

Adept

VIII.2

Revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev

2022

Uvodnik

Drage bralke, dragi bralci!

Revija Adept, ki jo letos že osmo zaporedno leto pripravljamo študenti AGRFT, v svoji poletni številki že tradicionalno namenja prostor tematskim teoretskim razpravam, člankom in intervjujem. Po lanski številki, ki je tematizirala pandemijo covid-19 in odziv gledališča nanjo, letos v ospredje postavljamo temo, ki je prav tako aktualna in precej bolj brezčasna: fašizem, njegov vzpon in predvsem njegovo manifestiranje v gledališču.

Natančneje smo v fokus postavili enega avtorja – dramatika, režiserja, pesnika, gledališčnika, Avtorja v pravem pomenu besede. Na njegovo delo je ključno vplivala politična atmosfera 20. stoletja – še posebej v družbi vse bolj razširjenega fašizma –, po drugi strani pa je samo njegovo delo pustilo neizbrisljiv pečat v dramatik, gledališču in sploh umetnosti 20. stoletja. Govor je seveda o Bertoltu Brechtu.

Brecht, njegovi koncepti, metode in uprizoritveni postopki so v sodobnem gledališču vseprisotni. Še posebej v času, ko je glede politične situacije po Evropi tako enostavno najti vzporednice s politično situacijo zgodnjega 20. stoletja, ko je bil fašizem v vzponu, Brechtova močno politično zaznamovana dela zazvenijo še posebej aktualno.

To smo prepoznali tudi na naši akademiji; v študijskem letu 2020/21 so tako študentje takratnega 2. letnika dramske igre, režije in dramaturgije pripravili produkcijo Strah in beda. Ta je bila osnovana na dveh besedilih: na Brechtovem besedilu Strah in beda Tretjega rajha, v katerem je Brecht skozi serijo prizorov vsakdana prikazal, kako hitro se v prav ta vsakdan prikrade fašizem, ter na tekstu Heinerja Müllerja Bitka, ki je bil napisan kot neke vrste predelava oziroma odziv na Brechtovo besedilo in v katerem Müller ponudi še bolj mračno vizijo družbe, kot jo je orisal Brecht. Vzporedno s procesom priprav na produkcijo je potekal seminar iz Zgodovine gledališča, v okviru katerega smo študentje dramaturgije in scenskih umetnosti ob mentorski podpori izr. prof. dr. Alda Milohnića in mladega raziskovalca Jakoba Ribiča pripravljali teoretske prispevke o Brechtu, o njegovi politiki, o njegovi estetiki, o fašizmu in o umetnosti, ki mu nasprotuje. Prispevke, ki so nastali v okviru tega seminarja in ki jih predstavljamo v tej številki Adepta, smo dopolnili še z dvema sklopoma intervjujev, in sicer s tremi »Brechtovimi« režiserji in tremi »Brechtovimi« igralci. Poleg teh pa smo intervjuvali tudi vélikega brechtologa samega, Alda Milohnića. Za piko na i objavljamo še dva dramska prizora (prav tako nastala v okviru seminarja iz Zgodovine gledališča), napisana po vzoru Brechtovega teksta tako po formi kot po politični vsebini. Brechtu in njegovemu delu, predvsem pa njegovi sporočilnosti smo tako prepustili prostor pod žarometi, kar se nam je zdelo v času, v katerem živimo, pomembna poteza.

Zahvaljujemo se vsem, ki ste sodelovali v nastajanju pričujoče številke revije Adept. Prav tako se zahvaljujemo vsem, ki ste revijo odprli in prebrali. Upamo, da vam bo ta »lahkotna« tematika – fašizem – nudila inspirativno in pestro poletno branje.

Manca Lipoglavšek
v imenu uredništva Adept

UVODNIK

INTERVJU Z IZR. PROF. DR. ALDOM MILOHNIČEM: O BRECHTU DANES IN TUKAJ

STRAH IN BEDA NA ODRSkih DESKAH

UVOD V POGOVORE S TREMI REŽISERJI O
UPRIZARJANJU BRECHTOVIH BESEDIL V SLOVENIJI

Intervju z Matjažem Bergerjem
Intervju s Sebastijanom Horvatom
Intervju z Vinkom Möderndorferjem

O TEATRALNOSTI FAŠIZMA

POSTBRECHTOVSKO GLEDALIŠČE IN TOKRATNA
FAŠIZACIJA DRUŽBE

UVOD V POGOVORE S TREMI IGRALCI

Intervju s Polono Juh
Intervju s Petro Govc
Intervju z Alešem Valičem

»BRECHTOVE« ŽENSKE ALI ŽENSKE IN BRECHT

KAJ IZGLEDA KOT FAŠIZEM? LENI RIEFENSTAHL IN LAIBACH

NE IŠČI SREČE DRUGOD KOT LE DOMA

HELENA ŠUKLJAN: NE IT

DIALOG

BRALNICA: MILO RAU

	1
	4
	10
	16
	18
	21
	24
	30
	35
	40
	42
	46
	49
	54
	59
	64
	68
	76
	86

Ula Tališa Pollak, Manca Lipoglavšek

An abstract geometric composition featuring overlapping shapes in vibrant red and deep, textured dark green. The forms include circles, squares, and triangles, creating a sense of depth and movement. The red elements are layered over the green, with some areas appearing more saturated than others, suggesting a play of light and shadow. The overall effect is a complex, layered visual structure.

Resnica je konkretna

ALDO

Milohnić

– teatrolog, teoretik, avtor številnih knjig in člankov, urednik več zbornikov, profesor na AGRFT in vseskozi »Brechtov človek«
– je bil v nastajanje pričujoče številke Adepta globoko vpleten že od samega začetka. V lanskem študijskem letu je bil mentor produkcije Strah in beda Tretjega rajha, ki jo je po Brechtovi istoimenski drami pripravljala 2. letnik.

V navezavi na produkcijo je pod njegovim mentorstvom nastala tudi večina člankov v tej reviji. Ker velja za enega največjih strokovnjakov za Brechta pri nas, se nam je zdelo edino primerno, da mu za našo tematsko številko zastavimo nekaj vprašanj.

Pa začnimo kar na začetku. Kdaj ste se vi prvič srečali z Brechtom? Ali je šlo za ljubezen na prvi pogled?

Temu bi res lahko rekli ljubezen na prvi pogled. Z Brechtom sem se prvič srečal že v gimnaziji – moj maturitetni spis je bil prav o njem. Morda celo še obstaja v kakšni stari zaprašeni mapi. Zanimivo bi bilo prebrati danes, kaj si je mislil o Brechtu ta mladenič pred skoraj štiridesetimi leti (smeh). Od tega je res že veliko let, tako da žal ne morem več priklicati v

spomin, katero je bilo prvo dramsko besedilo, ki sem ga prebral, se pa spomnim, da sem se z njegovimi teoretskimi besedili prvič srečal v knjigi Dijalektika u teatru, ki jo je uredil Darko Suvin, nedvomno najprodornejši brechtolog v nekdanji Jugoslaviji. Pri tem se je zgodilo prav simpatično časovno naključje, zaradi katerega bi lahko rekel, da mi je bil Brecht položen v zibelko. V istem letu (1966), ko je izšla prva izdaja tega znamenitega izbora Brechtovih spisov, ki jih je profesor Suvin odlično prevedel in opremil s

komentarji, sem luč sveta zagledal tudi jaz.

Ko sem kot gimnazijec prvič prebral to knjigo, se še nisem zavedal, kako natančen in reprezentativen je bil njegov izbor Brechtovih teoretskih besedil. To mi je postalo jasno šele čez nekaj let, ko sem »ugriznil« v *Gesammelte Werke*, Brechtova zbrana dela, ki so izšla v dvajsetih zvezkih pri založbi Suhrkamp. Mimogrede, vmes se je pojavila nova izdaja njegovih zbranih del, ki ima že kar 33 zvezkov. Knjiga *Dijalektika u teatru* je bila pomemben mejnik v prevajanju in recepciji Brechta v nekdanji Jugoslaviji, zato ni nič nenavadnega, da so se prihodnje predstavitve Brechtovega opusa pogosto sklicevale na to knjigo, med drugimi tudi Umetnikova pot, prvi obsežnejši izbor Brechtovih teoretskih spisov v slovenščini. Knjiga je izšla sredi 80. let pri Cankarjevi založbi, spise je izbral in prevedel Dušan Voglar. Danes je popolnoma jasno, da bi nujno rabili novo knjigo izbranih Brechtovih teoretskih spisov. Ne le zato, ker je Voglarjeva že zdavnaj razprodana, temveč tudi zato, ker so bile nekatere njegove terminološke rešitve žal neustrezne, ponekod celo zavajajoče. Tudi v uredniških komentarjih je bil dokaj skop, in za današnje standarde študijskih izdaj Brechtovih spisov to nikakor ni dovolj.

Kaj vas je pri Brechtovem delu in poetiki tako pritegnilo? Zakaj ste se odločili za tako poglobljeno ukvarjanje prav s tem avtorjem?

V začetku 70. let je izšla v zbirki MGL drobna knjižica z naslovom *Med Artaudom in Brechtom*. Ta naslov lepo ilustrira mnenje, ki ga pogosto slišimo, da sta Artaud in Brecht ključni osebnosti v evropskem gledališču prejšnjega stoletja. A in B, torej začetek gledališke abecede, naslednja črka bi bil verjetno Craig, ki ga je Andrej Inkret, urednik omenjene knjižice, prav tako uvrstil v svoj izbor. Seveda ne morem iz svoje kože in bom takoj pristavil, da je v tej knjižici še eno ime, ki si deli začetno črko abecede z Artaudom, in to je seveda Appia. Vse te ustvarjalce, ki so vsak na svoj način na novo spisali abecedo evropskega gledališča, imam rad, ampak prvi na moji top listi je bil od nekdaj in je še vedno Brecht. Njegov opus je imel kolosalen pomen za gledališče 20. stoletja, in kot kaže, ostaja zelo pomemben avtor tudi v 21. stoletju. Vsak gledališki ustvarjalec, ki dobro obvlada svojo obrt, bo v nekaj tednih »spakiral« spodobno predstavo, ki lahko gre pred publiko. Dobro, v redu, verjetno v gledališču, še posebej abonmajskega tipa, potrebujemo tudi to. Ampak pri Brechtu to ne gre, pri njem ni bližnjic. Tako kot je on nenehno eksperimentiral z vsebino in formo – od učnih komadov, drzne prepesnitve Komunističnega manifesta, do »velikih« epskih dram v poznem obdobju –, se mora vsakdo, ki se loti uprizarjanja njegovih besedil, tudi sam poglobiti v razmerje med vsebino in formo. Skratka, vseh mi je

ta Brechtov pristop, da se je treba izogibati shojenih poti, da je veliko bolj produktivno, če zaorjemo v ledino.

Potem seveda njegova gledališka teorija, ki je fascinantna zmes Diderota in ruskih formalistov. Morda tega sploh ne bi smel omeniti, ker če bom začel o tem, se bom težko ustavil in potem boste imeli veliko uredniškega dela s krašanjem intervjuja (smeh). Zato o mojem navdušenju nad Brechtovo gledališko teorijo samo to, da mi je že takrat, ko sem se prvič srečal z njegovimi spisi, zelo razširil obzorja s svojo dialektično metodo, s tem plesom nasprotij, s katerimi se mora spopasti vsako gledališče, ki ni zgolj malomeščanski družbeni ritual. Zelo me je prevzelo, kako se lahko npr. z razgaljanjem postopka, z deavtomatizacijo in potujevanjem, naredi vidno spontano ideologijo, ki se skriva v avtomatizmih vsakdanjega življenja. Čisti teoretski užitek je bilo tudi ukvarjanje z njegovim konceptom gestusa – vanj sem se najbolj poglobil v 90. letih, ko sem o njem pripravljal tematsko številko revije *Maska*.

K Brechtu me je vleklo tudi njegovo veselje do življenja: npr. pesem *Radosti*, v kateri se navdušuje nad povsem navadnimi, vsakdanjimi stvarmi, kot so prvi jutranji pogled skozi okno, znova najdena stara knjiga, udobni čevlji ipd., nekje sredi pesmi pa med te drobne vsakdanje radosti, vrine besedo »dialektika«. Ali pa pesem *O užitku začenjanja*, ta mi je bila od nekdaj zelo pri srcu. V njej se, podobno kot v *Radostih*, poetično sprehaja od enega do drugega drobnega užitka, vse tiste majhne, na videz nepomembne stvari, ki jih počnemo na začetku dneva, v zadnjem verzu pa kot zaključni akord: »In ti, nova misel!« Ja, res, kakšen čudovit občutek je to, ko se iz kupčka raznih idej razvije tista prava, čista misel. Če seveda znamo v tem uživati. In če se nam ob jutranji kavi sploh kdaj porodi kakšna res fantastična nova misel (smeh). No, evo, če sem se že zapičil v njegovo poezijo, bom povedal še nekaj verzov iz njegove pesmi *Proti zapeljevanju*, ki se mi zdijo poučni za vas študente, da ne pozabite na te vsakdanje male radosti in užitke: »Ne dajte se preslepiti, / da življenje malo velja. / Morate ga užiti, / saj ko bo treba iti, / še mnogo bo želja.«

V kolikšni meri in na kakšen način je bil Brecht prisoten v slovenskem gledališkem prostoru skozi zgodovino? Koliko ter kako je prisoten danes?

V Sloveniji se v povprečju uprizori po ena Brechtova igra na leto, največkrat so to *Opera za tri groše*, *Galileo Galilei*, *Gospod Puntila* in njegov hlapec *Matti* in *Malomeščanska svatba*. Prav z *Opero za tri groše* se je tudi začelo uprizarjanje Brechta pri nas – leta 1937 v Narodnem gledališču v Ljubljani. Pobudo za uvrstitev na repertoar naj bi dal Bratko Kreft, tako vsaj pravi v nekem svojem prispevku, čeprav naj bi sam zaradi

nekakšnih »nevšečnih okoliščin« odstopil od režije in jo prepustil Bojanu Stupici. Če smo že pri režiserjih: do zdaj so največ režij Brechtovih iger zbrali Fran Žižek, France Jamnik, Branko Gombač, Eduard Miler, Vinko Möderndorfer, Matjaž Berger, Sebastijan Horvat ... Največ uprizoritev so videli gledalci in gledalke v narodnih gledališčih v Ljubljani in Mariboru, v najožjem krogu po številu uprizoritev je tudi naša akademija. Še več, lanski drugi letnik je uprizoril izbrane prizore iz Strahu in bede Tretjega rajha, kar je bila krstna uprizoritev tega besedila v Sloveniji. Ob koncu 90. let sta bila sicer dva prizora izvedena kot radijska igra na Radiu Slovenija, ampak lanska študentska produkcija je bila prva odrska uprizoritev, na kar smo lahko še posebej ponosni. Podatek o tem, da se pri nas v povprečju uprizori ena Brechtova igra na leto, je lahko velika ali mala številka,

tako kot je lahko steklenica na pol polna ali na pol prazna. Jaz bi si seveda želel, da je ta »steklenica« še dosti bolj polna, kot je, ampak to je že stvar širše debate o repertoarnih politikah naših gledališč, ki jo lahko pustimo za kakšno drugo priložnost. Želel bi si tudi, da se prevaja več Brechtovih besedil in objavlja več člankov in knjig o njem, čeprav moram priznati, da je v zadnjih petih, šestih letih izšlo nekaj pomembnih izdaj, pri katerih sem tudi sam sodeloval. Tako smo končno dobili prevod njegove Svete Ivane Klavniške, knjigo izbranih esejev Darka Suvina o Brechtu, zdaj bo izšla tudi ta tematske številka Adepta o Brechtu ... Upam, da bo morda nekoč objavljen tudi prevod izbranih ali celo vseh prizorov iz Strahu in bede Tretjega rajha. Ker mi hudič ne da miru, skrbim tudi za to, da vse nove knjižne izdaje Brechtovih besedil v slovenščini pridejo v Brechtov arhiv v Berlinu.

