

# Aktualni prispevki k teoriji in zgodovini gledališča upora

ALDO MILOHNIĆ

Naslov razprave<sup>1</sup> se neposredno navezuje na naslov simpozija *Transformacije v teoriji. Aktualne raziskave*, ki ga je organizirala Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. Ker sem bil v času, ko je v Kopru potekal simpozij (oktober 2020), tik pred oddajo besedila moje nove knjige z naslovom *Gledališče upora*, se je zdelo smiselno, da tam predstavim izsledke prav teh »aktualnih raziskav«. Knjiga je medtem izšla pri Znanstveni založbi Filozofske fakultete, v pričujočem prispevku pa bom izpostavil nekatere ključne ugotovitve in jih delno tudi dopolnil. Zavaljo »avtentičnosti« bo v drugem delu članka poudarek na uporniških (aktivističnih in performerskih) praksah Marka Breclja, ki ga seveda nisem po naključju izbral za osrednjo figuro moje simpozijske predstavitve – simpozij je namreč potekal tik ob zvoniku koprskе stolnice, v katerem so pred leti Breclj in sodelavci izvedli odmevno akcijo *Tapisonirano unebouzetje* (o njej nekaj več pozneje).

1 Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave P6-0376, ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Izraz »gledališče upora« lahko razumemo različno in ga tudi ne moremo omejiti le na eno obdobje v zgodovini gledališča, saj se že beseda »upor« uporablja za številne pojave, zgodovinske in sodobne. *Slovar slovenskega knjižnega jezika* opredeli besedo upor v najširšem pomenu (»dejavnost, s katero se kdo upre, upira«), kot zgodovinski primer pa navede kmečke upore. Tudi v 20. stoletju najdemo razne primere, med katerimi pri nas gotovo najbolj izstopa upor proti okupatorju v času 2. svetovne vojne, v novejšem času pa je bila izrazito množična tako imenovana »vseslovenska vstaja« v času druge vlade Janeza Janše. Tudi »gledališče« je pojem, ki ni enoznačen in je skozi stoletja doživel številne premene, v prejšnjem stoletju pa se je pod vplivom performansa (*performance art*) pojavil izraz »scenske umetnosti« (tudi »performativne umetnosti«, *performing arts*), s katerim je bilo mogoče zajeti tudi tiste izrazne oblike, ki so lahko hibridne in nastajajo na presečišču likovnih (vizualnih), glasbenih, plesnih, gledaliških in paragledaliških praks. Med zgodnjimi obravnavami gledališča upora je npr. monografija Roberta Brusteina *The Theatre of Revolt*, ki je prvič izšla leta 1962 in je bila do danes večkrat ponatisnjena. Vendar moramo pri tem upoštevati, da je Brusteinov izraz »revolt« podoben, ni pa povsem enak izrazu »upor«; poleg tega je tudi naslov njegove knjige nekoliko zavajajoč, saj v njej razpravlja predvsem o dramatikih in dramskih besedilih, njihovo uprizorjanje pa ni v ospredju njegovega raziskovalnega zanimanja. Iz njegove študije je izhajal Gašper Troha, ko je leta 2014, na simpoziju *Gledališče upora* v Mariboru, predstavil svoj poskus razlikovanja med gledališčem upora in gledališčem upornikov.<sup>2</sup> Sam uporabljam izraz »gledališče upora« v najširšem pomenu: gledališče, ki nastaja v okviru ali kot sestavni del upora ali uporniškega gibanja; gledališče, ki ga ustvarjajo uporniki za upornike in tudi tiste, ki morda to niso, ki morda upor le podpirajo ali mu vsaj aktivno ne nasprotujejo; navsezadnje tudi gledališče, ki ga lahko le pogojno tako imenujemo, saj ima morda nekatere razpoznavne elemente gledališča (maske, kostumi, lutke ipd.), po drugi strani pa se dogaja zunaj gledaliških prostorov, je izrazito politično angažirano, lahko tudi povsem neobremenjeno z estetskimi oziri, kot v primeru performativnih in paragledaliških akcij v okviru protestnih manifestacij ipd. Moje razumevanje gledališča upora torej ne izhaja iz Brusteinovega »gledališča revolta«, temveč je bolj podobno konceptu »radikalnega performansa«, kot ga je razvil Baz Kershaw v svoji knjigi *The Radical in Performance*. Prav tako izhajam iz zgodovine političnega gledališča, ki

2 Simpozij je potekal 23. in 24. oktobra 2014 v Mariboru v organizaciji Raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave ter Centra za teatrologijo in filmologijo UL AGRFT. Članek Gašperja Trohe, ki je nastal na podlagi njegove predstavitve na tem simpoziju, je bil pozneje objavljen v reviji *Dialogi* (Troha 2015).

– vsaj v zgodovinskem pomenu – korenini v levo usmerjenih in socialno emancipacijskih gledališčih, začeni z ustanovitvijo Proletarskega gledališča v Berlinu (1919) in izidom knjige *Politično gledališče* (1929) Erwina Piscatorja. Danes je obseg tega koncepta veliko širši, na kar opozarja tudi Kershaw (1999, 63).

## 1. GLEDALIŠKI UPOR PROTI EKSPLOATACIJI

Zato menim, da se v kontekstu zgodovine slovenskega gledališča, raziskovanje gledališča upora mora začeti najpozneje po 1. svetovni vojni in ustanovitvi Delavskega odra v Ljubljani. Leta 1919, torej sočasno z ustanovitvijo Piscatorjevega Proletarskega odra, je delavsko kulturno in izobraževalno društvo Svoboda organiziralo gledališko skupino. Prvi preboj je bila uprizoritev *Jakoba Rude*, ki se je zgodila 23. aprila 1920 in se je spremenila v veliko delavsko manifestacijo. Že naslednji dan se je zgodil krvavi obračun žandarjev z delavci na Zaloški cesti, kjer je bilo ubitih trinajst demonstrantov, med njimi tudi petletna deklica, najmanj trideset jih je bilo ranjenih. In sicer samo zato, ker so želeli priti v središče mesta, da bi demonstrirali v podporo stavkajočim delavcem na železnici. Naslednji prelomni dogodek se je zgodil leta 1927, ko je Bratko Kreft prevzel odgovornost za ustanovitev in vodenje Delavskega odra v okviru društva Svoboda, ki ga je sprva nameraval poimenovati Proletarski oder, vendar se je temu imenu odrekel zaradi političnih pritiskov.<sup>3</sup> Njegova uprizoritev *Krize*, socialne drame Rudolfa Golouha, naslednje leto na odru ljubljanske Drame, je dvignila veliko prahu, še preden se je zgodila. Samo šest dni pred premiero je namreč Svoboda prejela odlok policijskega komisarja o prepovedi uprizarjanja predstave. Prepoved je ostro kritiziral delavski tisk, ki ga je, poleg same prepovedi, zmotil datum izdaje odloka, ki je bil natanko na dan osme obletnice pokola demonstrantov na Zaloški. Temu so sledili protesti, tako da je oblast popustila in na koncu vendarle dovolila uprizoritev. Besedilo je bilo zelo aktualno (stavka, socialna stiska delavcev v času krize, njihova neenotnost itn.), prvič pa se je pojavila uporaba množic na odru – v predstavi naj bi nastopilo približno sto igralcev, zboristov in godbenikov. Čeprav je oblast dovolila le premiero in eno ponovitev, načrtovano ponovitev v Mariboru pa onemogočila, je bila *Kriza* velik uspeh Delavskega odra, saj se je delavska publika brez težav identificirala z

