (polifonija) dramskega teksta, mnogozvočje, ki ga je Mihail Bahtin sicer opredelil kot določujočo značilnost romana (Bahtin 1982), po definiciji odpre reprezentacijo onkraj izoliranega, avtonomnega in vase sklenjenega subjekta na širok krog dramskih oseb. To mnogozvočje ustvarja družbenost drame, oboje je vedno plod medsebojne interakcije posameznikov, in ta videz družbe na odru je lahko postavljen na ogled tako, da transparentnost in demistifikacija osebnih in družbenih vezi opolnomočuje gledalce in gledalke. Družbena interakcija namreč ni ne onkraj njihovega vedenja ne plod idealističnih oziroma metafizičnih zunanjih dejavnikov.

To mnogozvočje je lahko protiavtoritarno tudi drugače, saj lahko okrepi možnost različnih oziroma pluralnih ideoloških opredelitev do samega besedila, kakor to stori (pa tudi še dodatno podkrepi!) sama heterogena možnost (re)produkcije dramskega teksta. Kajti sleherni dramski tekst ima različne ravni obstoja in reprodukcije. Lahko je improviziran, s tem je res efemer, toda še vedno je v svojem lastnem časovnem trenutku obstoječi tekst, pa četudi zgolj tekst-v-nastajanju. Dramski tekst lahko obstaja v rokopisni obliki, v revijalnem tisku ali pa kot samostojna dobrina, se pravi kot knjiga, ki je namenjena široki cirkulaciji. Tovrstni tekst je lahko bran potih, bran drugim, privatno ali javno uprizorjen, posnet in predvajan itn. Ta heterogenost pa postane še bolj razčlenjena, ko se vprašamo, kaj in kako je neki specifični reprodukciji izvzetega ali dodanega; kakšna je funkcija neverbalne komunikacije, vložka bralca, igralske zasedbe, karakterizacije, neverbalne komunikacije, vloga scene, glasbe, publike, dodatnega blaga in/ali medija, ki po-



Portret Emme Goldman, 1910. Fotografija v javni rabi.

sreduje določeno dramo, itn. Vse to podkrepi nereduktibilnost, polifonost in pluralnost dramskega teksta.

Nadalje, skupaj z ustnim slovstvom, poezijo, ljudsko glasbo ter popularno godbo, toda v nasprotju z romanom in filmom oziroma v nasprotju z vsemi kulturnimi in umetnostnimi formami, ki zahtevajo sorazmerno velike vložke časa in energije za svoj nastanek in/ali so odvisne od različnih visokotehnoških in infrastrukturnih dejavnikov, se drama in gledališče zelo dobro in zelo hitro, včasih celo takoj oziroma sočasno in tekoče, odzivata na intenzivne in/ali ekstremne situacije, kot so družbena vrenja, revolucija in vojna.

Kar se emancipatornega potenciala drame tiče, pa je potrebno še opozoriti na to, da je gledališče lahko horizontalna skupnost tudi v smislu gledališkega ansambla, v katerem se delo združuje po načelu svobodne povezave, kreativnosti in samoupravljanja v meri, ki presega oblike dela, kakor jih sicer poznamo v dominantni družbi. Sama uprizoritev pa je lahko oblika ustvarjanja novih egalitarno-participativnih skupnosti, v katerih gledališče ni namenjeno samemu sebi.

Naj za podkrepitev nekaterih vidikov teze o utopičnem mnogozvočju drame in možnosti mnogoterosti, ki izhajajo iz nje, služijo nekateri nadaljnji praktični primeri. Most je, denimo, strastno ljubil gledališče, toda čeprav mu je pohabljeni obraz onemogočal, da bi realiziral svoje sanje in tako ni imel vstopa v institucionalizirano gledališče, je leta 1904 vendarle nastopil v Hauptmanovih *Tkalcih* (Goldman 1931, 45; 241–242). Tako je z eno vlogo realiziral tri ambicije: biti igralec, premagati pomanjkanje samozvesti in prispevati k družbeni agitaciji z ekstrapolitičnimi sredstvi.

Tudi Goldman je imela povsem neposreden vpogled v gledališče, kajti nekaj časa je bila ameriška menedžerka ruski gledališki skupini, ki jo je vodil Pavel Orlenoff. Njihova produkcija Strindbergove *Gospodične Julije* leta 1906 v New Yorku naj bi bila namenjena zbiranju finančnih sredstev za nastanek nove anarhistične revije. Toda na hitro so spremenili program in raje uprizorili Ibsenove *Strahove*. Zaradi spremembe programa in hudega naliva pa ni bilo ne občinstva ne toliko denarja, kot so ga pričakovali. Kljub temu pa je bilo obojega dovolj, da je revija vendarle začela izhajati (Goldman 1931, 240–241). Revijo poznamo kot *Mother Earth* in v uvodu njene prve številke sta se Goldman in Baginski med drugim sklicevala tudi na dramatiko, češ da: "Številni duhovi, ki jih je videl Ibsen, ko je analiziral moralne in družbene pogoje naših življenj, še vedno držijo večino človeške rase v strahospoštovanju" (Goldman in Baginski 1906).

Zgodovinsko gledano je imelo gledališče še to prednost, da je lahko uspešno nagovarjalo ter vključevalo občinstvo, ki so mu bile zaradi nepismenosti ali pomanjkanja izobrazbe, prostega časa ali finančnih sredstev druge literarne in umetniške forme precej nedostopne, nerazumljive ali pa oboje (Cohn 2014, 38). Goldman je bila naklonjena deelitizaciji gledališča in pretvorbi občinstev iz kulturnih potrošnikov v kulturne ustvarjalce: tako je sodelovala z ameriškim Društvom progresivnega odra in pomagala spodbuditi nastanek malih eksperimentalnih in/ali skupnostnih gledališč po ZDA (Ferguson 2013, 183).

DRUŽBENI POMEN MODERNE DRAME

Zelo pomemben vpliv na to, kako je Goldman mislila različna kulturna vprašanja, je imel Max Baginski. Oba sta bila navdušena nad Nietzschejem, Baginski pa je osebno poznal Gerharta Hauptmanna in ga je pospremil po Šleziji, ko je ta zbiral material za svojo dramo *Tkalci*. Članki o drami in o sodobni literaturi, ki jih je Baginski objavljaval v reviji *Mother Earth*, so prav tako vplivali na Goldman (Wexler 1989, 125–126). Ob priliki je tako orisal ključno razliko med "staro" in "novo" dramo.

Družbena funkcija "stare drame" je, pravi Baginski, da ljudi sooči s posledicami njihovih občutij, kar je možno le tako, da jih nauči obvladovati se in da postanejo upogljivi. V nasprotju s tem pa "nova drama" prinaša spravo med človekovo psihologijo in njegovim telesom, razširi predmet dramske upodobitve in reprezentacijo prenese z "visokih" na navadne ljudi in široke množice. Epistemologija in reprezentacija nove drame naj bi bila taka, da nastopata kot ogledalo življenju in sicer tako, da to ogledalo omogoča preseganje obstoječega življenja, ne pa sprijaznitev z njim (Baginski 1906; Cohn 2014, 274).

Zgornja ločitev med "staro" in "novo dramo" je tudi osnovno načelo, po katerem je organiziran izbor dram, o katerih piše Goldman v *Družbenem pomenu moderne drame* (1914). Modernost dram, o katerih govori, ni toliko posledica njihovega časovnega izvora, temveč bolj načina, kako Goldman interpretira njihovo osnovno epistemologijo ter pedagoško in politično funkcijo. Tovrstni poudarek na tako rekoč modernosti moderne drame krepi občutek zgodovinske zavesti in razvoja kot linearne in usmerjenega v čedalje boljše. Z razpravo, s katero poveljuje evropsko dramatiko (saj Goldman piše zgolj o evropskih dramatikih), pa želi tudi radikalizirati in kozmopolitizirati svoje ameriško občinstvo in njegovo kulturno okolje.

V sorazmerno kratki knjigi Goldman obdela kar veliko avtorjev in eno avtorico. To so: Henrik Ibsen, August Strindberg, Hermann Sudermann, Gerhart Hauptmann, Frank Wedekind, Maurice Maeterlinck, Edmund Rostand, Brieux, G. B. Shaw, John Galsworthy, Stanley Houghton, Gita Sotherby, W. B. Yeats, Lennox Robinson, T. G. Murray, Lev Tolstoj, Anton Čehov, Maksim Gorki in Leonid Andrejev.

Po mnenju literarnega zgodovinarja Van Wycka Brooksa je bila knjiga *Družbeni pomen moderne drame* prva tovrstna knjiga v angleščini, Goldman pa ključna dramska kritičarka svoje dobe: "Nihče ni naredil več, da bi razširil nove ideje literarne Evrope, ki so tako vplivale na tako veliko mladih ljudi /.../ vsaj ideje dramatikov na kontinentu in v Angliji" (Brooks v Goodway 2012, 123). No, v resnici



Emma Goldman: *The Social Significance of the Modern Drama*, prva izdaja, 1914

pa njena knjiga ni bila prva svoje vrste, prav tako so o njej obstajala diametralno nasprotna mnenja. Za publicistko in urednico vplivne revije *The Little Review* Margaret Anderson je bila glavna napaka *Družbenega pomena moderne drame* ta, da je "na mesto argumenta potisnila držo" (Anderson v Wexler 1984, 204).

Ne glede na nasprotujoča si mnenja o njeni vsebini, in ne glede na dejstvo, da je diskusija posameznih dram kratka, površinska in tendenciozna, pa je bila to vendarle vplivna knjiga. Pisatelju Henryju Millerju je spremenila življenje in ga napeljala, da je začel intenzivno odkrivati evropsko literaturo (Wexler 1984, 205). Nadalje, pozornost, ki jo je Goldman namenjala kulturi in umetnosti, in ne zgolj njena politična dejavnost, sta bila dejavnika, ki sta ji omogočila, da je lahko poiskala skupni jezik z nekaterimi ljudmi zunaj anarhističnih krogov. Med drugim je lahko med svoje prijatelje, znance in zaveznike štela za razvoj ameriške literature pomembna pisatelje, kot so bili Jack London, Theodore Dreiser in Upton Sinclair. Velik vpliv je imela tudi na dramatika Eugena O'Neill, Berkman pa je za Moskovsko umetniško gledališče v ruščino prevedel njegovo dramo *Lazarus se je smejal*.

PODREDITEV: PARADOKS IN PROIZVOD ANARHIZMA

Življenje, misel in delo Emme Goldman ni brez protislovij in mestoma prehaja v nasprotje celo z anarhizmom. V spisu "Psihologija političnega nasilja" iz zbirke *Anarhizem in drugi eseji*, Goldman pravi, da so ljudje, ki hočejo z nasiljem spremeniti družbo, tako občutljivi, da njihov jaz ne more več prenesti razmer, ki so jim vsak dan priča. Za Goldman ta razlika med individualno notranjostjo in družbeno stvarnostjo ni oblika "neskladja", temveč meni, da ga bodo v družbeno premeno nagovorjeni posamezniki in posameznice razumeli kot "harmonijo /.../ izpolnitev najbolj odločilnega trenutka človekove narave" (Goldman 1986, 490). Družbena stvarnost je torej taka, da ni nič čudnega, da mora izzvati upor, kajti ravno to dejanje upora (ali pa vsaj prepoznavanje njegove pozitivne plati) predstavlja polno realizacijo človeštva nasproti prevladujočim pogojem, ki to uresničitev pravzaprav onemogočajo. Nadalje, čeprav je povsem jasno, da je Goldman na strani zatirane večine, je v spisu "Manjšine nasproti večinam", prav tako iz *Anarhizma in drugih esejev*, delo družbene emancipacije pripisala zgolj manjšinam, kajti "živa, vitalna resnica družbene in ekonomske dobrobiti bo postala realnost samo skozi gorečnost, pogum in brezkompromisno odločenost inteligentnih manjšin in ne skozi množico" (Goldman 1910, 26).

V *Družbenemu pomenu moderne drame* Goldman uporabi podobno redukcijo družbenega mnogozvočja in mnogoterosti na reprezentativno in zato posvečeno in privilegirano dejanje, senzibilnost in sloj. V uvodu h knjigi namreč opravi gradacijo, z njo pa tudi hierarhizacijo umetnosti in umetnikov. Razlikuje med umetnostjo zavoljo umetnosti same in umetnostjo, ki je ogledalo življenju. Umetnost, ki je ogledalo življenju, ni ločena od glavnih tokov družbenega življenja, je povezana z njimi, predpostavlja pa takšnega umetnika, ki je zvest samemu sebi le tako, da je zvest življenju samemu. Goldman zagovarja avtonomijo umetnosti, toda, paradok-

salno, samo umetnost, ki je ogledalo življenju, je vredna te avtonomije, pa še ta šele potem, ko je instrumentalizirana oziroma zavezana nalogi individualne in družbene premene. Odločujoča odlika moderne drame ogledala je njena epistemološka osnova. Ta je materialistična, kajti krepi sekularni svetovni nazor ter zgodovinsko mišljenje; to počne tako, da ne priznava neizogibnosti obstoječih institucij na eni strani in prepoznava nujnost družbenega napredka na drugi. Kakor pravi Goldman, gre za: "dinamit, ki spodkopava vraževerje, zatrese družbene stebre in može in žene pripravlja na obnovo" (Goldman 1914, 6).

Goldman meni, da imajo moderni evropski dramatiki poseben in posvečen pristop k višji resnici človekovega obstoja. Namreč, kakor piše Goldman, kjer radikalna kritika prizna emancipatorni oziroma mobilizacijski učinek le tehničnemu, družboslovnemu in propagandnemu žargonu, je umetnik ogledala tisti, katerega jezik se spreha po vsej širini človeških čustev. Tovrstnim umetnikom je tudi pridano privilegirano mesto v procesu družbene emancipacije. Kajti, v nasprotju s konzervativno (desno) kritiko, ki revolucijo razume kot obžalovanja vredno posledico dejavnosti ničvredne raje, so za Goldman ravno umetniki ogledala tisti, ki se identificirajo z ljudstvom in so uspešni glasniki njegove emancipacije. Goldman poudarja:

"Tako radikalec kot konzervativec se morata naučiti, da je lahko katerikoli način kreativnega dela, ki z resnično percepcijo iskreno in pogumno upodablja družbene krivice, še večja grožnja naši družbeni tkanini in še močnejša inspiracija kot najbolj divja denunciacija s strani javnega govorca." (Goldman 1914, 5)

DRAMATIZACIJA GROZE IN HIERARHIJE

Vzpostavitev dramskega umetnika kot posebej senzibiliziranega, zatoorej posvečenega, zatoorej posebnega in zatoorej tudi posameznika, ki je ločen od vseh drugih, ni nič drugega kot apologija predstavništva – oblika premestitve, ki manjšino nagradi tako, da jo loči od večine in povzdigne nadnjo. In tudi ko se posveti notranji dinamiki posameznih tekstov, ima Goldman protisloven odnos do vprašanj reprezentacije.

Dober primer reprodukcije družbenih hierarhij v dramatiki je, denimo, prevladujoče neskladje med dejansko rasno, etnično, razredno in družbeno spolno mnogoterostjo v družbi in upodobitvijo te mnogoterosti v izbranem dramskem tekstu. V veliki večini dramskih tekstov med to upodobitvijo in dejansko družbeno prisotnostjo ni nobene enakosti.

Ibsenove drame zasedajo prvo in zato tudi najpomembnejše mesto *Družbene pomena moderne drame*. Goldman tudi navaja Ibsenov zagovor anarhizma. Po padcu Pariške komune leta 1871, je ta namreč zapisal: "Država je prekletstvo posameznika. Države ne sme več biti. To bo revolucija, na katere strani bom jaz. Spodkopljite idejo države. Na njeno mesto dajte spontano akcijo in idejo, da je duhovni

odnos edino, kar ustvari enotnost, in dobili boste elemente svobode, ki jo bo vredno imeti" (Goldman 1914, 8).

Ibsen je pomemben ideal. Preprosta kvantitativna analiza Ibsenovih dram, o katerih piše Goldman, razkrije, da se razmerje med moškimi in ženskimi liki v *Stebrih družbe* in *Hiši lutk* približuje enakosti. Družbeno-revolucionarni pomen *Stebriv družbe* je ta, da reforme obstoječe družbe niso možne in da je vse izgubljeno, če ne bosta "Resnica in Svoboda revolucionirali sveta", v *Hiši lutk* pa Nora predstavlja osvoboditev žensk in revolucionarno sporočilo, da lahko "samo popolna svoboda in skupnost ustvarita resnično vez med moškim in žensko /.../ osvobodeno bremena dolžnosti" (Goldman 1914, 10; 12–13).

V *Strahovih* in *Sovražniku družbe* je razmerje med moškimi in ženskami tako, da je žensk manj. Seveda to daje popačeno podobo družbene prisotnosti in tvornosti določenega družbenega spola. Kajti to, da Ibsen zagovarja enakost družbenih spolov in osrednja prisotnost ženskih likov, kot je Gospa Alving (*Strahovi*), ne spremeni dejstva, da se to dogaja na odru, ki ga kvantitativno še vedno prekomerno zasedajo moški, in da imajo zato ženske neenakopraven dostop na oder. Tega se zaveda tudi Goldman, saj edino dramatičarko, ki jo obravnava, Gito Sotherby, pospremi z opazko, da je bila do sedaj drama "ekskluzivna trdnjava moških" (Goldman 1914, 103).

Popačeno podobo družbene prisotnosti in tvornosti pa lahko še dodatno problematiziramo, ko se vprašamo o kvaliteti te podobe same. Ko Goldman odpre svojo analizo Strindbergovih dram *Oče*, *Gospodična Julija* in *Tovariši*, brani njegovo "ostro kritiko žensk", češ da so moški ženske stoletja idealizirali, to idealizacijo so ženske tudi ponotranjile, Strindberg pa je sovražil umetelnost. Drugače rečeno, Strindbergove, za mnoge sicer mizogine podobe žensk naj bi torej v resnici bile sredstvo ženske osvoboditve, kajti ravno neposredno soočenje z žensko negativiteto, naj bi ženskam omogočilo, da posredno spoznajo v drami sicer odsotni ideal: možnost individualnega in družbeno avtentičnega življenja žensk. Goldman sklene, da je Strindberg "duhovna vest celotne človeške družine in, kot tak, zelo vitalen revolucionarni dejavnik" (Goldman 1914, 29).

Goldman enkrat strateško poudarja, drugič pa zaobide osebno, estetsko in/ali politično opredelitev dramatikov, o katerih piše. To stori pač glede na potrebo po afirmaciji družbenega, političnega in revolucionarnega sporočila, kakor ga pripiše posameznim dramam, o katerih razpravlja. Simbolizem Maurica Maeterlincka (*Monna Vanna*) opraviči s sklicevanjem na močen lik ženske novega tipa v Maeterlinckovi drami in na dejstvo, da je katoliška cerkev prepovedala njegova dela. Prav tako odobravajoče navaja Maeterlinkov spis "Družbena revolucija" in njegovo misel: "Prehitro smo pripravljeni pozabiti, da so vodje bede manj hrupni, manj teatralični, toda neizmerno bolj številni, kruti in aktivni kot oni najbolj groznilih revolucij" (Goldman 1914, 58). Ko pa piše o W. B. Yeatsu, Goldman zamolči njegovo afirmacijo mysticizma, okultizma in elitizma. *Tam, ker ni ničesar* je dosledna interpretacija anarhizma, Paul Ruttledge, glavna oseba, ki opusti svoje bogastvo in postane vandrovec, pa "ni nič manj kot anarhizem apliciran na vsakdanje življenje"

(Goldman 1914, 110). Soočenje z njenim tako rekoč neposrednim ideološkim in političnim tekmecem, fabianskim socialistom G. B. Shawom (*Poklic gospe Warren, Major Barbara*), pa Goldman reši tako, da se zateče k nietzschejanski terminologiji, ne pa k argumentaciji vzeti iz repertoarja družbenega anarhizma. Loči med Shawom kot propagandistom, ta je "omejen, dogmatičen in neomajan" in Shawom kot umetnikom. Neskladje med njima ni posledica tega, da bi Shawu "manjkalo iskrenosti", temveč zato "ker življenjske volje ni mogoče omejiti"; tiste volje, ki naj bi poganjala Shawa kot umetnika (Goldman 1914, 78).

Goldman najde revolucionarni pomen v širokem spektru dram od, denimo, Ibsena in Čehova, ki so osredotočene na srednje sloje, do del Hauptmana, Galsworthyja, Tolstoja, Gorkega, Andrejeva in drugih, kjer je reprezentacija tako široka, da vključuje kmetstvo, prekariat in delavstvo. Potencial revolucionarne subjektivitete najde tako v posameznikih in posameznicah iz srednjega sloja kakor v delavstvu; v malih osebnih in psiholoških dramah v sprejemnicah in velikih političnih podobah neizprosne razredne boje. Čehov ni defetističen avtor, kajti *Galeb* pokaže, da dokler obstajajo ljudje, ki bi "raje umrli kot pa sklenili kompromis z umazano naravo življenja, obstaja upanje za človeštvo", nova generacija v *Česnjevem vrtu* pa je tista, ki "sliši prihajajoče korake Prihodnosti" (Goldman 1914, 129, 131). Nasprotno pa je "ultrarevolucionarni pomen" Hauptmannovih *Tkalcev* v tem, da je to "ep bede in upora, ki nikoli nista bila upodobljena s tako močjo, s tako inkluzivno umetnostjo" (Goldman 1914, 45). Galsworthyjevo *Borbo* pa primerja s *Tkalci*: "delavstvo bo moralo uporabiti metode, ki so mu doslej bile neznanе: morali bodo opustiti tiste elemente v svojem okolju, ki zmeraj iščejo, kako spraviti nespravljivo – Kapital in Delo" (Goldman 1914, 91–92).

Načelo umetnosti kot ogledala in posplošujoča skupna oznaka moderna drama, Goldman omogoči, da v razmerju do različnih pripovednih strategij in žanrov, taktično kombinira individualizem stirnerjansko-nietzschejanskega tipa in romantizem (možnost posameznikov, da presežejo same sebe in realnost, s katero se soočajo) z realističnimi načeli odprtja in demokratizacije reprezentacije v smislu dramskega vključevanja predstavnikov nižjih, navadnih oziroma širokih slojev. Vse to je storjeno v imenu osvobodilnih teženj družbenega anarhizma.

Zgodovinski trenutek nalaga akcijo tudi zaradi grozeče nevarnosti modernosti in modernizma, ki omejujeta ne pa razširjata človeške možnosti. Obsodba je nedvoumna in pride na dan v njeni interpretaciji Kosa, dramske osebe v Rostandovi *Chantecler*. Goldman ga razume kot izpraznjenega modernista, neiskrenega cinika, ki "pooseblja plitko, površinko modernost, modernost brez poetične vizije, ki cilja zgolj na materialni uspeh in okičani prikaz, brez pomisleka na vrednost, harmonijo, ali mir" (Goldman 1914, 62).

OBSKURACIJA IN VRNITEV VZAJEMNOSTI

Če je hibridni anarhizem Emme Goldman združil poetično s političnim, Ibsena s Kropotkinom, pa je pri tem praviloma izpustil ključno komponento Kropotkinove misli, kajti "zelo redko, bodisi v njenem pisanju bodisi v njenih javnih

nastopih, bi orisala Kropotkinovo utopično vizijo komun vzajemne pomoči, skorajda vedno je bila njena dramatična denunciacija države tista, ki je ostala v spominu" (Gornick 2011, 59). V nasprotju s tem pa je v svojem najbolj vplivnem delu *Vzajemna pomoč* Kropotkin zapisal, da bi morali večjo pozornost nameniti poudarjanju sožitja in solidarnosti, tudi na področju literature:

"V luči burje in neviht se izgubi pogled na jasne in sončne dni. Tudi v naših časih je tako, da so nerodna pričevanja, ki jih pripravljamo za bodočega zgodovinarja in ki se pojavljajo v našem tisku, v naših sodnijah ter vladnih pisarnah, pa še celo v naši fikciji in poeziji žrtve iste enostranskosti. Bodočim generacijam ponujajo natančne popise vsake vojne, vsake bitke in spopada /.../ toda v njih skorajda ni sledi o nešteti dejanjih vzajemne podpore in predanosti, ki ju vsak od nas pozna iz svojih lastnih izkušenj /.../ Epske pesnitve, napisi na spomenikih, mirovne pogodbe – vsi ti zgodovinski dokumenti imajo isti značaj: ukvarjajo se s kršitvami miru, ne pa s samim mirom." (Kropotkin 1939, 103)

V nasprotju z zgornjim pa se Goldman osredotoča predvsem na patologijo in upor. Praviloma ne izrisuje pozitivnih in progresivnih dejavnikov kolektivnega življenja "tukaj in zdaj", ki bi lahko postali osnova in zgled za utopično družbo bodočnosti. Podob prihodnosti ni. Razloge za to pomanjkanje lahko iščemo v dejstvu, da imata kot zvrsti poezija in roman primere utopičnih del, z dramo pa je bistveno drugače.

V kanonu svetovne dramatike je namreč edino delo, ki se tovrstnemu statusu približuje, delo, ki pripada "stari drami": Shakespearjev *Vihar*. Njegovo soavtorstvo drame *Sir Thomas More*, pomeni, da je Shakespeare najbrž dobro poznal avtorja, ki je z naslovom svojega slovitega proznega dela žanru utopije dal poimenovanje. Poleg tega je edini nedvomni pisni vir *Viharja*, angleški prevod Montaignevih *Esejev*, natančneje navedki iz njegovega spisa "O ljudožercih", kjer Montaigne v zgodovinsko zelo zgodnji maniri vzpostavljanja tistega, kar dandanes imenujemo kulturni relativizem, hvali egalitarne družbe južnoameriških staroselcev. Toda Shakespeare je navedke iz Montaignea v *Vihar* vključil zato, da jih je lahko delegitimiziral in poudaril nujnost družbene razslojenosti, politične oblasti in hierarhije. Življenje na otoku, na katerem se dogaja *Vihar*, pa je utopično zgolj za Prospera in Mirando, ki sta tamkaj kolonialista, medtem ko je Caliban, domačin (in figura kolonizirane), zaslužjen.

Goldman v svoj izbor dramatike torej ni mogla vključiti utopične drame, takšne, ki bi dramatizirala osebne in kolektivne možnosti postrevolucionarne družbe, ker je ni bilo. V času, ko je Goldman pisala, je sicer obstajala bogata, čeprav podtalna tradicija anarhistične drame, ki so jo pisali anarhisti in ki je bila namenjena anarhistični agitaciji (Cohn 2014, 245–268), toda v *Družbenem pomenu moderne drame*, se Goldman osredotoča na tradicijo dramatike, ki je že bila kanonizirana v Evropi.

Zakaj tovrsten izbor? Če je za Goldman moderna drama "refleks in inspiracija človeštva v svojem večnem iskanju stvari, ki so višje in boljše" (Goldman 1914, 6), potem so razlike med posameznimi avtorji in dramami, o katerih piše v *Družbenem pomenu moderne drame*, izbrisane, ker so posredno podrejene načelu po katerem Goldman v njih išče nekaj, kar smo na drugem mestu imenovali latentni anarhizem in za delovanje katerega ni potrebna prav nikakršna zavest o, ne sklicvanje na dejansko obstoječo oziroma manifestno teorijo in prakso političnega anarhizma (Jeffs 2007).

Ravno razširjenost tega latentnega anarhizma nasproti relativni obstranskosti manifestnega dramskega anarhizma, dokazuje pravilnost anarhizma nasploh, toliko bolj, če ga je mogoče najti v kanonizirani drami oziroma visoki umetnosti, ki, po eni strani, izkazuje splošne osebne in družbene anomalije (na katere opozarja Goldman), in po drugi strani lahko upodablja in združuje nizke in visoke razrede, pri tem pa ne zahteva natančnejše (in morda ostro medsebojno nasprotujoče si) osebne opredelitve do tega, kakšna naj bo realna tvarina bodoče utopične družbe.

Tovrstna obskuracija utopičnosti prihodnje družbe posredno ustvarja medrazredni konsenz potrebe po preseganju groze obstoječe družbe. Točno s tem pa ta obskuracija naredi možnosti dejanskega udejanjanja utopične družbe bolj realne, kot bi bile sicer. Združevalna nuja po novi družbi pa je še toliko večja, če je edina druga alternativa na obzorju izpraznjeni modernizem, ki ga Goldman zavrača.

PRITAJENI VOJNI STROJ

Osnova, stil in struktura *Družbenega pomena moderne drame* so preprosti. Izhajajo iz dejstva, da se Goldman naslanja zgolj na dramski tekst. Zgodovina različnih produkcij in kontekstov, ki bi lahko spremenili končni poudarek in pomen teksta, jo ne zanimajo. Posamezna poglavja so bila najprej javna predavanja, dokončno besedilo, iz katerega je sestavljena knjiga, pa daje vtis, da bi lahko na njegovi podlagi Goldman nadalje improvizirala še kakšen novi javni nastop.

Čeprav angleščina ni bil njen prvi jezik, najprej je namreč govorila jidiš, rusko in nemško, je Goldman veljala za odlično govorko in njena javna predavanja pripadajo žanru radikalnega (samo)izobraževanja in druženja, ki je bilo nekoč zelo popularno in razširjeno. Prizorišča in občinstva, ki jih je Goldman nagovorila, so bila številna. Na turneji, ki se je začela v drugi polovici leta 1909, je obiskala 37 različnih mest v ZDA, imela 120 predavanj in nagovorila najmanj 25 tisoč ljudi (Goldman 1931, 298).

Razmerje, ki ga je Emma Goldman gojila do medijev, do komunikacijskih tehnologij mobilizacije in emancipacije, je prešlo pomembno prelomnico, ko je spoznala, da ustna beseda, kakor piše v uvodu h knjigi *Anarhizem in drugi eseji*, ni več "čudežni delavec" in da bo pisna beseda, čeprav bo nagovorila mnogo manj ljudi, kot je bilo skupnega občinstva na vseh njenih javnih nastopih, bolj učinkovito sredstvo izobrazbe (Goldman 1910, 18). Pri tem je Goldman dodobra izkoristila tisto, kar je sicer v kontekstu LGBT osvoboditve in romanopisja Marcela Prousta,

Monique Wittig imenovala "literatura trojanskega konja" (Wittig, 1992). Proust je namreč s svojimi romani v konformistično obzidje visoke meščanske literature pretihotapil vprašanje homoseksualnosti.

Goldman je kot podobni "vojni stroj" večkrat uporabila ravno dramatiko. Z njo je lahko razširila kulturna zanimanja svojega sicer delavskega in politično radikaliziranega dela občinstva. In obratno: v politični projekt anarhizma je lahko nagovarjala tisto srednjeslojsko občinstvo, katerega osnovno zanimanje je bilo predvsem kulturne in umetniške narave. Emma Goldman je prvič predavala o drami leta 1897 rudarjem med njihovim odmorom za kosilo, nekaj več kot 120 metrov pod površjem zemlje. Predavala je o G. B. Shawu, rudarji so bili najprej zdolgočasi, kasneje pa so se le navdušili. Goldman je enak odziv zasledila tudi pri svojem srednjeslojskem občinstvu, saj je tudi to občinstvo prepoznalo "svoj odsev v dram-skem ogledalu" (Goldman 1931, 314).

Ta strategija posrednega anarhističnega nagovora skozi dramatiko je delovala tudi tako, da je založba Mother Earth v obliki cenovno dostopnih knjig v angleščini (z izjemo dram W. B. Yeatsa) izdajala dela vseh preostalih avtorjev in avtorice, o katerih je Goldman govorila v *Družbenem pomenu moderne drame*. Torej, tudi če se bralstvo knjižno izdanih dram ni navdušilo nad idejo o nujnosti ostre družbene kritike in družbene spremembe, ki jo ta kritika narekuje, ali pa nad anarhizmom nasloh, je to bralstvo vseeno posredno finančno podpiralo revijo in založbo Mother Earth ter njeno anarhistično agitacijsko delo.

Leta 1909 je posebna enota za anarhiste newyorške policije preprečila izvedbo njenega predavanja o Ibsenu. Občinstvo je bilo zelo ugledno in zelo ogorčeno. Na podlagi tega incidenta je bilo ustanovljeno Društvo za zaščito svobode govora, liberalni tisk je protestiral, mnogi so ponudili pomoč, se naročili na revijo *Mother Earth* in kupili drugo literaturo, ki je izšla pri založbi (Goldman 1931, 287–288).

S stališča organizacijskih prioritet manifestnega anarhizma je pomembno vprašanje, čemu bi Goldman dala prednost: neposredni anarhistični agitaciji ali posredni, preko drame? Berkman ji je ob priliki očital, da je anarhistično gibanje bolj pomembno od drame. Toda Goldman ga je opozorila, da se gibanje ne bi moglo financirati brez denarja, ki je pritekal od njenih predavanj o drami (Goldman 1931, 345). V kriznih trenutkih pa je Goldman vsekakor opustila dramatiko. S predavanjem, ki ga je imela leta 1914, na obletnico predvečera usmrnitve anarhistov iz Haymarketa, je svoje občinstvo povsem odtujila. Predavala naj bi o ameriški dramatiki, začela pa je s pregledom anarhizma v ZDA. Zdi se, da je za nekaj časa povsem opustila dramo, saj je priznala, da ne more o njej tako intenzivno predavati, kot lahko predava o potrebi po nasprotovanju vojni, ki je takrat divjala v Evropi (Goldman 1931, 349).

Z Maksimom Gorkijem, ki ga je globoko občudovala, tudi zaradi njegove empatične podobe ruskih množic, in ki je tudi vključen v *Družbeni pomen moderne drame*, pa se je Goldman razšla ravno v trenutku, ko ga je lahko osebno spoznala v sovjetski Rusiji. Gorki je imel zelo odklonilen odnos do anarhizma, ni želel obsojiti boljševiške oblasti, izrazil pa je tudi globoko nestrinjanje s tem, da je John

Galsworthy sploh umetnik. Gorki je imel Shawa za večjega umetnika, sama Goldman, četudi je afirmativno pisala o Shawu, pa je o tem dvomila (Goldman 1923, 20–21). Njeno siceršnje navdušenje nad Gorkim je splahnelo tudi zaradi pisateljevega mnenja o ruskih množicah na eni strani ter vloge, ki naj bi jo po njegovem imela odločilna osebnost, na drugi (kar je ironično glede na njeno siceršnje videnje tega razmerja). Gorki je namreč tegobe revolucije pripisal popačeni oziroma romantični podobi kmetstva, kakor so ga ustvarili ruski literati, kajti v resnici naj bi bile ruske množice neumne, brutalne in lene. Lenin naj bi bil pravi starš revolucije, množice pa naj bi spravila v red le prisila (Goldman 1931, 468–469).

Nadalje, ko se je po odhodu iz Sovjetske zveze sredi dvajsetih let dvajsetega stoletja znašla v Angliji, je bila Goldman zelo dobro poznana in iskana javna govorka. Toda dejstvo, da je bila kritična do sovjetske revolucije, njeno občinstvo pa je to revolucijo večinsko podpiralo, Goldman ni naredilo za zelo popularno. Filozof Bertrand Russell je kot neposredni očividec tega v svoji avtobiografiji opisal, kako je, ko je vstala, da bi imela svoj govor, Goldman "bila entuziastično sprejeta", toda ko je bilo nastopa konec, je zavládala "smrtna tišina", kajti "skorajda ves njen govor je bil proti boljševikom" (Russell v Wexler 1989, 94).