Brechtova dela že sama po sebi nakazujejo specifične estetske, uprizoritvene in druge pristope. Za predstave, drame, performanse idr., ki uporabljajo tovrstne Brechtove pristope, se kako drugače zgledujejo po Brechtu ali samo proizvajajo podobno estetiko, se pogosto reče, da so »brechtovske«. Kaj je po vašem mnenju potrebno, da je neka predstava/drama/performans zares »brechtovski«?

Na to vprašanje ni enoznačnega odgovora. Če npr. v neki kritiki preberemo, da naj bi ta ali oni igralec pri svoji igri uporabljal »brechtovski gestus«, da naj bi bil režijski prijem v stilu »potujitvenega učinka« ipd., to seveda še ne pomeni, da lahko govorimo o brechtovski predstavi. Kot je lepo pokazal Fredric Jameson v pomembni knjigi Brecht and Method, brechtovsko gledališče ni nekakšna gredica z začimbami, iz katere jemljemo njegove koncepte in z njimi pridamo nekaj arome golažu, ki ga sicer kuhamo po šablonskem receptu. Brechtovo in tudi brechtovsko gledališče je lahko le tisto, ki izhaja iz njegove metode. Kot vsaka metoda je tudi ta kompleksna in poleg dobrega poznavanja posameznih orodij, kot so npr. gestus, potujitev, drža, fiksiranje razmerja ne – temveč, historizacija itn., je za prakticiranje brechtovskega gledališča nujno dojeti, kako so ti elementi povezani v metodo. Podobno kot pri sistemu Stanislavskega. Mimogrede, Brechtova metoda kot popolno nasprotje sistemu Stanislavskega je še ena izmed mnogih zablod. Brecht je zelo spoštoval Stanislavskega in je tudi večkrat poudaril, da se od njega lahko veliko naučijo tudi igralci Berliner Ensembla. Trdil je celo, da so nekateri prijemi Stanislavskega dokaj podobni potujitveni tehniki, čeprav bi bilo seveda nesmiselno trditi, da se lahko skozi njegov sistem dosega tudi potujitveni učinek, kot ga razume Brecht. Še ena velika zabloda o njegovi metodi je, da je Brecht prenal čustva iz svojega gledališča, ki naj bi temeljilo zgolj in samo na razumu. Podobno, kot so trdili, da je Diderot v svojem znamenitem Paradoxu o igralcu zahteval od igralca, naj pozabi na svoja čustva. To nikakor ne drži. Gre samo za vprašanje, kako igralec ravna s svojimi čustvi. Igralec in igralka morata biti polnokrvni odrski personi. Če nista, je vse zaman, ker ne bosta pričljiva.

Nimam torej kakšnega rokohitskega odgovora na to vprašanje. Je pa nekaj povsem jasno, ko govorimo o brechtovskem gledališču: to gledališče predpostavlja nenehno in neizprosno preizpraševanje individualnih, kolektivnih in družbenih odnosov. Bom ponovil za Brechtom: resnica je konkretna. Zato si o vsem tem moramo zastavljati konkretna, lahko tudi neprijetna vprašanja. Ob tem bomo pogosto naleteli na paradokse in protislovja, ampak to za Brechta ni noben problem. Nasprotno, to je integralni del metode njegovega dialektičnega gledališča. To zelo lepo odraža njegova misel, da spremenljivost sveta temelji na njegovi protislovnosti.

Spremenljivost sveta je zelo pomembna, če naj govorimo o brechtovskem gledališču. Kot je nekje povedal, je bil njegov namen, da tudi v gledališču zaživi nekoliko parafrazirana Marxova misel, da ni dovolj svet samo razlagati, temveč ga je treba tudi spreminjati. Ampak pozor, to ne pomeni, da se svet spreminja v gledališču. Kaj takega pričakovati od teatra bi bilo res naivno. To njegovo misel lahko razumemo na dva načina. Prvič, ker je za Brechta gledališče sestavni del družbe, je spreminjanje gledališča obenem tudi spreminjanje družbe. Čeprav so morda te

spremembe videti neznatne v družbeni totalnosti, so še vedno spremembe. In drugič, ne gre za to, da razlaga ni pomembna, nasprotno, seveda je pomembna, ampak če iz nje ne bodo sledile konkretne družbene spremembe, bo ostala sama sebi namen. Najbolj napredne in najbolj produktivne so tiste družbene prakse, ki zmorejo same in sproti reflektirati lastno delovanje, lastno bojevanje za družbene spremembe. Ali kot se je lepo, poetično izrazil Brechtov prijatelj Walter Benjamin, ta refleksija izhaja iz misli, ki se subjektu teh praks »zabliska v trenutku nevarnosti«.

Za Brechtova dela sta ključna tudi njihova politična vsebina in kontekst. Kako vi gledate na politični vidik Brechtove umetnosti ter umetnosti, ki nastaja danes in ki bi jo lahko imeli za »brechtovsko«?

Brechta so pogosto obtoževali, da naj bi umetnost zastrupil z ideologijo. To je ena večjih neumnosti o njegovem delu. Ta očitek izhaja iz romantičnega, idealističnega, v današnjem času tudi topounnega razumevanja umetnosti kot nekakšnega slonokošččenega stolpa, v katerem nastajajo ideološko in politično čiste, celo sterilne umetnine. Ta pogled je seveda popolnoma slep za preprosto dejstvo, da ne obstaja politično nevtralna umetnost. Odločitev, da v določenem trenutku in v določenem okolju uprizoriš to ali ono besedilo, da z odra spregovoriš o tem ali onem, je vedno politična odločitev. Če spregovoriš o tem, ne spregovoriš o onem. In obratno. Ko se nekdo ponaša s tem, da govori o »občečloveških resnicah«, ki naj bi bile daleč stran od aktualnih političnih vprašanj, je to zanesljiv simptom njegove ali njene ujetosti v ideologijo. Ni politična le tista predstava, v kateri z odra slišimo parole, enako ali še bolj je politična tudi tista, v kateri so ideološke pozicije prikriti pod debelo plastjo estetike. Ni hujše ideologije od verjetja, da si izven ideologije.

Ostra delitev med politiko in estetiko bi bila pri Brechtu povsem zgrešena. On namreč svojih političnih prepričanj ni nikoli prikrival – ne le v strokovnih besedilih, temveč tudi v dramskih besedilih in uprizoritvah. Ali ni bolj pošteno od umetnika, da svojih političnih prepričanj ne taji, kot da se poskuša prikupiti bralcem in gledalcem s svojo domnevno apolitičnostjo? Če hočemo dojeti Brechtovo pozicijo, moramo najprej razumeti, da je zanj umetnost integralni del družbe, da je zanj pravi umetnik le tisti, ki se vedno znova spopada z največjimi lumparijami svojega časa in prostora. To je zelo lepo izrazil v verzih, s katerimi začne pesem Nemčija, ki je nastala v času nacističnega režima: »Drugi naj govore / o svoji sramoti, / jaz govorim o svoji.«

Da bi se lahko predstava kvalificirala za oznako »brechtovska« ali »postbrechtovska« seveda ni nujno, da gre za uprizoritev kakšne njegove igre. Bolj gre za to, ali je narejena tako, da v njej lahko prepoznamo

uporabo Brechtove metode, čeprav so jo morda ustvarjalci prilagodili družbenemu kontekstu našega časa in okolja, spremembam, ki so se zgodile v gledališču od takrat, ko je Brecht živel in ustvarjal itn. To lahko opazujemo npr. pri nekaterih sodobnih režijskih poetikah: med režiserji moje generacije bi vsekakor izpostavil nekatere projekte Janeza Janše, kot sta npr. SNG in Republika Slovenija, med mlajšimi pa gotovo predstave v režiji Žige Divjaka, npr. Hlapec Jernej, 6, Gejm ... Ne vem, če bi se Brecht strinjal z mano, ampak sam menim, da so bile te predstave narejene v »duhu« brechtovskega gledališča. Nikakor pa niso dobesedno in do konca sledile njegovi metodi, ker to v sodobnem gledališču niti ne bi bilo smiselno. Če hočemo ostati zvesti Brechtu, ga moramo predelati za današnjo rabo. Ko govorimo o uprizarjanju Brechtovih iger, to velja tudi za nekatere predstave treh režiserjev, s katerimi so objavljeni intervjuji v tej številki Adepta, z dodatkom Eduarda Milerja.

Brecht je živel in deloval v času velikih političnih trenj, prelomov, tudi nasilja; preživel je, med drugim, obe svetovni vojni. Še posebej druga svetovna vojna in z njo nacizem ter fašizem sta pustila velik pečat na njegovem delu. Kako se duh fašističnega režima odraža v Brechtovem delu?

Najprej seveda tako, da je moral Brecht veliko let, od leta 1933 do konca druge svetovne vojne, preživeti v eksilu, ker je bil zelo visoko »pozicioniran« na nacističnem seznamu za odstrel nasprotnikov režima. To mu je preprečilo, da bi svoje ideje o epskem in dialektičnem gledališču že takrat preizkušal v praksi. Moral je počakati na vrnitev v Berlin in odprtje Berliner Ensembla leta 1949. Ampak pri tem ga je žal ustavila prezgodnja smrt leta 1956.

O nevarnosti fašizma in nacizma je Brecht veliko pisal v strokovnih in literarnih besedilih, med dramskimi besedili zelo neposredno v Okrogloglavcih in Koničastoglavcih, Ustavljenem vzponu Artura Uija, Strahu in bedi Tretjega rajha ... V teh besedilih je Brecht izrisal povsem drugačno podobo od tiste, ki so jo prikazovali propagandni nacistični filmski žurnali. Največ antipatij je gojil do malomeščanov, ki naj bi slepo sledili Hitlerju v upanju, da si bodo tako izboljšali ekonomski položaj. Po drugi strani je nacistični režim skoraj povsem zatrl delavsko gibanje. Ker je nemško delavstvo ostalo brez večine organizacij in voditeljev, je postalo lahek plen nacističnega režima, ki je s spodbujanjem oboroževalne industrije dosegel odpiranje novih delovnih mest. Danes vemo, do česa je to pripeljalo – do grozot druge svetovne vojne. S svojim delovanjem v eksilu je Brecht poskušal prebijati ideološko zaslepljenost nemškega ljudstva, ki ga je nacistični državni aparat poneumljal s svojo industrijo laži. To je bila seveda težka naloga, ker

ni imel dostopa do takratnih množičnih medijev v Nemčiji. Kljub temu ni odnehal in je vztrajal pri tem, da mora »govoriti o svoji sramoti«.

Mimogrede, daljši članek o tej temi, ki sva ga pred kratkim napisala skupaj z Jakobom Ribičem za *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*, vodilno mednarodno znanstveno revijo na področju brechtologije, je prejel dobre recenzije, in če bo šlo vse po sreči, bo kmalu objavljen. Zelo me veseli, da si je Jakob izbral za doktorsko disertacijo teatralnost fašizma pri Brechtu. Kot njegov mentor mu seveda poskušam pomagati po najboljših močeh in pozorno spremljam vse, kar napiše. Brez pretiravanja lahko povem, da piše odlično, in če bo tako nadaljeval, v kar niti najmanj ne dvomim, bo nastala res zelo dobra doktorska disertacija o Brechtu, kakršne do zdaj pri nas še ni bilo.

Tudi danes živimo v časih velikih političnih trenj. Kako lahko Brechtovo delo navežemo na današnji čas? Kaj se vam zdi glede Brechta najbolj aktualno danes?

Če bi vprašali Heinerja Müllerja bi vam odgovoril, da je to Fatzer. Nerodna reč pa je, da je to besedilo ostalo nedokončano. No, ja, potem pa ga je, kot nekdanji Brechtov učenec, dokončal in priredil kar Müller sam (smeh). Glede na politične izzive naše sodobnosti, s prav odurnim vzponom neofašizma in številnimi avtokrati, od katerih so, kot vidimo, nekateri sposobni tudi zakuhati uničujoče vojne, je Strah in beda gotovo zelo aktualno besedilo. Ali kot je lepo povedala Brina že na prvi vaji za študentsko produkcijo: »Besedilo ne bi moglo biti bolj aktualno, kot je.« Potem seveda Sveta Ivana Klavniška. Že vrsto let ponavljam – kot Kato svoj znameniti stavek o Kartagini – in ga bom tudi zdaj: menim, da je že skrajni čas za krstno uprizoritev te igre v slovenskem gledališču. Od leta 2018, ko smo jo dobili v odličnem prevodu Mojce Kranjc, ni več nobenega izgovora, da se to ne bi zgodilo.

Naj tudi zadnje vprašanje zastaviva v duhu časa in v kontekstu dogajanja v slovenskem gledališkem prostoru. Zaradi Brechtovega za gledališče prelomnega dela včasih pozabimo na njegovo sporno/vprašljivo/problematično obnašanje tako v profesionalnem kot tudi v zasebnem življenju – pogosto se navaja njegov odnos do žensk, vprašanje avtorstva njegovih del, ipd. Kako naj po vašem mnenju na njegov opus in nanj kot umetnika – ali na druge umetnike z zgodovino problematičnega vedenja – gledamo v luči tega?

Brecht ni bil angelček in tudi o tej njegovi temnejši plati je seveda treba povsem odkrito govoriti. Niti na misel mi ne pride, da bi se postavil v vlogo njegovega zagovornika – tudi v tem primeru naj bo »resnica konkretna« in naj dejstva spregovorijo sama

zase. Kljub temu pa moram opozoriti, da je pri teh zgodbah o njegovih razmerjih s sodelavkami veliko preveč senzacionalizma, polresnic in nerazumevanja prijateljskih in kolegialnih vezi znotraj njegovega kroga. V osnovi imamo dve nasprotujoči si stališči. Na eni strani so tisti, ki menijo, da je Brecht spolno izkoriščal svoje sodelavke. Zagovorniki tega stališča se navadno sklicujejo na razvpito, čeprav pretirano tendenciozno knjigo Johna Fuegija *Brecht & Co.* Na drugi strani so tisti, ki poskušajo te zgodbe iz Brechtovega zasebnega in poklicnega življenja postaviti v širši kontekst in se pri tem sklicujejo tudi na mnenja nekaterih njegovih sodelavk. Ključna raziskovalka iz te skupine je vsekakor Sabine Kebir, ki je zelo sistematično pregledala arhivska gradiva in je napisala več knjig, v katerih se je poglobila v Brechtova razmerja z njegovimi sodelavkami in partnerkami, zlasti Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau in Helene Weigel. Iz njenih raziskav lahko ugotovimo, da ta zgodba nikakor ni tako enostavna in črno-bela, kot jo je skušal predstaviti Fuegi. Da se ne bom spuščal v podrobnosti, naj izpostavim samo stališče Sabine Kebir, da Fuegi & Co. ne dojamejo, da so ta razmerja nastajala med pripadniki in pripadnicami »bohemske avantgarde«, ki jim seksualna odprtost ni bila tuja in so partnerska razmerja razumeli po svoje. Obravnavati takšne avantgardne ženske, kot je bila npr. Elisabeth Hauptmann, ki je bila večkrat poročena in imela tudi več zunajzakonskih partnerjev, tudi partnerk, kot pasivne objekte in zgolj žrtve zasebnih razmerij, po njenem mnenju ni daleč od malomeščanske romantike.