3 Tako namreč odločitev za poimenovanje »delavski oder« razlaga igralec in režiser ljubljanskega Delavskega odra Fran Petré: »V ustih samih delavcev je izraz [proletarski] zvenel nekako ponosno, samozavestno. Toda všeč ni bil oblastem in čim večji je bil pritisk, tem redkeje so ga rabili v tisku. V takih razmerah je prevladala blažja oznaka *delavski oder*« (Petré, 1964, 14).

vsebino Golouhove igre, ki izpostavlja eksistenčno stisko delavstva v času naraščajoče ekonomske krize in političnega razsula v državi. Poleg tega je bil to tudi mejnik v načinu uprizarjanja socialno angažirane dramatik, saj je Kreft lucidno premaknil težišče uprizoritve na vznemirljive množične prizore, k njihovi teatralnosti pa sta dodatno prispevala delavska godba in pevski zbor.

Leta 1932 se je zgodil pomemben nov mejnik v zgodovini Delavskega odra. Takrat je namreč nastalo nekaj predstav v režiji Ferda Delaka, ki so – po zgodnjih Kreftovih prebojih – Delavski oder dokončno postavile na zemljevid slovenske gledališke avantgarde. Najpomembnejši dogodek je bila prelomna in danes že znamenita uprizoritev njegove dramatisacije Cankarjevega *Hlapca Jerneja in njegove pravice*. Delakova ključna dramaturška inovacija je bila uporaba tako imenovanega »govornega zbora«, ki je posebej hlapca Jerneja, nasproti temu kolektivnemu igralcu pa je postavil le enega igralca, ki je zaporedoma interpretiral njegove antagoniste. S tem preprostim, vendar izjemno učinkovitim konceptualnim premikom je Cankarjevo parabolo pripeljal do svojega pojma: če Jernej znotraj literarnega besedila funkcionira kot alegorična prisposoba vseh hlapcev, privzame v Delakovi odrski različici čutno nazorno podobo pomnoženih teles, množice ali *multitude* (v žargonu operaistične politične teorije) brezpravnih iskalcev pravice. S tem dramaturškim in režijskim manevrom je jalovo individualistično tavanje od Poncija do Pilata prestavil na raven kolektivne akcije, ki prav tako ne zagotavlja vnaprejšnjega uspeha, a če nič drugega, (do)pušča vsaj hipotetično možnost zanj. Na strani antagonista pa lahko zaznamo nasprotno dramaturško gesto, saj razne Jernejeve nasprotnike (mladi Sitar, župan, sodnik, župnik) interpretira le en igralec. Ta metaforična zgostitev antagonista v eno telo s številnimi obrazi je personifikacija gosposke, vladajočega razreda, ki je sicer sestavljen iz številnih komponent, a jih drži skupaj eno samo »vezivo« – kapital. Glede na odzive v takratnem tisku Delak ni podlegel morebitni skušnjavi, da bi to večglavo figuro sploščil v karikirano antropomorfno pošast (to bi kompleksnost razmerja zreduciralo na agitpropovsko maniro), temveč je Jernejevega nasprotnika portretiral kot navadnega posameznika, ki je izjemen le zato, ker v družbeni strukturi zaseda vladajoče, torej privilegirane položaje. To razmerje, ki ga nekoliko posplošeno lahko opredelimo kot socialno distanco, je Delak, spet povsem preprosto in estetsko izčiščeno, ponazoril s fizično distanco med prostorsko nižje pozicioniranim zborom hlapcev in višje (na piedestal) postavljenim nasprotnikom. K tako lucidnemu in svežemu branju Cankarjevega *Hlapca* ter preciznemu prenosu tega dramaturškega koncepta v tridimenzionalno izrazno polje gledališkega odra so dodale svoje tudi projekcije odličnih risb Ljuba Ravnikarja, preprosta

scenografija (praktikabli in zavese iz rdečega blaga) ter nenazadnje pre-mišljena zasedba individualnih in zborovskih vlog. Občinstvo je bilo navdušeno, v medijih so se vrstili hvalospevi, predstavo pa so ponovili še dvakrat v Ljubljani in štirikrat na gostovanjih v Celju, Zagrebu, Mariboru (2000 gledalcev!) in Ptuju.

Gledališka stroka je v Delavskem odru prepoznala izjemen umetniški pojav že v času njegovega obstoja, ta ocena pa se ni spremenila niti s primerne zgodovinske distance. Kreft in Delak sta režijsko metodo prilagodila okoliščinam, pri tem pa sta se seveda zgledovala tudi po delavskih odrih v tujini. Katere so značilnosti te metode? Najprej, pre-mišljena repertoarna politika: izbira socialno in politično angažiranih besedil, ki so tematizirala borno življenje mestnega proletariata in obubožanega kmečkega prebivalstva, ki je pomembno prispevala k izjemnemu inter-esu delavske publike. Kolektivna igra je naslednja pomembna značilnost te metode. Tako Kreft kot Delak sta namreč pogosto stavila na množične prizore, kar je kmalu postal »zaščitni znak« Delavskega odra. Tretji prijem, ki je bil nemara tudi največji presežek v načinu igre na Delavskem odru, je bila Delakova vpeljava tako imenovanega »govornega zbora«. Delavski oder je z uporabo teh specifičnih uprizoritvenih strategij proizvedel učinek, ki ga po analogiji z Brechtovim potujitvenim učinkom imenujem amaterski učinek proletarske igre. Za Brechta je namreč amaterizem pozitivna oznaka, diletantizem pa mu pomeni slabo različico amaterizma, tisto, ki ni zmožna razviti lastnega načina umetniškega izražanja, tisto torej, ki ne zmore preseči posnemanja profesionalcev v umetnosti. Ta Brechtova konceptualna in metodološka razme-jitev na amaterizem in diletantizem nam lahko pomaga razložiti uspeh Delavskega odra v času, ko sta ga vodila Kreft in Delak. V tem času je namreč Delavski oder razvil lastno – značilno in prepoznavno – metodo uprizarjanja ter ni podlegel skušnjavi, da bi vstopil v neproduktivno (in vnaprej izgubljeno) tekmovanje s poklicnimi slovenskimi gledališči.