Goldman je bila finančno odvisna od svojih nastopov in izhod iz zagate odklanjanja, ki ga je doživljala, je našla tako, da je začela ponovno predavati o drami. Na podlagi študija v Britanski knjižnici v Londonu je pripravila rokopis svoje druge knjige, posvečene sodobnemu gledališču (*Ruski dramatik: njihova življenja in dela*), ki pa sicer ni doživela natisa (Wexler 1989, 114–115).

Po svojem izgonu iz ZDA, se je Goldman v to državo vrnila šele leta 1934, pa še to je bila začasna vrnitev v okviru predavateljske turnee, za katero je bil predpogoj ta, da ne bo govorila o ničemer drugem kot o dramatik, literaturi in svoji avtobiografiji *Živeti svoje življenje*. A vendar je lahko ravno pod to krinko "zgolj umetniškega" spregovorila tudi o aktualnih političnih dogajanjih (Wexler 1989, 158–160). Tako je za Goldman dramatika ponovno postala tisti trojanski konj, s katerim ji je bilo omogočeno, da je stopila pred ameriško občinstvo.

SOMRAK IDOLOV

Eno osnovnih protislovij v življenju in delu Emme Goldman predstavlja določeno neskladje med afirmacijo individualizma in tkanjem družbenih vezi. Med svojim prebivanjem v Franciji je Goldman sklenila tesno prijateljstvo z bajno bogato dedinjo in mecenko moderne umetnosti Peggy Guggenheim. Ta ji je omogočila, da se je rešila finančne negotovosti in se posvetila pisanju svoje avtobiografije, saj je Guggenheim kupila hišo v St. Tropezu, v kateri je Goldman pisala. Polega tega je tudi prispevala v denarni sklad, od katerega je Goldman živila.

Toda Guggenheim je spoznala, da se je o Goldman zmotila. V svoji avtobiografiji je zapisala: "Emma je bila zelo samoljubna in leta sem porabila, da sem to spoznala. Najprej sem jo častila in ko sem bila kasneje razočarana, tega ni marala..." (Guggenheim 1999, 76). Britanski pisatelj Reginald Reynolds je podal še

bolj uničujočo kritiko: "Marširala je skozi življenje, agresivna in dominantna kot vsakršni diktator, kritiko je pospremila /.../ z napeto spodnjo ustnico, sovražno zadržanostjo in nepomembno pripombo" (Reynolds v Goodway 2012, 133). Najbolj neizprosna pa je bila Mostova vdova Helene Minkin. Pomembna motivacija njenih spominov, ki so začeli izhajati leta 1932 v ameriški reviji v jidišu *Forverts*, je bila ravno ta, da odgovori na domnevne laži, potvorbe in manipulacije v avtobiografiji Emme Goldman *Živeti svoje življenje*. Zgovorno je, da naj bi bil Most enkrat dejal: "Ali ne razumeš, da oseba, kot je Emma Goldman, ne želi, da se kogarkoli drugega razen nje jemlje za osebo"; že omenjena epizoda, ko je Goldman javno bičala Mosta, pa naj bi škodila anarhističnemu gibanju, toda Goldman naj bi imela samo eno stvar v mislih: zgolj "veliko, heroično Emmo Goldman" (Minkin 2015, 65, 72).

Če je individualizem Emme Goldman marsikoga odtujil in izločil iz njene družbe, potem sta bila družbenost in način podajanja tematike moderne drame oblika njene individualne afirmacije in priložnost za njeno morebitno reprodukcijo določenih teženj po moči in oblasti, kakor se sicer te težnje izkazujejo v sami drami in gledališču. Namreč, ne glede na družbeno inkluzivne in demokratično upodobitvene pristope sta lahko dinamika interne distribucije znotraj posameznega dramskega teksta ali pa organizacijsko načelo gledališča pogosto tudi taka, da še nadalje poglobljata določene hierarhije.

Težko je najti kanonični dramski tekst, ki ne ustvarja hierarhije osrednjih in stranskih likov, ta se pa v ansamblu reproducira v razponu od stativov do vodilnih igralcev. Že s tem je pokazano, kdo je individualno (in zato tudi družbeno!) manj pomemben in kdo bolj. To pa ne more veljati kot zgled prihodnje družbe svobodnega in horizontalnega združevanja in kooperacije enakopravnih posameznikov in posameznic.

Družbena hierarhija pa se lahko, denimo, reproducira navkljub vpeljavi kooperativne (re)produkcije dramskega teksta in negaciji zvezdniskega sistema gledališča. Namreč, gledališka uprizoritev je praviloma plod kompleksnega dela mnogih različnih ljudi (od čistilke in najbolj navadnega fizičnega odrskega delavca naprej!), katerih simbolno in finančno (kapitalsko) presežno vrednost pa si mnogokrat žal prisvojijo avtor, glavni igralec, režiser, umetniški vodja in direktor oziroma menedžer. Torej navkljub najboljšim željam nam lahko drama in gledališče vseeno pogosto posredujeta podobo o nujnosti razslojenosti, nasilja, hierarhije in oblasti.

No, glede na to, da ima *Družbeni pomen moderne drame* veliko neposrednih in zelo dolgih navedkov dram, si lahko njene javne nastope o dramatikii predstavljamo tudi tako, da je med predavanjem Goldman dala posameznim dramam čas in prostor, da tako rekoč spregovorijo same zase. Pri tem se je sama navzela vloge različnih dramskih oseb, jih interpretirala, se pretvorila v glavno zvezdo in režiserko posameznega dramskega teksta, ki ga je sicer kritičsko obdelovala.

Pri tem je Goldman sicer res izhajala iz drami inherentnega mnogozvočja, ki omogoča različno ideološko pozicioniranje znotraj posameznega teksta, toda glavni in dokončni poudarek teksta, tako s svojim nastopom kakor tudi s svojo lastno enoznačno, močno in dokončno interpretacijo, je dala Goldman sama. To pomeni,

da je, ko je javno predavala o drami, sama priložnost in dinamika njenega javnega nastopa do neke mere reproducirala gledališko situacijo, to je hierarhična razmerja reprezentiranih oseb, delitve na pomembnejše osrednje igralce in zanemarljive staliste, in obskuracije kompleksne delitve dela, ki omogoča celotno predstavo.

Kaj imajo skupnega drame, o katerih je Goldman predavala, potem pa pisala v *Družbenem pomenu moderne drame*? Goldman najprej reducira, potem pa fiksira dokončni pomen teksta samega. Njena interpretacija posameznega teksta pa ta tekst podredi načelu zlahka razumljivega, če ne enoznačnega, inspirativnega literarnega dela, v katerem je nedvoumno in na pedagoško prepričljiv način izražena nuja individualne in brezkompromisne podreditve nalogi družbene kritike in premene. No, to pa je ambicija, ki jo je mogoče locirati v romanu *Kaj storiti?*, ki je odločilno vplival na mlado Goldman.

Glede na oddaljeni in posredni, a vendarle še vedno obstoječi vpliv Černiševskega bi lahko rekli, da Goldman nalogo umetnosti ogledala podreja zgledom, ki so vendarle najprej podani iz umetnosti in ne iz življenja samega. Pri tovrstni vzpostavitvi poetičnega kot posvečenih vrat v politično, pa bi lahko rekli, da Goldman v stirnerjansko-nietzschejanski maniri pravzaprav izhaja iz vloge privilegiranega posameznika, ki bodisi kot umetnik bodisi kot anarhist posreduje najvišjo pojavno obliko celotne družbene resnice.

Torej, ko piše o drami, Goldman ne izhaja iz tiste kritike suma, katere začetke lahko lociramo v Platonovi *Državi*, in katerih sodobno obliko najdemo v izpostavljanju in obsodbi negativne ideološke potvorbe, ki jo proizvaja izbrani tekst vis-a-vis družbeni realnosti. Nasprotno, njena interpretacija vsega, kar vključuje pod oznako moderna drama, je afirmativna. Zatorej lahko trdimo, da Goldman pripada tisti tradiciji interpretacije, katere ustanovni tekst je Aristotelova *Poetika*, čeprav se sama nanjo ne sklicuje. Če dramo vidi kot ogledalo, potem je podoba v tem ogledalu višja in zatorej tudi boljša podoba življenja kot je življenje samo – predpostavka, ki jo je mogoče najti tudi v dramaturškem in literarnem razmišljanju anarhistov, kot sta bila Voltairine de Cleyre in Rudolf Rocker (Cohn 2014, 273).

Goldman je trdila, da je moderna drama posebni in najbolj ključni medij družbene premene, kajti moderna drama ima moč "vzbuditi intelektualce v ZDA, jih pripraviti do tega, da spoznajo svoj odnos do ljudstva, do družbenega nemira, ki preplavlja atmosfero", to pa zato, ker moderna drama "odseva vse življenje in zaobjema vse družbene sloje" (Goldman 1914, 6). Vendar sta ravno v času, ko je Goldman to pisala, film in modernizem začela spodkopovati upanje in mobilizacijsko moč, ki ga je Goldman identificirala v knjižni kulturi in evropski drami realistične tradicije.

Goldman je zavzela zelo odkonilno stališče do filma, radia in modernizma, tudi gledališkega. V času svojega bivanja v postrevolucionarni Rusiji je obiskala slovitega gledališkega režiserja Konstantina Stanislavskega, ki ga nista toliko motila ne rekvizicija njegovega gledališkega studia ne hišni pripor, kakor ga je motila revščina ruske dramatike od leta 1917 naprej, saj naj bi bila prekinjena linija, ki so jo tvorili Gogolj, Čehov, Gorki in Andrejev (Goldman 1931, 559). Zdi se, da se je

Goldman strinjala s podtekstom njegove opredelitve, ki bi ga lahko označili za antimodernističnega in/ali usmerjenega proti politiki agitpropa. Za časa svojega bivanja v Rusiji pa je tudi sicer povsem zavrnila sovjetske futuriste in konstruktiviste (Ferguson 2013, 184). Film in radio sta bila enosmerna medija in nista ustvarjala neposredne (in navidez participativne) skupnosti, kot je to veljalo za gledališče. Prav tako naj bi ta nova medija pripomogla k desenzibilizaciji svojih občinstev. Leta 1935 je Goldman zapisala: "Trdim, da sta radio in kino otopila človekovo senzibilnost /.../ nekdo ima na izbiri vsaj to, da gre v kino ali ne, toda radio ga viktimizira" (Goldman v Ferguson 2013, 188).

V nasprotju z gledališčem sta bila film in radio odvisna od še bolj kompleksne delitve dela in tehnologije, ki ni bila široko dostopna in zatorej potencialno demokratična kot gledališče. Film in radio sta dejansko spodkopala žanr javnega predavanja kot oblike (samo)izobraževanja, v katerem je Goldman blestela. Tu je lahko nastopila kot privilegirana posredovalka družbenega in umetniškega znanja in sicer tako, da sama situacija mnogozvočne in mnogotere skupnosti ni nikoli ogrozila njene osrednje posredovalske vloge, svojevrstne gledališkosti njenega nastopa in možnosti, da sama ustvarja in nadzoruje pomen in smer politične in kulturne mobilizacije; instrumentalizira konsenzualnost in vzajemnost. Novi mediji, žanri in umetniški pristopi, kot so se pojavili v modernizmu, so zasenčili svet, v katerem se je Goldman izobraževala in socializirala, a ko jih je zavrnila, je ravnala proti svojim anarhističnim načelom, saj je s to zavrnitvijo njena preteklost ostajala določujoči dejavnik poti v prihodnost.

Za konec tega spisa naj opozorimo na še en element v njenem hibridnem anarhizmu. Način, kako misli in piše o drami in gledališču, nam razkriva, kako se lahko anarhizem Emme Goldman spremeni v svojevrstni elitizem tudi takrat, ko izhaja iz iskrene želje po najširši reprezentaciji, edukaciji in mobilizaciji širokih družbenih slojev. Anarhizem namreč pridobi ali pa izgubi svoj smisel pri vprašanju doslednosti kritike reprezentacije kot oblike premeščanja individualne subjektivnosti onkraj te subjektivnosti same. Zatorej mora biti anarhizem apirori odklonilen do vzpostavljanja vseh privilegiranih panog (gledališče), žanrov (drama, realizem) ter figur družbene vednosti in dejavnosti (umetnik), kajti gre le za legitimizacijo podrejenosti vseh preostalih, ki niso deležni tovrstnega priznanja in povičevanja ter obskuracijo mnogih drugih in zelo mnogoterih izkušenj, tudi neposredno doživetega življenja. Anarhizem mora biti prav tako najmanj sumničav do vsakršne reprezentacije in do vseh, bodisi idealističnih bodisi materialističnih, teorij umetnosti in politike kot transcendence dejanskega življenja, saj imamo tudi tu opraviti z oblikami premeščanja pomena izven življenja, kot ga živita in doživljata sleherni posameznik in posameznica.

Protislovja življenja, misli in dela Emme Goldman so plod najmanj treh medsebojno nerazrešljivih dejavnikov, ki jih je potrebno upoštevati in ob katere bržkone trči vsakršno razmišljanje o anarhizmu. Preprosto povedano: anarhizem smo tudi ljudje. Kot anarhistka je bila Goldman proizvod tega umazanega sveta, ne pa brezmadežna svetnica iz onega. Nerazrešeno razmerje med individualnim in kolektiv-

nim pomeni, da je njen odnos do drame in gledališča res predstavljal obliko lastne afirmacije, toda v imenu družbene premene. V tem presečišču se pač ni mogla izogniti ne posredovanju ne predstavnosti, kajti to bi spodbudilo bodisi solipsistični odnos do sveta bodisi defetizem. V obeh primerih bi pa ogrozilo možnost dejanske uresničitve njene zgodovinske vizije. Ukvarjanje z dramo je bilo v veliko pomoč anarhističnemu gibanju in čeprav se Goldman ni mogla otresti določenega elitizma, ko je spregovorila o družbi prihodnosti, je kljub temu poudarila, da bo ta vendarle odprla možnosti tudi drugim: "Tudi tisti, ki samo *mislijo*, da so dramatikci bodo dobili priložnost v svobodni družbi. Če jim bo manjkalo pravega talenta, bodo še vedno lahko izbirali med drugimi častnimi poklici, kot je denimo čevljarstvo" (Goldman 1931, 335). Nenazadnje, če so bila sredstva, ki jih je Goldman uporabila, mestoma taka, da so reproducirala odnose moči, to ne pomeni, da je bil tudi končni cilj podrejen vzpostavitvi oblasti. Ravno nasprotno, saj je vendarle zagovarjala vsesplošno možnost svobodnega in neposredno doživetega življenja.

LITERATURA

- Baginski, Max: *The Old and the New Drama*. Mother Earth 1.1/1906; (18. 2. 2015)
- Bahtin, Mihail: *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.
- Bertalan, Hilton: *When Theories Meet: Emma Goldman and Post-Anarchism*. Post-Anarchism: A Reader. Ur: Duane Rousselle in Evren Sureyya Evren. London: Pluto Press, 2011, 208–230.
- Cohn, Jesse: *Underground Passages: Anarchist Resistance Culture 1846–2011*. Edinburg: AK Press, 2014.
- Drinnon, Richard: *Rebel in Paradise*. Chicago: Chicago University Press, 1961.
- Ferguson, Kathy E: *Emma Goldman: Political Thinking in the Streets*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, 2013.
- Goldman, Emma: *Anarchism and Other Essays*, 1910; (18. 2. 2015)
- Goldman, Emma: *The Social Significance of the Modern Drama*, 1914; (18. 2. 2015)
- Goldman, Emma: *My Dissalussionment in Russia*, 1923; (18. 2. 2015)
- Goldman, Emma: *Living My Life. Volumes I and II.*, 1931; (18. 2. 2015)
- Goldman, Emma: *Psihologija političnega nasilja*. Antologija Anarhizma, II. zvezek. Ur: Rudi Rizman. Ljubljana: Krt, 1986, 481–490.
- Goldman, Emma in Baginski, Max: *Mother Earth. Mother Earth* 1.1/1906; (18. 2. 2015)
- Goodway, David: *Anarchist Seeds Beneath the Snow: Left-Libertarian Thought and British Writers from William Morris to Colin Ward*. Oakland: PM Press, 2012.

- Gornick, Vivian: *Emma Goldman: Revolution as a Way of Life*. New Haven: Yale University Press, 2011.
- Guggenheim, Peggy: *Out of this Century: Confessions of an Art Addict*. London: Andre Deutsch, 1999.
- Jeffs, Nikolai: *Državica Ptičjestašilna Milene Kosec in anarhizmi: manifestni, latentni, inverzni*. Državica Ptičjestašilna Milene Kosec. Ur: Breda Škerjanec. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2007, 41–78.
- Koch, Andrew M: *Post-Structuralism and the Epistemological Basis of Anarchism*. Post-Anarchism: A Reader. Ur: Duane Rousselle in Evren Sureyya Evren. London: Pluto Press, 2011, 23–40.
- Minkin, Helene: *Storm in my Heart: Memories from the Widow of Johann Most*. Oakland: AK Press, 2015.
- Shulman, Alix Kates: *Red Emma Speaks: A Emma Goldman Reader*. New York: Humanity Books, 1996.
- Wexler, Alice: *Emma Goldman: An Intimate Life*. London: Virago, 1984.
- Wexler, Alice: *Emma Goldman in Exile: From the Russian Revolution to the Spanish Civil War*. Boston: Beacon Press, 1989.
- Wittig, Monique: *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992.

POVZETEK SUMMARY

Emma Goldman (1869–1940) je bila ena najbolj razvpitih anarhističnih propagandistk svojega časa. A članek osvetljuje praviloma manj znano plat njene dejavnosti in sicer njeno kulturno delo, natančneje, njeno zanimanje za gledališče in dramo ter njeno knjigo *Družbeni pomen moderne drame* (1914). Članek opozarja na različne spremenljive in celo protislovne elemente v njeni anarhistični teoriji in praksi. Glede na njen spoj Stirnerja, Nietzscheja in klasikov družbenih anarhistov in glede na način, kako je poudarjala dramo kot orodje emancipacije, članek poudarja njen hibridni anarhizem in kako se jo lahko razume kot predhodnico sodobnega postanarhizma. Postanarhistična konceptualizacija pluralnosti je aplicirana na vprašanja drame in gledališča, s čimer so prikazani njuni utopični elementi. Ob tem članek sledi tudi reprodukciji razmerij hierarhije in oblasti v gledališču in drami, torej njunim ideološkim elementom. Podobno dialektiko utopičnega in ideološkega izkazuje tudi *Družbeni pomen moderne drame*, saj je njena osnovna motivacija prispevati k anarhistični družbeni revoluciji, torej vzpostaviti egalitarne horizontalne družbe, toda ta tendenca se izraža v privilegiranju določenih prizorišč (gledališča), žanrov in pripovednih strategij (drama, realizem) ter subjektov družbene vednosti in spremembe (dramatik) nasproti drugim. Avtor te in podobne obrate označi za oblike oblastnih odnosov. Predavanja Emme Goldman o drami pa vidi kot specifično obliko gledališča. Avtor ob koncu opozori, da so ti protislovni elementi vendarle omogočili osebno afirmacijo Emme Goldman in njeno nadaljnjo anarhistično mobilizacijsko delo ter da gre za protislovja, ki so inherentna samemu anarhizmu.

Emma Goldman (1869–1940) was one of the most infamous anarchist propagandists of her time. But this article sheds light on a, as a rule, lesser known feature of her work, i.e. her cultural work, more specifically, her interest in theatre and drama and her book *The Social Significance of the Modern Drama* (1914). The article draws attention to changing and even contradictory elements in Goldman's anarchist theory and practice. In relation to her combination of Stirner and Nietzsche with the classics of social anarchism, as well as the way in which she stressed drama as a means of emancipation, the article stresses Goldman's hybrid anarchism and the way she can be understood as a forerunner of contemporary postanarchism. The latter's conceptualization of plurality is applied to theatre and drama and thus their utopian elements are examined. At the same time, however, ideological ones, in the way in which both theatre and drama contribute to the reproduction of relations of hierarchy and power, are traced as well. A similar dialectic of the utopian and the ideological can be found in the *Social Significance of the Modern Drama*. Namely, its basic motivation is to contribute to an anarchist social revolution, the establishment of an egalitarian horizontal society therefore, but this motivation is expressed through the privileging of certain settings (theatre), genres and narrative strategies (drama, realism) and subjects of social knowledge and change (dramatists) against others. The author sees these, and similar moves, as forms of power relations and Goldman's lectures on drama as a specific form of theatre. In conclusion, however, the article stresses that such contradictory elements nonetheless enabled Goldman's individual affirmation and her continuing anarchist mobilization and that such contradictions are inherent to anarchism.

Gledališče "za ceno življenja" v obleganem Sarajevu

V prispevku se osredotočam na gledališko udejstvovanje in produkcijo v času vojnega obleganja Sarajeva, torej od leta 1992 do leta 1995. Svojevrstni gledališki in zgodovinski fenomen poskušam zajeti z vidika umetnosti, vojne psihologije ter etike in morale.

Ključne besede: oblegano Sarajevo, vojna 1992–1995, gledališče, upor, terapija

This article focuses on theatrical activity and production during the wartime siege of Sarajevo, i.e. from 1992 to 1995. I try to cover this unique theatrical and historical phenomenon from the perspectives of art, wartime psychology, and ethics and morals.

Key words: besieged Sarajevo, war 1992–1995, theatre, resistance, therapy

V obeh primerih, ki sta značilna za čas med leti 1992 in 1995 – gledališče pregnancev in gledališče v obleganem Sarajevu – gledališče oziroma umetniško ustvarjanje nastopa v funkciji terapevtskega, očiščevalnega medija, kot aparat, ki omogoča sproščanje neznosne mentalne in fizične napetosti. V tem je tudi političen, družbeno angažiran in provokativen. Le da so vsi ti omenjeni pojmi v njegovem drugem planu – ali pa niti to ne. Oba gledališka fenomena sta delovala na pogon temeljnih človekovih potreb po komunikaciji, dialogu, razumevanju, tolažbi in sprejemanju. Prvi, v Sarajevu, se je pri tem soočal s sebi podobnimi (s čimer se je faktor igralca in gledalca tako rekoč izenačil), drugi (gledališče pregnancev) pa je svojo krizo identitete poskušal artikulirati tujcem, drugi kulturi, skratka naslovníkom, ki naj bi to "tujost in drugačnost" ne le razumeli, ampak tudi sprejeli.

Gledališče v obleganem Sarajevu je zaznamovalo posebno poglavje ne le v zgodovini gledališča, temveč zlasti kot specifičen fenomen z vidika človečnosti, humanizma, upora vojni, torej tudi kot politični akt, ki je nagovarjal in triumfiral s svojo subverzivnostjo, nagonsko povezanostjo med ljudmi, njihovo kolektivno intuicijo in uporabo umetnosti kot prisposode orožja in obrambe.

Eden izmed poglavitnih segmentov medvojne gledališča je bilo vsebinsko in žanrsko oblikovanje posameznih repertoarjev. Na sporedu so bila tako komična kot tragična besedila. Oziroma: na eni strani predstave, ki so se odmikale od realnega (vojne) stanja, na drugi strani takšne, ki so namerno govorile prav o tem. Oba pola sta v gledalcih sprožala očiščevalno refleksijo in pomiritev. Zabava in smeh zato, da so lahko za hip pozabili na kruto realnost zunaj gledališča; pretresljivost in tragika pa, ker so zgodbe na odru namesto njih ne le prikazale, temveč tudi artikulirale njihovo bolečino in trpljenje, ki je sami niso mogli obrazložiti (in se je s tem deloma osvoboditi). Z močno identifikacijo so se gledalci zmogli pri-

bližati popolnemu psihološkemu očiščenju, zato ni čudno, da je obiskovanje predstav postalo ne le množično, pač pa tudi večkratno, malodane obsesivno.

Sarajevčani so z minimalnimi količinami vode, hrane, elektrike, plina, gretja in vseh ostalih osnovnih potrebščin, preživeli štiri leta oziroma 1275 dni. V tem času sta bili v mestu 3102 umetniški in kulturni prireditvi. Ali: 2,5 na dan. Sarajevska filharmonija je izvedla 48 koncertov v Sarajevu in Evropi, posnetih je bilo 156 dokumentarnih in kratkih filmov, izdano 263 knjig, pripravljenih 177 razstav. V sarajevskih gledališčih je bilo postavljenih 182 premier in več kot dva tisoč ponovitev, ki jih je gledalo več kot pol milijona gledalcev. Sarajevo v času vojne je obveljalo za kulturni fenomen zgodovinskega in univerzalnega značaja, kulturni dogodki so imeli za Sarajevčane temeljni pomen, gledano tudi sociološko, kulturološko in politično (Diklić 2004, 10).

Skupno število vseh gledaliških prireditev je bilo izjemno visoko. Kamerni teatar 55 je odigral 1112 predstav, Sarajevski ratni teatar SARTR 526, Pozorište mladih 336, Narodno pozorište 183. K temu je potrebno dodati tudi visoko število akademijskih produkcij študentov Akademije scenskih umetnosti in obsežno aktivnost festivala MESS, ki je organiziral gledališke projekte, Sarajevo Film Festival, predavanja, razstave, promocije knjig in gostovanja v dvanajstih evropskih državah z 31 ponovitvami.

Omenili smo že, da so bile repertoarne vsebine med letoma 1992 in 1995 precej raznolike. Največ produkcije je imel Kamerni teatar 55 (tudi zato, ker se je nahajal na najbolj "varni" lokaciji v mestu, nekako skrit med mestna stanovanja), sledila sta mu Pozorište mladih (pod umetniškim vodstvom Nermina Tulića) in SARTR, ki je bilo ustanovljeno v času samega obleganja, ustanovil ga je dramatik Safet Plakalo. Med najbolj odmevnimi, kompleksnimi in družbenokritičnimi gledališkimi dogodki so bile predstave *Čakajoč Godota* (režija Susan Sontag), *Alkest*, *Svileni bobni*, *Grad*, *V deželi poslednjih stvari* (v režiji Harisa Pašovića) in *Zid* (režija Dino Mustafić).

Izjemno popularen je bil muzikal *Lasje*, s katerim so se zaradi njegove "upor- niške" vsebine Sarajevčani zlahka identificirali, hkrati pa je sprožal smeh, zabavo, sprostitev. *Bešeškija, sanje o Sarajevu* pa je bila svojevrstna komedija eskapizma. V vsakem primeru so se ustvarjalci trudili – ne glede na formo predstave – z vsebi- nami okrepiti povezavo z usodo civilistov v takratnem turbulentnem času. Silvija Jestrović ob pregledu repertoarjev ugotavlja, da v tem času ni nastala niti ena gle- dališka produkcija, ki bi spodbujala vojno propagando. Nobena od teh uprizoritev ni sprožala tematik nacionalizma, ni promovirala določene politične stranke, ver- ske opredelitve ali hujškala k fizičnim uporom proti drugim etničnim skupinam (Jestrović 2013, 169).

Kolektivna reakcija gledališnikov (in kasneje številčnega občinstva) je potre- bovala čas, da je prepoznala sistem vojne. Iz začetne smrtne prestrašenosti in ne- gotovosti sta se jim začela vračati upanje in pogum. V tem smislu je pomenljivo pričanje igralca Izudina Bajrovića:

"V maju 1992 se nam je zdelo popolnoma nemogoče karkoli ustvarjati pod takšnimi grozotnimi pogoji, pomembno je bilo le izogniti se granati. Že leta 1993 smo vedeli, da se tudi v takih okoliščinah lahko dela in ustvarja. Takrat nihče ni mislil na fizično zdravje, ker smo bili že docela navajeni telesnih muk; ni bilo hrane, ni bilo vode, kot okostnjaki smo prihajali na vaje, ampak ker smo bili vsi videti tako shirani, tega sploh nismo več opazili." (Bajrović v Diklić 2004, 20)

Novinar Senad Pečanin govori o gledališču kot o "duhovnem upor":

"Gledališče je bil 'duhovni upor', čeprav je mnoge motilo, da se ta izraz uporablja že skoraj superiorno. To je bil angažirani odpor v smislu dokazovanja človeške superiornosti v odnosu do ubijalcev, ki so obkrožali mesto. /.../ Torej, oni imajo top, ampak jaz imam gledališče. Neskončno veliko nam je pomenila ta nadrejenost nad zlom." (Pečanin v Diklić 2004, 224)

Gledališče se je torej znašlo v nenavadnem paradoksu; na eni strani je veljalo za svojevrsten sakralni obred, po drugi je bilo to srečanje igralcev in gledalcev na najbolj elementarni ravni, kar si jih lahko zamislimo. Ni bilo govora o vstopnini, honorarjih ali kakršnih koli materialnih dobrinah. Šlo je za izmenjavo spoštovanja in dostojanstva, kot je povedala režiserka Aida Begić:

"To, kar je nas naredilo ljudi in nas razlikovalo od psa, je bilo naše zanimanje za umetnost. Ljudje so bili presrečni in ponosni, ker so lahko sebi in drugim potrdili višji nivo zavesti, komunikacije in ponosa, kot so siceršnje okoliščine to predpostavljale." (Begić v Diklić 2004, 40).

Profesor Sulejman Bostopa je takratno ritualnost razložil takole:

"Gledališče samo po sebi nosi vzorec ritualnega. To, da se ljudje zberejo in nekaj skupaj gledajo. To je že, simbolično rečeno, nekakšen mali ritual. Če pa ste ob tem potisnjeni v okoliščine, kjer se vsako minuto nahajate na robu smrti – kot je to bilo v Sarajevu – potem se to združevanje energij in prisostvovanje gledališkemu dejanju spreminja v svojevrsten ritual življenja, v katerem se intenzivno izmenjuje energija med občinstvom in izvajalci. Pri čemer se oboji trdno držijo svojega smisla, skupnega razloga in vere, da bodo preživeli in premagali zlo." (Bosto v Diklić 2004, 55)

Oblegano Sarajevo bi bilo za marsikaterega sodobnega teoretika pravšnje izhodišče za raziskovanje različic hiperrealnosti, spektakla, mediatizacije. Baudrillard (1981) govori o štirih stopnjah odnosa med reprezentacijami in dejanskostjo. Na prvi stopnji so reprezentacije odsev dejanskosti, na drugi jo zakrivajo in pervertirajo, na tretji stopnji reprezentacije zakrivajo odsotnost dejanskosti, na četrti pa nimajo

z njo več nobene zveze. V vojnih okoliščinah so bile ločnice med gledališčem in življenjem popolnoma zabrisane, kot se življenja v obleganem Sarajevu spominja igralec Zoran Bečić:

"Pojavilo se je vprašanje, kaj je bilo večje gledališče – življenje ali samo gledališče? Kaj je bilo bolj teatralno? Življenje je postajalo gledališče, tragično gledališče, a gledališče je postajalo življenje. Cel dan si poslušal eksplozije granat, nesreče, zavijanje siren, lačen in žejen, potem pa si odšel v gledališče, kjer si sedel dve uri in gledal igralce, ki igrajo. To je bila skrivnostna naveza, ki jo je težko pojasniti, pa vendar je očitno funkcionirala." (Bečić v Diklić 2004, 31)

Viktor E. Frankl je pisal o pomenu umetnosti v koncentracijskem taborišču. Pojmovanje umetnosti je bilo v taki situaciji seveda široko in poljubno, a prav tako je predstavljalo odrešilni odvod od brutalne realnosti. Frankl piše o lastni izkušnji, kako so tu in tam uprizarjali improvizirane kabaretne predstave. Eno od barak so začasno izpraznili, privlekli vanjo nekaj lesenih klopi ali pa jih zbili sami ter sestavili "program".

"Zvečer so jih obiskovali tisti, ki se jim je razmeroma 'dobro godilo', na primer kapoti in taboriščni delavci, ki jim ni bilo treba hoditi na zunanja delovišča; prišli so, da bi se malce nasmejali ali pa potočili nekaj solz, predvsem pa, da bi pozabili. Nekaj pesmi, nekaj šal, tudi takšnih, satirično uperjenih v taboriščno življenje, vse to naj bi pomagalo pozabiti. In res pomaga! Celo tako zelo pomaga, da so posamezni neugledni, navadni taboriščniki zamudili delitev juhe." (Frankl 1993, 59)

Haris Pašović je do neke mere unikatnost (za nekatere celo romantiziranje) takratnega sarajevskega gledališkega angažiranja postavil na bolj trezno in diskutabilno raven. Pašović je namreč vztrajal, da to, kar se je zgodilo v Sarajevu, ni nobena posebnost Sarajevčanov. To bi se zgodilo tudi na/v nekem drugem mestu, ker je to reakcija na nečloveške okoliščine, a kreativno gledano, je pomembna prav ta oblika človeškega odziva (prim. Pašović v Diklić 2004, 205).

Prav tako lahko kritičen ali pa vsaj polemičen pogled zasledimo v kritikah gostovanj po tujini. Že v Sloveniji lahko vidimo, da je prišlo do določene stopnje šibke identifikacije (ali bolje rečeno, nezmožnosti identifikacije), da sta se včasih namen in poslanstvo sarajevskih vojnih produkcij "izgubila v prevodu".

Kljub temu da je sarajevska gledališka scena v obdobju vojne realizirala visoko število gledaliških dogodkov, je med temi mednarodno najbolj izstopala uprizoritev *Čakajoč Godota* (Samuel Beckett) v režiji Susan Sontag. Njeno angažiranje je sprožilo najmanj dvojni učinek: na eni strani je šlo za njeno osebno požrtvovalnost in tudi pogum, na drugi pa za zagotovljen medijski odmev po Evropi in še dlje. Po prvem obisku obleganega Sarajeva se je Sontag odločila, da vojne ne bo opazovala zgolj kot priča nasilja in nepravčnosti. Kritična, kakor je bila, bi v tej držbi kaj hitro

prepoznala vzorec "spektakelskega voajerizma", ki ga omogoča sodobna dostopnost medijev (televizija, internet ...). Svojo idejo o režiranju je takrat omenila režiserju Harisu Pašoviću, že od samega začetka pa je imela v mislih Beckettovega *Godota*, pri tem je dodala, da "se Beckettova igra, napisana pred štiridesetimi leti, zdi, kot da je napisana za in o Sarajevu" (Jestrovic 2013, 115). Susan Sontag je na oder postavila le prvo dejanje, drugega pa namerno, konceptualno odmisli, s tem je želela še dodatno poudariti kolektivno negotovost, nesmisel, brezizhodnost, vakuum in nezno stisko, ki jih je povzročala vojna.

Sontag je sestavila večetnično zasedbo, kar je na daleč morda delovalo provokativno. A le na daleč. Jasno je, da med gledališčniki, med igralci ni bilo medsebojnih narodnostnih trenj, bili so dokaz, da se mora umetnost in ustvarjalna sla dvigniti nad tovrstne ravni družbene kategorizacije. Prav ta etnična raznolikost ji je navsezadnje spodbudila idejo, da bi potek predstave koncipirala kot sosledje treh različnih parov protagonistov, treh narodno distinktnih Vladimirjev in Estragonov. Želela je narediti tri pare Vladimirja in Estragona, da bi asociirali na tri konstitutivne narode v Sarajevu.

Sarajevo je funkcioniralo kot bipolarno območje; na eni strani vojna, granate, pokoli, strah, na drugi umetnost, gledališče, smeh, zabava. Slednji seveda v kolikor le mogoče varovanih in skritih prostorih. Tako kot je bila v Sarajevu med vojno razvita underground scena, ni bila nikoli prej ali kasneje.