Glede avtorstva pa spet moramo biti previdni, ker ne smemo odmisliiti dveh pomembnih dejavnikov. Prvič, v teh časih si je ženska zelo težko ustvarila ime na knjižnem trgu ali v gledališču, zato je bilo izpostavljanje Brechta kot edinega ali vodilnega avtorja svojevrstna »poslovna poteza«. Ne pozabimo, da je Brecht zelo zgodaj prejel tudi prestižno Kleistovo nagrado in so mu bila vrata na nemške odre odprta – do prihoda nacistov na oblast, seveda. Drugič, v Brechtovem krogu so prakticirali kolektivno obliko produkcije, in raziskave Sabine Kebir so postregle z mnogimi pričevanji samih akterk tega sodelovanja, da nikakor ni šlo za enosmeren proces, temveč jim je Brecht tudi veliko pomagal pri njihovem pisanju in ustvarjanju. Kakorkoli že, v današnjem času, ko je vprašanje avtorstva gotovo bolj občutljivo, kot je bilo takrat, bi bilo smiselno, da se veliko bolj poudarja prispevek Brechtovih sodelavk, tudi sodelavcev, pri nastanku posameznih del.

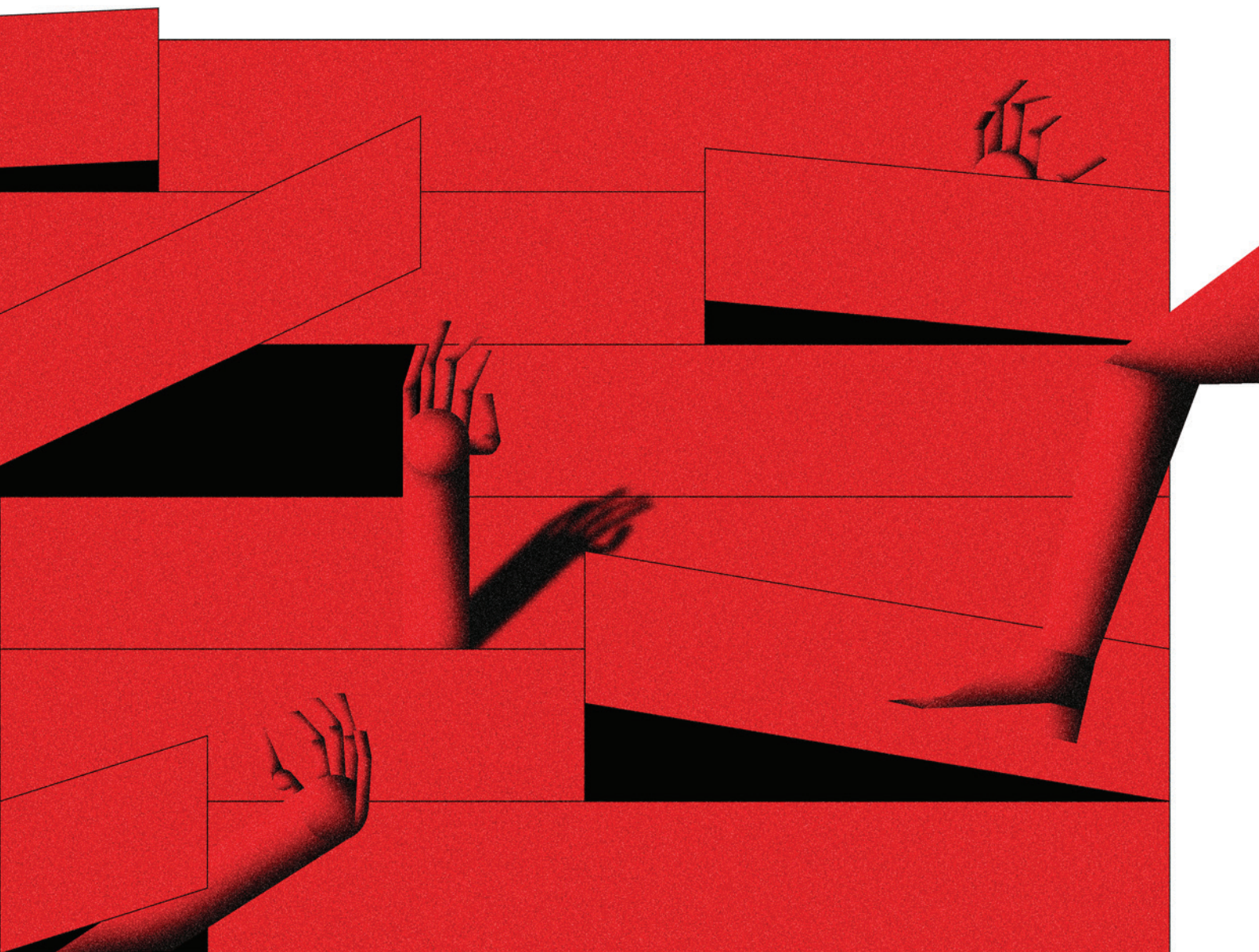
STRAH IN BEDA NA ODRSKIH DESKAH



Ko smo skoraj že dobili občutek, da sta fašizem in nacizem stvar preteklosti, se je v zadnjih letih jasno pokazalo, da to ne drži. Družba se je naglo radikalizirala, obdobje prve polovice 20. stoletja in vzponi totalitarnih režimov pa so nam nenadoma grozljivo znani, domači (unheimlich). To vzdušje se odraža tudi v umetnosti, v gledališču. Teksti iz obdobja nacistične Nemčije, na katerih se je skoraj začel nabirati prah, so kar naenkrat zopet ugledali luč odrskih desk. Eden takih tekstov je Strah in beda Tretjega rajha Bertolta Brechta, enega največjih dramatikov 20. stoletja. V štiriindvajsetih oziroma v sedemindvajsetih prizorih¹ ali enodejankah Brecht upodablja življenje v Nemčiji po Hitlerjevem prihodu na oblast. To je čas naraščajoče nestrpnosti, intenzivnega oboroževanja, sumničenja najbližjih, lažnih obljub in prepovedi kritike oblasti. Čas strahu in bede.

¹ Obstaja več verzij tega besedila, ključni pa sta verziji iz starejše izdaje zbranih del (*Gesammelte Werke*), ki ima 24 prizorov, in novejše (*Werke*), ki jih ima 27.

Kmalu po Hitlerjevemu prihodu na oblast leta 1933 je Brecht iz strahu pred pregonom zaradi svojih političnih nazorov in umetniškega ustvarjanja zapustil Nemčijo. Nekaj časa je v izgnanstvu preživel na Danskem, kjer je med letoma 1934 in 1938 pisal tudi dramo *Strah in beda Tretjega rajha*. Oddaljen od domovine si je za natančen opis vsakdanjega življenja v Tretjem rajhu pomagal z zbiranjem časopisnih zapisov, fotografij, avtobiografij in ustnih pripovedi. Dokumentarno podlago je obogatil z elementi epskega gledališča, a drama strukturno in vsebinsko vendarle ni značilna za Brechta. Običajno je za kritiko tedanje družbe, tudi nacistične Nemčije, raje uporabil metodo historizacije, tako da je dogajanje dram umestil v preteklost. Na ta način so gledalci še bolj jasno spoznali, da drame posredno govorijo o njihovi realnosti. V *Strahu in bedi* pa je želel tako nemškemu prebivalstvu kot tuji publiki prikazati konkretne posledice fašističnega režima. Ker je prizore toliko časa pilil, dopisoval in spreminjal, je do krstne uprizoritve prišlo šele leta 1938 v Parizu, torej tik pred drugo svetovno vojno in štiri leta po začetku pisanja. Tekst je bilo vsako leto pred začetkom druge svetovne vojne težje uprizoriti, in Brecht se je zavedal, da je za ceno umetniške učinkovitosti trpela politična učinkovitost teksta. To je pojasnil v bodrilnem pismu ekipi tik pred premiero: »Dvomimo o trajnosti Tretjega rajha. Tedaj morajo znak trajnosti kazati vsaj naša dela« (White 223).



Ker sam pariške praižvedbe teksta ni mogel režirati, je to nalogo zaupal prijatelju bolgarskega rodu Slatanu Dudowu, s katerim sta večkrat sodelovala in si delila tako umetniška kot politična prepričanja. Eden od njunih skupnih projektov je bil film *Hladni vampi ali: Komu pripada svet?* (*Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?*) iz leta 1932. Brecht je Dudowu iz izgnanstva pošiljal uprizoritvene napotke in pomagal pri izboru prizorov za pariško predstavo. Uprizoritev celotnega teksta v enem večeru je namreč zaradi obsežnosti zelo zahtevna in zelo dolga, zato se ustvarjalci običajno odločajo za izbor do deset prizorov, med katerimi so se sčasoma za ključne izkazali »Križ s kredo«, »Ovduh«, »Iskanje pravice« in »Judovska žena«.² Ker je Francija preventivno cenzurirala vsakršna umetniška dela, ki so v naslovu vključevala besedno zvezo »Tretji rajh«, so Brechtov tekst odigrali pod naslovom 99 %. Razlage alternativnega naslova niso enotne. V uredniški opombi angleškega prevoda ob prizoru »Volitve« stoji opozorilo, da je na volitvah 26. marca 1936, ki jih Brecht obravnava v tem prizoru, za naciste volilo 99 % Nemcev. A ker prizor ni bil vključen v krstno uprizoritev, se je pojavila še ena teorija: da namreč »99 %« aludira na zaključni prizor »Referendum«, na katerem naj bi 99 % volivcev glasovalo za priključitev Avstrije Tretjemu rajhu.

Igralska zasedba je bila mešanica profesionalnih igralcev, med njimi sta bila Helene Weigel in Ernst Busch, ter kabaretskih in amaterskih igralcev. Brecht je v besedilu »Kupovanje medenine« nekaj besed o zasedbi položil v usta liku Dramaturga:

Nikoli nisem doživel skupine, ki bi njeni člani bili tako različni po izviru, izobrazbi in nadarjenosti. Skupaj z delavcem, ki menda še nikoli ni stal na kakšnem odru in je govoril v narečju, je igrala velika umetnica, ki ji morda ni bilo primere, kar zadeva nadarjenost, material in izobrazbo. Skupno pa jim je bilo, da so vsi pobegnili iz domovine pred pleskarjevimi hordami, in skupen jim je bil tudi poseben stil igranja (287).

»Velika umetnica, ki ji morda ni bilo primere« se nanaša na Weigel, Brechtovo dolgoletno sodelavko in ženo, ki jo je v svoji kritiki krstne uprizoritve izpostavil tudi Walter Benjamin. Premiera je bila velika uspešnica, predvsem pri Nemcih v izgnanstvu, in je po besedah Benjamina potekala »pred občinstvom, ki jih je spremljalo s strastno pozornostjo. Končno po petletnem izgnanstvu se je čutilo nagovorjeno z odra v tem, kar so bile skupne politične izkušnje« (259). Benjamin na »strastno pozornost« publike ni gledal kot na nekaj povsem pozitivnega. V krstni uprizoritvi je videl odmik od Brechtovega epskega gledališča v smer aristotelske in meščanske drame. Že ob pisanju drame se je Brecht zavedal, da so enodejanke do neke mere oziroma povsem naturalistične (Wizisla 128), in izrazil dvom o tem načinu pisanja. Vseeno se prostor za epsko uprizarjanje ponuja predvsem v uvodnih songih vsake enodejanke, igralskem gestusu in potujitvi skozi Brechtove humorne vložke v tekstu. Dodatna past je lahko pretirana tezičnost uprizoritev, ki lahko v gledalcu vzbudi diametralno nasproten učinek od želenega.

Brecht se je leta 1938 že pripravljal na selitev v ZDA in kmalu po pariški praižvedbi poslal kopijo teksta prijatelju, režiserju Erwinu Piscatorju, ki se je prav tako selil čez lužo. Poskusil ga je prepričati, da bi igro režiral, dodal kaj dokumentarističnega materiala, kot je bilo za Piscatorja značilno, in mu predstavil potencial uprizoritve tega teksta v ZDA, saj naj bi vse »tako imenovane demokracije« po svetu zanimalo, kako nacistična diktatura vpliva na vse družbene sloje. Brecht je tekst predlagal tudi režiserju Maxu Reinhardt, na koncu pa se je sprijaznil z Reinhardtovim prijateljem in sodelavcem Bertholdom Viertelom, ki je leta 1942 prvi v ZDA režiral izbrane prizore *Strahu in bede*. Odziv publike je bil dosti bolj medel kot v Evropi, zanimanje za uprizarjanje drame pa je po koncu vojne dodatno uplahnilo (nav. po White 16).

Leta 1944 je pri založbi New Directions izšel angleški prevod pod naslovom *The Private Life of the Master Race*, za katerega je poskrbel Eric Bentley. V angleško govorečih državah se še danes Brechtov tekst pogosto uprizarja pod tem naslovom. Bentley je tekst v podnaslovu označil za dokumentarno igro. Ta žanr je bil v Severni Ameriki v štiridesetih letih prejšnjega stoletja zelo popularen in je eden od razlogov, da so takrat v ZDA od vseh Brechtovih tekstov največ uprizarjali ravno *The Private Life* (prav tam 17). V naslednjih letih je tudi v večini evropskih držav in v Južni Ameriki nastalo več profesionalnih in amaterskih uprizoritev *Strahu in bede Tretjega rajha*. Radijske različice z izbranimi prizori

2 Krstna uprizoritev je vključevala okvirno oziroma uvodno pesem in osem prizorov: štiri že omenjene ter prizore »Zimska pomoč«, »Dva peka«, »Kmet hrani svinjo« in »Nova delovna mesta«.

pa so prenašali v Veliki Britaniji (1940), na Danskem (1947), Švedskem (1954) in Poljskem (1956) (prav tam 227).

Kulturni uprizoritev *Strahu in bedi* pa ostaja uprizoritev Berliner Ensembla iz leta 1957. Njen pobudnik je bil leto pred svojo smrtjo sam Brecht. Uprizoritev je režirala Helene Weigel, ki je med drugim nastopila tudi v vlogi judovske žene Judith Keith. Njena interpretacija lika je dolga leta ostala standard za vse bodoče uprizoritve. Predstava Berliner Ensembla je med letoma 1957 in 1963 doživela 156 ponovitev, po letu 1963 pa je igra v Vzhodnem Berlinu izginila z repertoarjev, saj so bile čedalje bolj očitne vzporednice med njim in novo politično ureditvijo Nemške demokratične republike. Te vzporednice je želel leta 1959 izpostaviti tudi zahodnonemški kabaretski kolektiv Die Stachelschweine (slo. Ježevci). Pod naslovom *Furcht und Elend des Vierten Reiches* (slo. Strah in beda Četrtega rajha) naj bi uprizorili enodejanko »Ovduh« in jo prilagodili tedanjemu kontekstu. Siegfried Unseld, ki je takrat razpolagal z Brechtovimi pravicami za uprizorjanje, je to preprečil, saj je imel priredbo enodejanke za ponarejanje Brechta. Nekateri zahodnonemški kritiki so v tej odločitvi videli politično cenzuro, predvsem v Vzhodni Nemčiji pa so potezo pozdravili, saj naj bi se tako izognili izkoriščanju Brechtovih besedil za »hujskaško propagando« (Lyon 356) in hladno vojno. Še več svobode pri navezavi besedila na tedanji kontekst si je vzel španski dramatik José Sanchis Sinisterra, ki je med letoma 1979 in 2002

po motivih Brechta pisal delo *Terror y Miseria en el Primer Franquismo* (slo. Strah in beda v prvem frankizmu) (Fox 361).