Seveda se je tudi Delavski oder moral prilagajati političnim okolišči-nam, da bi sploh lahko deloval, vendar le, kolikor je bilo nujno potrebno. Kompromis je bila že opustitev besede »proletarski« in odločitev za »delavski« v imenu gledališča, večkrat je bilo treba »zmehčati« tudi repertoarno politiko, da so se izognili cenzuri in so sploh lahko uprizorili predstave (nekaj jih je bilo kljub temu prepovedanih) itn. Po drugi strani pa Delavski oder svoje političnosti ni nikoli skrival, za njegove ustvarjalce je bila vsaka predstava obenem tudi manifestacija delavskega upora in del splošnega boja za pravičnejšo družbo.

## 2. GLEDALIŠKI UPOR PROTI OKUPACIJI

Naslednje pomembno poglavje v zgodovini gledališča upora je bilo partizansko gledališče. Med vsemi odporniškimi gibanji preteklega stoletja, in ni jih bilo malo (prim. Brajović et al., 1968), 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) 12. januarja 1944 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 se je pozneje spominjal ravnatelj 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 bilo v igralškem ansamblu takratnega Državnega gledališča v Ljubljani nekaj res vrhunskih in tudi zelo izkušenih prvakov, v SNG pa so ta čas nastopali mlajši in še ne tako uveljavljeni igralci. Poleg tega »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, 1975, 119). V teh okoliščinah so morali seveda tudi gledališki ustvarjalci slediti preizkušenemu partizanskemu pravilu »znajdi se« (kakor veš in znaš), zato so presekali ta gordijski vozal 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« (ibid., 119).

Partizanski gledališčniki si torej niso delali pretiranih skrbi, če 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. Podobno sposobnost improvizacije so morali pokazati tudi pri sestavljanju repertoarja. Pogrešali so nova, aktualna dramska besedila, ki bi presejala raven propagandno-zabavnega skeča, zato so se v belokranjskem SNG 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« (ibid., 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 v režiji Jožeta Tirana 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.

Partizanski Molière je z leti pridobil nekaj romantičnega pridiha; delno zato, ker so ga sami akterji pogosto omenjali kot največji dosežek SNG na osvobojenem ozemlju, delno zaradi vseh pohval, ki jih je bil deležen, ne nazadnje pa tudi zaradi prisrčnega sprejema občinstva. Postal je *dogodek*, ne le tistega nemirnega časa, temveč tudi dogodek v zgodovini slovenskega gledališča.<sup>4</sup> Avantgardnost te geste moramo namreč presojati glede na posebne okoliščine nastanka predstave, na surovost časa in na brutalnost zgodovinskega dogajanja, v katero so bili – posredno ali neposredno – vključeni tudi akterji partizanskega gledališča. Tudi uprizoritve klasičnih besedil na partizanskem odru so bile namreč del kulture upora, ki je, kot pravi Ivanka Mežan, igralka SNG na osvobojenem ozemlju, »prinašala žarek upanja« v tistih težkih časih (Valič, Mežan, Konjajev, 2015, 18). V tem smislu lahko interpretiramo misel Walterja Benjamina iz znamenitega eseja »O pojmu zgodovine«:

**»V vsaki dobi je treba na novo poskusiti iztrgati tradicijo konformizmu, ki se je hoče polastiti« (Benjamin, 1998, 217).**

Uprizoritve klasičnih besedil na partizanskih odrih tako potrjujejo tezo, da političnost gledališča ni le stvar vsebine, temveč je lahko politična že sama gesta programske odločitve za določeno dramsko besedilo, s katero celo dramska klasika zaživi kot simbolni »upor literature« v zgodovinskem kontekstu svoje aktualizacije. Če torej partizanskega Molièra interpretiramo v horizontu »historične artikulacije preteklosti«, ki Benjaminu pomeni »polastiti se spomina, ki se [historičnemu subjektu] zabliska v trenutku nevarnosti«, bomo nemara tudi v tem spogledovanju z meščanskim gledališčem zaznali pomembno simbolno gesto upora. Za partizansko kulturo in umetnost je značilno, da je bila sestavni del narodnoobrambnega impulza ljudskih množic (od tod znamenita prispodoba člana ameriške zavezniške misije pri Glavnem štabu NOV in POS, poročnika Vuchinicha,<sup>5</sup> o nepremagljivosti naroda, ki se bori s puško in knjigo) in hkrati vpeta v revolucionarno tradicijo proletarskega

4 Še ena posebnost slovenskega partizanskega gledališča je bila plesalka modernega plesa Marta Paulin, s partizanskim imenom Brina. Njene izvedbe solističnih plesnih nastopov v okviru partizanskega gledališča so bile namreč unikaten pojav v zgodovini gledališč upora. Žal je že po pol leta v partizanih morala končati z rednimi plesnimi nastopi, ker so ji zmrznile noge pri pohodu 14. brigade na Štajersko.