Pašović je uprizoritev *Grad* (Mesto) strukturiral kot kolaž zapisov različnih avtorjev, ki so pisali o mestu, med drugim poezijo Zbigniewa Herberta, ostrega in provokativnega poljskega pesnika. Neposredna bližina občinstva in siceršnja komornost gledališča so dogodek formirali kot posebno meditativno, pomirjeno, skoraj ritualno izkušnjo. *Grad* je toliko bolj izstopal v svoji funkciji gledališča kot tistega prostora, ki je ne le nudil duhovno zatočišče, ampak je proizvedel nek nov čas in prostor, specifično nadrealnost, ki se je v odmiku od resničnosti zavihtela še višje od ostale gledališke produkcije v tistem obdobju. Misel o mestu, tako Jestrović, je postala absolutna tendenca dogodka, kot njegova svojevrstna, predelana sinhronizacija. Toda ni šlo za slepi eskapizem v gledališko iluzijo, temveč za poudarjanje zavesti in zavedanja o mestu, njegovi vlogi in idejni manifestaciji (Jestrovic 2013, 130).

Izjemen – ne le idejni, ampak tudi požrtvovalni – upor proti vojnim nesmiselom je izvajal Vedran Smajlović (tako imenovani "sarajevski čelist"), sicer redni izvajalec v Sarajevski operi, Sarajevskem filharmoničnem orkestru in Narodnem gledališču Sarajevo. Smajlović je med vojno tri leta zapored vsak dan igral čelo na različnih lokacijah v mestu, praviloma na zbombandiranih prizoriščih in na lokacijah, ki so bile nenehno osrednje tarče ostrostrelcev. S svojo glasbo je "tekmoval" z zvoki eksplozij, streljanja, krikov in rušenja. S svojo umetniško gesto, ki je bila seveda obenem intimna in osebna v najbolj polnem pomenu, je pomen in vlogo mesta na novo oplemenitil in zgradil – ravno s spominom na njegovo nekdanjo celoto. Glasbo je namreč praviloma izvajal na razbitinah knjižnic, muzejev, galerij, mošej in cerkev. S tem je istočasno priklical njihovo nekdanjo (tako ali drugače sakralno) funkcijo, vzpostavil je spomin na minulost, prav s tem spominom pa je

zagotovil, da ne bosta šla v pozabo pretekla podoba mesta in vsebina številnih pomembnih družbenokulturnih ustanov. Posamezni nastopi so ustvarili alternativen prostor, prostor intervencije in upora s simboličnim dejanjem, ki je spodkopalo možnost totalne destrukcije (Jestrovic 2013, 148).

LITERATURA

Diklić, Davor: *Teatar u ratnom Sarajevu 1992–1995*. Sarajevo: Kamerni teatar 55; Zemun: Most Art, 2004.

Frankl, Viktor Emil: *Kljub vsemu rečem življenju da*. Celje: Mohorjeva družba, 1993.

Jestrovic, Silvija: *Perfomance, Space, Utopia: cities of war, cities of exile*. New York: Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.

POVZETEK SUMMARY

Med obleganjem Sarajeva med letoma 1992 in 1995 so Sarajevčani za gledališče tvegali svoja življenja. Med smrtonosnimi plohami granat in ostrostrelcev so "za ceno življenja" ustvarjali in obiskovali gledališke predstave, da bi z njihovo pomočjo ob popolnem opustošenju mesta in etničnem masakru svojega naroda podoživljali ter ohranjali dostojanstvo, svojo pravo "ceno življenja". Gledališče, ki je nastajalo ob minimalnih pogojih in ob srhljivih zvokih granat, je predstavljalo svojevrstno psihološko očiščenje, pomiritev in pobeg v fikcijo – ki je bila pravzaprav edina znosna realnost. Šlo je za upor proti nesmislu vojne, množičnim pobojem in večletnemu uničujočemu ustrahovanju nedolžnih civilistov. Gledališka umetnost je zaradi svoje narave neposrednega človeškega stika med vojno predstavljala največjo stopnjo humanizma in medsebojnega spoštovanja. Njena moč vzajemnega povezovanja je zmogla premagati nemogoče – smrtni strah.

During the siege of Sarajevo from 1992 to 1995, city residents risked their lives for theatre. Amidst the lethal barrages of shelling and snipers, "at the cost of life" they created and attended theatre productions in order to rekindle and preserve their dignity during the total devastation of Sarajevo and the ethnic massacre of their nation, their true "cost of life". The theatre that emerged, in minimal conditions and surrounded by the terrifying sounds of shelling, represented a unique psychological cleansing, a calming, and an escape into fiction – which was in fact the only tolerable reality. It was a form of resistance against the senselessness of war, massacres, and years-long destructive terrorizing of innocent civilians. Theatre art due to its direct human contact represented the greatest degree of humanism and mutual respect during the war. Its power of mutual connection made it possible to overcome the impossible – deathly fear.

Kolenovanje: mehkoteroristični performans Marka Breclja

Prispevek obravnava Brecljev performans kolenovanja, oriše okoliščine njegove izvedbe in ga postavi v teoretski kontekst. Definira paradokšno tranzitivnost Brecljevega umetniškega delovanja, ki jo zazna tudi v njegovi performativni aktivnosti, t. i. "mehkem terorizmu", ki manifestira različna križanja in prepletanja: konkretnega političnega koncepta in ironizacije njegove izvedbe, etične in politične obsodbe javnih oseb in pojavov in njihove metaforične parodizacije, konspirativne subverzije in performativne gverile ter javnega in deklarativnega političnega aktivizma.

Ključne besede: Marko Breclj, Boris Popović, kolenovanje, site-specific performans, terorizem, subverzivnost, odpor

This article examines the contribution of Breclj's performance of kneeling, describes the circumstances of its execution, and places it in a theoretical context. It defines the paradoxical transitivity of Breclj's artistic activity, which it labels also as his performative activity, i.e. "soft terrorism", which manifests various crossings and interweavings: of the specific political concept and the ironization of its execution, of the ethical and political condemnation of public figures and appearances and their metaphorical parodying, conspiratorial subversions and performative guerillas and of public and declarative political activism.

Key words: Marko Breclj, Boris Popović, kneeling, site-specific performance, terrorism, subversity, resistance

TRANZITIVNI PERFORMANS

Ko govorimo o performerskih praksah Marka Breclja, moramo uporabljati množino. Breclj kot performer ni enoten, v njegovi praksi lahko definiramo vsaj en temeljni prehod ali *cross-over*, namreč prehajanje med glasbenim in teatralnim performansom. To velja tako za njegovo zgodovino (začel je kot glasbenik, vendar v skupini, ki je bila izrazito performativne narave) kot sedanjost (ko deluje intenzivneje kot "teatralni performer", vendar v svoje nastope integrira glasbo oz. so ti celo v zasnovi koncipirani kot glasbeni performansi).¹ Takih prehodov oz. prepletov pa je v Brecljevi praksi še več: začel je kot glasbenik v skupini *Buldožer*, vendar se že kmalu profiliral kot glasbeni individualist ali kantavtor, kar je princip, ki ga ohranja vso svojo performativno zgodovino. V duu *Zlatni zubi* z Ivanom Volaričem Feom je skupino zmanjšal na dva avtonomna izvajalca, v performativni dejavnosti, ki jo v zadnjih dvajsetih letih osredotoča okrog koprskega

¹ Gl. denimo performans *Torej v Vršac*.

Mladinskega kulturnega, socialnega, multimedijskega in medgeneracijskega centra (MKSMC) oz. Društva prijateljev zmerne napredka (DPZN), pa je vzpostavil princip prvega med enakimi, torej vodje skupine, ki ji v principu načeljuje in jo utemeljuje, hkrati pa ga skupina kot individualista retroaktivno oskrbuje tako s kontekstom kot izvedbeno formo njegovih performansov. Poleg dinamike med posameznikom in skupino najdemo pri njem enako izrazito prehajanje med interierjem in eksterierjem, med (urbanim) zunanjim prizoriščem (ulico) in dvorano: Breclj se dobro znajde v dvorani, najsi bo ta gledališka, zaprt javni prostor kot tak, prizorišče družbene ali politične komunikacije oz. lokal ipd., ali na ulici, najsi gre za trg, ložo, morsko obalo oz. pomol ali cesto. Zanimiva pri Breclju je tudi njegova navezanost na tekst, na besedo: je ludist v polnem pomenu besede, jezikovni inovator in nadaljevalec oralne tradicije pesništva v povezavi z glasbo; po drugi strani pa seveda rojeni performer, ki že s svojo teatralizirano pojavo in nato s performansi presega besedo in prepozna izvorno moč performativa.

Pravzaprav je Breclj performativni avtor nenehnega prehajanja, lahko bi rekli transformacije in transgresije. Zato je morda njegov najznačilnejši prostor heterotopični prostor, torej po definiciji javni prostor prehajanja javnega v zasebno, objektivnega v subjektivno, zgodovinskega v aktualno, absolutnega v kontingentno itn., in njegova najznačilnejša situacija vožnja, potovanje po cesti ali ulici, kontinuirano spreminjanje lokacije. Tak je, denimo, njegov relacijski performans ali "minimalistični vzgojnoizobraževalni kabaret" *Torej v Vršac*,² in tudi televizijski portret avtorja Janeza Burgerja z naslovom *Priletni parazit* (2013) poteka kot pot, vožnja, pravzaprav nenehne vožnje, ujete v zanko ponavljanja, kroženja, (montažne) multiplikacije. Vožnja, prehajanje od točke A do točke B, kjer niti prva niti druga nista jasno definirani in je premikanje v resnici vrtenje okrog lastne osi – pri čemer lahko definiramo še eno Brecljevo prehodnost, namreč po eni strani njegovo stabilnost, vraščenost v (lokalno) mikro okolje, po drugi strani pa njegovo stalno, nujno uhajanje v makro "univerzum" – je nemara Brecljeva temeljna situacija, tista *differentia specifica* ali nujnost, ki ga loči od podobnih pojavov doma ali v tujini. Navsezadnje pri Breclju zaznamo paradokсно tranzitivnost tudi v temeljnem jedru njegove performativne aktivnosti, t. i. "mehkem terorizmu", kakor ga sam imenuje in ki manifestira različna križanja in prepletanja na videz nezdržljivih 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. V vseh omenjenih pogledih je Breclj v slovenskem prostoru emblematični, referenčni in ključni avtor "umetnosti in aktivizma v času globalizacije", kakor je naslovljen zbornik s programskimi in z analitičnimi razpravami na to temo.

² Koprodukcija DPZN, Cankarjev dom, Marko Letonja in Mateja Koležnik, CD, Ljubljana, 21.–29. 11. 2013.

A) VIDNI ZNAKI

Kot osrednja točka razprave nam bo služil Brecljev performans, poimenovan *Kolenovanje*.³ Mnenja smo namreč, da se v njem zaradi specifičnega izvedbenega minimalizma najmočneje kažejo vse značilnosti Brecljeve performativne prakse, še posebej pa njegova usmerjenost v upor(nost). Breclj ga izvaja od leta 2011, ko je med novembrom 2011 in julijem 2012 na Verdijevi ulici v Kopru prvič pel, recitiral, pešal in pokleknil, in to toliko časa, da je bila razdalja enaka tisti med Koprom in Vrščem.⁴ Poskusimo ga najprej opisati.⁵ Vedeti moramo, da v zvezi s *Kolenovanjem* ne obstaja noben fotografski ali video dokument, ki bi dokumentiral oz. arhiviral ta performativni dogodek. Če vemo, da Breclj sistematično (foto)dokumentira svoje akcije (redko ga je videti brez fotoaparata v rokah ali okrog vratu) oz. poskrbi za njihov video zapis, je dejstvo, da *Kolenovanje* ostaja praktično brez vizualnih sledi, na prvi pogled nenavadno. Vendar ni, saj ravno ta nemogočnost dokumentiranja razkrije pravo naravo Brecljevega performansa. Razloge za to, da *Kolenovanje* ni dokumentirano, pojasnjuje Marko Breclj takole: *Kolenovanje* je spontani performans, ki ga ni mogoče načrtovati, njegova logika je logika naključja oz. spontanega srečanja.⁶ Ko Breclj kot edini aktivni performer v tem performansu po naključju sreča župana Kopra Borisa Popovića, pade pred njim na kolena in se mu pokloni kot maliku. Tako ostane, vse dokler župan kot pasivni, nehoteni in spontani performer ter "sam svoj" gledalec hkrati, ne izgine v občinsko stavbo oz. kamor koli je že namenjen. Seveda bi bilo mogoče tudi ta performans posneti, podobno kot Brecljeve načrtovane performanse, torej spremljati ga pri čakanju na župana z aktivirano filmsko kamero, a specifična ekonomija izvedbe tega performansa se tovrstni dokumentaciji zavestno odpoveduje.⁷

Tako lahko o performansu kolenovanja, ki ga je podobno kot dokumentirati, tudi težko ujeti v živo, torej se ga udeležiti oz. ga vsaj pasivno spremljati kot gledalec ali opazovalec, sodimo zgolj po Brecljevem pričevanju oz. po zrežirani, inscenirani fotografiji skupine udeležencev, čakajočih na prihod župana pred ob-

³ Kadar Brecljev performans poimenujemo, ga pišemo z veliko začetnico, kadar pa govorimo o "performansu kolenovanja" ali kolenovanju kot fizični akciji, ga pišemo z malo.

⁴ Srbsko mesto Vršac je nekakšno mitsko mesto Brecljeve performativne prakse. Gl. njegov zapis v programskem listu performansa *Torej v Vršac*.

⁵ Navajamo tudi nekaj avtorjevih samoopisov kolenovanja oz. njegovega namena: performans je "zmes mehkega terorizma in moledovanja", z njim pa hoče koprskemu županu Popoviću dopovedati, da "okrog sebe goji krog poslušnikov in poslušnic [...] Poklekam zato, da mu pokažem: vidiš, kaj delaš!" <http://www.dnevnik.si/vec-vsebin/1042488788> (19. 9. 2014); performans izraža "nestrinjanje z dojemanjem in izvajanjem lokalne samouprave kot uprave enega samega" <http://www.regionalobala.si/novica/marko-breclj-se-en-oh> (19. 9. 2014), ipd.

⁶ Pogovor z avtorjem, 20. 6. 2014, osebni arhiv.

⁷ Situacija ne bo drugačna, tudi če bo Breclj kdaj posnel svoj performans: še vedno bo šlo za njegovo spontano in naključno naravo, v njegov kontekst pa se bo takrat vključil tudi posnetek kot zapis realiziranega načrtovanega naključja.



Marko Breclj, performans *Kolenovanje*. Fotografija: Andraž Gombač, Primorske novice

činsko stavbo na Verdijevi ulici v Kopru.⁸ Na omenjeni fotografiji je poleg Breclja še nekaj prepoznavnih izvajalcev, ki vdano zrejo v kartonasti županov "nadomestek", naslonjen na vrata občinske stavbe: izrezano silhueto nasmejanega župana Popovića s svetniško avro okrog glave.⁹ Razlika med izvirnim ("dejanskim") in insceniranim performansom je v tem, da izvirnega izvaja Breclj sam, iz oči v oči z županom Popovićem, na fotografiji pa je izvajalcev več in objekt njihovega kolenovanja ni živi župan, temveč njegov nadomestek. Gre torej za neke vrste avtonomno rekonstrukcijo performansa kolenovanja, za njegovo markacijo in kolektivizacijo, torej naselitev izvirno individualnega (ali "solo") performansa s sodelovanjem kolektiva, ki performansu nenadoma podeli tudi naravo načrtovanosti, ta pa se odpoveduje "intimnemu" hipu performerjevega srečanja z njegovim "objektom" v trenutku pokleka oz. izvedbe performansa.¹⁰ Pravzaprav moramo, če smo metodološko dosledni, fotografijo izključiti iz naše obravnave, saj je na njej dokumentiran neki drugi performans. O njej govorimo zgolj zaradi podobnosti z izvirnim, torej "prvim" performansom. Naše razpravljanje o Brecljevem performansu zato izkorišča druge možnosti teoretske rekonstrukcije.¹¹

⁸ Morda ni nepomemben podatek, da se v Verdijevi ulici nahaja tudi Gledališče Koper, in župan Popović je deklarirani podpornik gledališča; Brecljevo performativno dejanje se tako kaže tudi kot – nehotena? – antiteatralna politična gesta, ki s svojo pojavnostjo manifestira ontološko razliko med teatralnim in performativnim.

⁹ Gl. <http://www.mladina.si/107223/parada/> (19. 1. 2015)

¹⁰ Po Brecljevem pojasnilu je šlo pri tem dogodku za "delavnico kolenovanja". Pogovor z avtorjem, 20. 6. 2014, osebni arhiv.

¹¹ O problematiki prisotnosti raziskovalca pri živem performansu oz. raziskavi na podlagi dokumentacije gl. Jones 1997.

Na fotografiji pa – kljub vsemu – posebej pade v oči detalj: to so copati, ki jih imajo klečalci privezane na kolena, nekaj časa pa so bili tudi Brecljeva stalna oprema. Gre za rekvizit, ki olajša izvedbo performansa, saj ublaži klečanje na trdih asfaltnih tleh, hkrati pa v naš razmislek pritegne nekaj pomembnih nians. Gre za očitno neskladje, diskrepanco ali diskontinuiteto, ki jo copati, privezani ali z lepilnim trakom prilepljeni na kolena, s svojo mehko nakažejo: copati ne sodijo na ulico, gre za izrazit pripomoček, namenjen gibanju po zaprtem prostoru, stanovanju, ki poleg udobnosti daje še občutek domačnosti in intimnosti. Copati ne sodijo v javnost, in njihova uporaba v javnem – zunanjem – prostoru s svojo neumestnostjo odpira produktivno problemsko polje. Pri rabi copat v javnosti torej ne gre samo za "tehnično", nevtralno zamenjavo ali metonimijo, temveč je ta raba zaznamovana: copati na asfaltu pomenijo trk oz. križanje pomenov, kolizijo javnega in zasebnega, politike in intime.

Copati na kolenih pa pomenijo še nekaj: dejanje kolenovanja oz. klečanja na ulici v trenutku prestavijo na drugo spoznavno raven. Če je akt poklekanja performans kot tak, ki za svojo definicijo ne potrebuje drugih pritisklin, torej dodatkov ali presežkov, pa copati kot rekvizit sámo dejanje teatralizirajo, iz polja spontane vsakdanjosti ga prestavijo v polje načrtovane posebnosti ali izjemnosti. Akt teatralizacije rahlo spremeni vloge udeležencev performansa: aktivni performer z njim pridobi status izvajalca z načrtom, izvrševalca vnaprej dodeljene vloge, medtem ko se vloga pasivnega izvajalca (župana) spremeni drugače: pri Popoviću smo nenedoma priče novemu oz. okrepljenemu poudarku na njegovi nehotenosti in pasivnosti, torej trpnosti, saj se s tem, ko se aktivni performer izkaže z načrtom, z vnaprejšnjim namenom ali s performativno strategijo, okrepi županova spontana nevednost. Rezultat kolizije dveh semantičnih ali vektorskih režimov je ironija, torej parodična strategija, ki je tu z nedvoumnim ciljem. Ta je očiten na prvi pogled: performer na kolenih, obloženih s copati, poklanjajoč se samemu koprskemu županu, se ni znašel na Verdijeji ulici, kjer je županov sedež, po naključju, ampak je tu z natančno določenim ciljem, in ta je ironizacija županovega pojava, preko njega pa njegovih posamičnih ali celostnih oblastniških ravnanj.

Kolenovanje prinaša v našo zavest še druga – vidna – izhodišča. Performans za svojo izvedbo ne potrebuje oz. ne pričakuje občinstva. Zadovolji ali zanaša se na spontano prisotnost naključnih mimoidočih. Njegovo primarno, tako rekoč absolutno občinstvo, je sam predmet oz. objekt performansa, župan Popović. *Kolenovanje* za realizacijo torej potrebuje prisotnost lastnega objekta oz. referenta. *Kolenovanje* ni samozadostni ali samoreferencialni performans (kakršnega v *Estetiki performativnega* opisuje Erika Fischer-Lichte), temveč ga brez prisotnosti objekta ali referenta ni. Zanj, za razliko od teoretskih izhodišč performativne estetike, ni potrebna prisotnost publike, ki s performerjem vzpostavi t. i. avtopoetsko feedback zanko, temveč zgolj prisotnost objekta-referenta. Res pa je, da objekt-referent v sami izvedbi nastopa v dvojni vlogi, ima dvojni status: status objekta-referenta in status gledalca, torej je tako predmet same performativne intence kot njen edini participativni subjekt. Brez Popovićeve prisotnosti v izvedbi performansa tega v

resnici ni, njegova izvedba ni možna, obstaja samo njegova potencialnost oz. intencioniranost v smeri izvedbe, na kar nakazuje raba rekvizita oz. omenjenih copat.¹²

Nekakšna "priraščenost" copat oz. – kasneje – toaletnega papirja kot "tampona", ki po eni strani omogoča udobnejšo izvedbo performansa, po drugi strani pa nastopa kot performativni indic, nas napeljuje k definiciji *Kolenovanje* kot permanentnega performansa. Potentialnost njegove izvedbe je namreč stalna, v vsakem trenutku lahko Breclj sreča Popovića in pred njim poklekne, kar že pomeni njegovo neposredno in praktično popolno izvedbo. Performans kolenovanja se realizira ravno s poklekom, z aktom "zmehčanja" kolenskih vezi oz. mišic, ter s spremembo telesne drža. Izvedba je potemtakem "lahka", zanj niso potrebne posebne priprave niti v izvedbenem niti v dokumentacijskem smislu, performer je na ta način lahko v nenehni pripravljenosti, v nenehni "vzbujenosti", kadarkoli sposoben izvesti svoje performativno dejanje. Permanentnost performansa kolenovanja pa omogoča ravno njegova elementarnost, skrajna preprostost; katerikoli kompleksnejši performans bi za svojo izvedbo potreboval priprave, produkcijski okvir in terminski plan, ki bi njegovo permanentnost v temelju onemogočali. *Kolenovanje* pa je zaznamovano s priročnostjo izvedbe, ki – v abstrahiranem pogledu – pomeni zgolj nekakšen odklon, nihaj od linearnega poteka prostorsko-časovne premice, pripisane njeni ontologiji.¹³

Avtentično prizorišče performansa kolenovanja je ulica, čeprav ne izključuje tudi izvedbe v zaprtih prostorih, pač odvisno od naključnosti srečanja med performerjem in njegovim objektom. Kljub temu pa je *Kolenovanje* pristni ulični (urbani) performans, lahko bi ga imenovali tudi heterotopični performans, saj se idealno udejanja natančno na mestih realizacije (novih) skupnosti ter nanje tudi bolj ali manj hoteno vpliva. Kolenovanje v življenje ulice prinaša motnjo, zarezo. Ta se kaže že z omenjenim performativnim dodatkom v obliki copat oz. toaletnega papirja, ki sodita, kot rečeno, v intimni interier (dnevno sobo oz. stranišče) in kršita ekstimno logiko eksterierja. V resnici pa je ta motnja še pomenljivejša, saj omogoča produktivna križanja javnega in zasebnega oz. infekcijo javnega z zasebnim. Še dodatno infekcijo pomeni vdor sekundarne, funkcionalne performativne estetike v primarno, to je urbanistično oz. arhitekturno funkcionalno "estetiko" ulice oz. mesta. Na prvi pogled se srečata dve permanentni performativni volji, pri čemer je druga trajn(ostn)a ("durational"), prva pa prekinitvena (ekscesionalna) oz. računajoča na motnjo ali zarezo v kontinuiranem toku časa. Brecljev performans je kljub permanentnosti, torej nenehni pripravljenosti na izvedbo, v trenutku le-te prekinitven ali disruptiven, saj v hipu izkaže tendenco k spremembi kontinuitete

¹² Ščasoma je Breclj copate zamenjal s toaletnim papirjem, prilepljenim na hlačnice v višini kolen; ta performativni dodatek je prav tako postal vsakdanji del njegove garderobe, neke vrste bizarni "modni dodatek", (ne)zavedno izbran iz asociativno bogatega straniščnega ali izločevalnega repertoarja, ki omogoča takojšnjo in učinkovito izvedbo performansa v vsakem trenutku.

¹³ Omeniti moramo tudi situacijo, ko Breclj čaka na Popovičev prihod v občinsko stavbo, torej svoj performans časovno in prostorsko načrtuje. Take so bile predvsem prvotne izvedbe *Kolenovanja*, ki pa se jim je, po besedah avtorja, župan začel izogibati. Zato je Breclj svoj performans izpopolnil do oblike, kakršno ima v našem opisu.

oz. pričakovane smeri. Arhitektura in urbanizem takih prekinitev ne poznata, razen ali v ekscesnih (npr. potres, eksplozija) ali vnaprej načrtovanih situacijah (npr. rušenje, renovacija). Tudi Brecljev performativni obrat je v resnici načrtovan oz. ekscesen, vendar zaznamovan z disruptno spontanostjo in kontingenco, pri kateri ne more nadzirati učinkov oz. posledic izvedbe v taki meri, kot to počneta arhitektura in urbanizem. Obema pa se nemara približuje s svojo permanentnostjo in ponavljanjem oz. periodičnostjo, saj – še zlasti s ponovno izvolitvijo Popovića za koprskega župana leta 2014 – postaja njegova izvedba stalnica ...

B) NEVIDNI ZNAKI

Na ulici se Breclj s svojim, v zasnovi individualnim performansom, vključi v množico, v življenje kolektiva, mesta, države. Gre za akt radikalne vključitve, ki pa se, paradokсно, dogodi kot instantna izključitev iz pričakovanega toka, kot ekscesno spontani (ali spontano ekscesni) akt izjeme. Pomenljivo je, da Breclj pri kolenovanju izkorišča dvojno podobnost dejanja z religioznim dejanjem: s poklekanjem v katoliški tradiciji in z dejanjem muslimanske molitve, ki prav tako lahko poteka na zunanjem prizorišču, na ulici ali ob cesti, in se navzven kaže kot poklek in nato usklajeno gibanje-prikljanje telesa v predpisani "sveti" smeri, za podlago pa potrebuje folklorno preprogo, na katero nemara asociirajo Brecljevi "tamponi". Če pustimo ob strani vsebinsko različnost obeh dejanj, prvega religioznega in drugega performativno-političnega (in tudi možno provokativnost posnemanja muslimanske molitve v dominantnem krščanskem okolju),¹⁴ nas Brecljevo "muslimanstvo" nedvoumno napoti k Agambenovi razpravi o t. i. muslimanih v koncentracijskih taboriščih oz. o svetih izjemah ali žrtvah (*homo sacer*) taboriščnega terorja na robu življenja, ki najmočneje pričajo ravno o golem življenju kot takem. Breclj se v tej optiki kaže kot izjema, kot subjekt, izključen iz kolektiva, v katerem se sicer realizira, kot izjemni posameznik, ki izkorišča tisti rob (življenja v širšem smislu, kot golega življenja), ki ga kolektiv navadno spregleda, odmisli ali ignorira. To je rob družbenega oz. političnega angažmaja, upora.

Breclj pri izvedbah performansa – in ne samo *Kolenovanja*, temveč večine svojih performansov – zavestno posega v dogovorjeno in utečeno strukturo družbenega in političnega v svojem ožjem in širšem okolju. Izpostavlja se v obeh smislih, vidnem in nevidnem oz., če uporabimo freudovsko dikcijo, manifestativnem in latentnem: s poklekom na ulici, torej v urbanem javnem prostoru, kjer se nadzor sistema navadno razpusti ali diseminira med različne dejavnike, vanjo intervenira z vso svojo človeško ranljivostjo, izpostavi se življenju ulice, komentarjem, posegom, napadom, najrazličnejšim motnjam, ki izvedbo performansa v eksterierju lahko spremljajo. Hkrati pa se izpostavi tudi okrepljenemu družbenemu in političnemu nadzoru, ki se lahko kaže v vidni ali nevidni obliki. Tako k njemu pristopi policist (denimo pri izvedbi performansa *Suonato per la Nato* pred pročeljem ob-

¹⁴ Opis najnovejše možne "motnje" glej na: <http://www.dnevnik.si/mnenja/komentarji/od-turista-do-terorista> (13. 10. 2014).

činske stavbe na Verdijeви ulici v Kopru, 2001) ali pa so posledice vidne kasneje (in množici na ulici nevidne), kakor se je denimo zgodilo po nekaj izvedbah kolenovanja, ko je župan, ki se je sprva klečečemu Breclju ob srečanjih še nasmihal, kasneje njegovemu društvu občutno zmanjšal občinsko subvencijo.¹⁵ Brecljevo kolenovanje na ta način, in še posebej s svojimi "nevidnimi" konotacijami, postane performativno dejanje upora, mnogo bolj usmerjeno v razmerja moči kakor zgolj v površne prekinitev ustaljenih uličnih ali družbenih tokov in mehanizmov. Postane politični performans s subverzivno noto, performans upora.¹⁶

S tem v zvezi omenimo podobna poklekanja hrvaškega vizualnega umetnika in performerja Zlatka Kopljarja pred svetovnimi centri gospodarske ali politične ter umetnostne moči, ki sicer izvirajo iz drugačnih izhodišč.¹⁷ Ne moremo pa se izogniti bežni obravnavi akta poklekanja, kakor ga pozna krščanska religijska praksa.¹⁸ Najprej moramo ugotoviti, da je Breclj krščansko klečanje oz. poklekanje preimenoval v kolenovanje in se s tem neologizmom rešil ideološke oz. religiozne predestiniranosti ter opozoril predvsem na tehnični vidik dejanja, torej padanje na kolena. S preimenovanjem pa se kljub hoteni desideologizaciji dejanja ni znebil vseh možnih ideoloških konotacij oz. aluzij na akt izkazovanja ponižnosti v krščanski religiji. Klečanje je izpričano že v svetem pismu, v srednjem veku je to gesta čaščenja, prošnje in pokore (Schmitt, 333). Klečanje je splošna molitvena drža (*ad genua*), ki izraža individualno, k bogu usmerjeno molitev, poteka pa najpogosteje pred predmetom, ki simbolizira božjo navzočnost. Klečanje praviloma spremlja intimna gesta sklenjenih, včasih tudi "teatralno" razširjenih rok, določajo pa ga pravila (Schmitt, 340). Radikalizacija klečanja je "klečanje" na komolcih (Schmitt, 339).¹⁹ Klečanje pomeni znižanje telesne višine (in, posredno, "veličine", torej pomembnosti) in tudi perspektive: nenadoma ni več mogoč stik iz oči v oči, temveč samo klečalec pogled iz spodnjega rakurza na stoječega, posledično pa dobi pogled

¹⁵ V začetku leta 2015 je župan Popović Breclju tudi dokončno odpovedal najemno razmerje v prostorih, v katerih deluje DPZN; gl. https://www.change.org/p/mestna-obcina-koper-ohranite-mkc-pod-vodstvom-dru%C5%A1tva-prijatelj-zmernega-napredka?utm_campaign=new_signature&utm_medium=email&utm_source=signature_receipt (18. 1. 2015).

¹⁶ Gl. denimo novico na radiu Capris: "Marko Breclj se bo v znak protesta plazil po kolenih okrog koprskih mestnih hiš." <http://www.radiocapris.si/novice/n/Marko-Breclj-se-bo-v-znak-protesta-plazil-po-kolenih-okrog-koprskih-mestnih-hise> (7. 10. 2014).

¹⁷ Gl. <https://www.artsy.net/artist/zlatko-kopljar> (19. 1. 2015). Če je Kopljar globalni, je Breclj lokalni klečalec, in če Kopljar demonstrira proti abstraktnim centrom gospodarske, politične in umetnostne moči, Breclj protestira proti konkretnemu centru oz. nosilcu omenjenih moči.

¹⁸ Opozarjamo na še eno asociativno linijo imena kolenovanje, namreč na "koledovanje", sicer predkrščanski ljudski običaj, ki pa ga je krščanstvo adaptiralo za svoje potrebe. V vsakem primeru kolenovanje izkazuje določeno mero ritualizacije, čeprav se Breclj pri izvedbi izogiba načrtnemu imitiranju religioznih ali folklornih gest, kar pa ne izključuje njihove spontane prisotnosti.

¹⁹ Prim. Brecljevo odločitev: "Kolenovanje, ki ga ne glede na morebitne prihodnje odločitve občine o pritožbah podaljšuje do konca leta, bo še stopnjeval, in sicer ga ne bo izvajal le na kolenih, pač pa tudi na komolcih." <http://www.delo.si/kultura/dediscina/za-drustvo-marka-breclja-manj-obcinskih-sredstev.html> (19. 1. 2015).

gledanega značaj vzvišenosti in pokroviteljstva. Klečanje je predvsem simbolična gesta, saj boga, pred katerim se vernik spusti na kolena, ni mogoče "videti" v oči; klečanje pred duhovnikom kot božjim namestnikom pa ima dvojno vlogo: ponižnost pred duhovnikom kot posvečeno osebo in hkrati božjo prisotnostjo, ki jo ta oseba zagotavlja. Iz religiozne prakse je klečanje prešlo v posvetno rabo, v zmehčani obliki ga – tudi v sodobnosti – nadomešča priklon oz. poklon kot znak ponižnosti ali vdanosti ter – bolj nevtralnega – spoštovanja. – Tudi Brecljevo kolenovanje, ki, kot je najbrž jasno, ni njegov izum in izkorišča nekatere že znane in uveljavljene kulturne vzorce, izkazuje omenjene lastnosti, v njegovi intenci se kaže zlasti ponižnost in pa prošnja, moledovanje, razumemo pa ga lahko v kontekstu njegovega mehkoterorističnega upora, in to predvsem kot mehko ironično gesto, poigravajočo se s strategijami subverzivne afirmacije.