S cenzuro in nezadovoljstvom oblasti je bil sprejet tudi prvi film po motivih *Strahu in bedi*, prvič predvajan leta 1942. Sovjetski režiser Vsevolod Pudovkin je s soredizerjem Jurijem Taričem združil pet Brechtovih enodejank.³ Posebej za film sta Pudovkin in scenarist Manuel Bolšincev dopisala še dodaten prizor, ki prikazuje nemške vojake kot vojne plenilce, povsem brez morale in zvestobe komurkoli razen sebi, kako se poskušajo prebiti skozi zasneženo sovjetsko ozemlje. Vseh šest prizorov, ki tvorijo približno enouren film, je posnetih v črno-beli tehniki, z realistično igro in z le manjšimi posegi v izvirne Brechtove dialoge. A je bil film po predvajanju dolgo časa skrit nekje na policah, daleč od oči širše javnosti, saj naj bi podpiral podobo Nemčije kot močnega nasprotnika, po drugih virih pa naj bi bil film trn v peti sovjetski oblasti zaradi aluzij na stalinistični režim (Trofimenkov).

3 Te so bile: »Narodna skupnost«, »Zimska pomoč«, »Križ s kredo«, »Ovduh« in »Nova delovna mesta«.

Dobrih dvajset let kasneje, natančneje leta 1964, je nekaj Brechtovih prizorov iz *Strahu in bedi Tretjega rajha* prišlo tudi na male ekrane v Nemčiji. Posneli so štiriepizodno serijo z originalnim naslovom, igralsko zasedbo pa so med drugim sestavljali Heinz Theo Branding, Hans Hessling, Monika Jahn in Gottfried Kramer. Dramski tekst *Strah in beda* se je na televiziji ponovno pojavil leta 1981 kot televizijski film v dveh delih. Režirala ga je nemška televizijska režiserka Ursula Bonhoff.⁴ Med drugimi sta v filmu kot judovska žena in njen arijski mož igrala Brechtova hčerka Hanne Hiob in Ekkehard Schall, ki je bil poročen z drugo Brechtovo hčerko, prav tako igralko, Barbaro Brecht-Schall. Film je posnet precej gledališko, kar se kaže v scenografsko preprostih zaprtih prostorih in v tem, da so igralci nastopali v več kot v eni vlogi. Ta mejnost med gledališkim in filmskim jezikom se ne izkaže za najbolj produktiven pristop k Brechtu, saj Brechtovo gledališko radikalnost preslika v konvencionalno, celo konzervativno filmsko formo.

Ker ima Brecht v Nemčiji in nemško govorečih deželah poseben status, je razumljivo, da je tam tudi največkrat uprizorjan. James K. Lyon navaja, da je bilo število uprizoritev v Nemčiji od leta 1961 do leta 2000 okoli sto v poklicnih gledališčih, deset predvajanj je bilo prikazano na televiziji in še okoli sto v šolskih, študentskih in amaterskih gledališčih (356). Besedila se še danes zelo pogosto lotevajo amaterske in študentske skupine, saj hitro menjavanje enodejank zahteva preprosto in mobilno sceno, z izborom prizorov pa lahko vplivajo na velikost igralske zasedbe in lažjo porazdelitev vlog. Epska fragmentarna zgradba *Strahu in bedi Tretjega rajha* omogoča poigravanje z

4 V prvem delu se zvrstijo enodejanke »Izdaja«, »Iskanje pravice«, »Krsta«, »Judovska žena«, »Nova delovna mesta«, »Stari borec« in »Referendum«. Izbrane enodejanke v drugem delu pa so »Dva peka«, »Ovduh«, »Ura za delavca«, »Povratnik«, »Slogan«, »Govor na gori« in »Zimska pomoč«. Torej vsega skupaj 14 enodejank, kar je malo več kot polovica drame.

materialom, uprizorjanje individualnih enodejank, kombiniranje z raznim antifašističnim materialom ali povezovanje z drugimi dramskimi teksti. Žlahtno izbiranje le najboljšega materiala pa lahko predstavlja tudi past, saj dobi gledalec s tem le delček celotne kompleksnosti tistega časa, ki ga je Brecht tako natančno upodobil. Ustvarjalci izberejo svojo interpretacijo, svoje poudarke. Kaj pomeni, če uprizoriš samo prizore malomeščanov? Samo stiske delavskega razreda? Kaj izgubiš oziroma pridobiš s tem, da v nabor enodejank ne vključiš nobenega prizora s komunistično tematiko ali z neposrednim okrutnim nasiljem v koncentracijskih taboriščih? Vsaka sprejeta odločitev ima svoje posledice, po drugi strani pa je zelo težko uprizoriti vse prizore v enem večeru. Že pri uprizoritvah, ki izberejo manj kot deset enodejank, je najpogostejši kritični očitek, da je predstava predolga, razvlečena in da vse enodejanke niso enako učinkovite. John in Ann White kot najboljšo alternativo predlagata, da bi celoten material *Strahu in bede Tretjega rajha* uprizorili v več večerih (227–228).

V 21. stoletju so tekst inscenirali v mnogih mestih v Nemčiji in v različnih državah, na primer v Franciji, Veliki Britaniji, ZDA, Rusiji in Španiji (prav tam 227). V zadnjih desetih letih pa je selekcija prizorov doživela premiero tudi v dveh gledališčih v državah bivše Jugoslavije. Leta 2011 je v Sarajevskem ratnem teatru (SARTR) Nermin Hamzagić za svojo diplomsko predstavo na oder postavil Brechtov tekst pod naslovom 99 % s podnaslovom *Strah i bijeda Tretjeg rajha*. K tekstu so pristopili na zelo sodoben način: odmaknili so se od historično natančne scenografije in kostumografije, uporabili mikrofone in nove tehnologije. Bolj minimalistični pristop so ubrali v Narodnem teatru Priština leta 2017. Srbski režiser Slobodan Skerlić je z ekipo vse igralce odel v preprosta lanena oblačila, premično scenografijo pa so sestavljale škatle za strelivo. Posebej zanimivi so bili oglasni plakati, ki so prikazovali kot prtiček kvačkano svastiko iz bele niti na črni podlagi.

Na Slovenskem je tekst *Strah in beda Tretjega rajha* doživel prvi odmev leta 1960, ko so ob peti obletnici Brechtove smrti v dveh številkah študentske revije *Tribuna* objavili prvi, a ne povsem natančen prevod šestih enodejank.⁵ Ob objavi prvega dela izbranih prizorov so zapisali besede iz njegove oporoke:

Predlagam:

Popolno svobodo književnosti – z eno omejitvijo.

Popolno svobodo gledališča – z eno omejitvijo.

Popolno svobodo upodablajoče umetnosti – z eno omejitvijo.

Popolno svobodo glasbe – z eno omejitvijo.

Popolno svobodo filma – z eno omejitvijo.

Ta omejitev je: Nobene svobode za spise in umetniška dela, ki povečujejo vojno ali govore o vojni kot o nečem, česar ni moč preprečiti, nobene svobode za dela, ki izzivajo sovraštvo med ljudstvi (4).

Za naslednjih skoraj 40 let je besedilo poniknilo. Ponovno so ga »odkrili« leta 1997 na Radiu Slovenija, ko je Peter Zobec za radijsko oddajo *Literarni večeri* prevedel in režiral dva prizora – »Judovsko ženo«, v kateri sta igrala Nataša Barbara Gračner in Jožef Ropoša, ter »Ovaduha«, v katerem so nastopili Ljerka Belak, Pavle Ravnohrib in Tomaž Omejc. Leta 2015 so radijsko igro ponovno predvajali na programu ARS Radia Slovenija. Krstna izvedba na odskih deskah pa se je zgodila šele letos kot študentska produkcija na Akademiji za gledališče, radio, film in

⁵ Te so bile »Poklicna bolezen«, »Povratnik«, »Zimska pomoč«, »Nova delovna mesta« (z naslovom »Zaposlitev«), »Izdaja« in »Govor na gori« (z naslovom »Deset božjih zapovedi«).

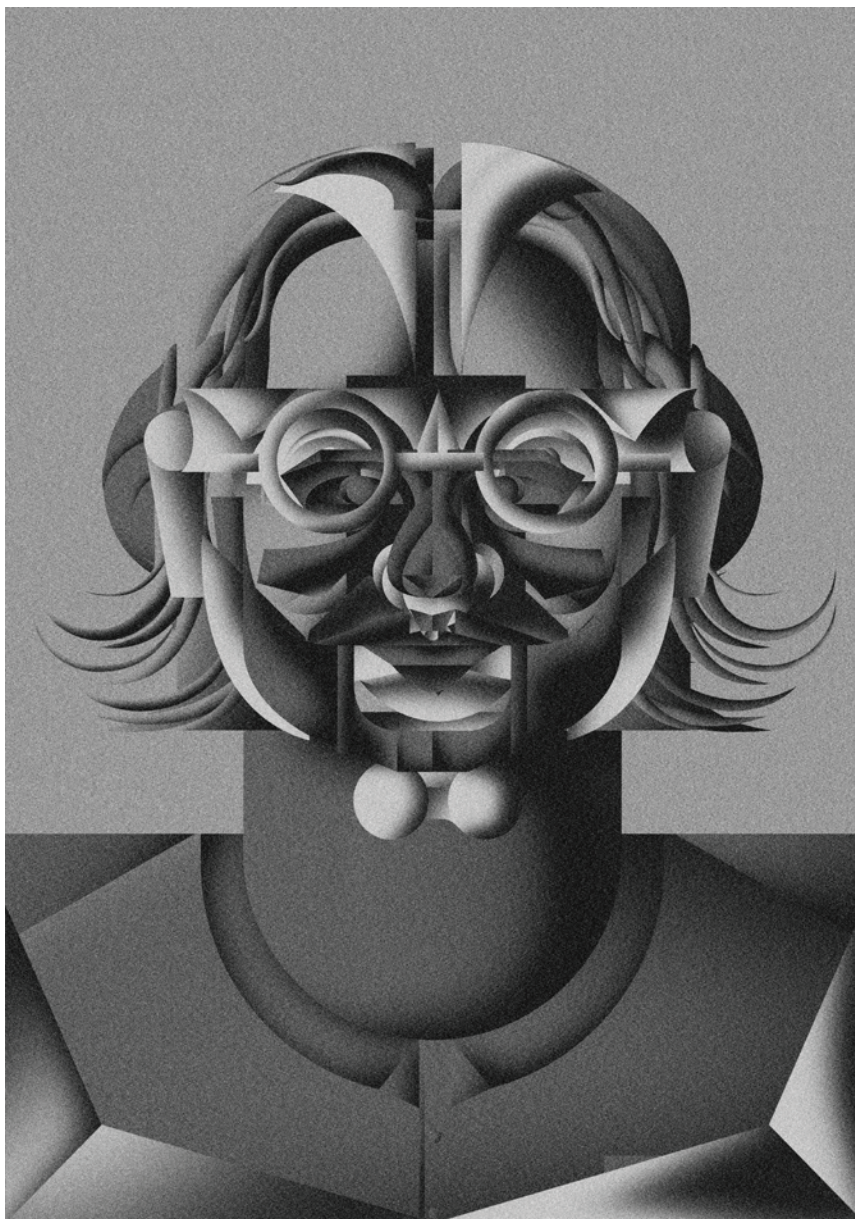
televizijo v režiji Bora Ravbarja in Jerneja Potočana. Do krstne uprizoritve je prišlo prav v obdobju, ko je v Sloveniji na oblast stopila vlada, ki s svojimi političnimi potezami, nižanjem nivoja javnega diskurza, ustrahovanjem ljudstva, zaničevanjem kulture in z odkritim sovražnim govorom vedno glasneje kliče k upor. Uporu proti nestrpnosti. Uporu proti izkoriščanju oblasti. Uporu proti strahu. Uporu proti bedi.

Besedilo *Strah in beda Tretjega rajha* se tako kljub svojemu specifičnemu zgodovinskemu kontekstu kaže kot izredno aktualno dramsko delo z velikim uprizoritvenim potencialom, ki se kot kameleon prilagaja specifičnim okoliščinam časa in prostora. V dobrih osemdesetih letih od krstne uprizoritve se je v Nemčiji in na odrih po vsem svetu zvrstilo veliko interpretacij teksta, od bolj tradicionalnih do bolj inovativnih. Politično gledališče *Strahu in bede Tretjega rajha* se kaže kot dobro orodje za opominjanje in ozaveščanje ljudi po vsem svetu, kam vodijo na videz nedolžne situacije vsakdanjega fašizma. Poleg zahtevne zgodovinske vsebine je to dodaten izziv za uprizarjanje tako netipičnega Brechtovega teksta. A vsi izzivi so hkrati priložnost za ustvarjalce, da razkrijejo mehanizme fašistoidnih režimov in v publiko vzbudijo občutek urgentnosti ukrepanja, saj lahko le s skupnim angažmajem premagamo tako strah kot bedo.

Viri in literatura

- Benjamin, Walter. »Dežela, v kateri proletariat ne sme biti imenovan«. *Poskusi o Brechtu*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2009. 257–261.
- Brecht, Bertolt. »Kupovanje medenine«. *Umetnikova pot*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987. 247–306.
- Brecht, Bertolt. »Strah in beda Tretjega reicha«. *Tribuna*. 10.16–17 (1960): 4–5.
- Brecht, Bertolt. »Strah in beda Tretjega reicha«. *Tribuna*. 10.18 (1960): 2–3.
- Fox, Manuela. »El modelo brechtiano de Terror y miseria del Tercer Reich en España: Sanchis Sinisterra y Sastre«. *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione, XXIV Congresso AISPI* (Padova, 23–26 maggio 2007). Ur. Alessandro Cassol, Augusto Guarino, Giovanna Mapelli, Francisco Matte Bon, Pietro Taravacci. Roma: AISPI Edizioni, 2012. 357–365.
- Lyon, James K. »Furcht und Elend des III. Reiches«. *Brecht Handbuch. Band 1 – Stücke*. Ur. Jan Knopf. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001. 339–357.
- Trofimenkov, Mihail. »Убийцы выходят на дорогу, История русского кино в 50 фильмах«. *Kommersant*. Splet. 22. apr. 2021. <https://www.kommersant.ru/doc/3037359>
- White, John J. in White, Ann. *Bertolt Brecht's Furcht und Elend des Dritten Reiches*. New York: Camden House, 2010.
- Wizisla, Erdmut. *Walter Benjamin and Bertolt Brecht: The Story of a Friendship*. New Haven in London: Yale University Press, 2009.