5 To prispodobo je poročnik ameriške vojske Vuchinich izrekel na zboru kulturnih delavcev januarja 1944 v Semiču.

internacionalizma. Nekateri avtorji (npr. Radišič, 1984; Hribar Ožegović, 1965) revolucionarno komponento partizanskega gledališča povezujejo s tradicijo radikalnih umetnostnih praks, ki se porajajo v turbulentnih časih socialnih revolucij. Zgodnji primer je pariška komuna (1871), ki se je sicer obdržala le 72 dni, vendar je kljub temu vsaj nakazala, da ima vizijo nove, svobodne in emancipacijske umetnosti. Več možnosti za uresničitve so imele avantgardne težnje sovjetskih umetnikov po oktobrski revoluciji; zmagovita socialna revolucija je tako prvič v zgodovini vzpostavila politične in materialne pogoje, da je nastala neverjetno razvejena in kakovostna revolucionarna umetnost, ki je brstela do Stalinovega prevzema oblasti, ko se je začelo sistematično preganjanje svobodomiselnih ljudi, vključno z mnogimi avantgardnimi umetniki. V Nemčiji je po koncu 1. svetovne vojne delovalo Piscatorjevo proletarsko gledališče, ki je bilo vrelec idej in navdiha za mnoge poznejše eksperimente, med drugimi tudi za Brechtovo gledališče in nekatere slovenske avantgardne umetnike. Partizanska umetnost, ali vsaj njen najnaprednejši del, se je naslonila – tako vsebinsko kot kadrovsko – zlasti na predvojno mrežo delavskih odrov; tako je bila npr. Delakova dramatisacija *Hlapca Jerneja*, ki jo je pripravil za uprizoritev na Delavskem odru, eno najbolj iskanih uprizoritvenih besedil med jugoslovanskimi partizanskimi gledališkimi skupinami. Ključno pa je, da si partizanska umetnost ni domišljala, da je lahko nadomestek za politiko, kaj šele za oboroženi boj proti okupatorjem in njihovim kvizlinškim podpornikom, temveč je bila dvojno artikulirana – v razmerju do takratnih družbenih pogojev in do same sebe. Miklavž Komelj meni, da je ta umetnost, ki je bila del partizanskega gibanja, participirala v revolucionarnem trenutku na način, da je ta »transformativni proces« hkrati deloval nanjo:

»Mejnost partizanske umetnosti namreč ni v tem, da bi se umetnost prilagodila mejni situaciji, ampak v tem, da se je prav v mejni situaciji, ki je v umetnosti stopnjevala notranje napetosti in protislovja, zastavilo načelno vprašanje: Kaj je umetnost in čemu ter za koga je umetnost« (Komelj, 2009, 47).

### 3. ZOMBIJEVSKI UPOR PROTI AVTORITARNIM SAMODRŽCEM

V 80. letih je znameniti nemški dramatik Heiner Müller opozoril, da se »literatura mora upirati gledališču«, da je torej besedilo lahko produktivno za gledališče le takrat, ko se upira neposredni, samodejni ali celo dobesedni uprizoritvi (Müller, 1986, 18). Temu Müllerjevemu stališču seveda



pritrjujem, vendar bi lahko dodal, da to ne velja le v razmerju med literaturo in gledališčem, temveč tudi v razmerju med gledališčem in družbo. Za družbo je namreč produktivno le tisto gledališče, ki se (ji) upira.

Sprememba položaja umetnosti ni mogoča v okviru obstoječe družbe, saj je za kaj takega potrebna radikalna sprememba celotne družbe in ne le umetnostne prakse, ki je za njo značilna. Iz predpostavke, da radikalna reforma umetnostne prakse ne zadošča, če se hkrati ne zgodijo tudi radikalne spremembe v družbi, so izhajale tudi razne umetnostne prakse, ki so nastale v turbulentnih situacijah družbenih sprememb in so se tako ali drugače vključile v ideološki boj za sprožanje, doseganje in interpretacijo teh sprememb.

O nekaterih pomembnih primerih aktivistično-performativnih dogodkov, ki so se zgodili pri nas v zadnjih dveh desetletjih, sem pisal že večkrat, zato bom v tem članku opozoril le na nekatere značilnosti ljubljanskega dela tako imenovanih »vstaj ljudstva«, ki so se začele v Mariboru in nadaljevale v številnih drugih mestih po Sloveniji. Omejil se bom na uporabo »zombijevskih« lutk in mask, ki so jih vstajniki širili kot nekontrolirano epidemijo po ljubljanskih ulicah in trgih. To posebno obliko improviziranega »uličnega gledališča« lahko uvrstimo med paradigmatične primere sodobnih performativnih praks upora, ki znajo duhovito uporabiti metodo *subverzivne reappropriacije* – prisvojitve ali posvojitve žaljivih, difamacijskih izrazov ali prispodob, s katerimi so skušali očrnuti določeno družbeno skupino, a jih je ta z lastnim angažmajem uspela rekuperirati in jih obrniti proti tistim, ki so jih prvotno lansirali v javnost kot verbalne ali ikonične degradacije.

Vstaje proti skorumpiranim politikom so se po vsej Sloveniji vrstile pozimi 2012 in zgodaj spomladi 2013, začele pa so se v Mariboru kot protest proti lokalnim oblastnikom in županu Francu Kanglerju. Po izbruhu mariborske vstaje so v Ljubljani sledile množične demonstracije v podporo Mariborčanom ter proti takratnemu predsedniku vlade Janezu Janši in ljubljanskemu županu Zoranu Jankoviću. V tem času se je pojavila trditev na spletni strani politične stranke SDS, katere predsednik je (bil) Janez Janša, da za protestnim gibanjem stoji »komunistična internacionala« in da ne gre za vstajo ljudstva, temveč za »vstajo zombijev«. To nespametno izjavo o »vstaji zombijev« so protestniki seveda takoj pograbili in jo performativno reappropriirali: spodbudila je neobrzdano animacijsko, korpografsko in koreografsko domišljijo pri vstajnikih, ki so si izmislili nešteto variacij na temo živih mrtvecev.

Vstajniških zombijev ni kritiziral le vladajoči establishment, kritične tone je bilo slišati tudi iz vrst intelektualcev, ki so sicer proteste podpirali.<sup>6</sup>

6 Nekaj izpostavljenih primerov tovrstne kritike sem zbral in analiziral v knjigi *Umetnost v času vladavine prava in kapitala* (Milohnič, 2016, 137–139).