PERFORMANS UPORA

A) SITE-SPECIFIC PERFORMANS

Preden se vrnemo k Brecljevemu performansu, si odgovorimo na nekaj preliminarne vprašanj. Kakšen je videti upor oz. njegova performativnost danes? In kako lahko definiramo urbani prostor, v katerem ta performans poteka? Sodobno mesto je "prostor pretoka" (Corijn in Groth, 147), v katerem se zgoščajo elementi funkcionalnosti, informacije in moči. Ulica je sicer na prvi pogled indikativna demokratska agora, vendar se na njej manifestira tudi eksplicitna in nedotakljiva družbena in politična moč. Performativne prakse v urbanih okoljih (*site-specific*) sledijo principom akcidentalnosti in incidentalnosti. V svojo pojavnost integrirajo vse dostopne elemente: arhitekturo, antropologijo, sisteme nadzora in znake etabrirane politične moči. Performans na specifični lokaciji (*site-specific* performans) je praviloma pripravljen iz elementov tega prostora in se nanj tudi naslavlja, izkorišča njegovo specifiko in jo poudarja, odstira historične, nezavedne plasti prostora in jih radikalizira, je z njimi v sozvočju ali jim oponira, s svojo disruptno prezenco pa prostor lahko tudi transformira. Na ulici se performans primakne bliže publiki, njegova ideja naselitve v vsakdanjih prostorih mesta je na prvi pogled demokratska, saj prispeva k soustvarjanju skupnosti. Sodobno *site-specific* produkcijo zaznamujejo nekatere spremembe v primerjavi s staro: od fiksnosti se usmerja k mobilnosti, od vezanosti na arhitekturo k peripatetiki (sprehodom), od eksponiranosti se obrača k relacijskosti, od spektakularnega *reenactementa* k tihim intervencijam, od terapevtskih srečanj k odprtim dialoškim procesom, od splošnih kategorizacij k specifikam posameznih performativnih praks (Pearson, 8–9). Pomen dobiva vpliv performativne prakse na okolje: Heike Roms tako ugotavlja, da ni lokacija tista, ki v performans investira občutek identitete, ampak obratno: performans poveže lokacijo z reprezentacijo določene identitete (Roms v Pearson, 9). *Site-specific* performans odpira tudi etične dimenzije, ki se kažejo kot (ne)upoštevanje specifičnosti prostora, prebivalcev, njihovega latentnega prisvajanja življenja na neki lokaciji,

spominov, emocij ipd. oz. njihovo subverzivno problematiziranje. Performans lahko pripomore k produkciji novega diskurza oz. jezika v povezavi s prizoriščem. S performansi na lokaciji povezujemo pojme, kot so geografija, antropologija, geologija, heterotopija, koprezenca, tok, dimenzije; na ulici pa zaznavamo binome, ki v temelju opredeljujejo odnos med prostorom in performativnim vdorom vanj: pretočnost, prehodnost/statika, kontingenca/imanenca, omejenost/odprtost, tekstura (fasada)/vsečina (interier), podlaga/pisava (topografija), parcialno/globalno, organizem/žila, harmonija/disharmonija, reprodukcija/intervencija ipd. Ulica lahko nastopa kot pretveza za prezentacijo teoretskih ali političnih konceptov oz. manifestov in akcij, na ulici potekajo politične izmenjave, pogajanja, razvrščanja, umeščanja ipd. (Pearson, 12–13)

Posebna oblika sodobnega *site-specific* performansa je performans hoje ali transurbance (Recchia, 164), ki sicer sega že v modernizem oz. izhaja iz hepeninga. Performer se poda na pot, ki je ne predpisuje turistični vodič, temveč sledi nepredvidljivim itinerarjem, sestavljenim iz kontradikcij, dram, nepredvidljivih perspektiv, brez vnaprejšnjih historizacij in funkcionalizacij, pri čemer (se) lahko razkrije presenetljivi urbani dogodek v do zdaj še nemišljeni kompleksnosti.

B) SUBVERZIVNOST PERFORMANSA

Subverzivnost v umetnosti lahko definiramo kot "disruptivni odnos, ki poskuša ustvariti odprtine, možnosti v 'zaprtosti' sistema" (De Cauter, 9). Če je politična subverzivnost dogmatična, umetniška subverzivnost prevprašuje rigidne sisteme verjetja; če je revolucija utopična, je subverzivna umetnost heterotopična, doma na "drugih krajih" (Foucault); umetnostna subverzivnost predpostavlja kulturni aktivizem in ne manifestativne (aktualistične) politične prakse, ni ekstremna, temveč ekscentrična: prelamlja s centralnostjo, dominanco kanona, konvencijo in konformizmom oz. tradicijo (De Cauter, *ibid.*). Subverzivnost je značilnost subkultur, ki so v temelju deviantne, celo sovražne do dominantnih sistemov oz. hegemonie kulture; želi prelamljati, ne pa nujno tudi strmoglavljati, ima averzijo do centrov moči na sploh; ne naslavlja sistema kot celote ("svetovna revolucija"), temveč je sestavljena iz začasnih prekinitev stanja stvari; prizadeva si za vzpostavitev prostorov drugačnosti, drugačnih možnosti, odklonov in novih nanosov, za razkrivanje tabujev in resnic, ki morajo sicer ostati skrite. Estetska subverzivnost nima odkritega političnega programa, je transgresivna in se praviloma ne vključuje v politična gibanja. Usmerjena je v izključevanje iz sistema, ki teži k najrazličnejšim konformizmom oz. udobnostim. Estetska subverzivnost gre z roko v roki z etično oz. politično subverzivnostjo v odnosu do resnice, čeprav med njimi ni nujne korelacije (De Cauter, 11).

Pri zastavljanju vprašanja o subverzivnosti v estetiki je potrebno vedeti, da:

- se zastavlja vprašanje, koliko je estetska subverzivnost danes sploh še možna, saj je bilo na videz vse že izrečeno in hkrati tudi spodkopano;
- pri angažmaju v estetiki tvegamo, da bodo naša dejanja videti politično amaterska in filantropsko naivna;

- ni vsaka subverzivnost "dobra", prekiniti je treba zlasti z romantičnim odnosom do nje in jo uvideti v njeni abruptni širini;
- je političnost umetnosti v resnici samoprevara, umetnost si mora prizadevati predvsem za ohranitev relativnih avtonomij heterotopij, kjer poteka umetniška izmenjava;
- je treba obraniti avtonomnost polja, saj samo če je umetniško polje avtonomno, lahko umetnik intelektualno svobodno deluje;
- se je treba upirati vsesplošni formatizaciji (in znamčenju) v kulturi in umetnosti, saj formatizacija nevtralizira vsako možnost širšega učinka in ga spreminja v predvidljivo manifestacijo gospodarske in politične moči;
- se je treba v socialni sferi aktivirati kot skupnostni in participatorni, procesni dejavnik;
- je danes nemara potrebno od (negativne) subverzije preiti k (afirmativnemu) aktivizmu (De Cauter, 13–16).

Zadnja trditev, ki sklepa De Cauterjevo razpravo o subverzivnosti, je v svoji definitivnosti do neke mere problematična in bi potrebovala nadaljnji razmislek. Tudi subverzivnost je namreč aktivistična, in aktivizem ne izključuje subverzivnosti. A tu se ustavimo in se skušajmo ponovno približati našemu kontekstu: subverzivnost danes po mnenju Briana Holmesa ni več odpor proti zaporednim mutacijam kapitalizma iz zožene identitetne pozicije, razrednega statusa ali lokalne institucionalizirane kulturne tradicije, temveč gre za to, da se inherentne forme solidarnosti in boja prežamejo, razpustijo, premešajo v procesu srečanja in prisvajanja novih orodij in prijemov, konceptualnih tokov in prostorskih predstav sedanjosti (Holmes, 273). Torej: ne več nekdanji odkriti spopad, vztrajno spodkopavanje, temveč nova razpustitev po družbeni in politični snovi in njeno prisvajanje.

Na nevarnosti te teze sicer opozarja Jacques Rancière: kritična umetnost je zanj danes specifično pogajanje, ki mora ohraniti nekaj napetosti, to potiska estetsko izkušnjo proti rekonfiguraciji kolektivnega življenja in podčrta moč estetske senzibilnosti iz drugih sfer izkušnje. Pomembna je, pravi, kategorija diskonsenza, "ki pomeni organizacijo čutnega, v kateri ni niti realnosti, ki bi bila skrita za videzi, niti enega samega režima prezentacije in interpretacije danega, ki bi vsem vsiljeval svojo očitnost" (Rancière, 32). Aktivne oblike skupnosti, kakor jih zagovarja tudi relacijska estetika, so lahko problematične: "razpršitev umetniških del v mnogoterosti družbenih razmerij je vredna le, če je vidna; bodisi tako, da je navadnost odnosa, v katerem ni 'kaj videti', zgledno umeščena v prostor, ki je običajno namenjen razstavljanju del; bodisi obratno, da je produkcija družbenih vezi v javnem prostoru zagotovljena spektakulska umetniška oblika". (Rancière, 44) V prvem primeru je odnos zaznamovan z akcijo, v drugem z vezjo. Ob vsem povedanem pa velja, da "ni realnega sveta, ki bi bil zunanost umetnosti" (Rancière, 47), in politična umetnost danes prispeva k ponovnemu izumljanju okvira naših zaznav in dinamizma naših afektov, odpira možne prehode k novim oblikam politične subjektivacije in se ne more izogniti estetski zarezi, ki ločuje učinke od namenov ter onemogoča kakršnokoli lahko pot k realnosti, ki bi bila druga plat besed in podob." "Ni druge

plati," (*"Il n'y a pas d'autre côté"*) (Rancière, 51) je skrajno zgoščen in poučen Rancierjev zaključek razprave o "paradoksu politične umetnosti". – V nadaljevanju bomo pri analizi političnosti Brecljevega performansa izhajali iz obeh zgornjih izhodišč.

POLITIČNI PERFORMANS

A) TERORIZEM

Performativno dejavnost Marka Breclja najboljše razumemo v polju političnega. Na to nas usmerja že samooznaka te dejavnosti kot "mehki terorizem". Ostanimo na zgolj elementarnem nivoju razumevanja terorizma, saj kaj več ni naš namen. Terorizem je po osnovni definiciji "sistem, režim terorja (strahu)", terorist pa "agent ali partizan režima strahu, ki uporablja revolucionarna sredstva" (Gayraud in Senat, 15). Ta definicija iz *Slovarja francoske akademije* iz l. 1789 izvira iz časov pojava modernega terorizma, torej časa francoske revolucije, od takrat pa se je seveda spreminjala: tako terorizem že v 19. stoletju postane oblika ali orodje za nasilno rušenje države, 20. stoletje pa je že stoletje terorizma brez primere, ki ga je tudi težko enotno definirati. Morda se lahko strinjamo le s trditvijo, da je "novi terorizem brutalen, neulovljiv in iracionalen" (Gayraud in Senat, 13), še bolj pa z ugotovitvijo, da je terorizem pravzaprav reverzibilen, saj pogosto ni mogoče ločiti državnega terorizma od individualnega revolucionarnega ali anarhističnega terorizma ali terorja kot sredstva za ohranjanje države in po drugi strani za njeno spodkopavanje oz. rušenje. "Terorizem je dvojnik Imperija," pravi Negri,²⁰ in v resnici terorizem kaže na esencialno bolezen sistema, zato ga moramo razumeti predvsem kot legitimno nadaljevanje etabrirane politike z drugimi sredstvi.

Če k povedanemu dodamo še seznam nekaterih konstant terorizma, ki so: mesto oz. urbano okolje, mediji in javno mnenje, odrekanje odgovornosti oz. preusmerjanje odgovornosti na cilj oz. žrtev, vera v smisel terorja in običajna relacija boja slabotnega proti močnemu, ki se vzpostavlja v terorističnih dejanjih, ob tem pa tudi občasne – sicer bolj ali manj (ne)primerne – primerjave ali celo uprizoritve terorističnih dejanj s teatralnimi sredstvi, v teatralnem okolju ali kot teatralizirani spektakel,²¹ lahko v razmislek pritegnemo tudi "mehkoteroristično" performativno delovanje Marka Breclja. Ugotovili smo že, da gre za politično performativno prakso, ki samo sebe označuje z dvema pridevnikoma: mehka in teroristična oz. enim samim, sestavljenim v neologizem: mehkoteroristična. Koliko je Brecljeva praksa sploh "teroristična"? Dejstvo je, da Breclj za svoje performativno delovanje v širšem smislu uporablja specialna sredstva. Preden se vrnemo h *Kolenovanju*, si pogledajmo, katera sredstva so to in kako se kažejo v nekaterih drugih njegovih performansih. V performansu *Bombardiranje ameriške ambasade in slovenske vlade*

²⁰ Gl. <http://www.generation-online.org/t/empireruptions.htm> (19. 1. 2015).

²¹ Gl. npr. performans *Vie negative Generalka za generacijo*, SNG Drama Ljubljana, 2013/14, video zapise terorističnih dejanj, kakršno je npr. sekanje glav zajetih zahodnjakov, ali smrt gledalcev v moskovskem gledališču Dubrovka l. 2002. http://en.wikipedia.org/wiki/Moscow_theater_hostage_crisis (19. 1. 2015)

(Ljubljana, 2001) Breclj s skupino soizvajalcev tako meče proti zemljišču oz. poslopju ameriške ambasade na Prešernovi cesti v Ljubljani papirnate avione ter izvede neke vrste "bombni napad", seveda na simboličen način, ki pa močno spominja na realno dejanje: ne sicer na realno bombardiranje, ki bi ga izvedla letala-bombniki, temveč na "kopenski" napad na skrajno občutljiv politični objekt. Predstavljajmo si, da bi Brecljevi "mehkoteroristi" na ambasado metali, denimo, "trde" predmete, da o eksplozivnih objektih sploh ne govorimo ... Dejanje bi bilo navzven videti domala identično, učinek pa popolnoma drug. V performansu z naslovom *Suonato per la Nato* Breclj piše naslovni grafit na občinsko zgradbo na Verdijevi ulici v Kopru. S svojim dejanjem privabi policiste in sproži negodovanje "občinstva". Breclj je sicer z obojimi skrajno kooperativen, vendar tudi vztrajen in svoj performans izvede do konca. Performativna sredstva v tem performansu so neškodljiva in "mehka", čeprav je grafit, potem ko je napisan, težko izbrisati, torej so tudi "neizbrisna", izzovejo pa reakcijo tako organov nadzora kot gledalcev, kakor bi bila nasilna in "trdoteroristična"; Breclja v resnici policija ne zadrži in se z njim zgolj pogaja, zgražanje občinstva pa ostaja.

Performans, ki že domala grozeče spominja na trdoteroristično akcijo, to je ugrabitev, je performans *Marincirana sreda* (Koper, 2002): v njem Marko Breclj "ugrabi" skupino ameriških marincev. V koprskem pristanišču namreč pristane ameriška vojna ladja in marinci se sprehodijo po Kopru; Breclj jih povabi v MKC in jim pojasni, da se ne strinja s politiko ameriške vojske, "ugrabljenim" marincem pa ponudi na izbiro, naj se odločijo, ali bodo ostali zajeti (*soft-captured*) ali ne. Njegova razlaga ugrabitvenega performansa je mehka, kooperativna in nima nobenih realnih terorističnih oz. protiterorističnih posledic, če ne bi bila akcija posneta, nemara tudi nihče razen sodelujočih ne bi vedel zanjo, vendar se izkaže kot eminentno teroristično dejanje, ki sicer učinkuje zgolj v polju estetskega, a na vse zunajestetsko nevarno spominja oz. mu je nevarno blizu. Breclj v tem performansu skoraj dobesedno izkoristi taktiko terorističnih ugrabitev, vendar jo reinterpretira v območju estetskega, podeli pa ji tudi etično in politično dimenzijo – izrekanje političnega stališča oz. zavzemanje uporn(išk)e držе. Ugrabljeni marinci tu nastopajo kot zastopniki ameriške ekspanzivne politike in Breclj jih v njihovi simbolni funkciji tudi pušča pri miru, hkrati pa jih izkoristi kot medij, preko katerega sporoča ameriški vladi oz. predsedniku države svoje stališče. Gre torej za mehkoteroristični performans, pri katerem so razlike s trdim terorizmom vselej jasno izrisane, a hkrati minimalne, zgolj – dobesedno – "lepotne". Performans ima vse zunanje znake terorizma, namreč urbano okolje, mediji, javno mnenje, preusmerjanje odgovornosti na cilj oz. žrtev, vero v smisel terorja in običajno relacijo boja slabotnega proti močnemu, le da so ti v njegovi izvedbi performativno zmehčani oz. del estetskega konteksta. Vendar so hkrati tudi del procesa razpuščanja oz. prežemanja politike z estetskim in etičnim, ki se kaže na način diskonsenza in ve, da v izrekanju stališča ne more in ne sme ostati zunaj politike oz. sistema, ki ga nagovarja. Breclj v tem performansu poseže neposredno v srž samega sistema moči (ameriške politike, vojske).

Vanj intervenira s svojim stališčem, pri čemer izvede (teatralizira) nevarno simulacijo ugrabitve, ki jo istočasno, z zavestno rabo mehkih sredstev, ublaži oz. nevtralizira, tako da proizvede zgolj želeni učinek, ki se izpolni v svoji lastni simulacijski strategiji, brez neumestnih naivnosti o realnih učinkih, čeprav ohrani vero v smisel tovrstne dejavnosti.

Omenjeni performans ima še nadaljevanje z naslovom *Raz Vrata*, ki se je dogodilo v Beogradu (2002), kjer je Marko s sodelavci razbil napis na leseni podlagi, ki je pričakal marince v Kopru, *Thank you but we refuse your help*, nanašajoč se seveda zdaj na ameriško "pomoč" tako Srbiji kot svetu, pri čemer se je izčistila najprej na prvi pogled jasna politična ideja odpora proti ameriški (po)moči, nato pa tudi neke vrste nadrealistična, absurдна, nelinearna in "nematrična" kreativna fantazija, ki ne pripada več domeni političnega, ampak naseljuje zlasti polje estetskega, v tem primeru bolj hepeninga kakor performansa, torej prvotne, veliko bolj "dionizične" oblike performativnega.

B) PERFORMATIVNO NELAGODJE

Performans z naslovom *Pozdrav osvoboditeljem* (Koper, 2003) in s podobno simulacijo-simbolizacijo terorističnega dejanja izvede Breclj ob odhodu Natove ladje iz koprškega pristanišča, ko z obale proti njej "strelja" s karbidom in zažiga fotografije politikov. Morda najbolj znani Brecljev mehkoteroristični performans pa je *Tapisonirano vnebovzetje* (Koper, 2003). Izvedel ga je s skupino pomočnikov na Veliki šmaren v zvoniku koprške stolnice in ga v celoti dokumentiral. Namen performansa je bil tapecirati cerkvene zvonove in jih na ta način narediti neslišne. Šlo je za pravo gverilsko akcijo v realnem času, saj so morali sodelujoči med enim in drugim zvonjenjem (torej v času ene ure) oblepiti zvonove oz. njihove tolkače s tapisonom, pri tem ostati neopazni in ob koncu spremljati učinek akcije. Skupina z Brecljem tako ob vhodu v zvonik najprej plača vstopnino in se vzpne na vrh zvonika. Tolkače začnejo organizirano oblagati s klobučevino, ko končajo, si zavežejo oči in pokrijejo obraze in čakajo na morebitni prihod prizadetih. Ko se zvonovi naposled zamajejo (mehanizem deluje na elektriko), se zasliši samo škripanje lesene konstrukcije, zvonovi pa ostanejo nemi. Zadoščenje in užitek performerjev sta očitna. – Performans je bil *post festum* kriminaliziran in ga zlasti Cerkev občasno še vedno rada omenja kot eno v vrsti nasilnih dejanj, naperjenih proti slovenski Cerkvi in katolištvu na sploh.

Pri omenjenem performansu moramo najprej definirati njegov načrt, ki je zgleden načrt za gverilsko (partizansko) akcijo. V vsebinskem smislu gre za angažirano politično dejanje, uperjeno najprej proti zvočnemu nasilju zvonjenja, nato pa tudi proti neopazni, a vztrajni rekatolizaciji slovenske, po ustavi sekularne družbe, katere simbol je zvonjenje kot klic k molitvi oz. periodični "opomin" vernikom, ki pa nasilno in nujno vdira tudi v ušesa, glave in okolje ne-vernikov. Kljub temu ima tapisoniranje tudi znake estetskega akta, v katerem je poudarjena kreativna domišljija, ludizem in domala otroški užitek ob uspehu načrtovane "igre". Dejanje je v resnici videti "teroristično", a samo navzven – kar je usodna pomota,

ki spremlja reakcije Cerkve oz. organov pregona nanj. Vsekakor pa je dejanje politično. Prva razlika med nasilnim terorističnim in Brecljevim mehkoterorističnim dejanjem je, da drugo uporablja nenasilna sredstva oz. da v resnici sploh ni nasilno, temveč igrivo, čeprav nedvomno pričakuje politični učinek. Druga razlika je, da ni usmerjeno niti proti državi oz. določeni instituciji sistema niti proti ljudem kot takim, temveč proti natančno prepoznani dominantni in institucionalizirani ideji, je torej v veliki meri abstraktno oz. na ravni ideje in ga je treba kot usmerjenega proti omenjenima ciljema šele reinterpreterirati; gre potemtakem za dejanje, ki terja od naslovnika interpretacijo. In tretja razlika je, da ne sproža niti strahu niti groze, kar je rezultat terorizma po (etimološki) definiciji, temveč zgolj nelagodje. Težko bi sicer rekli, da je učinek Brecljeve performativne igre samo igriv oz. da pri naslovniki vzbudi identičen užitek oz. zadoščenje kakor pri izvajalcih: Breclj ni naven in tudi nedolžni videz izvajalcev tapisoniranja nas ne sme zavesti, v ozadju je vendarle zavzemanje stališča, izrekanje nestrinjanja, torej politično izjavljanje, ki je "tapicirano" s performativno formo. Pravzaprav pa v performansu ne gre za nikakršno pretvarjanje oz. mimikrijo: gre v resnici za dejaven spoj dveh strategij, ki navsezadnje učinkujeta kot ena sama, kot zlitje (estetske) mehkobe in (političnega) terorizma v vzbujanje (družbenega) nelagodja oz. za ozaveščanje družbe z estetskimi sredstvi. Brecljevo dejanje je v abstraktni projekciji navzlic vsem implikacijam videti zgolj kot odklon od normale, kot minimalna motnja v utečenem delovanju, v tem primeru cerkvenega oz. religioznega sistema, kot spontano umanjkanje pričakovane (zvoka zvonov), kot tista zareza v rutino, ki pri naslovniku ali opazovalcu lahko povzroči razburjenje ali paniko.

Brecljevo dejanje lahko razumemo v okviru parodičnih strategij, čeprav v resnici ostaja bolj "samo pri sebi" kakor direktno uperjeno v zunanji cilj. Tudi v tem smislu je mehko: ukvarja se samo s seboj, čeprav nujno računa tudi na sogovornika zunaj sebe; odreka se drugačnim (verbalnim, ideološkim, neposrednim) (samo)komentarjem in zaupa kompleksnosti in intenzivnosti samega dejanja; izjema je Brecljev vzklik, slišen samo sodelujočim (oz. gledalcem posnetka) "Antikristi", ali pa morda komentar ob ne-zvonjenju: "Lepa glasba", ki pa se ponovno ne nanaša na nič zunanjega oz. le rahlo (mehko) ironično komentira učinek tapisoniranja. – Brecljev performans je bil izveden več kakor deset let pred zdaj že razvpitim performansom v (pravoslavni) cerkvi v izvedbi skupine Pussy Riot, ki je imel, v primerjavi z Brecljevim, neprimerno hujše posledice; tu opozarjam zgolj na zakrite obraze z maskami, ki so postale zaščitni znak za Pussy Riot: tudi Brecljevi performerji se ob koncu "skrrijejo" zanje.²²

V primeru tapisoniranja Breclj s svojimi soizvajalci nastopa kot šibki subjekt, ki vstopi (se infiltrira) neposredno v institucijo moči in jo subvertira. Pomenljivo je, da se pri izvedbi dobesedno vzpne nad njo ali nad družbo, nad katero ta objekt do-

²² Tudi sicer bi lahko Brecljevo dejavnost primerjali s performativno prakso ruske skupine Voina, iz katere izhajajo članice skupine Pussy Riot in ki uporablja podobne, čeprav pogosto še radikalnejše performativne oz. aktivistične strategije. Za več informacij gl. <http://plucer.livejournal.com/266853.html> (19. 1. 2015)

minira, saj s tem, ko se na prvi pogled od nje odmakne v zvonik, v resnici poveča svojo ranljivost. Vendar na ta način poveča tudi nelagodje, ki ga sproži njegovo dejanje; če bi podobno akcijo izvedel "na tleh", torej v sami cerkvi, na njeni fasadi ali na trgu pred njo, bi bil učinek drugačen: morda na prvi pogled niti ne manjši, zato pa zagotovo manj sublimen. Nelagodje, ki ga sproža tapisoniranje, je namreč težje ulovljivo, ne pokaže se kot ogorčenje ali celo sistemska agresija (kar je bilo v primeru Pussy Riot), temveč kot negotovost, zmedenost, motnja, ki se v recepcijo prezrcali neposredno iz motilnih strategij samega performansa. Lahko bi celo rekli, da so tudi naslovniki zaznali estetsko naravo (ali površino) samega performansa, ki je zamajal stalnost oz. stabilnost (cerkvenega) sistema, tudi na ta način, da se je izpostavil z delom "na višini", hkrati pa njegovo zmožnost prodiranja v pore sistema, razpuščanja po tem sistemu, njegovo diskonsenzualno presnavljanje, o čemer lahko sklepamo po kljub vsemu blagih reakcijah nanj. Subverzivnost Brecljeve akcije je nedvomna, čeprav bi v tem primeru morda lahko govorili o supravverzivnosti, torej o spodkopavanju od zgoraj, ne o spod-, temveč o znad-kopavanju, pri čemer se ta "zgoraj" kaže v nevni bližini z božjim ... Brecljev performans je klub averziji, ki jo je sprožil, manj disruptiven od prej omenjenih, čeprav ustvari nedvomen in najjasnejši berljiv odklon ali prekinitev, značilno za subverzijo; dogodi se v heterotopičnem prostoru (kulturni spomenik), kamor vdre regularno, s podpiranjem ekonomskih in moralnih okoliščin, ki ga določajo (plačilo vstopnine), kjer pa izvede transgresijo, prenos pozornosti iz estetskega na politično, in to s "terorističnimi" sredstvi oz. z njihovo simulacijo (zmehčanostjo); s tem sproži določeno izključitev, ki pa je paradokсна: z vstopom v sistem, z ekscesno vključitvijo vanj se pravzaprav njegova pozicija ekskluzivira, iz nje izstopi kot singularnost, kakršno navadno pripisujemo umetniški kreaciji. V tem se Brecljev terorizem razlikuje od političnega: Breclj na koncu izstopi iz družbene agende kot umetnik, in ne kot politik ali celo parapolitik-terorist; čeprav se njegova dejanja (ne)hote vpisujejo v red političnega tudi z realnimi ali zgolj zagroženimi oz. napovedanimi kazenskimi sankcijami, ki ga občasno doletijo, še zlasti pa – kar pa je že aktualno nadaljevanje te zgodbe – z njegovo politično aktivnostjo, denimo kandidaturo na županskih volitvah leta 2014.²³

Primer vzbujanja performativnega nelagodja je tudi performans *Vatentat* (Koper, 2003), izveden na zborovanju koprške univerze ob njeni prvi obletnici. Breclj se pojavi med vabljenimi gosti zborovanja v svoji značilni opravi in s helijevim balonom v rokah. Varnostniki oz. organizatorji mu kljub neprijetnosti ne preprečijo vstopa; Breclj sede in začne pripravljati svoje "orožje". Ko kot govornik nastopi tedanji zunanji minister Republike Slovenije Dimitrij Rupel, Breclj strelja nanj s cevko, napolnjeno z vatiranimi "izstrelki". Ko govornik "vatentat" opazi, se zmede, vendar do hujše reakcije ne pride. Breclj s svojim na videz pobalinskim dejanjem vnese v rutino dogodka motnjo, njegov potek se paralaktično odkloni

²³ Na omenjenih volitvah je zmagal dosedanji župan Boris Popović, Breclj pa je kot eden od devetih kandidatov zbral 348 glasov, več kakor kandidat s podporo SDS. http://volitve.gov.si/lv2014/rezultati/obcina_koper.html (19. 1. 2015) Sicer je Brecljevo realno politično delovanje tema za poseben zapis.

od načrtovane smeri oz. poti, rezultat je, po vsem sodeč, negotovost in rahlo nelagodje prisotnih. A tak je tudi namen tega mehkoterorističnega performansa: uporabiti mehkoteroristična sredstva (sredstvo je v resnici otroška igrača), da bi opozoril na svoje temeljno nestrinjanje, za katero niti ni potrebno, da bi bilo izgovorjeno oz. manifestativno artikulirano. V tem je morda najmočnejši – estetski, etični in politični – dosežek Brecljeve performativne aktivnosti: s svojimi simbolnimi akcijami, ki so hkrati tudi povsem konkretne, opozori na določeno motnjo, diskonsenz, disruptnost v družbenem in političnem funkcioniranju brez verbalnega angažmaja (govora, manifesta, peticije, replike ipd.). V posredovanosti dejanj, ki ob tem nujno računajo še na medijsko posredovanje, ostaja njihova temeljna odprtost; kljub občasnim parolam, geslom in (samo)komentarjem njegova performativna praksa ohranja tisto odprtost, ki jo pušča v domeni estetskega, a estetskega v novem razumevanju razpustitve po družbeni snovi. Zato bi lahko rekli, da je Brecljeva občasna eksplicitna politična aktivnost obsojena na večni neuspeh, saj bo za potencialne volivce vedno ostal ne-dovolj-politik.

V performansu *Degustacija*, izvedenem l. 2004 v koprskih zaporih, v katerem Breclj kot "po nesreči" zapre v jetniško celico nekaj izbranih oseb, izreče tudi definicijo (lastne) performativne prakse: gre za "uprizoritveno umetnost, ki ima v sebi politični naboj".²⁴ Če ta naboj razumemo dobesedno, je naboj politične performativne umetnosti metaforičen oz. zgolj znak, čeprav nikdar samo ideja, vselej je tudi konkretiziran, najsi bo kot papirnati "bombnik", naboj iz vate ipd. Čeprav lahko pri objektih ali opazovalcih oz. v javnosti vzbuja določeno dozo groze in strahu (zlasti pri tistih slabo involviranih), pa je njeno poglavitno orožje nelagodje, ki od naslovnika, da bi ta lahko vzpostavil prvotno ravnovesje, zahteva "delo" oz. angažma, sicer ostane v njem kot tipično in dejavno polnilo freudovskega nezavednega.

C) PERFORMATIVNI UPOR

Kako po vsem tem definirati Brecljev upor? Vrnimo se h *Kolenovanju* in njegovemu elementarnemu minimalizmu, ki je še bolj očiten, če ga primerjamo z zgoraj analiziranimi performansi. Kolenovanje je, kot rečeno, minimalni prehod, prestop, spust v šibko pozicijo subjekta, ki se izpostavi pred obličjem nosilca moči. Tudi če bi hoteli, njegovega dejanja ne moremo razumeti zunaj strategij subverzivne afirmacije oz. privzemanja parodičnih taktik. Breclj namreč ni "eden izmed mnogih", domala neprepoznavni del množice (kakor denimo Zlatko Kopljar), temveč se od nje razlikuje že po svoji pojavnosti: prepoznaven je zlasti njegov "mandarinski" klobuk, pogosto pa na sebi ali s seboj prenaša še druge znake svojega estetsko-političnega odpora (napisi ipd.). Lahko bi rekli, da je Breclj pri opravljanju svoje dejavnosti delno teatraliziran (kostum, rekvizit ipd.), čeprav je njegova dejavnost v izhodišču performativna. A dlje v definiranje razlike med performativnostjo in teatralnostjo njegovega performansa se ne bomo spuščali, zabeležimo jo zgolj kot

²⁴ Gl. posnetek performansa na dvd-nosilcu *Akcije mehkega terorizma 1999–2004*, Društvo prijateljev zmernega napredka. Arhiv avtorja.

primer še ene izmed serije Brecljevih tranzitivnosti. Pomembnejša je namreč transgresivnost njegovega performativnega dejanja.

Brecelj nagovarja župana Kopra z navidezno ponižnostjo, izključitvijo iz pričakovane oz. običajne rutine in hkrati s simbolizacijo dejanja, ki v nekem smislu pritiče razmerju župan-občan oz. nosilec moči-njegov podložnik. Brecljev namen ni brez konteksta, čeprav ga dejanje samo na ulici v resnici dekontekstualizira: kot že navedeno, ima kolenovanje točno določeno izhodišče in tudi namen, ki se včasih zdi zgolj ludističen ali kontradiktoren. Prošnja za finančna sredstva pa je tu kljub vsemu samo izgovor, pretveza ali motiv za izražanje nekega temeljnejšega stališča ali odnosa do župana in preko njega do institucije oblasti ali moči kot take. Kot že rečeno, se Brecelj v tem aktu izkaže kot ranljivi subjekt, kot nekdo, ki se da na razpolago, kot bitje v vsej svoji razpoložljivosti, ki na prvi pogled ne potrebuje drugega odziva kakor upoštevanje, torej minimalno zaznavo, elementarno (med)človeško registracijo, ki je prvi, nujni korak k izražanju želja, prošnji ali zahtev od simbola družbene in gospodarske moči. Tu ne gre več za rabo parodičnih ali motilnih taktik, gre predvsem za tisti minimum komunikacije, ki omogoča prepoznavo subjekta kot subjekta, še brez želje in brez intence, zgolj v svoji (oz. njegovi) goli človečnosti, golem življenju. Tu je Brecljevo dejanje temeljno in od tod moramo misliti vse njegove nadaljnje asociacije in izpeljave. Priče smo nekakšnemu rojstvu osnovnega delca performativnega, ki se v tem primeru kaže kot padec na kolena ali poklek.

Vse drugo temu sledi. O Brecljevi elementarnosti najbrž najbolj priča reakcija samega objekta in hkrati referenta performansa, župana Popovića. Žal jo lahko rekonstruiramo samo po Brecljevem pripovedovanju oz. kot realno možnost. Kot že omenjeno, se je župan po nekaj ponovitvah performansa nehal prijazno odzivati na Brecljev performans in ga je po vsem sodeč začel razumeti zunaj njegovega performativnega ludizma oz. v ožjem in tudi širšem okolju znane Brecljeve ekscesnosti, namreč kot provokacijo. Provokacija v osnovnem smislu pomeni izstop iz pričakovanega oz. vnos nemira v utečeni tok (življenja, delovanja ipd.), in prav v tem pogledu je očitno začela učinkovati tudi Brecljeva provokacija. Ta je bila sicer delno izzvana z Brecljevim "programom", torej njegovo eksplicitno željo po informiranju župana, po zahtevah do njega oz. njegovih sodelavcev, po kritičnem izjavljanju v zvezi z njegovo (lokalno) politiko ipd., delno oz. kar primarno pa je rezultat njegovega performativnega dejanja oz. performansa kot takega. Brecljevo "(samo)ponižanje" v performansu je namreč župana Popovića nenadoma povečalo, ga dvignilo, postavilo na vzvišen podij ali piedestal, na katerem v resnici vselej že je, vendar bi brez performansa njegova "vzvišenost" ostala manj vidna ali zamolčana. Brecljevo kolenovanje je tako akt nemega izrekanja oz. izpostavljanja županove resnične pozicije, njegove realne moči, dejanje potrditve njegove avtoritarnosti, ki jo od njega spontano izzove oz. sprovcira. Brecelj s svojim padcem na kolena izpostavi župana, ne da bi ta to hotel, in to v dimenzijah njegove realne moči. Ironija je, da župan izpade tak, kot Brecelj hoče, brez lastne želje, nehote, zgolj zaradi Brecljevega hotenega in načrtovanega padca na kolena, njegova podoba se nenadoma razkrije v vsej svoji (navidezni) veličini. Ali še bolj točno: Brecelj županu v resnici izpolni



Marko Breclj, performans ob zaključku simpozija Gledališče upora, Maribor, oktober 2014.
Fotografija: Matej Kristovič.

njegovo konstantno željo po moči. Pred nami je potemtakem performans v izvirni obliki, neke vrste temeljni dokaz teorije performativnosti ter njenega osnovnega algoritma, ki se – po Breclju – glasi: spontani odklon ali ekscesna prekinitev ustaljenega toka z namenom presvetlitve realnega s performativnim oz. razkritje implicitne in uporne moči performansa v konkretni družbeni izmenjavi.