Tilen Oblak



Začetki uprizarjanja Brechtovih besedil pri nas segajo v leto 1937, ko je Bojan Stupica režiral *Opero za tri groše* (takrat sicer pod imenom *Beraška opera*) v SNG Drama Ljubljana. Naslednja uprizoritev se je zgodila šele deset let po koncu 2. svetovne vojne: na odru Mestnega gledališča ljubljanskega je leta 1956 Jože Gale režiral *Dobrega človeka iz Sečuana*. Naslednjih dvajset let so Brechtove igre na slovenskih odrih največkrat režirali Fran Žižek, France Jamnik in Branko Gombač, od druge polovice 80-. let do danes pa Matjaž Berger, Eduard Miler, Vinko Möderndorfer in Sebastijan Horvat. Da bi svoje režijske koncepte, uvide v značilne brechtovske prijeme in v uprizarjanje njegovih besedil skozi čas, s katerim so se seveda sočasno spreminjali tudi politični režimi, lahko neposredno artikulirali iz lastnih izkušenj, sem za *Adept* pripravil intervjuje z Bergerjem, Horvatom in Möderndorferjem. K pogovoru sem sicer povabil tudi Milerja, vendar se zaradi zdravstvenih razlogov intervjuja žal ni mogel udeležiti. Intervjuje sestavljajo vprašanja, ki so vezana na specifični opus vsakega obravnavanega režiserja, hkrati pa je nekaj vprašanj splošnih in enakih za vse tri režiserje, npr. takrat, ko pogovor nanese na specifične brechtovske prijeme in z njimi povezano terminologijo, kot sta denimo *aktualizacija* in *historizacija*.

Zanimivo je, da so nekateri med njimi isto Brechtovo besedilo režirali dvakrat. S tem pa so – seveda glede na takratno politično situacijo – iskali nova interpretativna izhodišča in žanr, v katerem bi ga bilo mogoče uprizoriti. Vinko Möderndorfer je tako *Opera za tri groše* prvič režiral leta 1988 v SLG Celje, nato pa leta 2005 v Mariboru. V tem relativno dolgem vmesnem času se je pri nas zgodil prehod iz socializma v kapitalizem, zato se zdi *Opera za tri groše* hvaležen primer za analizo sprememb v interpretaciji besedila. Razmerje med berači ter manipulativno in skorumpirano elito, mafijski posli in seveda seksističen in splošno odklonilen odnos do ženskih likov, zaživijo povsem drugače, če se osredotočimo na zgodbo Mackieja Noža in Polly Peachum ali pa na zgodbe beračev in starega Peachuma. Ne glede na to, da sta možni obe interpretaciji, se družbeno-političnemu kontekstu ne moremo izogniti. V sodobnem svetu imamo seveda problem obojega (patriarhalnih družinskih razmerij in izkoriščevalskih delovnih razmerij), vendar bi poudarek na razmerju med berači in elito prikazal stanje, v katerem kljub angažiranosti in uporabi ljudstvo ostaja nemočno. Tudi Möderndorfer je v svojih uprizoritvah tega teksta ubral dve različni interpretaciji: v celjski ga je zanimal posameznik, zato je berače pustil ob strani, v mariborski pa se je ponašal z večjim političnim angažmajem in udarnostjo. Matjaž Berger je dramo *Galileo Galilei* na odrske deske prav tako postavil dvakrat: prvič v Slovenskem mladinskem gledališču leta 1996, drugič pa v Anton Podbevšek teatru leta 2006. Kot je sam dejal, se je v uprizoritvi v SMG držal docela melodramske forme (ki je izvirniku bližje), medtem ko je njegova novomeška uprizoritev veliko bolj izčiščena in narativno podkrepjena verzija besedila. Različne interpretacije, ki jih za uprizorjanje ponujajo Brechtovi teksti, so tako odraz zgodovinskih in spremenljivosti pojavov, kar je po mojem mnenju ključna poanta Brechtovega gledališča.

Leta 1996, le teden pred prvo Bergerjevo uprizoritvijo, je tudi Vinko Möderndorfer režiral *Galilea* v Mestnem gledališču ljubljanskem, v naslovni vlogi pa je nastopil Janez Hočevar – Rifle. V intervjuju je povedal, da se teksta najbrž ne bi lotil, če Hočevarja ne bi videl kot popolnega Galilea, kar je redek in zanimiv primer uprizoritve Brechta, pri kateri režiserjevo izhodišče ni bila morebitna reinterpretacija besedila, temveč se je osredotočil na naslovno vlogo. Kljub temu da je igralčeva intuicija pri Brechtu strogo pogojena z zavedanjem, da igra vlogo, je Möderndorfer mnenja, da je intuicija nujna zaradi večje prepričljivosti igralca.

Poleg zavedanja igralca je v epskem gledališču pomembno tudi zavedanje gledalca. Brecht to med drugim poudarja skozi brutalne in angažirane songe, s katerimi pogosto prebija četrto steno. Sebastijan Horvat, ki je leta 2012 režiral njegovo igro *Mati* v ljubljanski Drami, je glede uporabe songov ostal docela zvest Brechtovim idejam. Z njimi je rušil četrto steno, dal ključni poudarek na igralca kot nosilca ideje in informacije, kar je skupaj z brechtovsko scenografijo, polno potujitvenih napisov, učinkovalo s primerno temperaturo in emocijo. Pri premalo domišljenih uprizoritvah se lahko zgodi, da Brechtovi liki postanejo zgolj nosilci njegovih idej in angažmaja ter s tem izgubijo svojo plastičnost. Horvat se je v svoji uprizoritvi tej nevarnosti spretno izognil. Že z minimalističnimi premiki proti publiku in soigralcem je gledalcu hitro jasno, kaj so ključni poudarki, na katere ga igralec opozarja, s tem pa igralec seveda deluje izjemno silovito; s primerno uporabo Brechtovega gestusa namreč ustvari dvojnost fizične akcije in izrečenega stališča oz. idejnega angažmaja.

Ob koncu tega kratkega uvoda v intervjuje s tremi režiserji bi rad izrazil začudenje, da umetniški direktorji že več sezon v repertoarjih gledališč niso presenetili z Brechtom, ko pa se tako nevarno približujemo političnemu kontekstu, v katerem so nastala mnoga njegova besedila, zlasti tista, ki so nastala v času nacifašizma. Brecht sicer pri nas ni bil nikoli pozabljen, v povprečju se v slovenskih gledališčih uprizori po ena njegova igra na leto, njegova znamenita dela, zlasti *Malomeščanska svatba*, *Gospod Puntila in njegov hlapec Matti*, *Opera za tri groše* in *Galileo Galilei*, so bila že večkrat uprizorjena, tudi v različnih političnih režimih, kljub temu pa so nekatera njegova besedila, ki bi bila v današnjem času še kako aktualna, še vedno spregledana. Med njimi je vsekakor *Sveta Ivana Klavniška*, ki jo je leta 2018 prevedla Mojca Kranjc in še vedno čaka na uprizoritev. K sreči to ne velja več za *Strah in bedo Tretjega rajha*, ki smo ga leta 2021 uprizorili na AGRFT, prevod besedila pa so prispevali študenti germanistike s Filozofske fakultete.

Ključni pojem Brechtove gledališke teorije je gotovo potujitveni učinek (V-efekt), s katerim se vzpostavlja nenehno zavedanje prostora gledališča in s tem angažiranost gledalca. Ali morda, kadar je smiselno, uporabljate ta Brechtov temeljni koncept tudi pri uprizarjanju besedil drugih dramatikov?

Glede termina potujitveni učinek (kot glede mnogih terminov, ki imajo uporabno vrednost v umetnostih, še zlasti v uprizoritvenih) opažam mnoge nesporazume. Kot študent materialistične teorije se zavzemam za propozicijo, ki jo je v osemdesetih letih Mladen Dolar kot formulacijo podal v briljantnem in prelomnem spisu »Strel sredi koncerta«: jaz sem kapitalist, pokazal vam bom, kako se izkorišča delavca. Se pravi, gre za razgrnitev polja dozdevka, za de:maskiranje ideološkega vela. Ker mi gledališka operacija a priori pomeni gledališče kot obliko misli, tako rekoč v vsaki produkciji kot proces in kot umetniški postopek artikuliram odtonek potujitvenega učinka.

Brechtovo gledališče predpostavlja aktivnega, angažiranega gledalca. Ali bi lahko izpostavili katerega od vaših projektov, za katerega menite, da je še posebej izrazito učinkoval na gledalca v tem brechtovskem smislu spodbujanja gledalčevega angažmaja, in zakaj?

V Badioujevem *XX. stoletju*, ki je bil izveden na velodromu v Novem mestu v novembrskih dneh leta 2008 (ko je bilo na prizorišču minus pet stopinj), sta si bila igralna in gledalna površina dobesedno kot Möbiusov trak *nekega fragmenta* časa, ki je v prostoru zgodovine kot navznoter obrnjena osmica deloval kot znak za neskončno perpetuiranje vpričnega in preteklega, zgodovinskega časa.

Pa tudi državna slovesnost *KONS 5* (ob 5. obletnici osamosvojitve Republike Slovenije), ko je – ob naslovu in aktivaciji materpoetike Srečka Kosovela in Antona Podbevška – prišlo do kodnega preloma pri percepciji proslav in ko je bilo na veliko kontaminirano pričakovanje političnega škandala, incidenta nekega (tedaj pomembnega) javnega in simbolnega Dogodka. Gledalec (v živo ali na TV) je bil na nek način subverzivno interpeliran in pozvan v paradoks, izzvan

skozi benjaminovsko stavo – estetizacija politike/ politizacija estetike.

Elipsa, retorična figura, ki omogoča, da se o trenutnem kontekstu govori skozi preteklost, se pri Brechtu povezuje z drugimi elementi, v režijskem smislu morda najbolj s historizacijo. Koliko aktualizacije Brechta si lahko dovolimo (režijsko, scensko, kostumsko ...), ne da bi s tem izničili učinek elipse, in kaj z njo sploh lahko še dosežemo v sodobnem teatru?

Najprej je vprašanje, katerega Brechta – iz obdobja učnih komadov ali iz obdobja epskega gledališča. Ker kot materialist odra operira materializirane obrazce ideologije, so učni komadi (zlasti *Dajevac*, *Nejevec*, *Ukrep*) veliko bolj sodobni in vprični kot marsikatera dekonstrukcija/rekonstrukcija, predvsem pa so veliko bolj subverzivni. Ideološki obrazci iz dvajsetega stoletja so nekoliko modificirani obrazci trenutnega stanja reči političnega in estetskega v obdobju po postmoderni.

Brechtovi liki so vedno postavljeni v družbeni kontekst, ki jih spremeni, zaznamuje in nenazadnje odloča o njihovem obstoju. A ravno zaradi tako izrazitega konteksta se lahko zgodi, da liki postanejo le nosilci Brechtovih miselnih sidrišč. Kako se spopasti s temi pastmi pri uprizarjanju njegovih iger?

Najprej je treba preučiti, koliko dozdevka tiči v določeni naraciji, *plotu* in *storyju* – na primer v *Galilejevem življenju*. Šele potem je treba reflektirati njegov lik, ki reprezentira določeno ideologijo, določen obrazec, lik znanstvenika, intelektualca, ki re:agira nasproti (v kapitalistično logiko blagovne menjave) preoblečeni vednosti v oblasti.

Brechtovsko prebijanje četrte stene je prisotno v mnogih sodobnih uprizoritvah. Toda ali je ta uprizoritveni princip res univerzalno uporaben? Ali bi lahko funkcioniral tudi pri uprizarjanju dramskih besedil avtorjev, ki jih ne moremo primerjati z Brechtom, npr. Čehova?

Ti postopki so bili izvajani v teatru že v poznih petdesetih letih in so v nekem smislu restavracija (ker ni drugih izhodov). Takratnega modernizma in njegovega

V
ODTENEK

VSAKI

PRODUKCIJI
POTUJITVENEGA

ARTIKULIRAM
UČINKA



estetskega učinka ni moč preprosto ponoviti v sociološkem, socialnem ali politično angažiranem kodu. V določenih kontekstih učinkuje celo konzervativno, kot označevalec brez označenca itd.

Z Brechtom ste se srečali že zelo zgodaj. Avtorski projekt *Recht* v gledališču Glej je bila vaša študentska produkcija. Kako je potekalo snovanje adaptacije že ob prvem srečanju z dramatikom? Je bilo kaj posebnega v Brechtovi poetiki, kar vas je takrat pritegnilo?

Predstava *Recht* je bila partizansko ime za Brechtov učni komad *Ukrep*. Tedaj je bilo, na zahtevo Brechtove hčere, uprizarjanje *Ukrepa* pravno prepovedano in finančno zelo sankcionirano. Ker pa je vprašanje žrtvovanja tako vprašanje desnega kot levega diskurza, »recht« pa pomeni tudi še druge reči, in je hkrati brez zaščitne Brechtove črke B (B) aluzija na njegov priimek, sem

uprizoritev preprosto naslovil tako. Proces je bil najprej težak, zapleten in kompleksen. Zamenjati sem moral celo prvo garnituro agitatorjev (razen enega), ker so bili Brechtovi igralski in konceptualni napotki, kako *Ukrepi* izvajati, v popolnem nasprotju s tedaj obče sprejetim mimetičnim, realističnim, vživljajočim igralskim kodnim stereotipom. Eden od njih se je na primer spraševal, *menda ne bo kdo pomislil, da smo komunisti*. Po menjavi treh akterjev in z izbiro novih agitatorjev – Nataše Matjašec, Petre Govc, Igorja Štromajerja, dodanih Borisu Mihalju in pevcu songov Marku Bohu – je cela operacija *Recht* postala totalen užitek in osvoboditev. Ker smo z igralci družno reševali rebuse posameznih učnih situacij, v katerih učeči se Mladi tovariš igra = agira »napačno« (glede na s Partijo dogovorjeno linijo), smo v nekem trenutku naleteli na interpretacijski in gledališki zamašek, v katerem sem skušal iz zgodovine delavskega gibanja rekapitulirati določeno serijo asociativnih ali homolognih situacij naši uprizoritveni situaciji in o njih poročal igralcem. In je Matjašec rekla, *ma ti pridi na oder, pa nam ti začni to razlagat*. Tako je obveljalo za končno uprizoritev, kritik v *Delu* pa me je napadel, češ da se mi je utrgalo in da sem med predstavo kot košarkarski trener svoje igralce opozoril, kaj in kako v tekmi/predstavi igrajo/delajo narobe.

Dramo *Galileo Galilei* ste režirali dvakrat, enkrat v SMG, drugič pa v APT. Na katerih točkah sta se uprizoritvi pokrivali in na katerih razločevali? Kaj je povedala druga uprizoritev, česar prva ni?

Prvo sem docela razstavil in inkliniral kot melodramo, kar v osnovi Brechtov Galilej je. Bila je prva postavitev, ki je bila do tedaj izvedena v Veliki čitalnici NUK-a. Vesolja knjig, zgodb, misli, ki gredo ena čez drugo, ena skozi drugo. Imel sem dva Galileja: prvega kot metonimijo nastanka galilejevske znanosti – Natašo Barbaro Gračner; drugega, konfiniranega, skritega, nečimrnega Galileja, ki na skrivaj in na pol slep piše svojo knjigo življenja, *Discorsi* – Demetra Bitenca. Vsaki situaciji je sledil off-s-komentarjem (Hitchcock, Baas, Brecht itd.). Prostor Velike čitalnice se je spremenil v observatorij, katedralo, park za peripatetične in majevtične sprehode. Gračner je bila sublimna in znotraj principa upanja, Bitenc je bil skrajna oblika zagrenjenosti, cinizma, znotraj izkustva poraza in poraza znanstvenega diskurza.