A če so našemljeni protestniki dajali videz karnevalske igrivosti, to še ne pomeni, da jim je šlo le za zabavo in rajanje. Če so bile vstaje res »vse-ljudske«, potem so bili vsi udeleženci teh dogodkov del vstajniškega ljudstva, ne glede na to, ali so zganjali zombijevske maškarade ali pa so razkazovali transparente s političnimi sporočili. Brez enih in brez drugih vstaje ne bi bile to, kar so bile: pomembne politične manifestacije, na katerih je ljudstvo demonstriralo svojo odločenost, da zahteva spremembe in si jih izbojuje, ter hkrati povsem spontane erupcije »ljudske kulture«, ki si nikakor ne zasluži, da jo zmerjajo z »apolitičnostjo«, če je, kot pravi Mihail Bahtin, od nekdej slavila »osvoboditev izpod oblasti prevladujoče resnice in obstoječe ureditve« (Bahtin, 2008, 16). Podobno tudi demonstracije ameriških pacifistov proti vojni v Vietnamu ne bi bile enake, če pri njih ne bi sodelovalo znamenito ulično gledališče *The Bread and Puppet Theater*, ki je, kakor naši vstajniški zombiji, uporabljalo velikanske lutke in maske. Bahtinovo »karnevalizacijo« so pogosto omenjali tudi avtorji, ki so pisali o protestih beograjskih študentov leta 1992 in zlasti v letih 1996–1997. Veliko primerov duhovitih in subverzivnih uličnih performansov, ki so jih izumili inovativni protestniki, najdemo v članku Aleksandre Jovičević »Teatar, parateatar i karneval« (Jovičević, 2000) in zlasti v članku Milene Dragičević Šešić »Ulica kot politični prostor« (Dragičević Šešić, 2001). Med številnimi lucidnimi protestnimi akcijami bi izpostavil zlasti tisto, v kateri so študentje oprali in dekontaminirali Terazije dan po tem, ko so pristaši režima na tem trgu v središču mesta organizirali protidemonstracije. Seveda so tudi udeleženci protestov v Beogradu, podobno kot v Ljubljani, izvedli številne akcije po metodi subverzivne reappropriacije, kot jo je opisala Milena Dragičević Šešić: »Ironija, sarkazem in inventivnost v performansih so bili neposredni odziv na vse, kar se je dogajalo. Če so podporniki režima protestnike ozmerjali z ovcami, so že čez nekaj dni protestniki pripeljali pred policijski kordon prave ovce, 'okrašene' s sporočili« (Dragičević Šešić, 2001, 79–80). Duhovitost zombijevske maškarad delno korenini v mehanizmu ponavljanja, o katerem piše že Henri Bergson v znamenitem *Eseju o smehu*. Nekatere izjave se pogosto pojavljajo v vsakdanji komunikaciji in zato postanejo fraze, »ki jih ponavljamo in sprejemamo čisto mehanično«, zato se ne sprašujemo o njihovem dejanskem pomenu in »naša pozornost zadremlje«. A to se lahko spremeni, ko se iz različnih razlogov spremeni pozicija izjavljanja in našo zaspano pozornost »mahoma predrami absurdnost« (Bergson, 1977, 72). Prav ta absurdnost je zaslužna za komični učinek, ki ga poznamo iz številnih šal. Podobno lahko ugotovimo tudi za vstajo zombijev: protestniki, ki so nosili zombijevske maske, seveda niso zares verjeli, da so komunistični zombiji, kot so trdila trobila takrat vladajoče stranke, temveč so se le *pretirano poistovetili* s to

trditvijo, da so lahko demonstrirali vso absurdnost očitkov o njihovem (političnem) zombijevstvu.<sup>7</sup> Z drugimi besedami, ko so si nadeli maske zombijev, so protestniki simbolično sneli ideološke maske z obrazov pripadnikov vladajoče stranke.

Improvizirano »ulično gledališče« vstajniških zombijev je hibridna oblika performativnih dogodkov, ki so izrazito politični, estetska razsežnost pa je v funkciji krepitve komunikacijskega kanala, skozi katerega protestniki pošiljajo kritična sporočila oblastnikom. Glede na ta aktivistični vidik so jim verjetno najbližje tako imenovane »mehkoteroristične« akcije Marka Breclja, kot je sam poimenoval to nenavadno zmes performerskega ludizma, političnega komentarja in nenasilne direktne akcije.

#### 4. MEHKOTERORISTIČNI UPOR PROTI DEMOKRATIČNEMU DESPOTIZMU

V *Eseju o smehu* Henri Bergson vpelje pomembno ločnico med duhovitim (*spirituel*) in komičnim – učinek prvega je, da se smejemo tistemu, ki je besedo (izjavo) izrekel, slednje pa »povzroči, da se smejemo komu tretjemu ali samemu sebi« (ibid., 67). Duhovitost je »razredčena komičnost« (ibid., 70) in v tem agregatnem stanju aktivistični umetnik oziroma artistski aktivist – z eno besedo *artist*<sup>8</sup> – plava kot riba v vodi; tu je primerno okolje za prakticiranje artistske metode subverzivne reappropriacije, ki jo je v grobem orisal že Bergson: »Človek vzame prisposodbo, frazo, umovanje, pa jih obrne proti tistemu, ki jih je izrekel ali bi jih mogel izreči, tako da naj bi bil rekel nekaj, česar ni hotel reči, in se na neki način ujame v jezikovno past« (ibid., 68).

7 Z izrazom »pretirano poistovetenje« prevajam sicer že uveljavljeno tujko *nadidentifikacija*, ki je del metode subverzivne afirmacije, politično subtilne oblike uporništv, s katero lahko kritiziraš oblast tako, da skrajno zagrizeno odigraš vlogo fanatičnega bojevnika za (kritizirano) Idejo v njeni najčistejši in najbolj avtentični obliki. Metodo so izpili pripadniki in pripadnice umetnostnega gibanja Neue slowenische Kunst (NSK) v 80. letih prejšnjega stoletja. Več o tem v moji knjigi *Teorije sodobnega gledališča in performansa* (Milohnič, 2009, 186–187).

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

Prototip aktivista, te aktivistično-umetniške dvoživke, je v Sloveniji gotovo Marko Breclj. Je absolutni fenomen, zunajserijski performer, neutrudni bojevnik proti despotizmu lokalnih šerifov (zlasti seveda koprskemu Popoviću, a večkrat tudi ljubljanskemu Jankoviću in mariborskemu Kanglerju), spodbudnik mladinskega kl(j)ubovanja v domala vseh slovenskih krajih, ustanovitelj Društva prijateljev zmernega napredka (pri izbiri imena ga je navdihnil kdo drugi kot slavni satirik Jaroslav Hašek in njegova Stranka zmernega napredka v mejah zakona), odlični glasbenik in izostren retorik, za povrh še publicist, nekaj časa celo mestni svetnik in še bi lahko našteval, ker se je v približno pol stoletja njegovega takšnega in drugačnega javnega udejstvovanja nabralo veliko akcij in aktivnosti, ki se izmikajo definicijam in predalom. Vsa ta leta je Marko Breclj ostal zvest samemu sebi, dosleden v trmastem vztrajanju pri lastni viziji, neupogljiv in svobodomiseln. V svojem predavanju v prvem letniku Delavsko-punkerske univerze (13. maja 1998) je poudaril, da je svoboden le tisti človek, ki se »dokoplje do svojega samostojnega stališča in pogleda, s katerega je potem pripravljen tudi delovati«, pri tem pa je pomembno, razlaga naprej Breclj, »zoreti ob stiku z umetniškim izrazom, najsodobnejšim in najbolj uporniškim umetniškim izrazom svojega časa« (Breclj, 2003, 132). In kaj je to uporniški izraz?