V tem smislu bi Brecljevo "gledališče upora" lahko definirali v njegovem skrajnem minimalizmu kot golo gesto ali, bolje, mo(nu)mentalni gestus, ki dobro načrtovano, čeprav na videz spontano, pa z jasno premišljenimi, pa čeprav na prvi pogled ludističnimi in zgolj-teatralnimi sredstvi, doseže družbeni in politični učinek.²⁵ Ponuja pa se še bolj ekonomična definicija: še pred učinkom performer (Breclj) doseže, da je njegovo stališče izraženo, da je njegova izjava slišna oz. vidna, da je njegova subjektivna pozicija registrirana kot dogodek v neki linearni kontinuiteti. Upor je torej v svojem temelju zgolj izraz upornosti, tako intencionirane subjektivne pozicije, ki je sposobna doseči realen družbeni oz. politični učinek, družbo oz. politiko v temeljih spodkopati, jo spremeniti. Da se lahko performans dotakne temeljev družbenega oz. političnega, mora tudi sam biti v določenem smislu temeljen, fundamentalen, substancialen, vselej pa tudi resistenten in insistenten, šele potem lahko omogoča najrazličnejše transgresije. In tak Brecljev performans kolenovanja nedvomno je.

²⁵ Brecljevo gledališče upora pozna tudi druga, hipertrofirana performativna in celo karnevalska sredstva, kot npr. lutke, plakate, napise s parolami, kolaže, instalacije, glasbo, songe, participacijo občinstva, druženje ipd. Gl. npr. performans *Torej v Vršac*.

Burger, Janez: *Priletni parazit ali Kdo je Marko Breclj?* Dokumentarni film. Ljubljana: RTV SLO, Koper: DPZN, 2013.

Corijn, Eric in Groth, Jacqueline: *The Need for Freezones: Informal Actors Setting the Urban Agenda*. Art and Activism in the Age of Globalization. Ur. De Cauter, Lieven, De Roo, Ruben in Vanhaesebrouck, Karel. Rotterdam: NAI Publishers, 2011. (Reflect #08). 146–159.

De Cauter, Lieven: *Notes on Subversion/Theses on Activism*. Art and Activism in the Age of Globalization. Ur. De Cauter, Lieven, De Roo, Ruben in Vanhaesebrouck, Karel. Rotterdam: NAI Publishers, 2011. (Reflect #08). 9–18.

Fischer-Lichte, Erika: *Estetika performativnega*. Prev. J. Drnovšek. Ljubljana: Študentska založba, 2008. (Knjižna zbirka Koda).

Gayraud, Jean Francois in Senat, David: *Terorizam*. Prev. dela *Le Terrorisme*. Zagreb: Kulturno informativni centar, Naklada Jesenski i Turk, 2008.

Holmes, Brian: *Recapturing Subversion: Some Twisted Rules for the Culture Game*. Art and Activism in the Age of Globalization. Ur. De Cauter, Lieven, De Roo, Ruben in Vanhaesebrouck, Karel. Rotterdam: NAI Publishers, 2011. (Reflect #08). 272–287.

Jones, Amelia: *'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation*. Art Journal, 4/1997, 11–18.

Pearson, Mike: *Site-Specific Performance*. Houndmills, New York: Palgrave Macmillan, 2010.

Rancière, Jacques: *Emancipirani gledalec*. Prev. S. Koncut. Ljubljana: Maska, 2010. (Zbirka Transformacije; št. 27).

Recchia, Francesca: *Radical Territories of Affection: The Art of Being Stalker*. Art and Activism in the Age of Globalization. Ur. De Cauter, Lieven, De Roo, Ruben in Vanhaesebrouck, Karel. Rotterdam: NAI Publishers, 2011. (Reflect #08). 160–170.

Schmitt, Jean-Claude: *Geste v srednjem veku*. Prev. M. Šabec. Ljubljana: Studia humanitatis, 2000. (Studia humanitatis).

POVZETEK SUMMARY

Performans *Kolenovanje* Marka Breclja pomeni minimalen prehod, prestop, spust v šibko pozicijo subjekta, ki se izpostavi pred obličjem nosilca moči. Tudi če bi hoteli, Brecljevega dejanja ne moremo razumeti zunaj strategij subverzivne afirmacije oz. privzemanja parodičnih taktik. Breclj namreč ni "eden izmed mnogih", neprepoznavni del množice, temveč se od nje razlikuje že po svoji pojavnosti. Breclj nagovarja župana Kopra z navidezno ponižnostjo, izključitvijo iz pričakovane oz. običajne rutine in hkrati s simbolizacijo dejanja, ki v nekem smislu pritiče razmerju župan-

občan oz. nosilec moči-njegov podložnik. Breclj se v tem aktu izkaže kot ranljivi subjekt, kot bitje v vsej svoji razpoložljivosti, ki na prvi pogled ne potrebuje drugega odziva kakor upoštevanje, torej minimalno zaznavo, elementarno (med)človeško registracijo. Tu ne gre več za rabo parodičnih ali motilnih taktik, gre predvsem za tisti minimum komunikacije, ki omogoča prepoznavo subjekta kot subjekta, še brez želje in brez intence, zgolj v svoji (oz. njegovi) goli človečnosti, golem življenju. V tem smislu bi Brecljevo "gledališče upora" lahko definirali v njegovem skrajnem minimalizmu kot golo gesto ali, bolje, mo(nu)mentalni gestus, ki dobro načrtovano, čeprav na videz spontano, pa z jasno premišljenimi, pa čeprav na prvi pogled ludističnimi in zgolj-teatralnimi sredstvi, doseže družbeni in politični učinek. Da se lahko performans dotakne temeljev družbenega oz. političnega, mora tudi sam biti v določenem smislu temeljen, fundamentalen, substancialen, šele potem lahko omogoča najrazličnejše transgresije.

The performance *Kneeling* by Marko Breclj means a minimal passage, crossing, and dropping into the position of a subject presenting himself before a powerful person. Even if we wanted to, we cannot interpret Breclj's act outside the strategy of subversive affirmation or adoption of the techniques of parody. Breclj is not "one among many", an unrecognized face in a crowd, but is already distinguished from it by his appearance. Breclj addresses the mayor of Koper with seeming humility, exclusion from the expected or usual routine and at the same time with a symbolization of an act which in some sense befits a mayor-citizen or lord-vassal relationship. In this act Breclj appears as a vulnerable subject, as a being in all his availability, who at first glance requires no other response but consideration, i.e. minimal acknowledgement, an elementary (inter)personal registration. Here it is no longer about the use of parody or disturbing tactics, it is primarily about that minimum of communication that enables the recognition of a subject as subject, without desire and without intention, merely in his bare humanity, bare life. In this sense Breclj's "theatre of resistance" can be defined in his extreme minimalism as a bare gesture or, better put, a monumental gesture that achieves a social and political effect in a well-planned, though seemingly spontaneous, way, with clearly thought out, although at first sight ludic and purely theatrical, means. For the performance to touch on the foundations of the social and the political, it must also itself be in some sense fundamental, substantial, and only then can it make possible transgressions of the widest variety.

Miško Šuvaković

Soudeležba in kompleksnost: teater upora/upor teatru

Besedilo govori o teoretizaciji teatra upora med moderno in sodobnostjo. Ukvarja se s politizacijo teatra in z odnosom teatra upora do javnih državnih spektaklov oziroma do spontanega zbiranja ljudi. Besedilo uvaja pojem preloma, ki ga razlaga v povezavi s pomembnimi estetskimi in političnimi pojmi. Na koncu sta obravnavana pojma deteatralizacija in zunanja teatralizacija.

Ključne besede: soudeležba, kompleksnost, teater, performans, prelom, deteatralizacija, performativizacija

This article is about the theorizing of the theatre of resistance between modernism and contemporaneity. It deals with the politicization of theatre and the attitude of theatre of resistance towards public state spectacles or towards the spontaneous gathering of people. The text introduces the concept of rupture, which it explains in connection with important aesthetic and political concepts. Towards the end the concepts of distheatralization, and external theatralization are examined.

Keywords: complicity, complexity, theatre, performance, rupture, distheatralization, performativisation

V tem kratkem prispevku bom analiziral modele *teatra upora* in načine, po katerih se koncept dramskega teatra ali teatra, umeščenega na izolirani, tj. avtonomni oder, spreminja v koncept javnega in političnega izvajanja v kontekstu družbe z očitnimi družbenimi posledicami. Opozoril bom na *diseminacijo* umetniških disciplin in samega teatra v odnosu do tradicionalno zaprtih modernističnih disciplin. Temo o uporju teatru bom razdelal z razpravami o političnem dogodku na odprtem javnem prostoru, političnem spektaklu, pa tudi z razpravo o performansu umetnosti in aktivističnem delovanju umetnika in publike v javnem prostoru.

Augusto Boal je v članku *Poetika potlačenega* opozoril na dialektiko teaterskega in zunajteaterskega – analize "žive političnosti" temeljijo na *dialektiki* teaterskega in zunajteaterskega:

"Na začetku je bilo gledališče vznesena pesem (ditiramb): svobodni ljudje, ki prepevajo na prostem. Karneval. Gostija.

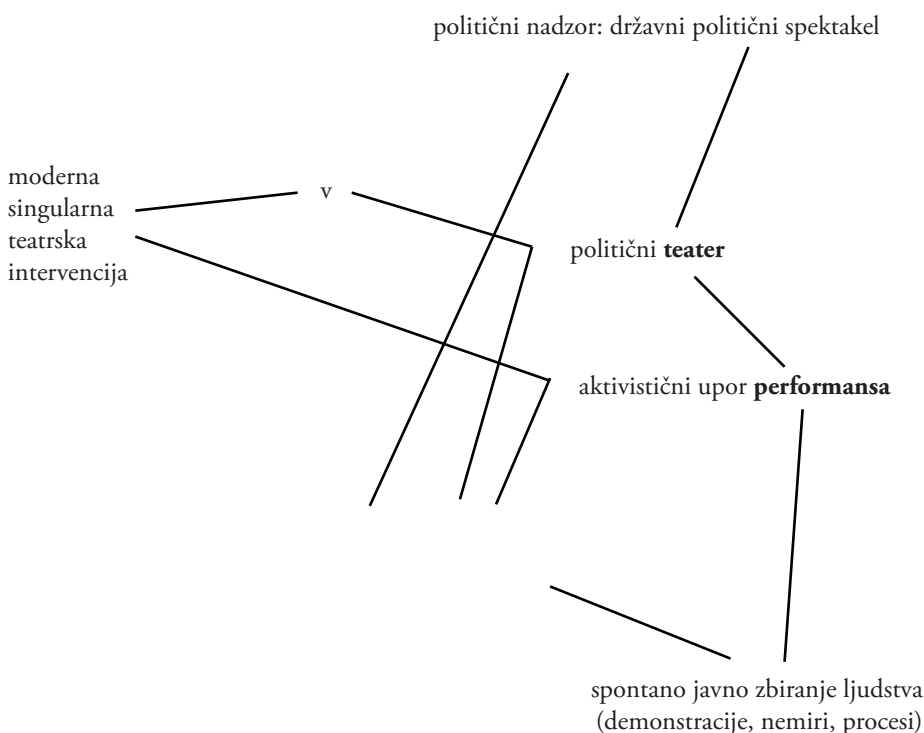
Nato so nadzor nad njim prevzeli vladajoči razredi in ustvarili jasne zidove. Najprej so ločili ljudi na igralce in gledalce: na tiste, ki so igrali, in tiste, ki so gledali – konec zabave! Nato so nad igralce povzdignili protagoniste. In začel se je prisilni poduk!

Toda danes so se zatirani osvobodili in zopet ustvarjajo svoje lastno gledališče. Zidovi morajo biti porušeni. Najprej, gledalec naj igra: nevidno gledališče,

forumsko gledališče, gledališče podob. Nato izbrisemo privatno lastninjenje karakterjev in vpeljemo jokerski sistem.
V eseju, ki sledi, bomo lahko videli nekaj načinov, v katerih ljudje zopet privzemajo svoje vloge protagonistov, tako v gledališču kot v družbi. (Boal 2012, 15)

Če Boalovo optimistično tezo razdelamo v sodobnosti, dobimo diagram 1, ki kaže, kako se singularnost teatarske intervencije strukturira glede na družbene antagonizme in oblike, s katerimi se teater modificira, da bi se izkazal kot inštrument ali pa samo kot pojav med družbenimi antagonizmi države (politični nadzor javne sfere) in spontanega zbiranja ljudi (prelom nadzorovane javne sfere). Tukaj lahko opazimo, kako se singularnost teatarske intervencije preobraža oziroma, natančneje, razsipava v politični teater (Brecht, Meyerhold, Piscator, Boal) ali v smer performansa kot aktivističnega upora sistemu gledališč in političnemu sistemu kot takemu.

Diagram 1:



Nasproti političnemu teatru in aktivističnemu uporju performansa so kot binarna nasprotja (1) politično nadzirani in z državnimi ali korporacijskimi aparatusi artikulirani politični spektakli konstruiranja nadzorovane javne sfere (na primer

nacistični kongres v Nürnbergu leta 1933, sovjetske parade v tridesetih letih prejšnjega stoletja, mitingi in parade kitajskih gardistov v času kulturne revolucije, pa tudi današnje inavguracije predsednikov držav oziroma svečanosti ob odprtju in zaprtju olimpijskih iger) in (2) spontano javno zbiranje ljudi (na primer feministična parada v New Yorku leta 1912, nemška revolucija v Berlinu novembra 1918, pojoča revolucija, tj. tako imenovana "Baltska pot" leta 1989, protivladne demonstracije na trgu Tiananmen v Pekingu leta 1989, pariški in londonski neredi leta 2005 in 2011, arabska pomlad in protesti na trgu Tahir leta 2011, okupacija Wall Streeta v New Yorku leta 2011, protesti v Ankari leta 2013). V vsakem od teh dogodkov (politični teater, aktivistični performans, državni spektakel, spontano zbiranje ljudstva) se vstopa v polje estetskega preloma s preobrazbo teatra v nekaj drugega, kot je zbor reprezentacij (mimetične scenske slike, realizacija dramskega besedila). Teater, ki postaja *nekaj drugega* kot avtonomno modernistično gledališče v *oblikah stvarnega življenja*, vodi od polja "estetskega uživanja" ali "estetske katarze" v gledališču k "estetskemu prelomu" v družbi z oblikami vsakdanjega načina življenja s pomočjo reteatralizacije ali performatizacije oblik življenja. Estetski prelom se lahko tedaj razume kot zavračanje neke urejene skupine odnosov med tistim, kar je lahko vidno in kar se da povedati, med tistim, kar je znanje in delovanje, med tistim, kar je aktivnost in pasivnost (Ranciére 2010, 21). Kako lahko opredelimo prelom? Obstaja veliko izrazov, zato jih bom ponudil v obliki preglednice!

Diagram 2:

Modalitete preloma	Definicije preloma
protest	izkazovanje ali izražanje nestrinjanja z obstoječim stanjem
provokacija	ponudba negativne ali nasprotno vrednote, prepričanja ali oblike obnašanja glede na veljavna družbena načela
transgresija	izvajanje prestopkov ali prekrškov glede na veljavne ali vsiljene norme, predvsem norme obnašanja
karnevalizacija	simulacije svobode v dovoljenem režimu ali intervalu izkazovanja svobodnega, neobičajnega ali transgresivnega obnašanja in delovanja
destabilizacija	problematizacija stabilnih vrednot ter oporišč obnašanja in delovanja
destrukcija	dobesedno rušenje obstoječega reda ali stanja
kritika	analiziranje obstoječega stanja oziroma izostrena analiza obstoječega stanja, ki naj bi opozorila na njegovo problematičnost

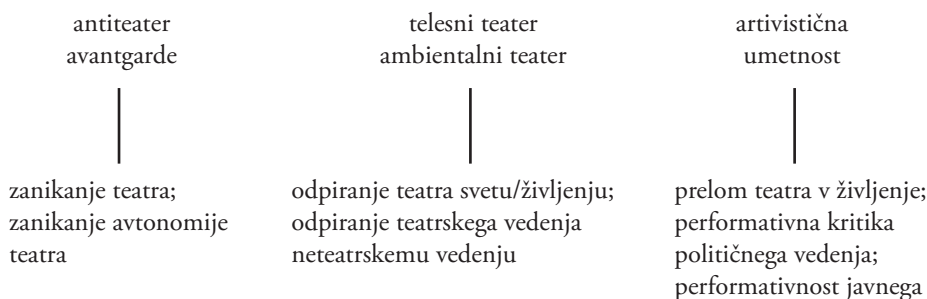
Modalitete preloma	Definicije preloma
subverzija	artikulacija kompleksnosti protesta, provokacije transgresije, destabilizacije in destrukcije glede na kritično pozicijo
dekonstrukcija	destabilizacija in decentriranje običajno stabilnih odnosov med centrom in margino
simulacija	posnemanje in konstrukcija fiktivne realnosti na kraju normalizirane in normirane realnosti
preobrat	prehod iz enega stanja v drugo
drugost	vztrajanje pri razliki, po kateri se eno stanje prikazuje kot neprimerljivo z drugim
rekonstrukcija skupnosti	rekonstrukcija političnega kot pogoj družbenega – oziroma stanje, ko ljudstvo ponovno pridobi funkcijo glavnega junaka v gledališču in družbi
revolucija	nasilni preobrat, s katerim se neko stanje poruši, da bi bi bilo zamenjano z drugim stanjem – različnim ali nasprotnim

Vsaka od omenjenih modalitet preloma ima svojo zgodbo v kontekstu zgodovinske ali geografske družbenosti, ima pa tudi svoje korespondente v zgodovini gledališča, pri čemer se korespondenti usmerjajo k družbi (modalitete preloma družbe) in k samemu imanentnemu gledališču (modalitete preloma gledaliških paradigem).

Zadržimo se pri *teatru upora* kot upora proti normiranim paradigmam avtonomnega dramskega teatra. Tukaj ne gre za koncept ali ideologijo "postdramskega teatra" (Lehmann 20013, 21), ki se razume kot reestetizacija antiteatra ali *teatra izven teatra*, ampak gre za prelom v estetskem smislu, ki se pomika iz "estetskega kot čutne samozadostnosti in igrivosti" v estetsko kot kritični režim politike čutnega oziroma politike pojavnosti oblik življenja". Estetsko kot kritični režim politike čutnega zaznamuje dva pomembna aspekta:

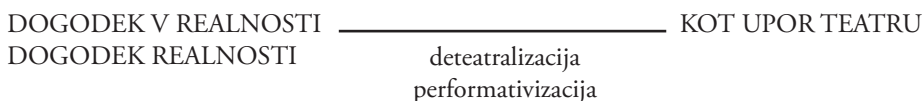
1. imanentno kritiko teatra kot avtonomne in politično zaprte umetnosti in
2. preobrazbo "teatralizacije" v "performativizacijo", ki ni vezana na avtonomijo umetnosti, ampak na področje dogodkov v resničnem življenju ali na področje dogodkov med umetnostjo teatra in stvarnega vsakdanjega življenja z vsemi pomembnimi antagonizmi, ki določajo politične in družbene razmere.

Diagram 3: prekinitev z dramskim teatrom



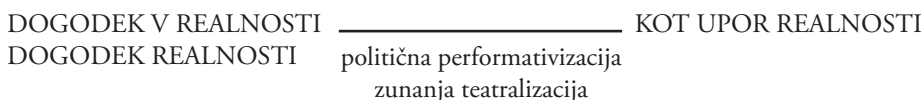
Iz *diagrama 3* je razvidno, da se negacija teatra v avantgardnem gledališču izvaja s kritiko avtonomije teatra, tj. specifičnega konteksta gledališke umetnosti, nato pa s postavljanjem gledališkega dogodka kot dogodka v realnosti. Gre za de-teatralizacijo, ki je v bistvu deestetizacija čutne samozadostnosti in igrivosti gledališkega dogodka. S tem se dogodki v realnosti ali dogodek realnosti vidijo kot upori teatru in kot oblike njegove politizacije. Teatralizacija (retorična izjemnost izvajanja dogodkov v gledališču) se transformira ali zamenjuje s performativizacijo (taktična narava izvajanja dogodkov v samem življenju, vsakodnevni ali izjemni stvarnosti).

Diagram 4:



Naslednji korak je vprašanje o performativizaciji kot obliki politizacije znotraj samega življenja, ko je izveden dogodek, ki je izven teatra v avtonomnem smislu postal taktični inštrument za ustvarjanje političnega upora danemu družbenemu redu, strukturi moči ali vladajočemu družbenemu razredu. Takrat lahko rečemo, da je izjemen taktično izvedeni dogodek v realnosti ali izjemen dogodek realnosti postavljen kot upor strukturalnemu oziroma pogostejše hierarhičnemu ustroju realnosti, ki se ga izpodbija, postavlja pod vprašaj ali *ruši*.

Diagram 5:



V *diagramu 5* je prikazan karakter izvajanja dogodkov v realnosti s političnimi težnjami taktično protestnega, kritičnega, prelomnega ali revolucionarnega delovanja na samo realnost. Drugače povedano, osredotoča se na upiranje strukturalnemu hierarhičnemu redu realnosti.

Samo dejanje izvajanja "politične performativizacije" ali živo behavioristično delovanje dobiva v družbenem kontekstu svojo vidnost, s čimer prevzema potencial "politizacije čutnega", ki referenčno spominja na procese "čutnega" v gledališču, zato se lahko imenuje izventeatrska ali zunanja teatralizacija izventeatrskega dogodka. Ta ključna zanka – "boromejski vozel" političnega in izventeatrskega določa območje, v katerem so se skozi zgodovino gibali različni dogodki: ulične demonstracije, ulični spopadi, politični pogromi in pregoni, parade, mitingi, urbani nemiri, procesi "okupirajmo!" itd. Zanka dogodka kot upora kaže na bistveno teoretično tezo – spomnimo se slavne Lacanove izjave: "Rekel bom – to je namreč moje opravilo – še enkrat bom rekel – ker se pač ponavljam – svoje reklo, ki se glasi – *metagovorice ni*." (1985, 96) Izjava "kot da" na teoretičnem nivoju uresničuje Artaudovo misel o kači, gledališču in publiki:

Če ima glasba vpliv na kače, to ni zaradi duhovnih pojmov, ki jih glasba ponuja, ampak zato, ker so kače dolge, ker ležijo na zemlji, ker se njihova telesa dotikajo zemlje z vsakim svojim delom: te glasbene vibracije, ki prihajajo do zemlje in do njihovih teles, so kot subtilno in podaljšano sporočilo; zato predlagam, da se tudi publiko, podobno kot kačo, privabi in jo kot živi organizem privede do subtilnih pojmov. (Artaud, 1979)

Z opisanim procesom prihajamo od gledalca iz publike oziroma publike kot kolektivnega gledalca do soudeleženca, ki je s svojim telesom uveden v realnost dogodka. Povedano metaforično, "s smrtjo publike" se rodi soudeleženec in soborec, ki s svojim individualnim in družbenim telesom deluje v zapletenosti družbenih antagonizmov. S tem se dogodek realnosti s svojo izjemno performativnostjo upira strukturalnim hierarhijam stvarnosti. To pa je politika z globokimi in bistvenimi spomini na teater!

Iz srbsčine prevedel Janez Bostič

LITERATURA

Artaud, Antonin: *Selected Writings*. Berkeley: University of California, 1976.

Boal, Augusto: *Poetike zatiranih*. Praznovanje možnosti transformacije. Gledališče zatiranih v teoriji in praksi, lokalni in globalni perspektivi. Ur. Dragana Alfrević in Nena Močnik. Ljubljana: Ekvilib in Maska, 2012, 13–47.

Lacan, Jacques: *Seminar. Knjiga XX, Še: 1972–1973*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1985.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska, 2003.

Rancière, Jacques: *The Aesthetic Unconscious*. Cambridge: Polity, 2010.

POVZETEK SUMMARY

V tem kratkem besedilu sem analiziral modele *teatra upora* in načine, po katerih se koncept dramskega gledališča ali gledališča, umeščenega na izolirani, tj. avtonomni oder, preobraža v koncept javnega in političnega izvajanja v kontekstu družbe z očitnimi družbenimi posledicami. Opozoril sem na *dise-minacijo* umetniških disciplin, pa tudi teatra glede na tradicionalno zaprte modernistične discipline. Upor teatru sem razdelal z diskusijami o javnem političnem dogodku na odprtem prostoru, političnem spektaklu, pa tudi o performansu umetnosti in aktivističnem delovanju umetnika in publike v javnem prostoru. Posebna pozornost je posvečena prelomu v estetskem, ki se giblje iz "estetskega kot čutne samozadostnosti in igrivosti" v "estetsko kot kritični režim politike čutnega". Slednje označuje dva poglobitvena aspekta: imanentno kritiko teatra kot avtonomne in poetično zaprte umetnosti ter preobrazbo "teatralizacije" v "performativizacijo", ki ni vezana na avtonomijo umetnosti, ampak na področje dogodkov v resničnem življenju oziroma področje dogodkov med umetnostjo teatra in resničnega, vsakodnevnega življenja z vsemi poglobitvenimi antagonizmi, ki določajo političnost ljudske situacije v resničnem življenju.

In this short text I analyze models of *the theatre of resistance* and the ways in which the concept of dramatic theatre or theatre placed in isolation, i.e. the autonomous stage, is transformed into the concept of public and political implementation in the context of society with clear social consequences. I highlight the *dissemination* of artistic disciplines and also of theatre with respect to traditionally closed modernist disciplines. I analyze resistance to theatre through discussions of a public political event in an open space, political spectacle, and also of the performance of art and activist activity of the artist and the public in a public space. Particular attention is paid to the rupture in the aesthetic, which /moves from the "aesthetic as sensual self-sufficiency and playfulness" to the "aesthetic as critical regime of the politics of the sensual". The latter denotes two main aspects: an immanent critique of theatre as an autonomous and poetically closed art and the transformation of "theatralization" into "performatization", which is not tied to the autonomy of art but to the field of events in real life or rather the field of events between the art of the theatre and that of real, everyday life with all its major antagonisms that determine the politics of the people's situation in real life.

Članek ob najbolj provokativnih primerih gledališča in scenskih umetnosti v zadnjih dveh desetletjih ugotavlja nemoč umetniškega aktivizma v neoliberalnem kapitalizmu. Ob preučevanju raznovrstnih strategij upora izpostavi dva povsem različna načina predstavljanja, vzpostavljena v konceptih kritične distance in subverzivne afirmacije, ter predstavi razloge, zakaj njihovi učinki na širši družbeni ravni ostajajo prezrti.

Ključne besede: umetnost, gledališče, scenske umetnosti, politika, aktivizem, neoliberalni kapitalizem

This article notes the powerlessness of artistic activism under neoliberal capitalism despite the most provocative examples of theatre and performing arts in the last two decades. After examining diverse strategies of resistance it highlights two completely different methods of presentation, placed in concepts of critical distance and subversive affirmation, and presents the reasons why their effects remain ignored at the wider social level.

Keywords: art, theatre, performing arts, politics, activism, neoliberal capitalism

UVOD

Raznovrstne umetniške strategije nestrinjanja, neposlušnosti in upora, vse od kritične distance do subverzivne afirmacije, se vse po vrsti srečujejo z istim problemom: njihovi učinki v širšem družbenem prostoru v času neoliberalnega kapitalizma nekako izhlapijo. Sistem jih absorbira, vsrka vase, tako da kot geste upora sploh niso razvidni in nimajo moči, da bi vplivali na preoblikovanje dejanskosti. Po eni strani kritika prav utrjuje pozicije moči, ki jih kritizira, po drugi strani pa subverzivna afirmacija večini ni razvidna kot kritika. To je jedro problema. Namen tega prispevka je razgrniti vozlišče kontradiktornosti, s katerimi se spoprijema umetniški aktivizem v neoliberalnem kapitalizmu, ob tem pa se vprašati, ali je gesta upora danes sploh še mogoča.

Uvodoma naj poudarim, da se poskušam ogniti "insajderskemu" pogledu, ki ostaja v okvirih gledališča in scenskih umetnosti. Na raznovrstne umetniške prakse upora poskušam pogledati z distance in preveriti, kolikšen je njihov dejanski vpliv na oblikovanje kritične zavesti v širšem družbenem prostoru. Učinkov, ki jih prakse umetniškega aktivizma nedvomno imajo, ni mogoče prezreti. Problem pa je v tem, da se ti sproti izjalovijo. Razgrniti bom poskušala okoliščine, v katerih se ti učinki sprevrčajo v svoje nasprotje in pokazati, zakaj nekako sproti izhlapevajo.

Poglejmo najprej umetniške prakse kritične distance in potem prakse, ki uporabljajo tej nasprotno strategijo subverzivne afirmacije.

KRITIČNA DISTANCA

Vprašanje o distanci zadeva jedro problematike o sodobnih umetniških praksah upora in političnega aktivizma. Kot ugotavlja Jacques Rancière, "umetnost ni politična zaradi sporočil in čustev, ki jih izraža glede stanja družbenih in političnih zadev. Niti ni politična zaradi načina, kako reprezentira družbene strukture, konflikte ali identitete. Politična je prav zaradi distance, ki jo zavzema v odnosu do teh funkcij." (3) Vprašanje, ki se nam zastavlja, je: kako, na kakšen način naj umetnost zavzame distanco do konfiguracije družbenega polja, če je sama globoko ukoreninjena vanj: če se – nemara bolj kot kdaj prej – zaveda svoje vpetosti v družbene mreže, obenem pa tudi svoje kontaminiranosti z njimi-

vimi ideologijami? V 21. stoletju umetnost ne more biti več avtonomno polje, ki bi bilo ločeno od vsakdanjega življenja. Nasprotno, umetnost je sama del polja ideologij, kot ugotavlja Rastko Močnik in poudarja: umetnost je predvsem praksa, ki jemlje ideološki prelom za svoje gradivo in ga obdeluje (52). Ključno je nemara, kako v omrežju razrahljanih, če ne tudi razveljavljenih razdalj, v času, ko te izgubijo svojo operativno moč, sploh proizvesti mesto distance. Obenem pa se zastavlja vprašanje, ali ne prinaša tudi neposredna bližina umetnosti z ideologijami učinkovite kritične umetnosti in novih političnih učinkov. Kot kažejo sodobne umetnostne prakse, se vprašanje o učinkih umetniškega aktivizma razpira prav v tem paradoksalnem prepletu distance in bližine v odnosu do kritiziranih pozicij moči.

Bojana Kunst ugotavlja, da je bila v zadnjih dveh desetletjih političnost v gledališču in scenskih umetnostih razumljena "skozi neprestano prespraševanje in kritiko samega aparata gledališča in odnosov s publiko." (35) Na takšen način so političnost izrekli tudi gledališki dogodki v slovenskem prostoru: kot nagovor gledalcev, ki je obenem provokativno artikuliran z namenom, da se zavejo svoje lastne odgovornosti pri sprejemanju političnih odločitev in sooblikovanju družbene realnosti, v katero so (naj to želijo ali ne) neizogibno vpeti. Poglejmo si tri najbolj politično angažirane predstave v zadnjem desetletju, s poudarkom na njihovih učinkih v širšem družbenem prostoru.

Leta 2007 je Sebastijan Horvat v predstavi *Raztrganci/Učenci in učitelji* uprizoril partizansko agitko Mateja Bora. K temu ga je izzvalo aktualno politično dogajanje, povezano z revidiranjem slovenske vojne in povojne zgodovine, partizanskega gibanja in poskusi rehabilitacije domobranstva. Režiser je *Raztrgance* načrtno



Janez Janša: Slovensko narodno gledališče, r.
Janez Janša, Maska, 2007. Fotografija:
Marcandrea

zrežiral kot zagovor partizanskega gibanja in s formo politične, realistično uprizorjene agitke poskušal izzvati gledalce, da izrazijo svoje politično prepričanje. "Toda paradoks tovrstne avtonomne heteronomije, kjer umetnost neposredno apelira in obenem naslavlja že oblikovano oziroma že 'subjektivizirano' skupino ljudi, je v dejstvu, da bi podoben učinek lahko dosegli tudi, če bi političen subjekt, na katerega cilja predstava, stal na nasprotni strani." (Kunst 34) Težava je v tem, da gledalci niso nagovorjeni na način, ki bi v procesu oblikovanja političnega stališča upošteval politično subjektivizacijo, ki je polna protislovij. Nasprotno, gledalci so nagovorjeni kot moralna skupnost, vzpostavljena glede na razločevanje dobrega od slabega. Problem je v tem – kot opozarja Chantal Mouffe (72–76) – da imamo danes opraviti z zabrisovanjem konstitutivnega antagonizma, ki tvori jedro političnega. Zato politični diskurz danes poteka v registru moralnega. Ne gre za to, da bi politiko nadomestila morala, temveč za to, da so politični antagonizmi oblikovani in izraženi v diskurzu moralnega (Mouffe 75). Ko so nasprotniki enkrat opredeljeni na ravni moralnega (in ne političnega), pa ne morejo biti več oponenti, temveč so lahko le sovražniki, ki jih je potrebno odpraviti.

Oliver Frljič postavi politično subjektivizacijo in njena protislovja v središče uprizoritve 25.671 (premiero je doživela leta 2013). Avtorski projekt razgrne problematiko o 25.671 osebah, ki so bile leta 1992 izbrisane iz registra stalnih prebivalcev Slovenije in so jim bile s tem administrativnim ukrepom kršene temeljne človekove pravice. Uprizoritev nagovarja gledalce prav z izpostavljanjem nasprotij, v katera je posameznik vpet kot politični subjekt, in jih poziva k solidarnosti z izbrisanimi. Ekipi Prešernovega gledališča Kranj uspe zbuditi sočutje gledalcev ne glede na to, kakšno je sicer njihovo politično prepričanje. Igralci med občinstvom zbirajo tudi finančna sredstva za podporo izbrisanim. Gledališče jih je po vsaki predstavi v zapečateni kuverti poslalo na naslov vlade Republike Slovenije z jasnim sporočilom: da sredstva namenjajo za izplačila odškodnin izbrisanim. Institucije države dolgo niso vedele, kaj bi s kuverto: z vlade je potovala na Ministrstvo za notranje zadeve, od tam na Ministrstvo za finance, kjer so naposled le našli način, kako naj gotovina pride do naslovnikov. Sredstva so nakazali na račun proračuna Republike Slovenije, na katerem so odprli posebno postavko za izbrisane. Sredstva za izplačila odškodnin izbrisanim bodo črpana tudi iz tega naslova.

Naslednji primer, ki kaže, kako vzpostavljeni sistem absorbira geste nestrinjanja, je *Slovensko narodno gledališče* Janeza Janše (iz leta 2007). Uprizoritev rekonstruira enega najbolj sramotnih dogodkov v poosamosvojitveni slovenski zgodovini: množične politične proteste, ki jih je sprožil incident v Ambrusu, ko je eden od domačinov, ki je živel pri romski družini Strojani, v sporu ranil soseda – Slovenca. Proteste je spremljal svojevrsten medijski spektakel, spopad med večinsko slovensko skupnostjo in romsko manjšino. Uprizoritev rekonstruira prav ta diskriminatorni medijski diskurz o Romih.