APT-ova različica Galileja (Pavle Ravnohrib) je bila narativno in dogodkovno *čistejša*, v potujitveni agregaciji *znanstvenega* in *etičnega* hčerke Virginije (Katarina Stegnar), ki sem ji dodal besedilo Rastka Močnika »Krivi preroki« iz njegove briljantne materialistične knjige *Beseda besedo*. Skupna točka je bila raziskava Arhimedove točke, ko intelektualec popusti glede svoje želje in se preda/proda Oblasti. V prvi uprizoritvi je bil ta horizont preprosto samo nakazan, v drugi pa kar drastično in dramatično izpeljan. Dobesedno znotraj potujitvene stave, *jaz sem znanstvenik = intelektualec, pokazal vam bom, kako prodam rezultate svojega dela ideologiji, ki je na Oblasti*.

Pri Brechtu je pomembna pozicija gledalca. Kako naj bi se gledalec počutil, da lahko rečete, da je bila uprizoritev učinkovita, če govoriva o Brechtovih dramskih tekstih?

V komentarjih, brechtovsko intoniranih razpravah, paradoksih. Tudi z »dualizmi«, z vnaprej zgotovljenimi kritičnimi skrupuli, ali je to Brecht ali ni itd.

Glede na zgodovinskost in spremenljivost, ki sta ključni pri Brechtu, me zanima, kako daleč gre lahko režija pri aktualizaciji, da obenem ohrani močan vpliv zgodovinskega konteksta, ki je pri nekaterih njegovih igrah srhljivo podoben našemu?

Brechtove zgodbe so daljica, po kateri greš lahko režijsko/interpretacijsko daleč. Skrivnost je v na videz enostavni zgodbi, a videz je dozdevek.

Koliko je pri Brechtu po vaših izkušnjah prostora za improvizacijo igralcev? Je šlo morda pri nekaterih vaših režijah Brechta tudi za razširitev konteksta ali osebne zgodbe igralcev, ki bi sovpadale z uprizorjenim tekstom?

Tak postopek, ne glede na propozicijo o igralcu kot križišču osebne izkustva (zgodbe) in zgodbe/izkustva lika, nima z Brechtom veliko, predvsem pa ne imanentne ontološke povezave. Ta postopek je ne-brechtovski.

BRECHTOVA POLITIČNOST NIKOLI NI V OPREKI S PSIHOLOŠKO SUBTILNOSTJO



INTERVJU S SEBASTIJANOM HORVATOM. POGOVARJAL SE JE TILÉN OBLAK.

Ključni pojem Brechtove gledališke teorije je gotovo potujitveni učinek (V-efekt), s katerim se vzpostavlja nenehno zavedanje prostora gledališča in s tem angažiranost gledalca. Ali morda, kadar je smiselno, uporabljate ta Brechtov temeljni koncept tudi pri uprizarjanju besedil drugih dramatikov?

Mnogo Brechtovih postopkov je proti koncu 20. stoletja že »ponarodelo«. Postali so del konvencije sodobnega gledališča in jih pri uprizarjanju sploh ne vidimo in dojemamo več kot specifična brechtovska orodja. Še prav posebej to velja za znameniti V-efekt. Pogosto imamo občutek, da

bi za dosego učinka, ki ga predvideva V-efekt, potrebovali močnejši »čarobni napoj«. Zadeva je še kompleksnejša, ker je v reprezentacijo družbe vpisan tako rekoč na vsakem koraku. Mislim seveda na spektakelsko naravo neoliberalne potrošnje, čigar slike nas cinično opominjajo na »pravo« naravo prodajnega artikla in do samega produkta prodaje vzpostavljajo distanco in odkritost tipa: »poglejte, odkrivamo vam postopke zapeljevanja, zato ste lahko gotovi, da vas ne nategujemo.« Skratka, pogosto imam občutek da so sodobne PR-strategije apropiirale Brechta.

Brechtovo gledališče predpostavlja aktivnega, angažiranega gledalca. Ali bi lahko izpostavili katerega od vaših projektov, za katerega menite, da je še posebej izrazito učinkoval na gledalca v tem brechtovskem smislu spodbujanja gledalčevega angažmaja, in zakaj?

To je daleč najtežje vprašanje. Aktiven in angažiran gledalec je bistven element v recepcijski enačbi gledališkega dogodka. Ali se angažiran gledalec že »rodi« ali to šele postane v stiku s predstavo?

Elipsa, retorična figura, ki omogoča, da se o trenutnem kontekstu govori skozi preteklost, se pri Brechtu povezuje z drugimi elementi, v režijskem smislu morda najbolj s historizacijo. Koliko aktualizacije Brechta si lahko dovolimo (režijsko, scensko, kostumsko ...), ne da bi s tem izničili učinek elipse, in kaj z njo sploh lahko še dosežemo v sodobnem teatru?

Sem zagovornik historizacije. Da bi gledalci razumeli povezavo neke specifične historične situacije s sedanjikom in sodobnimi problemi, jim ni treba prikazovati posodobljenega dogodka oz. transponirati dejanja s pomočjo sodobnih kostumov in ostalih scenskih elementov. Včasih je lažje razumeti stanje stvari okoli nas, če jih zremo preko posrednika oz. iz razdalje. Če so stvari preblizu, jih je težje opazovati. V njih mogoče lažje čustveno vstopimo, oteženo pa nam je njihovo razumevanje.

Brechtovi liki so vedno postavljeni v družbeni kontekst, ki jih spremeni, zaznamuje in nenazadnje odloča o njihovem obstoju. A ravno zaradi tako izrazitega konteksta se lahko zgodi, da liki postanejo le nosilci Brechtovih miselnih sidrišč. Kako se spopasti s temi pastmi pri uprizarjanju njegovih iger?

Sodobnost nas na najrazličnejše načine skuša prepričati, da so tako rekoč vsi naši problemi del naše psihološke aberacije. Da si je treba kupiti knjigo za samopomoč, se vključiti v skupino anonimnih alkoholikov ali se naučiti kakšne druge psihične tehnike, ki nas bo končno osvobodila vseh spon naših notranjih travm in sprostila naše življenjske potenciale. Sam odvisnost Brechtovih likov od konteksta ne razumem kot past ali idejno togost, temveč kot življenjsko dejstvo in verjetno največji

studenec sodobnih človekovih problemov. Ne gre za to, da moramo najprej spremeniti sebe, ampak za to, da si moramo ponovno drzniti misliti spremembo sveta oz. sistema, v katerem živimo. Predstavljajmo si SS-ovca, ki pride k psihoterapevtu po pomoč, ker je pred nekaj meseci z lahkoto uplinil 200 Judov, zdaj pa jih lahko le nekaj deset: »Le kaj je narobe z mano, gospod psihoterapevt?«

Brechtovsko prebijanje četrte stene je prisotno v mnogih sodobnih uprizoritvah. Toda ali je ta uprizoritveni princip res univerzalno uporaben? Ali bi lahko funkcioniral tudi pri uprizarjanju dramskih besedil avtorjev, ki jih ne moremo primerjati z Brechtom, npr. Čehova?

Prebijanje četrte stene je povezano z epizacijo, s pripovedjo: »mi vam, gledalcem, pripovedujemo, potem pa tudi malo prikazujemo elemente zgodbe.« Jaz imam rad zidanje in ojačevanje četrte stene. Včasih jo gradim iz neprebojnega stekla, železobetona, včasih pa si jo želim koprenasto ali stkano v obliki nekakšne opne, ki kar kliče po skalpelu, da zareže vanjo. Gledališče obožuje četrto steno, pa četudi jo naslednji trenutek z velikim užitkom razbija z macolo. Včasih jo vidimo kot ogledalo ali šipo, ki, spet, kar kliče po granitni kocki.

Leta 2012 ste na oder SNG Drame Ljubljana postavili *Mati*. Uprizoritev je bila polna Brechtovih značilnih komponent, kot so napisi, prebijanje četrte stene in konstantno zavedanje medija gledališča, ki je igralcem dopuščal poseben način reprezentacije. Je bil vaš namen že od samega začetka, da v projektu poudarite te elemente Brechtove metode ali pa je do tega morda prišlo tudi s preigravanjem možnosti med procesom dela?

Predstava *Mati* je že v konceptualnem nastavku predpostavljala določene režijske posege. Namesto številnih dramskih oseb (preko dvajset) je igralo le šest igralcev, ki so tako kot večina scenskih elementov nastopali v insceniranem prostoru muzeja komunistične revolucije, v katerem kot Trnuljčica spi *Mati* – Revolucija. Tako predstava kot tudi ostale nastopajoče osebe se trudijo otrplo in zamrznjeno Mater prebuditi s pripovedjo o njenem življenju in delovanju. V gledališko dogajanje zato večinoma vstopajo z nagovarjanjem publike in računajo, da se bo Trnuljčica končno vendarle prebudila.

Pri Brechtu je poudarek na spremenljivosti in zgodovinskosti. Nič ni konstantno in vse se lahko spremeni, za kar si Brecht tudi vztrajno prizadeva. Večkrat dobim občutek, da je edina prava uprizoritev Brechtovih besedil udarna in da gledalcu odpre oči, čeprav se v samih tekstih skriva veliko subtilnega in indirektnega. Kako pri uprizarjanju Brechtovih besedil skušate posredovati podtekst in pričarati ravnotežje obojega? Kje morda vidite poudarek?

Političnost (in oporekana pedagogičnost) Brechta nikoli ni v opreki s psihološko subtilnostjo njegovih dramskih situacij in likov. Brechtovo gledališče je dostikrat vrhunska igra sodniške atake političnega konteksta z natančnimi psihološkimi orisi človekove notranjosti, pri čemer nas bolj ali manj agresivno poskuša opominjati, da je oboje le družbeni konstrukt: tako družba okoli nas kot tudi človekova identiteta ter njegova notranjost, ki niso božje in nespremenljive entitete. Je pa Brecht avtor, ki v svojih tekstih uporablja marksistično metodo analize stvarnosti, in vsaka uprizoritev, ki skuša pobegniti tej analizi na rovaš le zgodbe in psihologizacije, nujno zgreši poanto oz. smisel teksta.

Ali menite, da so bile vaše dosedanje uprizoritve Brechta integralne? Kaj se vam zdi ključnega pomena, da bi se pri avtorskem projektu, ki bi nastal »po motivih« katerega izmed njegovih komadov, ohranile specifikke Brechtovega gledališča?

Moje uprizoritve po Brechtu po večini niso integralne. Vsaj *Ukrep*, ki je nastal znotraj plesne skupine En Knap, je predvsem plesna predstava, ki je nastajala po improvizacijah nastopajočih performerjev, ki so poskušali vzpostaviti dialog z originalno Brechtovo predlogo (ne toliko z besedilom samim kot s problemi in idejami, ki jih besedilo sproža). Njihova telesnost in performativnost je v preseku dramskega, performativnega in plesnega izraza izrisala precej drugačno gledališko pokrajino. Vsekakor menim, da si Brecht zasluži pri vsaki novi uprizoritvi tudi novo iznajdevanje Brechta samega.

Pogosto ste režirali tudi besedila Heinerja Müllerja. Vaša najnovejša uprizoritev v ljubljanski Drami je prav njegovo besedilo *Cement* (po romanu Gladkova). Z Brechtom ju družijo neizprosni konteksti, ki trga intimne odnose, kar je osnovni motiv tudi v *Cementu*,

pa vendar se mi zdi, da je pri Müllerju večje vrelišče emocij kot pri Brechtu. Kje vidite stične točke med njima in kaj ju ločuje?

Müller nadaljuje Brechta z novimi sredstvi. Na prvi pogled bi morebiti lahko celo govorili o spoju brechtovskih prvin z Artaudovim gledališčem krutosti – v njegove tekste se splazi gledališče, ki poskuša spregovoriti s svojo telesnostjo in se ne opira v celoti na moč jezika kot hierarhično nadrejene prvine. Vsi elementi gledališča se z uporabo postmodernega jezika samopreizprašujejo in ponujajo večji kreativni izziv za sodobno uprizarjanje. Müllerjeva drama je zmeraj odprta forma, ki lahko v polnosti zaživi le s svojo uprstoritvijo in utelešenjem.

Študenti AGRFT smo se pri nastajanju predstave *Strah in beda* poskusili izogniti tipiziranju in karikiranju likov, hkrati pa tudi nevarnosti, da bi ostali na nivoju dramaturške funkcije. Kako vi pristopate k oblikovanju Brechtovih likov?

Brechtove igre nimajo vse istega predznaka in niso vse zavezane istemu estetskemu kodu. Njegovi učni komadi in npr. njegove »velike« drame iz tako imenovanega zrelega obdobja ne napeljujejo k enotnemu oblikovanju dramskih likov. Tudi sam nimam izoblikovanega enotnega odnosa do oblikovanja dramskih oseb. Je pa res, da je v večino likov vpisana kritičnost, Mejerhold bi rekel: dialektična zavest njihove eksistence oz. konkretnega delovanja. Brecht se nikoli ne naveliča govoriti, da se mora tudi igralec sam zavedati, da je bistvo igre kazanje svojega odnosa do tega, kar igra. V ta namen naj bi se v kreacijo lika kot bistveni element vpeljevala drža in gestus, ki nikakor nista le telesni prvini, ampak tudi konceptualno družbena elementa. Zato oblikovanje dramskega karakterja nikoli ni le posel, podrejen psihologiji in emocijam, ampak tudi znakovnemu oblikovanju, ki se odmika lastnini karakterja in postaja bolj del predstave kot celote oz. pomena celotne uprizoritve.

GLEDALIŠČE JE BILO ZA BRECHTA POLJE RESNICE

INTERVJU Z VINKOM MÖDERNDORFERJEM. POGOVARJAL SE JE TILÉN OBLAK.

Ključni pojem Brechtove gledališke teorije je gotovo potujitveni učinek (V-efekt), s katerim se vzpostavlja nenehno zavedanje prostora gledališča in s tem angažiranost gledalca. Ali morda, kadar je smiselno, uporabljate ta Brechtov temeljni koncept tudi pri uprizarjanju besedil drugih dramatikov?

Tako imenovani potujitveni učinek je po mojem mnenju že od nekdaj vtkan v samo bistvo gledališča. Težko, da se gledalci ne bi vedno zavedali, da sedijo v gledališču in da opazujejo svet, ki ni svet, ki je umetna tvorba, posnetek sveta. Izrazito je potujitvene učinke uporabljalo elizabetinsko gledališče, npr. z znamenitimi napisi: Gozd, Doverske pečine itd., pa tudi s tem, da so ženske

igrali mladeniči. Brecht se je s svojim potujitvenim učinkom, ki ga je ponovno potegnil iz gledališke zgodovine, poskušal vrniti h gledališkim koreninam. Baročno gledališče in seveda predvsem meščansko gledališče dvajsetega stoletja je po Brechtovem mnenju s svojim pretiranim čustvenim uprizarjanjem lagalo občinstvu. Poneumljalo ga je s sentimentalnostjo, s čustvenim pretiravanjem, s solzavostjo in s humorjem zaradi humorja. To počne komercialno gledališče še danes. Brecht pa je hotel takšno gledališče, v katerem se gledalec še vedno zaveda, da sedi v gledališču. Hotel je gledališče, v katerem gledalec razmišlja. Pravzaprav je šlo Brechtu za resnico. Gledališče je bilo zanj polje



resnice. Resnica pa je najmočnejša takrat, ko se do nje dokoplje gledalec sam. Gledališče ne pripoveduje resnice na direkten način, samo razgalja svet na takšen način, da začne gledalec razmišljati o njem. Komercialno gledališče nima te ambicije. Sploh pa ne gledališče meščanske družbe, ki se v danem svetu dobro počuti in si ne želi prav nobene spremembe.