**»Uporniški izraz je tisti, ki ne pristaja na družbeno situacijo in ima do nje kritičen odnos,« zato »osvobojen človek mora biti v stiku s svobodnimi miselnimi in umetniškimi tokovi« (ibid., 133).**

K »uporniškemu umetniškemu izrazu svojega časa« pa je nedvomno veliko prispeval tudi sam. Breclj nikoli ni bil »zgolj« umetnik, njegova pozicija izjavljanja je vselej večplastna in z lahkoto prebija rigidne meje med umetnostjo, politiko, aktivizmom itn. Enako velja tudi za žanrske predalčke znotraj umetnostnega polja, ki jih Breclj ne priznava in se do njih obnaša načrtno nemarno, zato se ne obremenjuje z žanrsko čistostjo in ustvarja hibridne dogodke, ki se pogosto izmikajo jasnim definicijam. Jedro njihovega pomena je morda do zdaj najbolj opredelila Tanja Lesničar Pučko, ko jih je imenovala »družbeno-umetniške diverzije« (Lesničar Pučko, 2005, 26). V prispevku »Vatentat na cerkev ali meje cerkvenega umetniškega kreda?« je spomnila, da Breclj ni le glasbenik, performer in aktivist, temveč zlasti in predvsem pesnik, zato vneto izumlja nove besede, npr. »vatentat«; beseda je nastala, ko je v tedanjega zunanjega ministra Dimitrija Rupla, ob njegovem govoru na univerzitetni prireditvi v Kopru leta 2003, skozi cevko pihal oslinjene vati-rane kroglice.

*Vatentat* je bil ena od številnih tako imenovanih »mehkoterorističnih akcij«, ki so jih Breclj in sodelavci začeli izvajati že nekaj let prej, čeprav jih takrat kot take še niso deklarirali, in so se vrstile tudi pozneje. V prispevku »Mehki terorizem«, ki je nastal na podlagi pogovora Alenke Pirman z Markom Brecljem marca 2006, je navedenih kar šestnajst »mehkoterorističnih« akcij, ki jih je do takrat izvedel sam ali skupaj s sodelavci (prim. Breclj, 2006). Pregled izvedenih akcij kaže na pestro izbiro »tarč«, saj so v njegovem aktivističnem repertoarju zastopani malodane vsi ključni centri moči, od županov, ministrov in vlade, prek cerkve in kardinalov, do Nata in ameriških marincev. Verjetno najodmevnejša mehkoteroristična akcija je bila *Tapisonirano unebouzetje*, ki se je zgodila natanko dva meseca pred *Vatentatom*. Leta 2003, ko so postali znani rezultati raziskav o obremenitvah okolja s hrupom, ki so zajele tudi hrup cerkvenih zvonov, meritve pa so pokazale, da ta pogosto presega dovoljene vrednosti, se je ta tema prebila v medije. Z akcijo utišanja (tapeciranja) zvonov v zvoniku koprške stolnice so se Breclj in sodelavci na svoj način vključili v javno razpravo. Akcija je bila natančno načrtovana in uspešno izvedena, zato na cerkvenih zvonovih ni bilo nobene škode, a je kljub temu imela neprijetne posledice za nekatere udeležence.<sup>9</sup> Breclj je znan po svoji vztrajnosti, zato je z mehkoterorističnimi akcijami nadaljeval tudi po tem obdobju, nekoliko manj jih je bilo le v najnovejšem času, ko sta mu izvedbo akcij močno zamejila osebno zdravje in pandemija covid-19, torej dejavnika, na katera sam seveda nima nobenega vpliva.

Mehkoteroristične akcije so nenavadna zmes performerskega ludizma, političnega komentarja in nenasilne direktne akcije, ki je zabeljena z obilno dozo duhovitosti, ali kot pravi Tanja Lesničar Pučko, Breclj »vedno nastopa skrajno resno in skrajno radikalno, s popolnim zavedanjem možnih posledic, a hkrati nikoli ne izgubi svoje poetike humornega in nedestruktivnega (vata za ministra, filc za zvonove, moka za umetnike na ljubljanski pošti, 'politička nastava' za ameriške marince v MKC itn.)« (Lesničar Pučko, 2005, 26). K temu bi lahko dodal, da je rdeča nit njegovih mehkoterorističnih performansov neusmiljeno šibanje raznih pojavnih oblik »demokratskega despotizma«, kot ga je sam poimenoval v svojem duhovito ironičnem slogu in ga najdemo tudi v poimenovanjih nekaterih akcij, npr. *Demokratičnemu despotu Kanglerju* (2012), ko je za takratnega mariborskega župana izdelal unikatni artefakt, v katerega je umestil lastni iztrebek.

9 Pri izvedbi akcije je namreč med drugimi sodeloval tudi Aleš Žumer, predsednik kulturnega društva ROV iz Železnikov. Za Občinski svet občine Železniki, v katerem je imela večino SLS, je to bil zadosten razlog, da je društvu odrekla pravico do sofinanciranja dejavnosti iz sredstev občinskega proračuna, ker naj bi s svojim delovanjem škodilo ugledu občine – ukrep, ki je šolski primer uporabe ekonomske cenzure za ideološki obračun z drugače mislečimi.

Ker je pri vsem, kar počne, docela samosvoj, Breclja ne moremo primerjati z nobenim drugim artističnim performerjem; le v nekaterih elementih morda kvečjemu s srbskim artistom Nikolo Džafo in njegovo skupino LED ART. Tudi Džafo namreč prakticira izvedbe minimalističnih performativnih gest z maksimalističnim učinkom, ki jih vedno tudi duhovito poimenuje, pri čemer pogosto uporablja besedne igre, ironijo in samoironijo, je angažiran in vztrajen, njegovi projekti pa so hibridna zmes političnega protesta, performansa in umetniške inštalacije. LED ART je začel delovati kot neformalna skupina že leta 1993, ko so Džafo in nekateri njegovi kolegi v Beogradu organizirali razstavo *Zamrznjena umetnost*. Džafo je tudi soustanovitelj znamenitega Centra za kulturno dekontaminacijo, kjer je skupina 1. januarja 1995 priredila otvoritveni performans. V istem letu so izvedli tudi performans *Ko was šiša*, po Džafovih besedah »prostovoljno vadbo sramu«, ko so javno ostrigli vsaj dvajset znanih, kritično mislečih intelektualcev.<sup>10</sup> Dve leti pozneje se je LED ART udeležil protestov na beograjskih ulicah, kjer je izvedel tri artistične akcije: *Vrnimo jim sliko (z ogledali proti policijskemu kordonu)*, *Predsednikovo rešilni jopič* in *Kreda za incidente* (prim. Grginčević, 2004, 131–139).