Poglejmo, kakšen učinek je imelo *Slovensko narodno gledališče* v širši slovenski javnosti. Premierno je bilo uprizorjeno v Stari elektrarni – na prizorišču alternativne scene. To pomeni dvoje: na obrobju medijske pozornosti, pa tudi na lokaciji, kjer



Matej Bor, Sebastijan Horvat: *Raztrganci/Učenci in učitelji*, r. Sebastijan Horvat, Mestno gledališče Ptuj in E.P.I. Center, 2007. Fotografija: Marcandrea.

se zbira občinstvo liberalnih pogledov. Med publiko bi težko našli koga, ki bi dvomil o tem, da gre za kritiko sistema. Vsem je bilo jasno, da gre za provokativno kritiko sovražnega govora in politike izključevanja. Nagovorjeni so bili tisti, ki so bili že prepričani; svoji so govorili svojim. Radikalna politična gesta bi dobila subverzivni naboj, če bi bila uprizorjena med samimi protagonisti ali če bi se zgodila na očeh širše slovenske javnosti. To se je zgodilo oktobra 2008 na Borštnikovem srečanju v Mariboru. Uprizoritev je bila uvrščena v tekmovalni program festivala. Vendar je bila takrat kritika diskriminatorne vladajoče politike na odru Slovenskega narodnega gledališča Maribor že dobrodošla. V tem času je bila avtoriteta vladne garniture že precej omajana. Zato je subverzivni naboj, ki ga je imela uprizoritev v času svoje premiere, splahnel.

SUBVERZIVNA AFIRMACIJA

Slovensko narodno gledališče Janeza Janše je potrebno obravnavati v kontekstu umetniškega projekta preimenovanja treh umetnikov: leta 2007, ko je bil politik Janez Janša (takrat predsednik slovenske vlade in predsednik stranke SDS) na vrhuncu svoje politične moči, so si njegovo ime nadeli trije umetniki: Emil Hrvatin, Davide Grassi in Žiga Kariž. Projekt preimenovanja je usmerjen na spodkopavanje avtoritete politika in destabiliziranje dominantnih diskurzov v času njegovega vladanja.

Trije umetniki so intrigantno kritizirali Janševo politiko z metodo t. i. subverzivne afirmacije. Kot jo utemeljujeta Inke Arns in Sylvia Sasse, je subverzivna afirmacija "umetniška/politična taktika, ki umetnikom/aktivistom omogoča udeležbo v posameznih družbenih, političnih ali gospodarskih diskurzih, poleg tega pa jih lahko z njeno pomočjo potrjujejo, prisvajajo ali izrabljajo, medtem ko jih hkrati spod-

kopavajo." (2006, 6) Ena od oblik subverzivne afirmacije je nadidentifikacija, to je prekomerna, navidez fanatična identifikacija z vladajočim redom, pri kateri subjekt ne zavzame distance, temveč se postavi v nelagodno bližino dominantne ideologije. "Ko govorimo o subverzivni afirmaciji in nadidentifikaciji, potemtakem nimamo opraviti s kritično distanco, marveč se soočamo s kritiko kot estetsko izkušnjo, ki – z identifikacijo – ustvarja telesno/psihično izkušnjo kritiziranega." (Arns 2005, 55)

Nadidentifikacija ne operira z distanco, temveč z bližino. Zato se je pojavil dvom o tem, ali trije umetniki, ki so si naredili Janševo ime, res kritizirajo njegovo politiko ali ji nemara pritrjujejo. Vprašanje je tudi, kakšen učinek imajo njihove umetniške oziroma politične geste na gledalce: jih publika razume kot kritiko ali kot zagovor, celo agitacijo v korist vladajočega sistema? Mnenja so deljena tudi med liberalno mislečimi. Zagovor stališča, da preimenovani umetniki samo navidez potrjujejo avtoriteto politika, dejansko pa jo od znotraj učinkovito spodkopavajo, prinaša monografija *Name Readymade*. Temu nasprotno razlago poda, denimo, Marina Gržinić, ki v projektu preimenovanja prepozna politični konformizem, ki "še dodatno zamegljuje, zabriše, namesto da bi razkril in izpodbil desnopolitični in kartelnokapitalski položaj moči slovenskega predsednika vlade Janeza Janše." (66) Ta ostra kritika projekta preimenovanja je bila objavljena v reviji *Maska*, ki jo izdaja zavod Maska, njen direktor pa je Janez Janša.

Strategije subverzivne afirmacije, ki operirajo z bližino, so za kritiziranje politične in gospodarske logike kapitalističnega sistema bolj učinkovite kot strategije kritične distance. Nova totalnost, ki se razgrinja v kapitalizmu, namreč izključuje možnost zunanje, distancirane pozicije, zato koncept kritične distance tu ni več učinkovit (Arns, Sasse 2006, 21).

Izpostavila sem reprezentativne primere dveh povsem različnih strategij upora: kritične distance in subverzivne afirmacije. Kljub njihovi izzivalnosti in provokativnosti pa je potrebno ugotoviti, da se vse po vrsti soočajo z nemočjo, da bi sprožile kakršenkoli premik na širši družbeni ravni. Zdi se, da so pri vzpostavljanju kritične zavesti širše javnosti bolj kot gledališke predstave uspešni medijski aktivistični projekti.

TAKTIKE MAJHNEGA ODPORA

Kot ugotavlja Polona Tratnik, je za sodobne subverzivne umetnostne prakse značilno to, da na derridajevski način iščejo razpoke v dominantnih tekstih in skoznje razvijajo strategije opozicijskega branja (55). Čeprav izkazujejo velikopotezno stremljenje po preoblikovanju obstoječih paradigem in razmerij moči, so v primerjavi s široko razvejanimi sistemi gospodarske, politične in vojaške moči le točke majhnega odpora. Avtorica opozarja, da pri njih ne gre za avtoreferencialno reartikulacijo obstoječih kanonov in form (tako kot pri modernistični umetnosti), tudi ne za radikalne zahteve po reformi institucij umetnosti ali celotne družbe (tako kot pri zgodovinskih avantgardah), temveč za strategije majhnega odpora (Tratnik 57).

Za primer vzemimo projekt *Makrolab* režiserja Marka Peljhana, prvič predstavljen na dokumenti X v Kasslu leta 1997. *Makrolab* je raziskovalna postaja in

umetniški biotop, v katerem prebivajo umetniki in znanstveniki. Preskrbljeni z vso opremo za skupno delo, lahko tu neodvisno od zunanjih okoliščin ustvarjajo in živijo skupaj tudi do štirideset dni. Ukvarjajo se s kartografiranjem nevidnega teritorija signalov, prisotnega vsepovsod okrog nas (Zabel, 30). Ekipa se pri tem osredotoča na raziskovanje treh globalnih pojavov: sistema telekomunikacij, vremena in migracij (ljudi, blaga, kapitala). To je prostor podatkov, ki naseljujejo elektromagnetni spekter in določajo razmerja moči v svetu. *Makrolabova* ekipa ga preučuje kot prostor manipulativnih političnih, ideoloških in ekonomskih interesov in vanj artistično intervenira. Ob tem razvija strategije proti-nadzora kot strategije upora in kot možne modele delovanja, s katerimi se lahko civilna družba zoperstavi obstoječim strukturam moči.

Dober primer je tudi projekt *TRUST SYSTEM 15*, ki "vzame destruktivno vođeno raketo – orožje in jo spremeni v radijsko postajo za območje, na katerem za zdaj svobodna radijska postaja še ne more obstajati." (Peljhan v Čufer 66) Zamišljen je kot model brezpilotnega letala za radijsko oddajanje nad Balkanom. Umešča se v kontekst vojne v nekdanji Jugoslaviji, kjer je krožilo orožje, s katerim se je trgovalo na črnih trgih. Projekt je bil prvič predstavljen v PS1 v New Yorku in pozneje tudi na razstavi v Milanu (kjer so ga odkupili za muzej Bovisa). Svoje nadaljevanje ima v projektu *Sistem 77 Civil Counter Resistance*. Ta se navezuje na demonstracije leta 2000 v Avstriji, ki so bile uperjene proti vladi, ko je vanjo vstopila Haiderjeva stranka. Nadzora nad demonstracijami ni imela le policija, temveč tudi civilna stran. Ta je vršila nadzor s pomočjo tehnologije brezpilotnega letala, razvitega v *Makrolabu*. Prav to je cilj *Makrolaba*: okrepiti civilno družbo tako v tehnološkem kot taktičnem smislu. Seveda se učinki *Makrolaba* ne morejo meriti z veliko močjo političnih, gospodarskih in medijskih korporacij. Svojo subverzivno moč črpajo iz strategij majhnega upora. Te se za izražanje upora v prestrukturiranih pozicijah moči v neoliberalnem kapitalizmu zdijo najbolj učinkovite.

Brian Massumi gotavlja, da se je v neoliberalnem kapitalizmu zgodila kvalitativna sprememba v "mikrofiziki moči". Opraviti imamo s prehodom od t. i. makromoči k mikromoči, ki jo vzpostavlja skopični režim podatkovnih baz. To slikovito ponazori z naslednjo primero: emblemi moči niso več policijske gumijevke, ampak kode in PIN-i, ki omogočajo dostop do podatkovnih baz. Danes moč strukturirajo mehanizmi preverjanja: "Te točke preverjanja torej ne preverjajo tebe, ne povedo ti, kam moraš iti ali kaj moraš početi v nekem trenutku. Ne vladajo ti. Le ždijo tam. Čakajo nate na ključnih mestih. /.../ Če hočeš nadaljevati svojo pot, moraš priti skozi vsako tako točko. Kar se preverja, je pravica do prehoda, pravica do dostopa." (Massumi v Zournazi, 103) Massumi poudarja, da danes ni pomembna posameznikova identiteta in kakšno je njegovo prepričanje, tako kot nekdaj (še posebej v totalitarnih režimih), ko je moč:

"delovala z namenom, da bi te prisilila, da bi se prilagodil nekemu modelu. Če nisi bil zgleden državljani, si bil obsojen in zaprt kot kandidat za 'reformiranje'. Tovrstna moč deluje na velike enote – na osebo kot moralni subjekt,

na dobro in zlo, na družbeni red. /.../ Zdaj te preverjajo mimogrede, in namesto da bi ti pri tem sodili, te registrirajo kot likvidnega." (Zournazi, 103)

To odlično prikazuje dvaintrideset ur trajajoči medijsko aktivistični projekt *Paket za gospoda Assanga*. Izvedla ga je švicarska medijska skupina Bitnik: dne 16. in 17. januarja 2013 je poslala paket Julianu Assangu na ekvadorsko ambasado v Londonu. Avstralsko-ekvadorski raziskovalni novinar, računalniški heker in tiskovni predstavnik WikiLeaks Julian Assange živi na ekvadorski ambasadi od junija 2012. Čeprav mu je Ekvador avgusta 2012 ponudil politični azil, ni zapustil ambasade zaradi bojazni, da bi ga britanske oblasti na svobodi pridržale. Poštni paket je vseboval kamero, ki je – skozi luknjo v paketu – dokumentirala svoje potovanje skozi poštni sistem Royal Mail. Snemane podobe so se sproti, v živo prenašale na spletno stran skupine Bitnik (in tudi na Twitter), tako da si je potovanje paketa (v različnih poštnih vrečah, prevoznih sredstvih in skozi različne razdelitvene centre na poti) do ekvadorske ambasade lahko ogledal v živo kdorkoli na internetu. To je storilo več tisoč uporabnikov interneta (projekt je dokumentiran na spletni strani: www.bitnik.org/assange/). Namen skupine Bitnik je bil preveriti, ali bo paket nemoteno prispel na cilj oziroma ali bo iz poštne sistema izločen. Eksperiment je bil kronan z nastopom Juliana Assanga. Pred kamero, ki je vsem varnostnim ukrepom navkljub varno prispela na cilj, je z napisi ("Free Anakata!", "Free Rudolf Elmer!", "Free Aaron Swartz!") pozval k osvoboditvi posameznikov, ki so bili v zadnjih letih obtoženi nelegalnega dostopa do bodisi zaupnih informacij iz tajnih arhivov bodisi plačljivih podatkov na spletu in njihove predaje medijem oziroma razširitvi v javnosti. Julian Assange je svoj spletni nastop sklenil z geslom: "Transparency for the state! Privacy for the rest of us!" in pribil: "Keep fighting!"

Upor v neoliberalnem kapitalizmu je pravzaprav bitka za vidnost – za vzpostavitev samega prostora vidnosti in takšnih razmer zaznavanja, ki omogočajo, da je gesta nestrinjanja kot glas "proti" tudi prepoznana. Vprašanje je, ali sodobnim subverzivnim umetniškim praksam oznaka "upor" sploh še ustreza. Bolj kot izumljanje strategij, kako se upreti, je danes produktivno stremeti k ustvarjanju alternativnih vizij. Vprašanje, kaj je upor, pa je smiselno premestiti na raven premisleka o tem, kaj je alternativa.

LITERATURA

Arns, Inke: *Afirmacija in/kot odpor: o strategiji subverzivne afirmacije v zdajšnjih medijskoaktivističnih projektih (skupaj z nekaj zgledi s področja sodobnega performansa)*. Maska 1–2/2005, 53–56.

Arns, Inke: *Avantgarda v vzratnem ogledalu. Sprememba paradigem recepcije avantgarde v (nekdanji) Jugoslaviji in Rusiji od 80. let do danes*. Ljubljana: Maska, 2006.

Arns, Inke in Sylvia Sasse: *Subverzivna afirmacija: o mimezisu kot strategiji upora*. Maska 3–4/2006, 5–23.

Čufer, Eda: *An Interview with Marko Peljhan*. Geopolitika in umetnost/Geopolitics and Art. Svet umetnosti. Tečaj za kustose sodobne umetnosti 1999/The World of Art. Curatorial Course for Contemporary Art 1999. Ur. Saša Glavan. Ljubljana: Zavod za odprto družbo – Slovenija, Sorosov center za sodobne umetnosti, 1999, 64–66.

Gržinič, Marina: *Na senčni strani Alp/On the dark side of the Alps*. Maska 113–114/2008, 66–72.

Kunst, Bojana: *Bodite politični! Ali pa vas ne bo! O politični umetnosti v postpolitičnem svetu*. Amfiteater 1/2008, 29–40.

Močnik, Rastko. *Veselite se gledanju*. Ljubljana: Založba / *cf., 2007. (Oranžna zbirka).

Rancière, Jacques: *Politika estetike*. Maska 5–6/2004, 3–9.

Tratnik, Polona: *Subverzivne prakse v sodobni umetnosti – strategije majhnega odpora*. Amfiteater 1/2008, 41–58.

Zabel, Igor: *Gledališče upora Marka Peljhana*. Maska 3–4/2002, 29–32.

Zournazi, Mary: 'Hoj kot nadzorovano padanje.' *Življenje kot avtonomna kolektivnost in povezljiva avtonomnost*. Odlomki iz intervjuja z Brianom Massumiem. Maska 5–6/2005, 99–105.

POVZETEK SUMMARY

Prispevek ob najbolj provokativnih primerih gledališča in scenskih umetnosti v zadnjih dveh desetletjih ugotavlja nemoč umetniškega aktivizma v neoliberalnem kapitalizmu in se sprašuje, ali je umetniška gesta upora danes sploh še možna. Ob preučevanju raznovrstnih strategij upora (kritične distance, subverzivne afirmacije in taktike majhnega odpora) razgrne kontroverzna razmerja v konfiguraciji družbenega polja, ki absorbirajo vase vsakršno gesto upora in razveljavljajo njene učinke. Ključno vprašanje, s katerim se ukvarja, je: kako v novi totalnosti, v omrežju razrahljanih, če ne tudi razveljavljenih razdalj, v času, ko te izgubijo operativno funkcijo, sploh proizvesti mesto distance, ki je za izrekanje nestrinjanja, upora, pa tudi same alternative neizogibno potrebna.

This article notes the powerlessness of artistic activism under neoliberal capitalism despite the most provocative examples of theatre and performing arts in the last two decades, raising the question as to whether an artistic gesture of resistance is still even possible today. On investigation of diverse strategies of resistance (critical distance, subversive affirmation, and the tactics of small resistance) it unveils the controversial relationships in the configuration of the social field that soak up every gesture of resistance and cancel its effects. A crucial question that it deals with is how in the new totality, in a network of loose if not outright annulled distances, at a time when these lose their operative function, a place of distance can even be produced, something which is indispensable expressing dissent, resistance, and alternatives.

Come to Yugoslavia!

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

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

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

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



Foto: Peter Uhan

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

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

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

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



Foto: Peter Uhan

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Foto: Peter Uhan

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

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

Spodletelost marketinško vodene volje ljudstva

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

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

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

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

Očetomor

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

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

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

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

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

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

Kaj je Jugoslavija, ki je ni?

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

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



Foto: Peter Uhan

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

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

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

Nenad Jelesijević

Rac-gesta

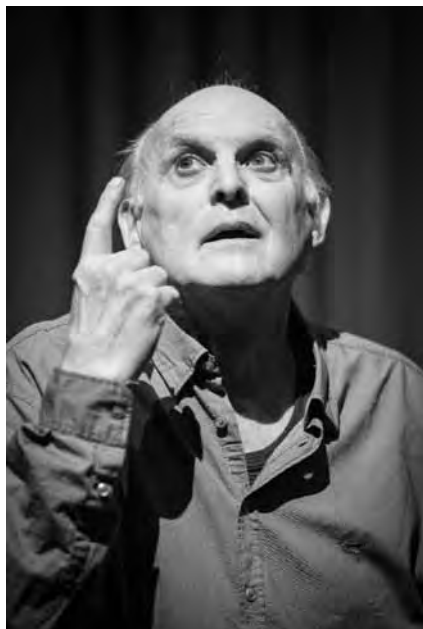
Ivan Cankar: Hlapci

Slovensko stalno
gledališče Trst

Igralec Radko Polič Rac je v tržaški uprizoritvi *Hlapcev* v režiji Sebastijana Horvata stari Jerman, Jerman post festum, Jerman iz nenapisanega nadaljevanja drame (čeprav poznamo dramske variacije na *Hlapce*), Jerman-potem. Vstopi v prostor uprizarjanja *Hlapcev*, v večplastno scensko strukturo, sestavljeno iz današnje razsrediščene in ne samo razdeljene, torej na dva dela razcepljene, temveč popolnoma razpršene in dezoorientirane družbe, v kateri vsak stoji zase in gleda le predse – natančno kakor mladi z začetka uprizoritve, v času, ko je vsaka ideologija nepomembna, in ni važno, ali so na volitvah zmagali klerikalci ali liberalci, ni važno, ali so to bile volitve (ker kaj pa so sploh volitve?) ali nekakšen manipulativni spektakel, za njimi je ostal samo raztreščen svet, smetišče, pogorišče, ki ga je mogoče pospraviti zgolj zato, da pred nami v vsej svoji odmaknjeni in za vselej mrtvi veličini zasede nekdanji čas, čas – in to je druga plast predstave – Cankarjevih *Hlapcev*, ko se je bilo še mogoče orientirati, upirati, čas mladega Jermana. Sam prinese v to dvoplastno predstavo še tretjo, lastno predstavo o predstavi, predstavo o Jermanu in predstavo o Racu. Pravzaprav so Horvatovi *Hlapci anno domini 2015* hommage Racu kot igralcu, kot Jermanu, kot sodobnemu subjektu, ki se pred nami spominja, vživlja in živi, in to

intenzivno, z vso svojo igralsko in človeško korporealnostjo hkrati.

Opisal bom eno samo njegovo gesto. Nekajkrat Rac omeni mater, "o, mati moja" je vzklik, ki se navezuje na Jermanovo mater in tudi – po vsem sodeč – na Racevo mater, čeprav o njej ne (iz)vemo nič več od tega. A v tem vzkliku je skrito praktično vse: igralčev spomin, preblisk, ki ga oplazi v določenem miselnem procesu, nehote, nepričakovano, kot srh, hkrati še vedno dovolj nadzorovano, da ga čustvo ne preplavi popolnoma, da mu glas ne počí (kolikor ni počen že po svoji naravi), da ga (iz)pove kot repliko, kot izjavo, namenjeno publikli, a vendarle izrečeno nekako zase, pa ne samo zase, za lastna ušesa, temveč za neko lastno metafiziko, ki ga (nas) nenehno določa, za neki prostor, ki kroži okrog nas kakor klima, vrtinči se okrog našega telesa, glave, neviden, a prisoten s svojo odsotnostjo, točneje, s svojim poreklom v odsotnosti; s to repliko je Rac v dialogu z lastno me-



tafiziko, z lastno minljivostjo, z lastno smrtjo, vendar – paradokсно – izrečeno z nenavadno živo intonacijo, v tem trenutku je nemara najbolj živ, sicer zamaknjen nekam čez, v (materino, svojo lastno) odsotnost, a vendarle tako tu: vsekakor v dvojni poziciji, v dvojni naravnosti, tu in tam, pred nami in nekje nad nami, v odrskem vrvišču. Torej gre tudi za sedanjost, pravzaprav za živo prisotnost, telo, fizis-v-prostoru z jasno razberljivo težo, volumnom, razmerjem do prostora; vendar enako za uhajanje v neki drugi, paralelni prostor, ne samo metafizični, ne samo transcendentni, pravzaprav tretji prostor, ki ga ni mogoče imenovati, saj ga za tistega, ki vanj vstopi, ni, kakor ni nikjer ničesar več. Raceve besede trčijo ob neko nezavedanje, nezavedno, njihov predhodnik je nemara zgolj dihanje, lovljenje sape, prvi vdih, inspiracija, vzdih; in sledi jim izdih, dolga tišina brez diha, napolnjena z ničemer drugim kakor s pričakovanjem novega diha, brez spomina, zavesti o prisotnosti, odhodu: samo obrat, prelom nediha v dih, konica noža, ostrina britve, zgornja in spodnja stran strune, navidezno zlite v enotnost zvoka.

V omembi matere je Rac breztelesno bitje, nič več star (kolikor je pač njegovo telo staro), a tudi ne nekakšen otrok, spominjajoč se odsotne matere, prej korpus, sestavljen iz žil in živčevja, hipersenzibilna goba, prosto po Heglu, ki vpija vase vibracije okolja in jih modulirane oddaja nazaj vanj. Je morda povsem breztelesna utvara, zgolj beseda, odprtina v telo, v praznino, dih telesne notranjosti, materializiran kot zvočno valovanje; njegova izjava je pravzaprav gesta, dotik, tipanje v prazno, a z organom, ki mu je mogoče jasno določiti vir:

vir v praznem, zbitem prostoru, v katerem se iz vibracij rojevajo skulpture, masivne oblike s kratkotrajno eksistenco, zgolj slišne, a vendarle otipljive; zvočni stebri tišin. Rac svojo prosto poved pove nekam v stran, navzgor, v zrak, kamor tudi sodi, ni namenjena soigralcem, niti gledalcem, pravzaprav tudi njemu samemu ne, in tudi ne materi, kjerkoli si jo predstavlja oziroma vidi. Nagovarja neko drugo, novo, težko izrekljivo stanje, na katerega se šele navaja, se pripravlja, da bo vanj vstopil, a intuitivno, ne načrtno, kot bi se mu koža živiljala v novo telo, v nov prostor, se pripravljala na nov zrak; če bi ugasnili reflektorje, bi se v teh trenutkih svetlikala.

V tej luči drugače gledam na siceršnjo Racevo igro. Če njegov glas pustimo ob strani, so tu fizične geste, igra rok, drža glave; še zlasti roke: oblikuje jih v kiparske torze, rahlo so tipizirani ali vsaj znani iz njegovega dosedanjega igranja, a morda z novo nianso: zdaj so bolj odsotne, bele, na trenutke se zdijo mrtve, kakor bi se odlepile od telesa, od pogleda, ki jih najmočnejše oživlja, in zaplavale pred našimi očmi prosto, kot risarske ali kiparske študije, po eni strani tako žive in resnične, po drugi strani pa ločene, surovo odtrgane od telesa, od življenja. Koščene roke, dlani s prosojno kožo, starčevske dlani, brez mladostne elegance, a v izrazu nenavadno natančne; kot bi jih vodila sila, ki je samo znotraj njih, kibernetiska dlan s hidravličnimi zglobi, na videz gladko in tekoče premikajoča se, v resnici, če bi jo zumirali, pa z odsekanimi, odrezanimi gibi, serijo pravilnih, linearnih premikov, ki samo od daleč vzbujajo vtis žive geste. Gledam tudi svoje roke: starost najmočnejše oplazi roke, dlani, upočasni nji-

hovo gibkost, sicer jim podari nekakšno skulpturalno monumentalnost, vendar je ta prosojna in pegasta, kaže svoj mehanizem, ki je še vedno delujoč, a ne pozna več vseh možnih tenčin izraza. Pravzaprav pa ji tudi ni treba: navsezadnje se roka pokrči v eno samo pozo, "posmrtno masko" roke, ki pa izraža vse bistveno, ključno; detajli niso več potrebni, življenje je preprostejše od vse-mogočnih in zapletenih mladostnih predstav, mogoče ga je opisati z eno samo gesto, z eno samo pozicijo, z eno samo besedo, z eno samo frazo: "o, mati moja".

Predstava *Hlapcev* svoj koncept-hommage ne izkoristi do kraja, lahko bi poiskala več zunanjih znakov, performativnih sredstev, ki bi Raca kot igralca, kot Jermana, kot človeka, kot emblem vpisala vase in v pogled gledalcev; a nekaj značilnih situacij v resnici popolnoma zadostuje, zadostuje pravzaprav že ena sama fraza, ena sama gesta. Z njo Horvatova predstava najde stik s sabo, s svojim hotenjem, z Racem, z mano.

Blaž Lukan

Kolonializem in upor v dokumentarnih filmih *V suženjstvo zakleti* in *Kako sem našel Felo Kutija*

Na 17. festivalu dokumentarnega filma v Ljubljani sta se v dveh različnih programih odvrtela *V suženjstvo zakleti* (Concerning violence, 2014, Göran Olsson) in *Kako sem našel Felo Kutija* (Finding Fela!, 2014, Alex Gibney). Medtem ko *V suženjstvo zakleti* pripoveduje o afriških bojih za osamosvojitve izpod kolonialnih vlad v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, je *Kako sem našel Felo Kutija* zbirka arhivskih posnetkov, pričevanj in vložkov broadwayske igre o nigerijskem pevcu Feli Kutiju, "neodgovornem zabavljaču iz družine aktivistov, ki je tudi sam postal političen" v boju proti evropskemu kulturnemu imperializmu. Čeprav sta filma slogovno in vsebinsko precej različna, ponujata nekaj izhodišč za premislek o podobnih vprašanih konstrukcije kolonialnega in postkolonialnega drugega.

V prologu filma *V suženjstvo zakleti*, ki temelji na antikolonialističnem eseju Frantza Fanona *O nasilju*, spregovori vodilna mislica na področju postkolonialistične kritične teorije, Gayatri Spivak. Medtem ko strmo zre v kamero, svojo misel iz temeljnega eseja postkolonialnih študij *Ali subalterno lahko spregovori* preplete s Fanonovim tekstom, njegovim življenjem in delovanjem ter pomenom, kakršnega ima le-to danes, več kot petdeset let kasneje.

Subalterno ne more spregovoriti, ker je njegova govorica ponižana na ro-

bove intelektualnega diskurza, na mitologijo in folkloro. Misli lahko samo vladajoči, podrejeni pa lahko le čuti: prvi je um, drugi telo, prvi človek, drugi žival. Fanon pravi, da se kolonizirančeva čustvenost širi na površini kože kakor živa rana, koloniziranec pa je histerik. Njegovo vedenje obvladujejo miti in magija, libido in agresija. Na ta način "kultura" postane instrument nadzora v foucaultovskem smislu: regulira, *kako* nekdo ve. Zatrto subalternno je lahko slišano le tako, da privzame zahodne načine vedenja, mišljenja, sklepanja in govorice, ki jim svoje vedenje o svetu podredi. Koloniziranega moškega in žensko njuni zatiralci slišijo le, če spregovorita v njihovem jeziku. Misel zatiranih torej ne obstaja sama po sebi, temveč obstaja le v odnosu do misli zatiralcev: je njena odsotnost, njena negacija.

Ironično tezo potrjuje tudi sam Fanonov tekst, na katerem temelji dokumentarni film *V suženjstvo zakleti*. Nikolai Jeffs v spremni besedi k slovenski izdaji *Suženjstva* zapiše, da je Fanon v svojih delih spajal psihoanalizo, eksistencializem, marksizem, mešal poetično rabo jezika z znanstveno terminologijo, literarno analizo, kritiko psihoanalitskih teorij Oscarja Mannonija, Alfreda Adlerja, Heglovega pojmovanja dialektike sužnja in gospodarja, skratka, najvplivnejše tradicije zahodnoevropske misli; in njegov esej je bil slišan – kar dokazuje to, da je bil ob izidu leta 1961 v Franciji nemudoma prepovedan, posamezni izvodi pa so bili iz knjigarn zaplenjeni. Tudi forma dokumentarnega filma, kakršen je *V suženjstvo zakleti*, govori isti jezik – je skrajno intelektualistična in zato najverjetneje dostopna le ozkemu krogu zahodnih liberalcev in radikalcev.

Na nek način torej ne preseneča, da v povsem drugačnem filmu izvemo, da Fela Kuti, ikonični nigerijski pevec, ki je sicer postal politični aktivist, nikoli pa intelektualec, naj ne bi imel "*jasne politične ideologije*". Kot kaže, je povsem intuitivno, vendar izrecno zavrnil "*marksizem, leninizem, kapitalizem*" in namesto tega pozval k "*afrikanizmu*".

Hkrati Spivakino tezo prav tako na edinstven način potrjuje *Kako sem našel Felo Kutija*, četudi k njej pristopi iz diametralno nasprotnega izhodišča. Način vedenja Fele Kutija film obravnava v skladu z Spivakino predpostavko o že omenjenem vedenju domorodcev, obravnavanem v okviru mitov in folkloro. Fela Kuti ni verjel, da AIDS obstaja, prav tako pa ni verjel v uporabo kontracepcije, ki jo je označeval za neafriško in se namesto tega zatekal k zdravilcem in praktikantom lokalne medicine. Izobražen zahodni liberalni gledalec filma, kot ga konstruira *Kako sem spoznal Felo Kutija*, Felino življenjsko filozofijo, ki ji med drugim botruje nepoznavanje oz. neupoštevanje zahodnih znanosti, denimo medicine, opazuje z muzanjem, ki se sčasoma prelevi v nekakšno "naklonjeno obžalovanje", saj je Fela zaradi bolezni konec koncev tudi umrl. Fanon dodaja: kolonizirančeve šege, njegovo izročilo, miti, predvsem njegovi miti, so jasna znamenja tega domačinstva, te prirojene izprijenosti.

Gayatri Spivak v eseju *Ali subalternno lahko spregovori* piše o politikah zatiranja ter o tem, da jih je, čeprav (oziroma ravno zato, ker) so jih izumili in razvili gospodarji, treba uporabiti v prid koloniziranih in zaslužjenih. Rezultat je njena pogosto citirana trditev, da prevratništvo lahko vznikne iz samih pogojev



nasilja. Tako kot *V suženjstvo zakleti* kot primer asimilacije poda tudi kreolizacijo gospodarjevega jezika v svojega, lahko tudi glasbeno-politično delovanje Fele Kutija razumemo kot asimilacijo džeza, soula, funka, skratka zahodnih glasbenih orodij in elementov.

Fela Kuti Nigerijo in Afriko dekolonizira kulturno. Z usvajanjem elementov zahodne glasbe ustvari nekaj, čemur ti sprva niso bili namenjeni: afrobeat, ki postane sredstvo upora. Njegovo glasbeno in politično udejstvovanje igra ideološko vlogo; drugačna ideologija pa je edina stvar, ki lahko nadomesti ideologijo. Podobno Fanon opaza, da se kolonialistična buržoazija, kadar ne more več obdržati oblasti nad kolonizirano državo, odloči za spopad v zaledju, na področju kulture, vrednot, tehnike itn., skratka, z oblikovanjem novega ideološkega aparata države. Da bi uspela, mora torej tudi dekolonizacija biti ideološka. Podobe esencaliziranega in homogenega

koloniziranja in kolonizatorja, ali pa črnca in Arabca na eni strani proti belcu na drugi so torej prav tako ideološke projekcije, ne pa družbene stvarnosti. Služijo upravičevanju nasilja pod idejo "naroda", pod katerim so združeni vsi: mestni ljudje, delavci, učitelji, obrtniki in trgovci. Nacionalistične parole imajo prednost pred morebitno "oblastjo proletariata".

Če je Frantz Fanon s pojmovanjem nasilja kot edinega možnega odziva na pogoje kolonialnega zatiranja na prvi pogled le-to obravnaval predvsem kot (kontroveržno) sredstvo upora, potem je med vrsticami brati obžalovanja, saj je staroselsko prebivalstvo v akcijo, katere rezultati bodo njihove ubite in ranjene šteli veliko bolj površno, kot pa tiste ubite, ki pripadajo njihovim kolonizatorjem, pravzaprav prisiljeno. Kolonizirancu, pravi Fanon, je že od rojstva jasno, da bo vprašanje njegovega skrčenega sveta, prepolnega omeji-

tev, mogoče na novo postaviti le z absolutnim nasiljem.

Le-to se ves čas izvaja nad telesi, ki so za dinamiko razizma bistvena tudi na splošno. V *suženjstvo zakleti* izrecno postavi, da je rasa diskriminacija diskriminacija teles: bela so zaščitena z mesti iz kamenja in železa, njihovih nog ni mogoče videti, varujejo jih obleke in čevlji. Arhivski posnetki posledic afriških bojev za osvoboditev iz šestdesetih in sedemdesetih let prikazujejo predvsem množico mrtvih in poškodovanih teles črnih Afričanov. Njihova so v primerjavi z belskimi, "*sitimi, lenimi, s trebuh, vedno polnimi dobrih stvari*", lačna, gola, umazana in shujšana, nagnetenata, predvsem pa mrtva, raztrgana in poškodovana. So telesa, ki lahko vedno umrejo kjer koli in od česar koli. Barva kože zaznamuje in determinira celotno telesnost, tako kot posameznik zaznamuje in determinira celotno skupnost, neposredni trenutek pa celotno zgodovino, skozi katero je ta skupnost šla. Fela Kuti se svoje črnosti zavede šele ob šolanju v Evropi; podobno Fanon zapiše, da se, ko na cesti sliši otroka reči: "*Mami, pogledj črnca, strah me je,*" ne more več smejati. Razlog je, da odkrije zgodovinskost svoje črnosti. Njegov razredni privilegij v deželi kolonizirajočih gospodarjev ne pomeni nič: tam ni nič drugega kot črnc.

Oboji, belci in črnci, imajo nekaj skupnega: tudi ženska ni nič drugega kot ženska. Koloniziranec, pravi Fanon, je ves čas zavisten in pohoten. Sanja o "lastnini vseh vrst": sesti za kolonovo mizo, leči v kolonovo posteljo, po možnosti z njegovo ženo. Žensk torej, ko govorimo o kolonizatorjih in kolonizirajočih, pravzaprav ni. Obstajajo le kot sredstvo, s

katerim se izraža odnos med obema, ki sta zdaj povsem jasno definirana kot moška: popolna prevlada enega nad drugim vedno vključuje tudi "polastitev" "njegovih" žensk. Zato Gayatri Spivak v uvodu *Suženjstva* Fanonov tekst dopolni s ključno kritično opazko: kolonizator in kolonizirani sta združena v nasilju, ki je pogojeno s spolom. Gre za nasilje, ki materinstvo pogosto slavi z resničnim patosom. Podobno za enakost spolov ni bilo prostora v aktivizmu Fele Kutija, prav nasprotno: poleg tega, da je izvedel poročni obred s sedemindvajsetimi ženami naenkrat in nato z njimi živel, je jasno izražal prepričanje, da je vloga ženske v družbi predvsem seksualna in reproduktivna. Problematika spola ni zastavljena le "v praksi", temveč prav na temeljnem ideološkem nivoju, podobno kot pri nasprotju med feminizmom in marksizmom: oba, Fela Kuti in v končni fazi tudi Frantz Fanon, sta bila pristaša panafriške ideje, ki ne priznava mej, ki so jih za Afričane na zemljevidu začrtali Evropejci. Bistvo ideje je želja po enotnosti, ki naj bi prinesla predvsem konec sporov in "partikularizmov" (oznaka, ki je v marksističnih diskurzih največkrat pripisana prav feminizmu oz. gibanju za enakost spolov).