Pravzaprav pri Brechtovem gledališču ne gre toliko za zunanje učinke V-efekta, gre za dramaturgijo, bolj za samo zgradbo njegovih besedil. Brechtova dramaturgija je grajena tako, da izpušča nepomembne reči in se osredotoča na bistvo. Pogosto Brechtovo

gledališče imenujejo tudi hladno gledališče, saj razumejo njegov V-efekt kot neprestano bežanje pred emocijami. To sploh ni res. Če beremo njegova besedila, lahko vidimo, kako je neprestano mislil na emotivnost in kako so njegovi prizori nabiti z emocijo. Brecht ne beži od čustev, beži od lažnih čustev. V-efekt je samo sredstvo za doseg cilja, in to je resnica, do katere naj se gledalec prebije s svojim aktivnim spremljanjem predstave.

Brechtovo gledališče predpostavlja aktivnega, angažiranega gledalca. Ali bi lahko izpostavili katerega od vaših projektov, za katerega menite, da je še posebej izrazito učinkoval na gledalca v tem

brechtovskem smislu spodbujanja gledalčevega angažmaja, in zakaj?

Pravzaprav se vedno trudim, da bi ustvarjali takšno gledališče, v katerem razburjamo človekov um, vzburjamo njegova čustva samo zato, da bi ga spodbudili k razmišljanju in mu na nevsiljiv način pokazali pot, po kateri mora sam. To pa je smisel gledališča. Brechta velikokrat enačimo s političnim gledališčem. To je zelo poenostavljeno. Brecht je bil levičar, angažiran komunist, vendar njegov političen angažma v njegovih delih ni bil na prvem mestu. Mislim, da gledalca lahko vznemirimo tudi z izpostavitvijo tem, ki niso politične na prvo žogo. Brechtov *Gospod Puntila in njegov hlapec Matti* skozi odnos hlapec/gospodar pred gledalcem razgalja bistvo shizofrenih kapitalističnih odnosov, in to je politična tema, saj Brecht te odnose razlaga na marksističen način. Ustvarjati *angažirano gledališče* pa ne pomeni samo analizirati sveta skozi marksistično filozofijo.

Mnogo kvalitetnih sodobnih besedil ima »Brechta« že vgrajenega v svojo dramaturgijo. Takšen je Beckett. Zanimivo bi ju bilo primerjati. Beckett je radikaliziran Brecht. Tudi sodobna dramatika se ni mogla izogniti Brechtu. Mešanje stilov pisanja, didaskalije kot govorjeno besedilo, izstop igralcev iz vloge, komentarji in podobno, vse to so v resnici ideje, o katerih je razmišljal Brecht. Sodobna dramska besedila, ki nastajajo tudi na Slovenskem, so nadaljevanje kritične distance do zgodbe, ki jo pripoveduje sodobna dramatika, kot si je to želel Brecht.

Elipsa, retorična figura, ki omogoča, da se o trenutnem kontekstu govori skozi preteklost, se pri Brechtu povezuje z drugimi elementi, v režijskem smislu morda najbolj s historizacijo. Koliko aktualizacije Brechta si lahko dovolimo (režijsko, scensko, kostumsko ...), ne da bi s tem izničili učinek elipse? In kaj z njo sploh lahko še dosežemo v sodobnem teatru?

Brecht je svoje gledališče imenoval tudi *epsko gledališče*. Za to gledališče je značilno, da uporablja stare zgodbe, da bi še bolj jasno spregovorilo o sedanjosti. Hkrati pa gre pri Brechtovih besedilih, ki njegove ideje prezentirajo bolj kot njegovo režijsko delo, za obnavljanje preteklosti v tistih segmentih, v katerih se preteklost ponavlja kot sedanjost.

Brecht ne obnavlja preteklih zgodb, ampak preteklost (npr. *Galilejevo življenje*) že adaptira za sedanjost. Na pretekle, historične zgodbe gleda z očmi sodobnosti. Pri tem pa seveda uporablja elipse, okrajšave, preskoke, tako da kakšna modernizacija Brechta ni potrebna, saj je preteklost že aktualizirana z njegovo pisavo. Nisem prepričan, če bi kaj pridobili, če bi bila Galilejeva zgodba modernizirana, na primer kostumsko, scenografsko. Bistvo Brechtove distance in V-efekta je prav v tem, da gledamo zgodbo iz davne preteklosti, vendar o njej razmišljamo kot o zgodbi, ki se dogaja danes. Prav zato se je Brecht v svojih najboljših delih oziral v preteklost, ki se ponavlja kot sedanjost. Sedanjost kot farsa preteklosti. *Zgodovina se ponavlja kot tragedija, kot komedija, kot farsa, kot groteska ...* so rekli marksisti. In vedno znova spoznavamo, kako je to žal res.

Seveda pa preteklosti ne moremo doživeti brez močnega čustvenega naboja, moramo se poistovetiti z Galilejem, mora nas pretresti usoda Matere Korajže, ko enega za drugim izgublja svoje otroke, hkrati pa se moramo zavedati, da je trpljenje ljudi v zgodbah preteklosti zgolj metafora za sedanjost.

Brechtovi liki so vedno postavljeni v družbeni kontekst, ki jih spremeni, zaznamuje in nenazadnje odloča o njihovem obstoju. A ravno zaradi tako izrazitega konteksta se lahko zgodi, da liki postanejo le nosilci Brechtovih miselnih sidrišč. Kako se spopasti s temi pastmi pri uprizarjanju njegovih iger?

Morda je Brecht s stališči svojih likov včasih res malo ideološki; kot marksist je svet razumel kot večni boj med družbenimi razredi. Vedno je izbiral takšne like, ki so mu to omogočali. Ne moremo reči, da je Galilej marksist, je pa brez dvoma napreden človek, ki se bori z okostenelim ideološkim sistemom (Katoliška cerkev) za resnico znanosti. Galilej je človek, ki podvomi v vrhovno avtoriteto, v Boga, in s tem ogrozi svetovni red stvari. Hkrati pa se zaveda, da morajo biti znanstvena odkritja dostopna ljudem z ulice, branjevkam, trgovcem z ribami, revežem, zato svoja dela tiska v italijanščini, in ne v latinščini. Je prosvetljen človek, ki se bori z vsemi totalitarizmi, tudi komunističnim. Brecht je skozi dramske like izpisoval svoj dvom do lastne ideologije. Nikoli ga nisem razumel kot ideološkega avtorja, ki

bi zgolj propagiral ideologijo in idejo marksizma. Vedno se dotika splošnih tem, tudi kritike ideoloških totalitarizmov, tudi komunistično/stalinističnega, ukvarja se s svobodo posameznika, z izdajstvom osebnega prepričanja in podobno.

Z Brechtovo dramatiko lahko počnemo vse, samo tega ne, da bi njegove zgodbe uprizorili kot propagando za kapitalizem, za fašizem, za totalitarizem. E, tega se res ne da! Vprašanje je, kateri normalen gledališnik bi si to sploh želel.

Brechtovsko prebijanje četrte stene je prisotno v mnogih sodobnih uprizoritvah. Toda ali je ta uprizoritveni princip res univerzalno uporaben? Ali bi lahko funkcioniral tudi pri uprizarjanju dramskih besedil avtorjev, ki jih ne moremo primerjati z Brechtom, npr. Čehova?

Seveda se da tudi Čehova uprizoriti na brechtovski način. Sam sem gledal takšne predstave, ki so bile sicer zanimive, izpostavile so marsikaj novega, so pa izgubile veliko tistega, zaradi česar je Čehov svoje drame sploh napisal. Izgubile so atmosfero, tudi pretanjene odnose med ljudmi, pretakanje in izgubljanje časa, tiho pokljanje tišin in nenavaden humor ... vse, kar je v Čehovih igrah izjemno pomembno. Po navadi sem se pri takšnih predstavah spraševal, če je bilo vse *novο*, kar so ponudile, res pomembnejše od vsega tistega, kar so izgubile in zaradi česar je dramaturgija Čehova tako posebna in enkratna v svetovni dramatiki.

Kar se tiče četrte stene ... Četrta stena v gledališču obstaja od nekdaj. In vedno bo. Ideja, da je treba igrati, kot da četrta stena obstaja, kot da se vse dogaja znotraj zaprtega prostora, brez gledalcev, je bila namenjena igralcem, da bi igrali bolj resnično, da ne bi svojih čustev skozi *četrto steno* tako močno razkazovali občinstvu, ampak da bi jih bolj stvarno doživljali. Da bi igrali tudi s hrbtom proti publiki, da bi se bolj gledali in bolj poslušali. Z idejo *zaprte* četrte stene se je bistveno spremenilo in ponotranjilo igralčevo doživljanje dramskih likov. Danes, se mi zdi, igralci nimajo več problemov s čustveno predimenzioniranostjo svojih vlog. Sodoben igralec se zaveda, da je bistvo igre in oblikovanja dramskega značaja v iskrenosti, v zaresnosti čustev, ki pa še vedno *morajo* prebiti *četrto steno*. Morajo

priti do publike. Četrta stena obstaja in ostaja. Tudi Brecht jo je upošteval.

To, da je včasih vključeval v dogajanje tudi publiko, da so v nekaterih njegovih predstavah igralci neposredno nagovarjali avditorij, še ne pomeni, da je Brecht četrto steno izbrisal iz svojega gledališča. Kadar se igralci pogovarjajo s publiko in jo vključujejo v pripovedovanje, to samo po sebi še ne pomeni distance niti V-efekta. Pravzaprav je to narobe razumljen Brecht. Nikakršna distanca ni, če igralec neposredno nagovarja gledalca v tretji vrsti na petem sedežu, ga sili v dialog z njim – rezultat po navadi ni gledalčeva kritična distanca do dogajanja, pač pa zgolj zadrega. V-efekt je mnogo bolj vsebinski in se mora neprestano dogajati znotraj igralca in znotraj gledalca. Brecht nikakor ni mislil porušiti četrte stene. Tudi v njegovem gledališču je pomemben prostor, kjer se pripoveduje zgodba. Vedno so na drugi strani četrte stene kljub vsemu gledalci in zaradi njih počnemo, kar pač počnemo med ostalimi tremi stenami – torej na odru. Gledališče, kot nam pove sama beseda, se *gleda* in tudi *išče*. V gledališču nekdo *gleda* in nekdo *išče*. Gledališče je bilo vedno prostor iskateljstva. Brecht je eden izmed največjih iskateljev novih oblik gledališkega doživljanja. In največja nevarnost za gledališče je, kadar gledališniki tako imenovane *mage gledališča* (kar je Brecht nedvomno bil) obravnavamo preveč dobesedno in preveč resno.

***Opero za tri groše* ste leta 1988 najprej režirali v SLG Celje, potem pa leta 2005 še v Mariboru. Med uprizoritvama je precejšnji časovni razmik, vmes se je zgodila tudi radikalna sprememba političnega sistema. Kako ste tekst brali v času, ko je še obstajal socializem, in kako leta 2005, ko se je že utrdil nov politični sistem?**

Res je, *Beraško opero* v SLG Celje sem režiral, ko so bile politične razmere v Sloveniji in Jugoslaviji zelo posebne, zelo dramatične. Takrat me niso toliko zanimali berači in vse tisto, kar Brecht v igri izpostavlja kot marksist in analitik kapitalističnih družbenih odnosov, kjer izkoriščanje človeka po človeku obstaja tudi znotraj najubožnejših. Zanimal me je posameznik. Konkretno Mackie Nož in njegova aretacija, njegov zapor. V tistem času je 31. maja 1988 zjutraj jugoslovanska armada

aretirala trojico slovenskih novinarjev in častnika JLA. Slovenska javnost je bila razburjena. In tudi pri naši uprizoritvi nismo mogli mimo teh dogodkov. Seveda nismo nikjer v predstavi na cenen način izpostavili vzporednice s časom, v katerem smo takrat živeli. Pa vendar je bil naš Mackie Nož po krivici zaprt. Postal je tragičen junak. Izdajstvo, ki ga doživi, je nenadoma v naši uprizoritvi dobilo politično aktualne dimenzije. Predstava je bila narejena v duhu posameznika, ki ga lomi in zlomi nevidna oblast. Pri tem nam ni bilo treba posegati v dramaturgijo besedila. Sedanjost je bila tako močna, da je vplivala na predstavo. Prvikrat sem (se bojim, da edinkrat) v gledališču začutil, kako ves avditorij misli in čuti isto – v prizoru, ko so policisti odvlekli Mackieja Noža v kletko. Aretacijo so gledalci doživljali, ustvarjalci pa smo jo ustvarjali kot tragično zgodbo iz aktualne sedanjosti. Atmosfera med predstavo je bila tako gosta, da bi jo lahko rezal z nožem. Na odru se je dogajalo nekaj, kar se je dogajalo tudi v življenju. V tistem večeru in vse naslednje dni. Naša predstava nenadoma ni bila več gledališče. In Mackie Nož, ki je sicer negativec, morilec, tat, lopov, šef bande, je dobil popolnoma drugo vsebino, postal je tragičen junak, po krivici zaprt. V gledališču se redko zgodi, da bi se stvarnost tako prekrila z gledališčem. Pri tem pa v predstavi nismo uporabili prav nobenih aktualističnih gledaliških dodatkov. Mackie Nož je posebej enega od tistih štirih, ki jih je v tistem maju 1988 aretirala zloglasna ljudska armada. Kasneje je čas seveda pokazal, da je Mackie Nož kljub vsemu baraba, negativec in šef bande, kot je to zapisal Brecht. (*nasmeh*)

Beraško opero v Mariboru sem delal iz popolnoma drugih vzgibov. Leta 2005 smo že krepko čutili nov politični sistem. Slovenski kapitalizem v najbolj primitivni obliki. Še posebej je to čutil Maribor. Največ socialističnih podjetij so spravili na boben, jih oropali in prodali, največ nezaposlenih je bilo prav v Mariboru. Da bi bila ironija še večja, so bili za takšno stanje krivi prav politiki, ki so leta 1988 in kasneje prišli na oblast ter pripravili spremembo družbenega sistema. Še posebej prvoaretirani, za katerega smo v celjski uprizoritvi na odru in v avditoriju držali pesti in se skupaj zgražali nad njegovo krivično aretacijo. Sarkazem zgodovine. Brecht bi o tem prav gotovo napisal novo igro.

V vašem opusu je mogoče zaslediti kopico opernih predstav, pri Brechtu pa se nenehno srečujemo s songi. Ste v katero od svojih uprizoritev vključili uglasbene songe? Če ste, kaj je bil njihov namen?