Med novjšimi Brecljevimi akcijami je verjetno najbolj znan njegov »monumentalni performans« *Kolenovanje*, ki ga je izvajal kontinuirano kar sedem let v času vladavine koprskega župana Borisa Popovića. Zavaljo časovne razpotegnjenost izvedbe bi *Kolenovanje* lahko uvrstili v tradicijo »performansov v trajanju« (*durational performance*), ki so jih prakticirali številni umetniki performansa (npr. Marina Abramović) in tudi gledališki režiserji (npr. Robert Wilson, Tim Etchells itn.), pri nas pa že v 60. letih Marko Pogačnik v performansu, v katerem je razstavil svoje telo v kranjski galeriji (prim. Milohnič, 2009, 167). A to je le ena razsežnost tega performansa, saj pri Breclju ni šlo le za ukvarjanje z medijem, temveč za izrazito politično in aktivistično gesto, s katero je protestiral proti samodržstvu lokalnega veljaka. Zato bi bilo preveč redukcionistično, če bi *Kolenovanje* skušali interpretirati le v kontekstu umetnostne sfere, saj jo Breclj – ne le v tem performansu, temveč vztrajno – preči in kombinira z različnimi oblikami protestov, mikroporov, aktivizma itn. Kot je opozoril Blaž Lukan v prispevku »Kolenovanje: mehkoteristični

10 Gre seveda za besedno igro: poleg dobesednega pomena (striženje), v srbsčini ima tudi metaforični pomen v smislu, da nikogar ne zanima vaše mnenje, in hkrati spominja na izraz »ovca za striženje« (v smislu biti pasiven, se predajati izkoriščanju, se ne upirati). Poleg tega uporaba nemščine, tako v naslovu (z besedo »was«, kar pomeni »kaj« v nemščini in je hkrati homonimna s srbsko – in tudi slovensko – besedo »vas«) kot v podnaslovu performansa (»Stutzen macht frei«, kar pomeni »striženje osvobaja« in je parafraza napisa »Arbeit macht frei« – »Delo osvobaja« – z vhoda v nacistično koncentracijsko taborišče) spominja tudi na znameniti performans Raša Todosijevića *Was ist Kunst, Marinela Koželj?* iz poznih 70. let, v katerem je uporabljal represivne tehnike policijskega zasliševanja, gestapovskega mučenja ipd.

performans Marka Breclja«, je to primer »tranzitivnega performansa«, Breclj pa je »performativni avtor nenehnega prehajanja«, za katerega so značilna »različna križanja in prepletanja na videz nezdružljivih kategorij: konkretnega, 'trdega' političnega načrta in 'mehke' poetizacije njegove izvedbe, neposredne etične in politične obsodbe izbranih javnih oseb in pojavov in njihove parodične metaforizacije, konspirativne subverzije in performativne gverile ter javnega in deklarativnega, manifestativnega političnega aktivizma idr.« (Lukan, 2015, 145).

Ko Breclj označi *Kolenovanje* za »monumentalni performans«, je to seveda duhovita (samo)ironična raba izraza, saj je bila izvedba performansa zasnovana na minimalistični gesti: vsakič, ko je po naključju srečal župana Popovića, je padel pred njim na kolena in se mu poklonil. V ta namen si je pritrdil copate na kolena z lepilnim trakom, pozneje pa je raje uporabljal role toaletnega papirja. Rabo teh rekvizitov (za katere je – v svojem slogu – brž izumil novo besedo: »kolenovalniki«) so sicer narekovali praktični razlogi (da je lažje dlje časa klečati, da se hlače ne umažejo itn.), ampak imata oba rekvizita tudi simbolno vrednost: copate kot simbol pohlevnosti (»copatar« ipd.), a tudi domačnosti, ki je lahko prijetna ali grozljiva (ali pa oboje hkrati, kakor pri Freudovem pojmu *das Unheimliche*); toaletni papir kot nujna toaletna potrebščina, a hkrati tudi metafora za politični »sekret«, fekalnost oblasti ipd. Performans je izvajal sam, a je bila za njegovo izvedbo nujna prisotnost župana. Izjema je le (inscenirana) fotografija Andraža Gombača iz *Primorskih novic*, na kateri vidimo Breclja s štirimi sodelavci oz. soudeleženci, kako klečijo (»kolenujejo«) pred portretom Borisa Popovića s svetniško avro okrog glave. Prizor, ki spominja na čaščenje absolutističnega vladarja, ko so se podložniki – kadar kralja Ludvika XIV. ni bilo v Versaillesu – klanjali njegovemu portretu. *Kolenovanje* je performans, v katerem se je Breclj nadidentificiral (pretirano poistovetil) s pozicijo podložnika in z uporabo te metode subverzivne afirmacije vztrajno kritiziral samopašno politiko kopskega župana, ki se mu je sicer izmikal, a v tem večkrat ni uspel, saj je bil performer nenehno na preži, vedno opremljen s »kolenovalniki« in pripravljen, da se vrže na kolena pred, kot ga je sam poimenoval, »nebodotičnim palmiteljem« Popovićem. Kadar se mu je pa vendarle izmaknil, ga je lahko nadomestil s portretom – figuro iz kartona s svetniško avro okrog glave, ki jo lahko vidimo na omenjeni fotografiji in ki jo je Breclj uporabil tudi pri nekaterih drugih performansih, npr. *Teku okoli despotskega Kopr*a (2012), ko jo je posadil na (pre)stol in prenašal po mestnih ulicah.