Kljub temu ne gre zanikati, da obstaja povezava med dekolonizacijo, nacionalnimi državami in neokolonializmom. Na novo neodvisne ali celo nastale države so šibke, v gospodarskem in političnem smislu pa iz podrejenosti nekdanjim kolonialnim silam zanihajo v podrejenost novim akterjem na svetovnem prizorišču (danes sta to denimo predvsem ZDA in Kitajska). V *Suženjstvu* pri tem arhivski televizijski prispevki iz šestdesetih in sedemdesetih let

ponujajo vpogled v zavest, na kateri le nekaj desetletij kasneje temelji današnja, na videz postrasna zahodna družba: kolonizirano prebivalstvo je postavljeno v primerjavo z evropskim, zahodna oz. evropska ideologija pa je bila v imenu "civiliziranja" zakrinkana v religiozni oz. duhovni imperativ.

Podobno je danes privzela obliko moralnega imperativa skozi etiko kapitalizma. Ker vrednote družbe koloniziranih obstajajo le v odnosu z vrednotami zahodnih družb, je družba koloniziranih razumljena kot družba, ki sama po sebi vrednot nima – je odsotnost, negacija vrednot. V logiki izobraževanja in poučevanja manj razvitih sta rasa in biologija nadomeščeni s kulturo, neevropski način produkcije pa si Zahod razlaga skozi lastno normativno pripoved. V njej si drugega zamišlja skozi odgovarjanje na vprašanje, zakaj se normativna logika kapitala ni povsod izrazila na enak način.

Če Sartre v predgovoru k Fanonovi knjigi leta 1961 zapiše, da je neokolonializem le leni sen metropol in grad v oblakih, danes, več kot petdeset let kasneje, še malo ne kaže tako. Ko Sartre predvideva, da ima kolon le en pripomoček, nasilje, kolikor mu ga je sploh še ostalo, seveda ne upošteva nasilja transnacionalnega kapitalizma. V Fanonovih besedah, posrednik nove oblasti ne govori več jezika čistega nasilja, namesto tega svoje gospostvo prikriva. Večkulturnost oz. njena prisvojitev je zanj pravzaprav bistvena. Sodobni "kolon" – "neokolon" – domačina ne razčloveči več, kot sta to opisovala Fanon in Sartre. Domačinu podeli status človeka, osebe *de iure* – kako bi ta sicer lahko (s čimer se ukvarja še en letošnji dokumentarni

film, *Prihajamo v miru* [We come as friends, 2014, Hubert Sauper]) svobodno prodajal na milijone hektarjev svoje zemlje po smešno nizkih cenah? Tisto, čemur Fanon pravi odkrito razkazovanje gospostva, je v tekoči moderni nesmotrno; uporaba sile je neekonomična, zastarela. Vojaške sile so raje kot za napad nekega ozemlja uporabljene za obrambo kapitala na tem ozemlju, od koder podjetja na svoje, zahodne vlade pritiskajo, naj zaščitijo njihove interese. Univerzalnost humanizma stopi v službo kapitala, enakopravnost pa je le orodje za eksploatacijo. Kljub temu da že Fanon zapiše, da je v obliki, kakršna je danes, pravzaprav stvaritev tretjega sveta, njegovih bogastev in dela, Evropa kljub temu z današnjo, obubožano Afriko trguje pod pretvezo "enakovrednega trgovanja" in ji določa posojilne pogoje, ki so (povsem legalno) veliko bolj dobičkonosni od suženjstva. Tudi če je z Evropro res "konec", to še ne pomeni, da je konec tudi s kolonializmom.

Tina Poglajen

Temne plati uspeha

Ritem norosti (Whiplash)

Režija Damien Chazelle,
2014, ZDA, 107 min.

Tèma. Močan in hiter ritem na sneru, bobnu z izrazitim vojaškim podtonom. Zadnji udarec in bum – daljni plan zadihanega bobnarja. Kamera nas počasi popelje bližje in po spremembi perspektive vidimo, kdo stoji za njo. Profesor Fletcher se kot pravi filmski negativec iz sence premakne v svetlobo in že na prvo žogo pokaže svojo manipulativno naravo. Od tega izjemno učinkovitega uvoda smo praktično ves film v dogajanju, iz oči v oči z adrenalinsko, testosteronsko bitko introvertiranega najstnika, ki želi postati najboljši, in brutalnega mentorja, ki želi za vsako ceno to iz njega izvleči. Zgolj bližnji kadri, detajli in veliki plani vsekakor učinkovito popeljejo v bolj športno kot glasbeno ubrano dramo, ki se kakopak konča z "zmago". A odzumerajmo malo navzven in si oglejmo celotno sliko zgodbe, ki skriva veliko več dvournosti in paradoksov danes tako želenega in iskanega velikega uspeha in z njim povezane slave, ki naj bi nas tudi po smrti ohranila pri življenju z našim pečatom na platnu modernosti.

Chazelle sam priznava, da je zgodbo črpal iz osebne izkušnje in se je je lotil v žanru športnega filma, kar je ob sicer odlično posnetem, odigranem in zmontiranem filmu, ki funkcionira od začetka do konca, njegova največja in za razumevanje filma bistvena napaka. Tudi sam je bil nekoč zagret bobnarski uče-

nec, a je naletel na učitelja, ki ga je z neznosnimi zahtevami spravljal v obup, morebiti celo prispeval k temu, da je opustil glasbo in se kasneje našel v filmu. Mogoče je z *Ritmom norosti*, ali po ameriško *Whiplashom* – kar bi najbolje razložili z ob prometni nesreči pretegnjenim vratom, zelo dobrim, a še preblagim simbolom za pretegnjeno telo in duha glavnega protagonista Andrewa Neymana in hkrati vratolomni ritem istoimenskega komada – želel obuditi in na novo odigrati prav ta obračun. In si zato tudi izbral tak žanr, v katerem se je zlomljeni, ponižani in skoraj že premagani junak lahko zmagoslavno vrnil na veliki oder. Šport se jasno in brez ovinkarjenja naslanja na vojno – z izrazoslovjem, metodami in nedvomnim končnim ciljem, zmago. In ni lepšega kot premagati tirana, ki te je tlačil tako dolgo, da te je skoraj zlomil.

Tudi preprostost pripovednega loka je voda na mlin učinkovitega in komercialno uspešnega filma, saj gledalci gotovo z veseljem gledajo, kako poraženec znova vstane kot feniks iz pepela in zasije v vsem svojem sijaju. A glasbo, jazz je težko stlačiti v tako enolične forme in jo pri tem verodostojno prikazati, saj pri njej ne bojevanje in ne zmagovanje nikakor ni v prvem planu. Gre za iskanje umetniškega izraza, predelovanje lastnih čustev in odzivov na svoj jaz, sočloveka, okolje in svet, ki umetnika obkroža. Če je Andrew na koncu mogoče celo pokazal, da je res tehnično najbolj talentiran jazz bobnar – to sodbo prepuščam glasbenim kritikom – in je Fletcher končno našel varovanja, ki ga njegove brutalne metode niso dokončno zlomile, to še ne pomeni, da je našel svojega Charlieja Parkerja, ki ga je tako



željno iskal. Mogoče je odkril le najboljšega človeškega robota za izpolnjevanje svojih glasbenih ukazov. Kot je sloviti inštruktor Hartman v Kubrickovem *Full Metal Jacketu* (1987) iz ne preveč brihtnega in prestrašenega dečka izoblikoval popoln ubijalski stroj, ki ni več ločeval življenja in bojišča ter ubil kar njega in sebe.

Na to vižo vsekakor igra zanimiv prispevek v časopisu *The Guardian*, ki ga je spisal mednarodno priznani jazzovski bobnar Billy Brown, ki na enem od britanskih kolidžev ravnokar dela svoj magisterij. "Nihče ne želi jekleno možatega bobnarja, ki bo vedno igral enako," je opisal svoje izkušnje s kolidža in dodal: "Usmerjajo nas v določene tehnike, nikoli pa nam ne rečejo, da moramo igrati na točno določen način. Ne želijo izoblikovati bobnarja za tekoči trak." Zavrnil je pretirano tekmovalnost med glasbeniki in še posebej bobnarji, ki je v filmu jasno pokazana, čeprav je z njo režiser verjetno

želel poudariti, kako je diktirani začel prevzemati vlogo diktatorja in jo projiciral na soljudi v okolici, pa tudi razlika v tekmovalnosti med ZDA in Evropo bi utegnila biti znatna. "Tò, da je Andrew zavil z očmi, ko je moral palice posoditi drugemu bobnarju, se enostavno ne dogaja. Bobnanje ni tako tekmovalno. Na naši šoli je deset bobnarjev, ki si posojamo stvari in tudi pomagamo drug drugemu," je pojasnil. Brown je potrdil tudi našo začetno tezo, ko je uganil, da je Chazelle obiskoval glasbeno šolo. "Kot bi zapisoval svoje tesnobne sanje in zgostil lastno slabo izkušnjo. A v resničnem življenju ni tako," je razložil. Za konec je zavrnil še filmsko pretirani prikaz brutalnih vaj, polnih brizgajočih potu in krvi: "V življenju se mi je mogoče enkrat ali dvakrat zgodilo, da sem potreboval obliž, ko mi je počil žulj. Tò, da je krvave roke namakal v led, pa je kot scena iz *Rockyja*."

Sporna ali pa vsaj zavajajoča je tudi edina stvar, s katero Fletcher neprestano

utemeljujejo svoj brutalno ponižujoč način. To je anekdota o tem, kako je Charlie Parker postal legendarni Bird, ki pa je nedvomno prirejena prav poanti filma. Nori profesor razlaga, kako je bil Parker kot nadebudni mladenič povabljen na *session* z mojstri in zamočil. Legendarni bobnar Counta Basieja Jo Jones naj bi popolnoma izgubil živce in mu v glavo zabrisal činelo, Parker pa se je osramočen in osmešen spravil z odra, prejel noč, a se naslednji dan še bolj vrgel v vaje. Vadil, vadil in samo vadil naj bi eno leto in se vrnil z najbolj dihamajajočim solom doslej. A jazz enostavno ne deluje tako, kar je učinkovito zavrniljivo anekdote pokazal Richard Brody v reviji *The New Yorker*. Svoj prispevek je začel s pomenljivim stavkom: *"Ideja jazza v filmu je groteskna in absurдна karikatura."* Pri tem se je oprl na Parkerjevo biografijo Stanleya Croucha Kansas City Lightning in najprej zavrnil pomemben detalj: Jones namreč činele sploh ni zalučal vanj, ampak na tla, da ga je predramil iz afekta in ne *"skoraj obglavil"*, kot slišimo Fletcherja. Brody nadaljuje: *"Parker v vmesnem letu ni sedel sam v sobi in delal na tem, da bi njegovi prsti hitreje tekli. Igral je glasbo, učil glasbo, živel glasbo. V Ritmu norosti mladi glasbeniki glasbe ne igrajo kaj dosti. Andrew ni v bendu ali jazzovskem kombu, se ne druži s sošolci na jam sessionih – ne v parku, ne v podzemni, ne v kavarni, niti v kleti ne. Ne uči se glasbene teorije, sam ali z vrstniki, kot se je Parker. Ni obsesivne primerjave posnetkov in stilov, niti sledu širokega razumevanja in navdušenja nad zgodovino jazza."* Namesto na veličine, kot so Elvin Jones, Max Roach in Ed Blackwell se naslanja na glasno TV-osebnost brez občutka, *"jebu-*

nega Buddyja Richa", ki nikoli ne bo prava jazz inspiracija, zapiše in sklene: *"Na kratko, glasbenikovo življenje v filmu se vrti samo okrog tekmovalnosti in ambicije, nič drugega. Film ne nosi duše glasbe in zato tudi nima glasbe v svojih podobah."* Nenazadnje tudi Fletcher sam le ob zelo redkih trenutkih pokaže pristno afiniteto do jazza samega. Tudi ob smrti njegovega prejšnjega velikega upa, za katerega izvemo, da je storil samomor zaradi tesnobe in depresije, lahko njegov edini ranljivi trenutek v enaki meri kot žalovanju za izgubo človeškega bitja in njegove glasbe pripišemo žalovanju za izgubo lastnega uspeha.

Ključna bitka se odvije na ravni načinov in vzrokov za nastanek in razvoj izvrstnega glasbenika. Whiplash, pa čeprav se tudi režiser po lastnih besedah ne strinja s tem, s koncem namiguje na to, da so Fletcherjeve metode, pa naj bodo še tako krute in nelogične, uspešne, saj končno najde svojega Birda, ki ga je tako dolgo iskal. Predvsem izraza na obrazih protagonistov to jasno kažeta, saj Neyman začuti vidno olajšanje ob širokem nasmešku svojega mentorja in se mu tako dokončno podredi. Od *"izkopal ti bom oči"* in *"jebi se!"* smo prišli do romantično zmagoslavnega konca. Čeprav Chazelle v intervjujih večkrat nakaže, da sam za svojega protagonista vidi kvečjemu temno prihodnost, podobno tisti, ki jo je doživel pri 34 letih propadli in umrli Charlie Parker, pa ni razumljivo, zakaj tega ne zajame tudi v film sam. Ko se nam tiranski "mentor" skoraj dokončno zagnusi, mu dejansko dovoli njegov trenutek, ki ga znova potegne nazaj v polje dvoumnosti. Z dokazano netočno zgodbo o Parkerju nas povede v moraliziranje o povprečnosti sodobne družbe,

katere najbolj škodljivi besedi sta po njegovem "Good job!", po naše povedano "Dobro opravljeno!", saj naj bi s tem izgubljali prihodnje Birde. Če bi se s tem v naši, kot bi eden kolegov glasbenih kritikov dejal "postavtentični družbi", do določene mere lahko celo strinjali, pa to ne more biti opravičilo za njegove metode dela in poučevanja, če jim lahko tako sploh rečemo. Prepad med "dobro opravljeno!" in klofutanjem svojega glasbenika, metanjem stolov vanj in neprestanim poniževanjem z vsemi možnimi rasističnimi in seksističnimi opazkami je namreč ogromen, vmesnih poti pa mnogo.

Glasbenik tako kot vsak človek potrebuje pravo mero obojega, pohval za dobro opravljeno delo, sploh če je vedno na robu nečesa novega, in tudi kakšne ostrejšje besede ali poteze, ki ga prebudijo iz vase zaverovanega samopoveličevanja. To je krhko in nikoli jasno določljivo ravnoesje, a ne eno in ne drugo ne bi smelo biti bistveno, saj za glasbeno veličino potrebuje predvsem veliko mero samodiscipline in volje. Kot v nadaljevanju svojega prispevka zapiše Brody:

"Pravi umetnik s tema dvema besedama ne bo zapeljan in prevaran v samozadovoljstvo; pravi umetniki so zahtevni do samih sebe, zvedavi po tem, kar še ne vedo, in pripravljeni sami sebe neprestano potiskati naprej. Ne morejo najti, kar ni že v njih samih, ampak lahko to le razvijajo."

Bobnar Billy Brown celo stopnjujejo to tezo z izjavo, da ima vsak, ki nastopa, že v sebi nevrotični Fletcherjev glas dvoma. Ergo, ne potrebuje še zunanjega. Sploh ob dejstvu, če ta glas ne ponudi nič drugega kot stopnjevanje vedno prisotnega notranjega razžiranjja v obliki poniževanja, žaljenja in v končni fazi celo fizične

agresije. Pri tem pa prav nobenega konstruktivnega elementa, izdelanega argumenta ali spodbudnega nasveta, ki bi mlademu bobnarju omogočil kakršenkoli napredek, razen gole moči, hitrosti in trme. "Hitreje!" nekaj desetkrat vmes zakriči Fletcher, svojemu učencu pa ob tem ne ponudi nič jasnega ali določenega, ampak neprestano poslušamo samo popolnoma neproduktivne žaljivke in zmerljivke, ki ne nosijo praktično nobene glasbene vsebine.

Film, ki na določenih mestih sicer uspešno razbija mit o lahkotnosti glasbenega uspeha in slave ter neprestanem užitku v ustvarjanju umetnosti, saj prikaže včasih nečloveške napore, potrebne za nastanek res dobre glasbe, se tako na žalost izpoje kot sadomazohistična lajna. In s tem reproducira neoliberalno, individualistično miselnost, ki zapoveduje neprestano in neusmiljeno trošenje samega sebe. Uspeh je pri tem pripisan v prvi vrsti sistemu (v tem primeru Fletcherju), ki se z njim hrani in z njegovo pomočjo v večnem čakanju na pravi trenutek in veri v boljši jutri pušča vedno večje množice obubožanih in iztrošenih ljudi, neuspeh pa je pripisan posamezniku, ki se ni dovolj gnal, mučil, trudil in požrl vsega sranja, ki mu je servirano.

Žiga Brdnik

Ženska zgodba

Divja (Wild)

Režija Jean-Marc Vallée,

2014, ZDA, 115 min.

Poceni motel sredi puščave Mojave. Ob postelji sloni velik zelen nahrbtnik, ki se hitro polni z domnevno najnujnejšimi stvarmi, ki jih popotnik potrebuje za pohod po Pacifiški gorski pešpoti. Vrečke z dehidrirano hrano, oreščki, energijske ploščice, kuhalnik, posoda, nepremočljive obleke, spalna vreča, šotor, najglasnejša piščal na svetu, črpalka za vodo, voda. Ko so vse stvari zložene v nahrbtnik, ga je nemogoče dvigniti od tal. Drobnost postava, oblečena v belo majico, temno modre kratke hlače, volnene nogavice in obuta v rjave usnjene pohodne čevlje z rdečimi vezalkami, se na vse pretege trudi, da bi si "zeleno pošast" oprtala na rame. Poklekne, si pripne paščke čez prsi in boke ter se poskuša dvigniti na noge. Teža jo nagne vstran in za trenutek nemočno obleži pod ogromno gmoto. Kljub temu ne obupa in se počasi le postavi na noge.

Opisani prizor nam razkrije dve ključni informaciji, ki jih moramo vedeti o Cheryl Strayed, glavni protagonistki filma *Divja*. Prvič, to ni ženska, ki bi v življenju sprejemala kompromise, in drugič, popolnoma nepripravljena je na izziv, ki si ga je zadala – prehoditi del Pacifiške gorske pešpoti, tisoč osemsto kilometrov v stotih dneh, od puščave Mojave do Mostu bogov na meji med zveznima državama Oregon in Washington. Razloge za njeno drastično odločitev nam film razkrije postopoma, skozi se-

rijo *flashbackov*. Težko otroštvo ob nasilnem očetu, smrt matere, ko ji je bilo dvaindvajset let, odvisnost od heroina, splav in ločitev pri šestindvajsetih letih so prtljaga, tisočkrat težja od ogromnega nahrbtnika, s katerim se prebija skozi neobljudeno divjino. To je prtljaga, ki se jo mora na svoji poti še naučiti nositi s seboj.

Cheryl, ki jo je, v nedvomno najboljši vlogi svoje kariere, izjemno pogumno, odločno in iskreno upodobila Reese Witherspoon, je za sodobni ameriški komercialni film precej nevsakdanja junakinja. Njena razmršena, potolčena, prepotena, umazana, nemirna, težavna, jezna, izčrpana ali razdražena podoba se pojavi v skorajda vsakem kadru filma in je v diametralno nasprotnem kontrastu z lepoto in tišino pokrajine, ki jo obdaja na njeni pol metra široki in tisoč osemsto kilometrov dolgi poti. Je nepopolna, občutljiva, prestrašena in žalostna, hkrati pa tudi izjemno močna in neustrašna ženska. Ne definira se skozi moškega. Ni muza. Ni žena ali punca. Nima doma, staršev ali službe. Je popolnoma svobodna. Film njene svobode in težavnega življenja ne olepšuje, pač pa spoštuje. Cheryl Strayed je polnokrvna glavna junakinja v svoji zgodbi.

Divja je zelo osebni film o zelo dolgem potovanju do samega sebe. Hoja je za Cheryl terapija. Dolgo, mučno soočenje s preteklostjo in z vsemi napakami, ki jih je naredila v svojem življenju. Kljub temu da še sama ne ve točno, kdo je in kaj jo čaka na cilju, nas vodi skozi film. Hodimo skupaj z njo. Njen pogled je naš pogled. Vidimo, kar vidi ona. Čutimo, kar čuti ona. Slišimo tok njenih misli in v njih naletimo na drobce podob iz njene preteklosti. Spomini na



otročstvo, na mamo in na neprijetne dogodke, ki jih poizkuša potisniti v pozabo, med hojo večkrat nekontrolirano privrejo na površje in zmotijo mir in idilo samotnih gorskih pokrajin. Zdi se, kot da svojo preteklost, spomine, misli in okolico postopoma spreminja v kompleksne mentalne zemljevide, ki ji bodo, ko se jih bo naučila razbrati, pokazali pot iz gozda žalosti in bolečine, v katerem je.

Za film, ki je sicer nastal po istoimenski avtobiografski uspešnici *Divja – Izgubljena in najdena na pešpoti življenja* (na policah knjižnic jo lahko najdete tudi pri nas, saj je prevedena v slovenščino), je izvrsten scenarij napisal Nick Hornby. V njem iz zgodbe uspe izluščiti vse ključne trenutke. Prav tako zvesto sledi pripovedi knjige in na eni strani ohranja iskreno odločen, na drugi pa lahko humoren avtorčin glas. Hornbyju uspe ujeti tudi ravno pravo ravnovesje med dvema vzporedno potekajo-

čima zgodbama in domiselno ohraniti številne proste asociacije, ki dogajanje spretno preklaplja iz sedanjosti v pretekle spomine. Zgodbe ne gradi na premišljenih dramaturških zapletih, pač pa film precej prosto sledi konstantnemu nizu fragmentiranih podob, zvokov, glasbe, citatov, besed, ljudi, šepetanj, halucinacij, misli in čustev.

Zgodba o travmatični izgubi in iskanju samega sebe morda res ne sodi ravno med najbolj izvirne, vendar film kljub temu uspe gledalca že s prvim prizorom posrkati globoko v svoj svet, v katerem potem z užitek ostane vse do zadnje minute. Poleg že omenjene izvrstne igre in premišljene strukture, ki občasno zelo življenjsko in prosto kot misli, zatava na stranpoti, je ena izmed glavnih odlik filma tudi ta, da temelji na zelo močnem čustvenem doživetju. Film zelo učinkovito, tudi s pomočjo zanimive uporabe zvoka, v podobe prevaža občutke glavne junakinje. Cheryl

na poti večkrat med dlanmi zdrobi divji rožmarin in globoko vdihne njegov vonj, trese se od mraza, sopiha v vročini, stoka od bolečine, se jezi sama nase, včasih je paralizirana od strahu, spet drugič fascinirana nad naravo, ki jo obdaja. Njena interakcija s svetom je izjemno intenzivna, kar posledično tudi za gledalca ta svet naredi veliko bolj oprijemljiv.

Režiser Jean Marc Vallé nam, podobno kot že v filmu *Klub zdravja Dallas* (*Dallas Buyers Club*, 2013), namesto tega, da nam zgolj servira kup informacij, zgodbo poizkuša prikazati bolj naravno, v ritmu, za katerega se zdi, da je bolj organsko povezan s tem, kako ljudje razmišljamo, čutimo in se spominjamo. Za *Divjo* se tovrsten način režije zdi še toliko bolj smiseln, saj ritem filma v celoti narekuje protagonistkin tok zavesti, v času in prostoru pa se pomikamo podobno, kot tavajo naše misli. Enostavna zgodba mu omogoča tudi precej prosto poigravanje s samim medijem. Igrivo eksperimentira z jezikom, z montažo, glasom pripovedovalke, *flashbacki* in z zvokom, predvsem pa v filmu izvrstno uporabljajo glasbo. Slednja po eni strani igra vlogo rdeče niti, ki v celoto povezuje številne miselne fragmente, po drugi pa je glavno gonilo prostih asociacij in prehajanja med različnimi nivoji zgodbe.

Vallée v svoj prid spretno izkoristi tudi dejstvo, da je velik del filma pravzaprav sestavljen iz hoje in iz premikanja skozi prostorne in neobljudene samotne pokrajine. Že Thoreau je nekoč zapisal da, "*v trenutku, ko se začnejo premikati noge, se začnejo premikati tudi misli.*" Hoja ne zahteva veliko mentalnega napora, zato med sprehajanjem naše misli lahko odtavajo in napolnijo

svet pred nami s podobami iz naših možganov. Pokrajina, po kateri hodimo, postane platno, na katerega se projicirajo podobe. Med hojo in razmišljanjem obstaja globoka povezava in film se tega zelo dobro zaveda in na različne načine poizkuša to povezavo tudi prikazati. Na primer – ritem filma je odvisen od tempa hoje – hitreje in odločnejše ko Cheryl stopa proti cilju, hitrejša in odločnejša so njene misli in s tem tudi sam tempo filma.

Zelo jasno in odločno proti svojemu novemu cilju – razviti, posneti in producirati čim več uspešnih filmov s kompleksnimi glavnimi ženskimi vlogami – stopa tudi Reese Witherspoon. Poleg tega, da je v *Divji* odigrala glavno vlogo, je hkrati tudi njena producentka, in s tem pravzaprav najbolj zaslužena za to, da je film sploh ugledal luč kinematografskih projektorjev. Po govoru Patricie Arquette na letošnji, 87. podelitvi oskarjev, se je v medijih ponovno veliko pisalo o tem, kako težko ženske še vedno pridejo do zanimivih in predvsem nesterotipnih vlog v filmih. "*Pred dvema letoma sem videla šest svojih najljubših igralk, kako so se skoraj steple za eno samo neumno vlogo v filmu. Zazdelo se mi je, da si zaslužimo kaj boljšega kot to*", je Witherspoonova dejala v enem izmed intervjujev. S sodelavko, avstralsko producentko Bruno Papandrea je zato leta 2012 odprla svoje produkcijsko podjetje Pacific Standard.

Letošnji oskarji so pokazali tudi, da so ženske zgodbe v Hollywoodu še vedno drugorazredna tematika, za katero je izjemno težko najti producete in studie, ki bi jih vzeli pod svoje okrilje. Prav zato je še toliko pomembnejše, da ženske film vzamejo v svoje roke in začnejo pri-

povedovati lastne zgodbe. Prva filmska naslova, ki ju je Pacific Standard vzel pod svoje okrilje, sta bila posneta po knjižnih uspešnicah izpod peresa dveh ženskih avtoric. Nastala sta izjemna filma, *Divja* in *Ni je več* (*Gone Girl*, 2014, David Fincher), ki sta letošnjo filmsko sceno popestrila z dvema najbolj prepoznavnima, svežima in zanimivima ženskima vlogama. Pot do enakopravnosti, tako za platnom kot na njem, bo sicer še dolga, ampak kot je že davno tega rekel kitajski filozof Lao Ce, tudi "*tisoč milj dolgo potovanje se začne z enim samim korakom*".

Ana Šturm

Subverzivni konformizem Primernege vedenja

Primerno vedenje (Appropriate Behavior)

Režija Desiree Akhavan, 2014,
Velika Britanija, 86 min.

Primerno vedenje, režijski prvenec Američanke perzijskega porekla Desiree Akhavan, se prične kot ena od epizod serije *Punce* (*Girls*) – Shirin, junakinja filma, ki jo odigra režiserka sama, se vrne v stanovanje dekleta, s katerim je pred kratkim končala večletno razmerje in v majhno kartonasto škatlo zloži svoje stvari, ki jih trenutek po odhodu odvrže v smeti na ulici. Kamera se ustavi na zlatem dildu, ki kot simbol nekoč lepših časov žalostno obleži na dnu smetnjaka, manj donacija mimoidočim kot pa svarilo, da je strast, z njo pa ljubezen, občutje muha-
ste, prehodne narave. Toda to ni njegov edini pomen.

Primerno vedenje iz naslova je aluzija na problematičnost položaja, s katerim se Shirin sooča zaradi dveh konfliktnih identitet, ki bijeta bitko za prevlado v njenem življenju. Prva Shirin bi rada ustregla pričakovanjem okolja, v katerem je odrasla in (p)ostala dobra hči perzijskih staršev. Druga Shirin je biseksualna ženska, ki sicer živi v času ter na kraju, ki je fluidnim idejam seksualnosti naklonjen bolj kot kdajkoli prej, pri čemer pa tudi ta naklonjenost naleti na meje, predvsem kadar ogroža ideje spolne identitete tistih, ki spolno usmerjenost dojemajo binarno. Naslov gledalcu sugerira, da se Shirin njena dvojna zaznamovanost zastavlja kot problem, toda uvodni prizor z dildom kot punktuacijo nam nakaže, da se bo



zgodba odvila drugače. Režiserka svoje protagonistke ne postavlja v situacije, ki bi poudarjale njeno drugačnost v očeh večinske belske, heteronormne Amerike, ampak v duhu New Yorka kot talilnega lonca izenači z ostalimi dvajset-in-nekajletniki, ki romajo po ulicah Brooklyna, iščejo kariere, ljubezen, prostorn(ejš)a stanovanja in osebno izpolnitev.

Je to zgolj izraz konformizma, asimilacije predstavnice etnične manjšine v družbo, katere kulturne norme je nekritično, brez distance ponotranjila? Predstavljamo si lahko ta očitek ravno zato, ker ni tako redko, da se kulturniški komentatorji spotaknejo ob to, za kar predvidevajo, da je pomanjkljiva mera bodisi samorefleksije umetnika, bodisi refleksije njegovega lastnega porekla, ustroja in pozicije v večinski družbi, kadar pač gre za pripadnika manjšine kakršnekoli vrste že pač. Ni malo teh, ki verjamejo, da umanjkanje politične agende, komentarjev v takšnih primerih nakazuje nameren spregled neenakosti znotraj družbe, zavoljo pragmatizma in populističnega konformizma, ali še huje, zaradi "slepote" umetnika glede njegovega drugorazrednega položaja, ki je posledica njegove drugačnosti, kakršna koli naj že bo.

Desiree Akhavan je filmsko pripoved *Primernege vedenja* zasnovala na delno avtobiografski podlagi, kar izpostavlja tudi v intervjujih. Film je tako deloma refleksija videnja lastne identitete v kontekstu ameriške družbe, toda pri tem je potrebno vštetiti tudi vse faktorje, ki so ključnega pomena za konstrukcijo pripovedi njenega lastnega življenja, ki posledično posredno postane pripoved njene junakinje Shirin. Fragmenti resničnih osebnosti, ne zgolj njene lastne, končajo v filmskem univerzumu, ki ga vzpostavi, in s čimer odslikava realen pogled na svet, kakršen je skozi njene oči že vedno obstajal in vedno že bil elementaren za njeno dožemanje okolja. In to dožemanje, ki je skozi film subjektivno podano z besedami, ki jih režiserka-scenaristka polaga v usta svojemu avatarju v filmski sliki, je slika resničnosti, v kateri je že vsekoli vsebovano politično, preprosto zato, ker svojemu liku daje glas in ta glas se sliši v javnosti. V tej javnosti je tako reprezentirana – kot biseksualna ženska in kot Američanka iranskega porekla – pri čemer v ideološkem obratu opušča banalno enačenje političnega z aktivističnim – in zato v liku Shirin pride bliže resnici same izkušnje "biti Desiree". To pa je v

tem filmu njen namen in paradoksalno je to na svoj način subverzivno dejanje, ki ga v zadnjem času v večji meri zasledimo v določenih delih umetnikov, pa tudi drugih ekspresijah ali poročilih, ki prihajajo "z druge strani". En takih primerov je na primer svojevrsten trend poročanja iz dežel t. i. tretjega sveta, ki namenoma kontrirajo enodimenzionalni prizmi, skozi katero zahodna javnost oblikuje narative o deželah in ljudeh tej kotičkov sveta. V praksi to pomeni npr. usmerjeno poročanje nekaterih avantgardnih medijev, kot sta recimo reviji *Dazed and Confused* ali *Vice Magazine*, katere poročevalci in novinarji svoje kamere in peresa vodijo stran od klišejsko enoličnih predstav Afrike ali držav Južne Amerike kot večnih "kriznih žarišč" ter njihovih prebivalcev kot nemočnih žrtev. Namesto tega se osredotočijo na kulturne prakse, glasbene, umetniške, modne trende, subkulture, obskurne (v dobrem pomenu) slavne osebnosti, življenjski slog prebivalcev, s čimer v enem bolj pohvalnih trenutkov zahodne civilizacije (ponovno) vračajo dostojanstvo, ki so jim ga desetletja vojn in izkoriščanja odvzela. To navidez banalno ukvarjanje s popularno kulturo ljudi, ki so jih v javnem diskurzu ponižali (červeno nena-merno, a kljub temu se je to zgodilo) v stereotipne obraze vojne in bede, to obratno-pozitivno poročanje ljudi znova humanizira, prav zato, ker med njimi in med nami potegne vzporednice, ki potekajo po linijah univerzalno prepoznavnih občutij in navad.

Ta gesta v filmu *Primerno vedenje* pride kar najbolj dobesedno do izraza prav v edinem trenutku v filmu, ko Shirin eksplicitno soočijo z njeno drugačnostjo. Pri tem je vredno omeniti, da prizor v ničemer ne izstopa v samem dra-

maturškem poteku dogajanja, ampak služi skoraj izključno kot iztočnica za komično repliko junakinje. Ko pije vino z moškim, ki ga je ravnokar spoznala, jo ta vpraša, od kod izvira njeno ime. Shirin omeni, da je iransko, na kar se moški odzove z navdušenim "*uau, Irančanka! Ravnokar sem v Vice-u bral članek o underground hip-hop sceni v Teheranu! Povej mi, kakšna je kaj situacija tam doli?*", na kar Shirin v ravnodušno-sarkastični maniri, ki je izpostavljena tipična lastnost njenega lika, odgovori, da "*na žalost nisem del te scene, večino časa v Iranu preživim med gledanjem Disneyjevih filmov doma z babico, ki med tem razvozlava orglice*". Seveda je ta komični moment avtoričin komentar, ki svojo satirično komično ost usmerja v klišejski orientalizem povprečnega kultiviranega Brooklynčana, kot tudi že v prakso navdušenja trendovskih intelektualcev nad lastnim "*casual*" odnosom do slednjega.

Če Shirin poudarjena etničnost bolj ali manj bežno zaznamuje, pa se zanjo kot večji problem izkaže njena fluidna spolna orientacija. Ker se definira kot biseksualka, pri svojem dekletu Maxine naleti na sumničavost. Maxine je namreč to, kar Shirin ob prvem srečanju muzajoče označi za "zlato zvezdico", kar naj bi letelo na "doslednost" Maxinine lezbičnosti. Maxine v nasprotju s Shirin ne privlačijo moški, zato je na nek način "boljša" od Shirin, ker ni ambivalentna, ker igra le za svojo ekipo in ne sedi na dveh stoli, če se lahko izrazimo v prispodobah. V lezbični skupnosti biseksualnosti tradicionalno ne sprejemajo z najbolj odprtimi rokami, v intristično normativnem binarnem okvirju velja za šibkost. Maxine tako v trenutkih pasivne agresije Shirin čustveno izsiljuje, ker Shirin svoji družini še ni razodela, da je dekle, s katerim si deli

stanovanje, pravzaprav njena ljubimka in življenjska sopotnica. Edini pritisk, ki ga Shirin v filmu zaradi svoje spolne orientacije doživlja, prihaja tako rekoč od znotraj, iz njene lastne skupnosti, ki je na nek način ne sprejema povsem.

Če se po povedanem vrnemo k izhodiščnemu trenutku, ko po abruptni selitvi na ulici v smetnjaku konča svoje popotovanje po tem materialnem svetu (vsaj začasno) zlati dildo, nam postane simbolika tega dejanja povsem jasna. V začetku filma se Shirin nekaj sekund po tem, ko ga odvrže, vrne ponj. Lahko rečemo, da še ni pripravljena odvreči nečesa, kar jo je povezovalo na najbolj intimni ravni z žensko, ki jo ljubi. In ko v zadnjih minutah filma prehodi pot prebolevanja in se dildo znova znajde v smeteh, je to definitiven znak, da je s tem zaključeno poglavje njenega življenja, s katerim je opravila. Toda zdi se, da se za tem objektom skriva več. Ali ni morda ta dildo že na samem začetku avtoričin podpis – vizualni pripomoček, s katerim v uporniški, skorajda pankovski maniri zabrusi "jebite se" vsem tistim, ki pričakujejo, da se bo vedla primerno? Da bo igrala po pravilih igre, ki ji jih narekuje bodisi moralna policija, bodisi norma politične korektnosti? Za čigavo primerno vedenje pravzaprav gre?

Ko poruši pričakovanja na obeh straneh, ko v obratu k navidezemu konformizmu svoji junakinji dovoli drugačnost odkriti *znotraj* predpisane, pričakovane forme drugačnosti, Primerno vedenje odkriva dimenzijo subverzivnega, ki obračuna s stereotipi tam, kjer se najraje zadržujejo – tam, kjer verjamemo, da jih ni.

Bojana Bregar

Večno sonce nacionalističnega uma

Emir Kusturica: Kje sem v tej
zgodbi jaz?

Cankarjeva založba,
Ljubljana 2014

Cankarjeva založba je s prevodom prvega dela avtobiografije srbskega režiserja Emirja Kusturice opravila enega redkih ekskurzov na področje filma. Knjiga, ki je prvotno izšla v Srbiji leta 2010, in sicer pod naslovom *Smrt je nepreverjena govorica* (besede režiserjevega očeta in zadnji stavek v knjigi), je novi naslov dobila kasneje v mednarodnih različicah, slovenski prevod pa k nam prihaja preko francoskega. Motiv za izid avtobiografije, ki je pri nas izšla tako v trdi kot mehki vezavi, ne leži toliko v ožjih, filmsko strokovnih vzgibih, temveč bolj v širših kulturnih povezavah s področjem bivše Jugoslavije. Zaradi življenja v skupni domovini in kasnejših travmatičnih dogodkov je Kusturica namreč vsaj malo povezan tudi s Slovenci. V knjigi na to temo denimo izstopa anekdota, kako je z vso strastjo navijal za slovenske smučarske skakalce in od veselja kriče skakal po postelji, da so se sosede neprestano pritoževali nad hrupom. Kulturne in jugonostalgčne povezave torej tudi v tem primeru razkrijejo ugotovitev, da filmske publikacije na slovenskem trgu večji založniki zalagajo zgolj zavoljo tovrstnih širših vzrokov.

Kje sem v tej zgodbi jaz je dokaj debela knjiga, ki pa jo majhni format in poljuden način pisanja naredita za gladko berljivo. Kusturica se do neke

mere izogiba pričakovanjem in pripovedi o lastni življenjski poti daje bolj osebni značaj, kot pa da bi ubral bolj senzacionalistični, zahodnjaški pristop k osvetljevanju ozadja nastajanja njegovih ključnih filmskih mojstevin. Samo za primer: *Dom za obešanje* si v 450-stranski knjigi komajda zasluži kakšno omembo, enako velja za Gorana Bregovića kot enega njegovih ključnih sodelavcev. Zato pa je prisotnih veliko osebnih anekdot in vpeljav likov iz režiserjevega osebnega življenja, s čimer pripoved osvetljuje predvsem kulturni moment Kusturićinega odraščanja v nekdanji Jugoslaviji.

Kusturica že vsaj od filma *Podzemlje* (1995) naprej slovi kot kontroverzen režiser in človek, ki se ni nikoli jasno postavil proti srbski agresiji v nekdanji državi in je v omenjenem filmu nasilnim nacionalizmom podvrženo Jugoslavijo orisal kot talilni lonec hedonizma in za blojenosti. S tem je notorično zgolj podpiral zahodnjaški, stereotipiziran pogled na vojno, češ da gre v tej regiji zgolj za kopico plemen, ki se tako ali tako že skozi celotno zgodovino pobijajo med sabo. V avtobiografiji zgodbe okrog *Podzemlja*, zaradi canske zlate palme in spremljajočih ekscesov nedvomno Kusturićinega najbolj razvpitega poglavja kariere, zavzemajo zadnji del avtobiografije, zato se večina knjige bere kot popisovanje osebnih dogodkov, ki so vodili do tega najodmevnejšega trenutka njegove kariere. Zgodbo o lastnem življenju Kusturica začne leta 1961, ko je prestopil šolski prag ravno v času Gagarinovega poleta v vesolje. Kot mladenič je odrasčal v Gorici, večinsko romskem predelu Sarajeva vzhodno od Baščaršije, njegovo življenje pa je že takrat tkalo tesen odnos s filmom. V tem zgodnjem obdobju izstopa spomin na dneve, ko je

v strahu pred katastrofo in sodnim dnem, obseden s podobo Titanika zgradil veliko maketo ladje, ki pa je bila tako težka, da je ob nošenju domov padel in si zlomil zapestje. Ko se je kasneje ta maketa iz kartona in moke sesedla, je jokalo celo noč in si mislil: "*Jebenti socialistično gradnjo.*"

Takšne povezave med osebnim in političnim dominirajo po vsej knjigi ter imajo močno povezavo s poljudno refleksijo Titovega socializma. Pravzaprav je v režiserjevi mladosti Tito privzel kar ustaljeno mesto v izrazu, ki je označeval najboljše stvari v življenju – ženska je lahko bila lepa kot Tito, gól pri nogometu je bil vrhunski kot Tito in tudi pesem *Michelle* skupine The Beatles je bila kot Tito. Kusturica je z maršalom sicer imel zgolj eno zgrešeno srečanje, ko so na njegovi šoli organizirali šolsko ekskurzijo z ogledom Titovega mimovoza, vendar je prvega moža države uspel videti zgolj kot oddaljen obris v mimoidočem avtomobilu. Tistega, česar se Kusturica iz tega obdobja zagotovo bolj spomni, pa je njegov vstop v filmski svet: leta 1963 je kot 9-letnik metal premog v klet Jugoslovanske kinoteke, kjer je potem od strani gledal na platno med predvajanjem *Atalante* Jeana Vigoja. Bodoči režiser je imel celo nekaj bežnega spogleda-



vanja z nogometno kariero, ko je pred polnim stadionom Koševo odigral pionirsko tekmo pred spektaklom med Sarajevom in Olympiakosom, in navdušil množice na tribunah. A ker je bil "preveč pošten" za nogometaša, se je namesto športne poti raje odpravil po filmski. Leta 1972 je kot najstnik zabeležil bežno vlogo v klasičnem filmu *Valter brani Sarajevo*, kjer so ga v filmu po eni sami izgovorjeni vrstici nemški vojaki z mitraljezi pokosili na tla. Takrat še sicer nihče ni vedel, v kakšen filmski kaliber bo zrasel mladenič, za katerega se je od tu naprej zdelo, da je bil rojen pod srečno zvezdo. Ko je namreč potem posnel svoj amaterski film *Del resnice* (1973), je ta nemudoma osvojil prvo nagrado na festivalu amaterskega filma v Zenici, film pa je mladi cineast takoj poslal na Akademijo scenskih umetnosti (FAMU) v Prago, na podlagi česar ga je komisija za sprejem novih študentov povabila na ustni del izpita ter ga sprejela. S tem se je začela njegova pisana poklicna pot, ki ga je iz Sarajeva popeljala v svet, njegov kulturni azil pa traja vse do današnjih dni. Tu se znova razkrije neposredna povezava med osebnim in političnim: kot poudarja, je bila ravno med začetkom njegovega študija v Pragi leta 1974 "*sprejeta nova ustava Jugoslavije, s katero je Hrvaška dosegla večjo avtonomijo od Srbije*", kar je bil "*prvi korak k slabitvi skupne države južnih Slovanov*." S temi vrsticami se v knjigi začne nova pripovedna linija, ki izraža avtorjevo izrazito prosrbsko videnje kasnejših oboroženih konfliktov na področju bivše Jugoslavije. Kusturica ob svojem prvem odhodu v tujino izpostavi zanimiv podatek, da so ga takratni lokalni uradniki poskušali nagovoriti, da bi na Češkoslovaškem deloval kot vohun, kar je njegovo družino

močno prizadelo in se je temu ostro uprla. Prav takrat pa je, po prihodu v Prago, spoznal tudi Slovenca Vilka Filča, bodočega nepogrešljivega direktorja fotografije pri njegovih največjih filmih. Malo kasneje, leta 1975, pa je, morda še pomembneje, umrl Ivo Andrić, Kusturičin največji idejni in avtorski idol, ki ga tokom knjige vseskozi citira in referira. "*Ta pisec je primerljiv s Thomasom Mannom, in ko ima majhen narod takšnega velikana, je to znamenje, da je vsaj v nečem enakopraven z večjimi evropskimi brati*." Istega leta se je zgodil še en pomemben dogodek: Fellini je posnel *Amarcord*, ključno delo režiserja, od katerega je Kusturica v estetskem smislu počrpal največ, čeravno je na štirih zaporednih projekcijah tega filma zaspal, preden si ga je ob močnih občutkih krivde uspel dokončno ogledati. Kot potem zapiše: "*Amarcord je bil za moje filme tisto, kar je bil za vesolje veliki pok. Podobe in ideje iz filma so postale glavni izvir, iz katerega so se napajali vsi moji filmski vodotoki. Po tem filmu je vse, kar se je dogajalo v mojem filmskem življenju, merjeno s tem vatlom*."

V skladu z ugotovitvijo o srečni zvezdi so se uspehi za Kusturico začeli nizati izredno hitro, saj je leta 1981 – kot sam poudarja, kmalu po Titovi smrti – za film *Se spominjaš Dolly Bell* kot mlad režiser že prejel zlatega leva v Benetkah. S tem so se začeli tudi njegovi ekscesi, ki jim pozornost v knjigi namenja zgolj sporadično: "*Tako kot vsi provincialci, ki se po velikem uspehu sprostijo, sem tudi jaz pretiraval z alkoholom. Pitje pa je kmalu postalo nevarno. Bolj kot za pijanstvo je šlo za veliko željo po povzročanju škandalov na javnih mestih. Še posebno mi je bilo pri srcu, ko sem po gostilnah*

zmerjal Tita in državo." Kljub temu velikemu uspehu je bil Kusturica v Jugoslaviji še vedno brez stanovanja, to pa zaradi tega, kot sam pravi, ker ni bil nikoli član Zveze komunistov. *"Kako drugače razložiti, zakaj je bil lastnik zlatega leva še vedno podnajemnik? Težko je razložiti tak pojav, ko pa se ve, da sta bila beneški lev in triumf Bosne v košarki edini zmagi, ki postavljata Sarajevo na zemljevid Evrope."* Še preden Kusturica uspe napisati par vrstic o tem velikem uspehu, že sledi naslednji: zlata palma v Cannesu za film *Oče na službenem potovanju* iz leta 1985. Ob tem filmu v knjigi v celoti prepiše serijo pisem, ki si jih je izmenjeval s takratnimi oblastmi, ki so zahtevale, da bi se moralo v tem filmu *"bolj čutiti duha in dogodke tega časa. (...) Sodobni človek hoče videti, kako je Jugoslavija premagala Stalina, in če tega ne storimo, nasprotujemo sodobni zgodovini."* To so bili tudi časi, ko se je začela pojavljati globalna, komercializirana pop izkušnja, ki je nadomestila bistveno bolj lokalizirano pop kulturo skupine Zabranjeno pušenje in oddaje *Top lista nadrealistov*. Slednja se je avtorju takrat zdela kot *"ščit pred pihajočim pošastnim MTV-jem in njegovo kanalizacijo, ki se je tedaj začela zlivati s televizijskega ekrana in je grozila, da se bomo utopili v njenih glasbenih fekalijah."* Po uspehu filma *Oče na službenem potovanju* in prejeti zlati palmi se je režiser dokončno izselil iz Sarajeva, saj je sprejel povabilo Miloša Formana za profesuro na Univerzi Columbia v ZDA.

Leta 1992, ko "izgine Jugoslavija", Kusturici umre tudi oče, režiser pa ta podatek o političnem razpadu skupne tvorbe pospremi v vprašanju: *"So to akcijo začeli Vatikan, Nemčija, na koncu tudi ZDA? Tudi to bomo nekega dne izve-*

deli." V tistih dneh je Kusturica v Sarajevu gostil Johnnija Deppa, takratnega glavnega igralca v njegovem filmu *Ari-zona Dream* (1992), anekdote z njim pa Kusturica opiše bolj natančno kot družene s katerokoli osebo izven kroga svoje družine. Za Deppa so takrat v Sarajevu mnogi mislili, da gre za zgolj za enega izmed mnogih Romov iz Kusturičinih filmov, kar je na nek način bil: *"Redko se zgodi, da se kralj Hollywooda obnaša kot Indijanec z Gorice in ne kot Američan iz Kentuckyja."* Kusturica je Deppa vodil po "ljudski" strani Sarajeva: na obiske k prijateljem, pohajkovanja po gostilnah, v lastno stanovanje, kjer ga je seznanil s tamkajšnjo kulturo, z Andrićem in neizbežno tudi s politiko. Ko se je vojna v Sarajevu dodobra razmahnila, je bil Kusturica v tujini, v knjigi pa opiše svojo dilemo glede vrnitve v Sarajevo, ko so mu jo prijatelji odsvetovali, ker se je v jedru vojne že spletala pripoved, v kateri so bili Srbi edini negativci. *"Kot v kavbojskem filmu."* Kusturica vzporednice svoji odsotnosti iz rodne domovine v kritičnih trenutkih spet najde pri Andriću: *"Tudi on se je umaknil pred vojno. Največja dela je ustvaril v času druge svetovne vojne."* Ko je v Sarajevu divjala vojna, se je režiser ustalil v Normandiji, v hiši, v kateri je po njegovih besedah Johnny Depp z Vanesso Paradis spočel Lily Rose, svojega prvega otroka.

Potem leta 1993 umre še eden izmed njegovih očetov: Federico Fellini. Smrt enega njegovih idolov ga je *"zaznamovala bolj, kot je zahodno civilizacijo zaznamoval padec berlinskega zidu."* V slogu prej navedenega citata o Andriću je Kusturica v tujini takrat res začel ustvarjati svoje največje delo: *Podzemlje*, kontroveržno alegorično pripoved o Ti-

tovi Jugoslaviji in o njegovi politični propagandi. Ta pripoved je zelo zvest odraz avtorjevega pogosto izraženega občutka ogroženosti pred muslimansko dominantnostjo v Sarajevu. Kot doživeto opiše čas vojne in čas, ko je snemal *Podzemlje*: "Vsi so lagali! In Američani in Angleži in Nemci in Srbi in Muslimani! Pet dni po začetku vojne so televizijske postaje, hitreje kakor kalašnikov izstreljuje naboje, širile novice o dvesto petdeset tisoč mrtvih. (...) Takšnih rezultatov ni imela niti Hitlerjeva Nemčija. To je bil čas, ko je cvetela propaganda." Kusturica natančno opiše tudi razvpito dogajanje okrog njegovega takratnega bivanja na filmskem festivalu v Cannesu, ko je njegova ekipa zanetila množičen pretep na plaži zvezdniškega hotela Majestic. Ta razvratni značaj njegovih filmov je bil od takrat naprej nepovratno povezan tudi z njegovim osebnim značajem, tako da se je celo sam začel indentificirati z oznako "dionezičen". Prav zaradi teh izgrediv ga je po pretepu v Cannesu zapustil Vinko Filač.

Podzemlje še danes vidimo kot filmsko mojstrovino, polno bujne in barvite fellinijevske domišljije, ki pa mu manjka faktualne in intelektualne širine, to pa je miselna hiba, ki močno izžareva tudi iz knjige same. Eno takšnih njegovih posploševanj denimo zveni takole: "Meni nikakor ni šlo v glavo, zakaj so bili ravno Slovenci tisti, ki so Miloševiću rekli Hitler, in s tem mislili na nekaj slabega. Še iz filmskih žurnalov vemo, da je Hitler v Maribor vkorakal kot veliki vojskovodja. Sprejeli so ga, kot so pozneje sprejeli Tita. Človeka, ki so mu dali brco, ko je bil čas za vstop v Evropo." To ni pogled, ki govori o Srebrenici – ali, bolje rečeno, ki jo sploh omenja –, temveč tisti, ki nenehno izpostavlja agresijo Muslimanov nad

Srbi. "Andriću so podrli kip, kaj bodo storili z mano, ki sem še živ, če ne bom te svoje buče uskladił z glavami in idejami muslimanskih potuhnjencev." V tem pa muslimanski etniji še najbolj zameri, da ga je njihov predsednik Alija Izetbegović na zasebnem sestanku prepričeval, da je Andrić, njegov idol, poln sovraštva. "Tisti, ki grdo govori o mojih junakih, ne more biti moj predsednik." Kusturica se tako na koncu še vedno kaže kot nacionalist v nekem preteklem, nazadnjaškem smislu besede, ko vojna dogajanja po razpadu Jugoslavije še vedno opravičuje na način, na kakršnega je to počel pred 20 leti v *Podzemlju*. A kakor se zdi, problem ni zavestno vztrajanje pri tej perspektivi, prej neka ignoranca ali pomanjkanje empatije, saj iz njegovega pisanja vendarle izhaja iskrenost. Kot sam najbolje pove: "Nisem del jezikoslovne dediščine Vuka Karadžića, ki se drži pravila 'piši, kot govoriš'. Jaz sem zagovornik ideje 'piši, kot misliš'." Kje sem v tej zgodbi jaz je zabaven, dinamičen in doživet popis življenja velikega filmarja, čigar kariera je bila zaznamovana z ignorantskimi stališči, spornimi potezami in z bučnimi incidenti. Emir Kusturica s to avtobiografijo ostaja eden največjih likov srbske in bosanske kinematografije ter kulture na sploh, a še naprej tudi eden najbolj kontroverznih.

Matic Majcen

Obramba pred svetom in časom

Almir Bašović:

Čehov in prostor

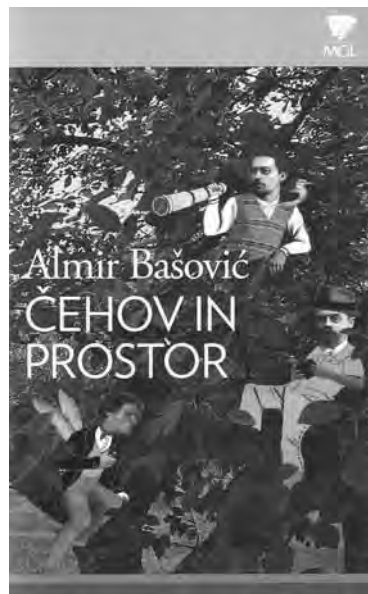
Mestno gledališče ljubljansko,
Ljubljana 2013

Ob klasičnem in posledično vedno aktualnem prispevku literarnega opusa Antona Pavloviča Čehova v zakladnico svetovne literature je v letu 2014 zapuščina ruskega literata nekoliko bolj stopila v ospredje zavoljo Nuriya Bilgeja Ceylana, dobitnika zlate palme na filmskem festivalu v Cannesu, čigar dela že vse od prvega kratkega filma *Zapredek* (*Koza*, 1995) preko celovečercer *Oddaljen* (*Uzak*, 2003), *Tri opice* (*Üç Maymun*, 2008) in *Bilo je nekoč v Anatoliji* (*Bir zamanlar Anadolu'da*, 2011) vse skozi sledijo slogovnim postopkom ruskega pisatelja. Ob približno istem času je Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega tudi izdala razpravo *Čehov in prostor* bosanskega avtorja Almirja Bašovića, sicer literarnega, gledališkega in filmskega kritika ter predavatelja na Filozofski fakulteti Univerze v Sarajevu, s čimer je ta izdajatelj še enkrat več poudaril ne samo večno privlačnost opusa Čehova, temveč tudi njegovo enakomerno relevantnost povprek različnih umetnostnih sfer – literature, gledališča in filma.

Gledališko založniško ozadje zaradi tega razloga ne sme zavesti, saj čeravno naslov *Čehov in prostor* morda res potrjuje, da se Bašović v določem delu ukvarja z gledališkim prostorom, je s strogo teoretskega vidika prostor ven-

darle mišljen kot fizična razsežnost pri-povedi ne glede na njeno aktualizacijo bodisi na papirju, na odru ali pred kamero. Bašović še posebej poudarja teoretsko vrednost ločitve med odrskim prostorom kot tistim, ki ga med aktualizacijo dejansko vidimo, ter dramskim prostorom, ki si ga med gledanjem (in poslušanjem!) predstavljamo – skratka, prostor v *off*-u. To je še toliko pomembnejše pri Čehovu zato, ker, kot pravi avtor, sledeč zapuščini zgodnjega strukturalizma, slog ruskega literata v določeni meri deluje na nezavedni ravni, in to ravno preko vzpostavljanja samosvojih zakonitosti prostora in časa v slogu pisanja.

Bašović, ki svojo študijo vidi kot nadaljevanje in poglobitev dela ruskega teoretika Borisa Zingermana *Prostor v dramah Čehova* iz leta 1982, knjigo začne s zgodovinskim pregledom teoretskih pristopov k pojmu prostora, ki "je bil pomembna tema že za predsokratike v stari Grčiji", nato pa preko Kanta ugotovi, da je prostor skupaj s časom nujna spoznavna kategorija, saj "si ljudje nikoli ne moremo narediti predstave o tem, da prostora ni." Stvari z Einsteinom in Lobačevskim postanejo bolj kompleksne, saj, kot pravi slednji "tridimenzionalnost prostora ustreza zgolj evklidskemu sistemu, vsak drug si-



stem pa ima druge dimenzije." Avtor teoretsko diskusijo prenese na staro temo primerjave fizičnega prostora in gledališča s postavko, da je gledališče model sveta (in obratno). Dževad Karahasan je v zvezi s tem denimo menil, da je *"gledališče vedno pomanjšan model Univerzuma, podoba kozmosa, ki jo je oblikovala kakšna kultura."* Tega avtor seveda ne bi omenjal, če ne bi to imelo ključne posledice za materialno uprizarjanje univerzuma Čehova, saj lahko *"celoten dramski opus Čehova beremo ravno kot dokaz na njegovo nezadovoljstvo z obliko odra, ki se je takrat uporabljala"* – namreč z arhitekturo škatle, ki vsiljuje, omejuje. Bašović raziskovalni prednik Boris Zingerman je v zvezi s tem ugotovil, da pri Čehovu *"gledalec dogajalni prostor, ki ni prikazan na odru, vidi zaradi svoje domišljije, ki jo vzpodbudi dialog dramskih oseb, in da je zakulisni prostor pogosto opisan podrobneje od tistega, ki je opisan v didaskalijah in ki je viden na odru."* Prav ta, širše pojmovan fizični prostor pri Čehovu pa ključno determinira razmerja med dramskimi osebami *"s pomenom in smislom, ki ju ta prostorska razmerja proizvajajo."*

Čehov je v svojih delih v svojem odnosu do prostora redno udejanjal nekatere slogovne odtise. Prvo izmed teh so posestva: *"Posestva, na katerih se dogajajo vse drame Čehova, so vedno neka vrsta obrambe pred grobstvo sveta, ki ta posestva obkroža."* Nad liki vedno visi možnost propada posestva. Nato je v povezavi s tem tu odnos med provinco in prestolnico – liki si vedno želijo, da bi bili nekje drugje, v centru, v Moskvi, – avtor tega imenuje zapomnjen prostor, medtem ko je simbol province, materializirani prostor, vedno privzema idejo provincialnega mesta Harkov, enako po-

imenovanega v vseh dramah Čehova. Še pomembnejši je mikroprostor – dejstvo, da se pri Čehovu redno pojavlja nek intimen, zaprt del hiše kot kabinet ali pisarna, kot nasprotje temu pa redno služi odprt prostor vrta ali parka. Nekje vmes med njima, a nič manj pomembno vlogo igra pročelje hiše, ponavadi z oknom, nastopanje oseb na tej razdalji namreč pomembno napove odnos med tema osebama nasploh. Nadalje je pri Čehovu fascinanten status javnega prostora, ki praviloma sploh ne obstaja, saj se največja možna količina dramskega dogajanja odvije ravno v omenjenih "intimnih", zasebnih prostorih. Bašović celo govori o *"strahu Čehova pred javnimi prostori"*, a ne toliko zaradi kakšne fobije iz osebnega življenja, temveč iz preprostega dejstva, da bi večji, naseljeni prizori popolnoma izpodbijali tisto logiko, ki si jo je pisatelj vseskozi prizadeval vzpostavljati. *"Zamenjati intimen prostor hiše z javnim prostorom gostilne je za Čehova torej enako kot spremeniti smisel."* Še širše gledano, odigra pomembno vlogo sugeriranja vzporednic med njo in človekom obkrožajoča narava, ki *"kaže projekcijo (...) duhovnega življenja"* v metafori bodisi znotraj enega dneva ali na ravni letnih časov. Podobno, kot so Grki življenjske usode prepuščali in priposodili bogovom, je torej pri Čehovu narava s svojimi cikli in naravnim ritmom tista, ki determinira duhovno stanje oseb. Zaradi te subtilne umeščenosti oseb v prostor v njegovih delih niso pomembni samo simboli kot taki, temveč simbolni potencial prostora samega, ki sam po sebi vzbuja nezavedne reakcije. S tem je močno povezano tudi, kako dramske osebe, ki se *"skušajo zaščititi pred nezno sedanjostjo"*, pojmujejo čas, ravno

prostor pa jim "ponuja možnost, da se premaga čas in preseže smrt." Skratka, nek še tako arbitrarno določen prostor lahko igra vlogo obrambe pred časom, pred svetom, s tem pa lahko "katerakoli drevo, katerakoli hiša (...) postane središče sveta."

Z navedenimi primeri se razkrije eden temeljnih ciljev avtorjeve razprave: dokazati, da je dramska struktura pri Čehovu vedno v določenem razmerju do dramskega prostora, vmes med njima pa pomembno vlogo igra tudi čas in avtor razbere, da se ta trikotnik med strukturo, časom in prostorom najpogosteje odvije preko dveh tipov sižerja: s soočanjem in s pričakovanjem. To bi se nam lahko zdelo že kar ironično, saj pisec le nekaj strani kasneje ugotovi, da so drame Čehova pogosto označili kot lirске, ali še bolje, "drame, v katerih se nič ne dogaja." Zaradi tega Pavlovičeva dela igrajo vlogo razmisleka o nezmožnosti tragedije v sodobnem svetu, ki se pogosto konstituira preko družinskih razmerij in travme nezmožnosti vzpostavljanja subjekta kot polnovrednega člana institucije družine. Še več, na drugi strani se ti liki ne uspejo identificirati niti z razmerjem do rušenja širše družbene ureditve, zato sledi ugotovitev, da dramske osebe Čehova "ostanejo brez možnosti, da bi se kot subjekti določile s kakršnimkoli okvirjem, ki je bil značilen za dramske osebe v evropski tragediji."

Na tej točki Bašović preide v konkretno lociranje teh strukturnih in motivčnih točk v pisanju Čehova, in tukaj knjiga v svoji dramaturgiji izpade tudi najbolj šolsko in didaktično (knjiga je tudi dejansko predelana magistrska naloga). Avtor obdela dela Čehova *Ivanov*, *Utva*, *Striček Vanja*, *Tri sestre* in *Češnjev*

vrt in te analize tvorijo celotno drugo polovico študije. Omenjeni primeri so popestrjeni s skicami gibanja dramskih likov po prostoru, predvsem v razmerju do zaprtega (hiša) in odprtega prostora (jezero, vrt), ter njegove uprizoritve na odru. V kratki, nekoliko poetični spremni besedi Meta Hočvar poudari še vlogo tišine pri Čehovu in zaključi, da "slikarji impresionisti slikajo tišino, Anton Pavlovič pa to tišino sliši in jo prevaja v zgodbo."

Čehov in prostor je dokaj kratka, tekoče berljiva knjiga, kar pa ne pomeni, da ni izčrpana. Bašović je jedrnatost uporabil, da bi se izognil prestrogi akademskosti, kar razpravi nikakor ne odvzame kredibilnosti, temveč jo kvečjemu naredi bolj dostopno, že skorajda poljudno. Zlahka lahko rečemo, da kljub žepnemu formatu na 180 straneh majhnega formata Bašović pokrije vse bistvene razsežnosti čehovljanskega sloga, gledano iz perspektive njegovega udejanja na filmskem, predvsem pa gledališkem odru.

Matic Majcen

Summary

Matic Majcen in the editorial reflects on the relationship between documentary film and investigative journalism. Some argue that documentary film today is a welcome replacement for decaying investigative political journalism. Majcen believes otherwise: at the beginning of the 21st century, both discourses already have such a long tradition that it is impossible to speak of one replacing the other. Documentary film with its memory and intellectual breadth on the one hand and investigative journalism with its up-to-dateness and reach on the other are not rivals: both contribute in important ways towards the same aim – the search for truth. The discourse of truth is the ideal, that eternal archetype which cannot be nullified, and which society must pursue whatever the discourse in which it is realized.

In turbulent times which give rise to mass protest movements, as for instance the anti-fascist and anti-colonial ones and in more recent times human and minority rights movements, protests against corrupt political elites, the dictatorship of capital and autocrats of all stripes, etc., cultural and artistic practices often arise that are included in one way or another in the struggles for social change. In all these movements against militaristic, physical, verbal, structural, or other forms of violence there is usually an organic growth of formerly separate spheres of art and politics which can no longer be appropriately labeled using the old concepts, laden with the sediments of tradition and ideology. At such times we must open a space for theoretical reflection and strive to produce new, more suitable theoretical tools for practicing this reflection.

Attempts at the conceptualization of radical performative-political practices can be found in practically all large-scale emancipatory movements of the previous century, from the "proletkult" during the time of the Russian Revolution and "urgent theatre" during the Spanish Civil War to Yugoslav partisan theatre during World War II. More recent examples also demonstrate the resilience of the theatre of resistance: "theatre of the oppressed", the theatre of besieged Sarajevo, the theatre group of refugees from Bosnia and Herzegovina, etc., as well as contemporary practices, which connect theatre and other performative forms with political activism. From this point of departure guest editor *Aldo Milohnić* has prepared a *thematic set of articles on the theatre of resistance*.

A very valuable part of this thematic set of articles is an interview with the last two living members of partisan theatre groups, today the doyens of Slovenian theatre, actors Ivanka Mežan and Aleksander Valič, and physician Zora Konjajev, who followed partisan culture as a medical worker in a civil hospital in liberated territory. During the time of the Second World War just about every partisan unit also had a cultural group that put on cultural events, rallies, theatre performances, various courses, etc. The members of these groups shared the fate of partisan forces, fighting together with them against the occupier and domestic traitors – frequently

with weapons in hand – and helping transport the wounded. Together with partisan fighters they broke through from behind enemy lines and risked their lives in bloody skirmishes.

The interview is followed by the thematic articles. Art historian *Miklavž Komelj* emphasizes among other things that the performing arts within the revolutionary National Liberation Struggle in Slovenia during the 1941-1945 period on the one hand represented the exit of theatre from institutional bourgeois frames, while on the other, especially with the founding of the *Slovenian National Theatre (SNG) in liberated territory* from 1944 on, the institutionalization of theatre began to be established on a new level in the context of the emerging new state. Historian *Aleš Gabrič* notes that the Slovenian nation, the only nation from the prewar officially triune Yugoslav nation that did not figure in the plans of the occupier, responded to the pressures for its destruction through culture. Comparativist *Gašper Troha* wonders whether the *Slovenian National Theatre (SNG) in liberated territory* is truly a theatre of resistance or whether it would be more accurate to call it a theatre of resistance fighters. An analysis of the repertory and a comparison with developments in Great Britain show that the basic motive for founding the theatre was indeed resistance to society and all ideologies, but also that the *SNG* as a theatre institution nevertheless first and foremost reinforced the ideology of the partisan movement. In this way this theatre was in fact a theatre of resistance fighters and the future government. Sociologist of culture *Aldo Milohnič* notes some similarities between the *SNG* and the theatre group *Guerrillas del Teatro*, which operated during the time of the Spanish Civil War and between the *SNG* and the *Theatre of National Liberation* founded by AVNOJ (Anti-Fascist Council for the National Liberation of Yugoslavia). Art historian *Nadja Zgonik* writes about the partisan photojournalist Jože Petek, whose thousand photographs portray among other things the life and work of the cultural group and thereby represent an invaluable source of documentation. The article by political scientist *Gal Kirn* sets crucial coordinates for the understanding of partisan film. Dramaturg *Goran Sergej Pristaš* – with the help of some historical cases recorded on film of practice in the period of the partisan resistance and the first postwar films -- attempts to make visible the transformation of relations among spectating, production, practice, and labor. Sociologist of culture *Nikolai Jeffs* writes about the contradictions in the anarchist thought and work of Emma Goldman (1869–1940), as they are seen in her attitude to drama and theatre in general and her once influential book *The Social Significance of the Modern Drama* (1914). *Zala Dobovšek* focuses on theatrical activity and production during the wartime siege of Sarajevo, i.e. from 1992 to 1995. Dramaturg *Blaž Lukan* concludes in the case of the performance by Slovenian performance artist Marko Brecelj that for a performance to touch on the foundations of the social and the political, it must also itself be in some sense fundamental and substantial. The text by art theorist *Miško Šuvaković* looks at the theorizing of the theatre of resistance between modernism and contemporaneity. Theatrolgist *Barbara Orel* notes the powerlessness of artistic activism under neoliberal capitalism

despite the most provocative examples of theatre and performing arts in the last two decades.

In *Cultural diagnosis* Nenad Jelesijević writes about the theatre performance of *Yugoslavia, My Country*, based on the novel by Goran Vojnović and recently staged at the Drama of the SNG Ljubljana. Blaž Lukan analyzes the play by Radko Polič Rac in the latest performance of *The Serfs* by Ivan Cankar, one of the fundamental satirical plays in Slovenian literature, as directed by Sebastijan Horvat and performed by the Permanent Slovenian Theatre of Trieste. Film critic Tina Pogljajen reviews the documentaries *Concerning Violence* and *Finding Fela!*, Žiga Brdnik the American feature film *Whiplash*, Ana Šturm writes about *Wild*, and Bojana Bregar about the British film *Appropriate Behaviour*. At the end of this issue Matic Majcen reviews two books: the autobiography of film director Emir Kusturica *Where Am I in This Story?* and the work *Chekhov and Space* by Bosnian comparativist Almir Bašović.