## 5. OD AKTUALNIH RAZISKAV K RAZISKAVAM AKTUALNOSTI

V članku sem izpostavil nekatere primere gledališča upora na Slovenskem v 20. stoletju, ki so bili pomembni v svojem času in si zato še vedno zaslužijo našo pozornost, saj nas s svojo inovativnostjo in angažiranostjo nagovarjajo tudi danes, ter nekaj novejših primerov aktivističnih praks, ki jih lahko razumemo kot posebne oblike gledališča upora v najširšem (performativnem) pomenu. Seznam pojavov v zgodovini slovenskega gledališča, ki bi jih lahko uvrstili v to kategorijo, seveda ni zaključen, prav tako v naši sodobnosti nenehno nastajajo novi primeri tovrstnih praks, ki jih spodbuja aktualna oblast s svojimi avtoritarnimi tendencami. Relevantnega gradiva za prihodnje »aktualne raziskave« gledališča upora pri nas torej gotovo ne bo zmanjkalo, saj se kljub stopnjevanju represije vedno najde dovolj ljudi, ki se zavedajo, da je prav to, da oblastnikom in pripadnikom avtoritarnih elit povemo resnico, ki je najraje ne bi slišali, pomembno za demokratični ustroj družbe.

Čeprav je za današnji čas značilna krepitev komunikacije v virtualni realnosti, so najrazličnejše protestne manifestacije v fizičnem javnem prostoru še vedno primarne oblike upora. Tako kot druge pravice, ki nikoli niso priborjene enkrat za vselej, se je treba vedno znova boriti tudi za pravico do izražanja nezadovoljstva v fizičnih prostorih javnosti. V času beograjskih protestov sredi 90. let so policijski kordoni blokirali nekatere ulice, da bi prečili sprehod protestnikov, zato je bil najpomembnejši strateški cilj protestnega gibanja pridobiti svobodo gibanja skozi mesto. »Hoja kot oblika je definirala proteste in simbolizirala njihov duh«, pravi Milena Dragičević Šešić (2001, 75). Ta duh so verbalno zgostili v protestni slogan »Mislim, torej hodim«, ki je bil duhovita parafraza slavne izjave Renéja Descartesa »Cogito, ergo sum«. Beseda »hoja« je torej postala sinonim za beograjske proteste v letih 1996–1997 in pomenljivo je, da se je enako zgodilo z besedo »kolesarjenje« v primeru aktualnih ljubljanskih protestov proti tretji vladi premierja Janeza Janše, ki so se začeli spomladi 2020 in so potekali brez prekinitev vsak petek – tudi spomladi 2021, ko pišem ta članek. Ker so se protesti dogajali v času, ko je bilo zaradi epidemije covid-19 prepovedano zbiranje večjega števila ljudi, so se protestniki odločili, da bodo protestirali proti vladi z množičnim kolesarjenjem po središču Ljubljane. Kolo je postalo simbol upora, ampak tudi simbol iznajdljivosti, duhovitosti in neobzdrane domišljije novodobnih upornikov. Kot kaže bo torej slovarsko definicijo besede »kolo« poslej nujno dopolniti z novim pomenom. Tudi to bi morala biti ena od nalog prihodnjih raziskav performativnih praks upora, ki se dogajajo tukaj in zdaj. Če se bodo te prihodnje aktualne raziskave zgodile dovolj hitro, se bodo lahko imenovala tudi »raziskave aktualnosti«.



## LITERATURA

**Bahтин, M., M.** (2008): *Ustvarjanje Françoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Ljubljana, LUD Literatura.

**Benjamin, W.** (1998): *Izbrani spisi*. Ljubljana, Studia humanitatis.

**Bergson, H.** (1977): *Esej o smehu*. Ljubljana, Slovenska matica.

**Brajičević, P.** et al., ur. (1968): *Pokreti otpora u Evropi 1939–1945*. Beograd, Mladost.

**Brecelj, M.** (2003): Osvobodjena ozemlja, ko je revolucija spet daleč. V: Oberstar, Ciril in Kuzmanič, Tonči (ur.): *Nova desnica*. Zbornik predavanj 3. letnika Delavsko-punkerske univerze. Ljubljana, Mirovni inštitut, 131–150.

**Brecelj, M.** (2006): Mehki terorizem. Zapisala Alenka Pirman. *Dodogovor*. Dostopno na: <http://www.dodogovor.org/show-news.aspx?newsid=961> (26. 2.2021).

**Brustein, R.** (1991): *The Theatre of Revolt*. Chichago, Elephant Paperbacks.

**Dragičević Šešić, M.** (2001): The Street as Political Space: Walking as Protest, Graffiti, and the Student Carnivalization of Belgrade. *New Theatre Quarterly*, 17, 1, 74–86.

**Hribar Ožegović, M.** (1965): *Kazališna djelatnost u Jugoslaviji za vrijeme NOB-a*. Doktorska disertacija. Zagreb, Filozofski fakultet.

**Jovičević, A.** (2000): Teatar, parateatar i karneval: građanski i studentski protest u Srbiji 1996/97. V: Dragičević Šešić, Milena in Šantevska, Irena (ur.): *Urbani spektakl*. Beograd, Clio in YUSTAT, 147–160.

**Kalan, F.** (1975): *Veseli veter*. Ljubljana, Cankarjeva založba.

**Kershaw, B.** (1999): *The Radical in Performance*. London, Routledge.

**Komelj, M.** (2009): *Kako misliti partizansko umetnost?*. Ljubljana, Založba / \*cf.

**Lesničar Pučko, T.** (2005): Vatentat na cerkev ali meje cerkvenega umetniškega kreda? *Maska*, 20, 1–2 [90–91], 26–29.

**Lukan, B.** (2015): Kolenovanje: mehko-teroristični performans Marka Breclja. *Dialogi*, 51, 1–2, 144–164.

**Grginčević, V.**, ur. (2004): *LED ART. Dokumenti vremena, 1993–2003*. Novi Sad, Multimedijalni centar LED ART.

**Milohnić, A.** (2009): *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana, Maska.

**Milohnić, A.** (2016): *Umetnost v času vladavine prava in kapitala*. Ljubljana, Maska.

**Müller, H.** (1986): *Gesammelte Irrtümer*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.

**Petrè, F.** (1964): Proletarski odri v Ljubljani in okolici med obema vojnama. V: Delak, Ferdo (ur.): *Delauski oder na Slovenskem*. Ljubljana, MGL, 7–53.

**Radišić, Đ.** (1984): *Partizansko pozorište*. Beograd, Narodna armija.

**Troha, G.** (2015): Gledališče upora ali gledališče upornikov? *Dialogi*, 51, 1–2, 45–56.

**Valič, A., Mežan, I. in Konjajev, Z.** (2015): V tistih hudih časih je kultura prinašala žarek upanja. Pogovarjala sta se Aldo Milohnić in Petra Tanko. *Dialogi*, 52, 1–2, 9–22.