Songi so se v gledališču pojavili kot nekaj zabavnega. Kot nekaj za predah. Nekaj, kar si potem publika zadovoljno mrmra, ko zapuša gledališče. Po navadi sploh niso bili povezani ne z značajem protagonistov ne z dogajanjem. Songi so v resnici doktrina zabavljaškega gledališča. Brecht je to spremenil. V njegovih predstavah so songi angažirani, imajo vsebino, so podaljšek prizora, njegov komentar. Pri *Galileju* napovedujejo dogajanje, ga umeščajo v zgodovinski kontekst. Tako smo jih uprizorili tudi v Mestnem gledališču. Peli so jih štirje pevci v sodobnih oblačilih. S tem je bila narejena distanca do zgodovinskega dogajanja, hkrati so songi služili tudi kot preskoki v času, kot elipse. Po songu namreč sledi prizor, v katerem je Galilej že dvajset let starejši, kot je bil v prejšnjem. V nekaterih predstavah so te kratke štirivrstičnice projicirali nad odrom. Mi smo jih zapeli *a cappella*. Kakor koli že, songi so pri Brechtu pomemben del, ki besedilu dodaja še dodatno vsebino. V tem smislu sem jih tudi sam včasih dodal pri kakšnih predstavah. Predvsem pri mladinskih.

Pri operi pa je seveda zadeva popolnoma drugačna. Pri arijah, ki bi lahko bile primerljive s songi, nikakor ne gre za kakršnokoli kritično distanco. V operi je arija *zaustavljen čas*. Zaustavljen v emociji. Arije so v operi izrazito všečne narave. Kljub temu pa ima operna umetnost že v svoji zasnovi skrito nekakšno distanco. V-efekt. Opera je stilizirana umetnost. Že v svoji zasnovi ni realistična, saj se v njej vse poje. Vsi pogovori, vsi dialogi, vsi prepiri, vse spletki – vse se poje. Opera je gledališče z distanco. Ljudje v operi ne skušajo ponazoriti, podoživeti trenutkov sreče in ljubezni, pač pa jo z arijami komentirajo. Operni pevec in igralec je s svojo vlogo neprestano v nekakšni *oddaljenosti*, saj na eni strani igra vlogo, podoživlja čustva, na drugi strani pa mora z enim očesom neprestano opazovati dirigenta. Mora biti v vlogi in hkrati izven nje. Vendar to ni tista distanca, ki si jo želi Brecht. Brecht si želi kritične distance. Želi si igralca, ki čuti problem drame kot svoj osebni problem in ga želi pred gledalcem tudi izpostaviti. Distanca opernega pevca in igralca pa je

tehnične narave. Operni pevci značaj, ki ga igrajo, samo nakazujejo, emocijo prizorov pa nam pričara glasba.

Pri Brechtu se lahko osredotočimo na marsikaj, tudi reinterpretacije so pomembne, vseeno pa nikdar ne moremo mimo političnega konteksta, v katerega smo globoko potopljene. Katerega Brechtovega teksta bi se želeli lotiti danes in kaj mislite, da bi nam Brecht z njim povedal o trenutnem stanju, ki ga živimo v Sloveniji?

Vedno sem si želel režirati *Kavkaški krog s kredo*. To je veliko epsko besedilo, ki je primerno za vsak čas. Prepričan sem, da bi tudi v današnjem političnem trenutku našli mnoge aktualne vzporednice. Če bi ga imel možnost režirati pred tridesetimi leti, bi najbrž iz besedila izločil vse prizore s traktoristi in kolhozniki, ki komentirajo zgodbo, in bi izpostavil človeško dimenzijo dveh žensk, ki se borita za otroka, se pravi za prihodnost. Danes pa bi najbrž besedilo postavil s poudarkom na Brechtovi misli, da naj bodo *kolhozi* in premoženje od tistih, ki delajo, in ne od tistih, ki so ga pokradli in sprivatizirali, in tudi *otrok* naj bo od tistega, ki ga je vzgajal in ga imel v pomembnih trenutkih rad.

Tudi zgodba o Galileju je danes zelo aktualna. Današnja vedno bolj totalitarna oblast prirojuje resnico, omejuje človekovo svobodo in človekov um. Iz *Galilejevega življenja* se mi zdi danes najbolj zanimiv prizor, ko Galilej prekliče svoja spoznanja, svojo svobodo in svojo znanost zato, ker se boji sankcij. To sporočilo je v današnjem času jako aktualno. Aktualna oblast je s svojo maščevalno naturo mnoge ljudi, tudi kulturnike in intelektualce, prisilila v molk, v to, da so se zaprli v svoje kabinete, češ, *saj se ne da nič narediti* ... Če bi Galileja režiral danes, bi bil do njegovega umika v zasebnost zelo kritičen. S stališča današnjega časa se mi umik v zasebnost nikakor ne zdi sprejemljiv. Živimo v času, ko se je treba boriti, zato danes Galilejeve odločitve ne razumem pozitivno.

Brecht je torej bogat avtor. Epska razsežnost njegovih del nam omogoča, da jih lahko v vsakem času beremo na novo. Se takšnemu branju reče *reinterpretacija*? Mislim, da ne. Gre predvsem za razumevanje in prepoznavanje dramskega besedila, ki ima moč, da govori o času, v katerem živimo, in da zaradi dimenzij

besedila lahko doživljamo sedanjost bolj intenzivno in bolj resnično. Gre predvsem za ustvarjalčev odnos do aktualnega življenja. Umetnost pa nam služi zato, da lahko razumevanje sedanjosti doživimo na takšen način, da jo bomo lahko morda celo spremenili. Mislim, da bi morali Brechta na Slovenskem zato uprizarjati veliko več, kot ga uprizarjamo. Ne gre toliko za njegove gledališke kanone in poetiko epskega gledališča, saj se lastnih teoretičnih pravil v svojih uprizoritvah niti sam ni držal, gre predvsem za odlične zgodbe, ki bi jih bilo vredno še mnogokrat povedati.

Po Shakespearu je Brecht edini Shakespeare.



O teatralnosti falsizma

Jakob Ribič

Nekoliko nenavaden naslov sicer nikoli dokončane zbirke besedil o epskem gledališču, *Kupovanje medenine*, Bertolt Brecht pojasnjuje s prispodobo o trgovcu, ki je pristopil k orkestru z željo, da bi od njihovega trobentača kupil zgolj medenino, ne pa tudi trobente, ki je bila iz nje napravljena. Podobno se je namreč tudi Filozof, predvideni protagonist Brechtovih besedil, odpravil v gledališče, kjer se je pravkar končala predstava, da bi tam razpravljal o sredstvih, postopkih in pripomočkih, iz katerih se gledališka umetnost izdeluje, ne pa tudi o gledališču kot že dovršeni celoti. Kot trgovec iz Brechtove prispodobe se je tudi Filozof namenil najti medenino in jo ločeno od njenega osnovnega namena uporabiti po svojih smotrih. Gledališka sredstva, »ki bi jih odtrgali od njihovega namena, bi ne ustvarjala več teatra«, piše Brecht, saj bi jih uporabili drugače: »preprosto za to, da bi našli najboljši način obnašanja« (UP 253).¹ Po Brechtovem trdnem prepričanju se namreč gledališka sredstva ne uporabljajo le za gledališče, temveč za kar najširše polje družbenega življenja. Tako na nekem mestu piše: »Gledališka umetnost je med vsemi umetnostmi tako rekoč najbolj človeška, najbolj obča, umetnost, ki jo opravljajo ljudje najbolj pogosto, se pravi umetnost, ki je ne počneš samo na odru, temveč tudi v življenju« (prav tam 323). Zato ne čudi, da je, kot je razvidno iz dnevniške zabeleške iz časa, ko je pripravljajl *Kupovanje medenine*, načrtoval prav opise različnih vrst vsakdanjega gledališča, denimo v erotiki, poslovnem življenju, politiki, pravosodju, religiji ali v šegah in navadah ljudi (prim. GKA 22.2, 1025).

Dve takšni študiji je Brechtu uspelo tudi dokončati. V prvi je z gledališčem povezoval dogajanje na ulici (gre za »Ulični prizor«, ki ga je Brecht delno zasnoval po nekaj let prej napisani pesmi »O vsakdanjem gledališču«), v drugi pa je v premislek vzel še »teatralnost fašizma« (v nemščini se naslov glasi: »Über die Theatralik des Faschismus«),² o kateri se pogovarjata izmišljeni literarni osebi, Karl in Thomas. Brecht je besedilo napisal le nekaj mesecev pred začetkom druge svetovne vojne (verjetno konec maja leta 1939). Če je »Ulični prizor« izbral za model svojega gledališča in iz njega izpeljal poglobitve poteze svoje nove gledališke metode, potem študija »O teatralnosti fašizma« predstavlja hrbtno plat te metode. V njej namreč značilnosti epskega gledališča Brecht določa po obratni poti, *per negationem*: v fašizmu namreč najde tisto obliko teatralnosti, ki ji v svoji gledališki metodi kar najbolj nasprotuje, saj temelji na konceptu vživetja (*Einfühlung*).

Fašistični voditelji so se namreč nenehno reprezentirali (uprizarjali) v različnih navadnim ljudem domačih in znanih vlogah. V eseju »O teatralnosti fašizma« Brecht omeni nekaj takšnih Hitlerjevih »nastopov«: med drugim se je predstavljal kot ljubitelj pristne nemške glasbe, kot neznani vojak iz svetovne vojne, kot veseli radodarnež ali kot tovariš ljudstva (prim. GKA 22.1, 564). Takšne propagandne podobe in inscenirane situacije, različne vloge, ki jih je privzemal in jih v svojih javnih nastopih ali na fotografijah uprizarjal, bi lahko naštevati v nedogled: bil je na primer tudi umetnik, kadar je govoril o kulturi, ali delavec ob gradnji nove avtoceste, v najbolj bizarnih primerih je poziral celo »kot sestavljanka King-Konga in predmestnega brivca«, če naj dam Adornov primer (44), tu pa je tudi še cela serija fotografij Hitlerja, kakor po naključju ujetega v nežnih in toplih trenutkih z otroki ali s psi, ali pa na primer fotografija, ki jo je v *Kriegsfiibel* vključil Brecht in na kateri je podoba Hitlerja, ki si na svoj krožnik nalaga tipično nemško enoločnico. Cilj vseh teh vlog in nastopov je bil, da bi se v njih ljudje prepoznali in se tako s svojim voditeljem lažje identificirali ter vanj vživljali. Vendar pa je to le ena plat Führerjevega nastopa. Kolikor so se fašistični voditelji uprizarjali kot popolnoma navadni državljani, povsem enaki ostalim članom ljudske skupnosti, je po drugi strani propagandna mašinerija iz njih ustvarjala tudi temu povsem nasprotne podobe. Hitlerja je tako na primer portretirala kot vsemogočnega, nezmotljivega, od navadnih ljudi povzdignjenega človeka, velikega vodjo, malodane tuzemskega boga. Theodor W. Adorno tej navidez nemogoči združitvi obeh podob pravi »topos velikega malega moža«, *great*

¹ Vsi citati Brechtovih besedil iz knjige *Umetnikova pot* so navedeni v skrajšani obliki UP, iz knjige *Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* pa v obliki GKA.

² Walter Benjamin v tekstu »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati« piše o »estetizaciji fašistične politike«. To, o čemer Benjamin piše v sklepu svojega besedila, si Brecht vzame za svoje izhodišče.

little man (45). Ker Hitler nastopa kot mali mož, se lahko v njem prepozna vsak državljani; ker je sočasno tudi v vlogi velikega moža, pa tak državljani v njem ne prepozna preprosto samo sebe, temveč svojo idealizirano in popolno podobo, podobo takšnega sebe, kot bi bil, če ga ne bi kazile vse napake, skrbi in prepreke vsakdanjega življenja. Adorno pravi, da je prav zato v posameznikovi ljubezni do vodje mogoče opaziti temeljno narcistično potezo, v kateri množica posameznikov v svojega vodjo kolektivno projicira idealizirano verzijo samih sebe, svojo popolno podobo (prim. prav tam 42–43).

S tem, ko se posameznik vživi v neko osebo (denimo v političnega voditelja), se odpove svoji poziciji in svoja stališča zamenja za stališča osebe, v katero se vživlja. Brecht, ki je koncept vživetja prepoznaval za »glavni steber vladajoče estetike« (UP 316), to pojasnjuje v nekoliko daljšem komentarju »O eksperimentalnem gledališču«:

Če se je razmerje med odrom in občinstvom vzpostavilo na podlagi vživetja, potem je lahko gledalec vsakič videl samo toliko, kolikor je videl junak, v katerega se je vživel. In ob teh ali onih situacijah na odru je lahko imel le takšna čustvovanja, kakršna mu je dovoljevalo »razpoloženje« na odru. Gledalčeva zaznavanja, čustvovanja in spoznanja so se ujemala z zaznavanji, čustvovanji in spoznavanji delujočih oseb. Oder je le stežka proizvedel kakšna čustvovanja, dopustil kakšna zaznavanja in posredoval kakšna spoznanja, ki niso bila na njem predstavljena sugestivno (prav tam 317).

Nekaj podobnega se dogaja tudi v fašizmu. Ultimativni cilj fašističnih agitatorjev namreč ni, da bi govorili in počeli tisto, kar bi si od njih želela obstoječa ljudska skupnost, da bi torej povzeli njihove interese in jih skušali uveljaviti, pač pa, da bi na novo formirana fašistična množica govorila in počela to, kar si od njih želijo fašistični voditelji. Čeprav je denimo firer pogosto pravil »Jaz sem samo vaš glas. /.../ Povelje, ki vam ga dajem, je samo povelje, ki ga dajete vi sami sebi« (GKA 21.1, 568), v resnici ni zastopal glasu ljudstva. Nasprotno, ljudstvo je bilo tisto, ki je zastopalo njegov glas, mu sledilo in počelo to, kar si je sam želel, to pa je bilo mogoče zato, ker so člani ljudske skupnosti pričeli družbeno realnost opazovati in ocenjevati z njegove perspektive.

Poanta je, da realnost ni nekaj realnega. Nasprotno, dojemanje te realnosti vselej poteka z določenim zaznavnim in spoznavnim aparatom – aparatom, ki je ideologija *per se* –, pri vživetju pa gre ravno za vprašanje te ali one pozicije, s katere se pristopa do realnosti. Ko se torej nekdo vživi v drugo osebo, denimo v fašističnega politika, ne gre preprosto le za to, da se počuti kot on ali da se lahko poistoveti z njim, pač pa predvsem za to, da se vživi v njegovo, v tem primeru v fašistično percepcijo realnosti, da torej privzame takšno optiko, skozi katero svet ocenjujejo fašisti. To pomeni, da sprejme določene družbene in praktične norme, ki mu postanejo merilo, ob katerem poslej meri svoj vsakdan, in ki uokvirjajo njegovo dojemanje in izkušanje realnosti ter ga hkrati vodijo pri njegovem delovanju. Ideologija je zato najbolj prisotna v domačih in znanih pojavih, takšnih, ki se nam zdijo kar najbolj naravni in jih zato sprejemamo z največjo mero spontanosti, samoumevnosti in nereflektiranosti. Zaradi tega si je Brechtovo gledališče za svoj smoter zadalo ukvarjati se s prav takšnimi dogajanjem, »ki so običajna, 'samoumevna' in ki o njih nikoli ne podvomimo« (UP 334), in jih potujiti, napraviti čudne in nenavadne. Prav to je naloga najbolj značilne »medenine« Brechtovega gledališča, gledališkega prijema, ki mu pravi *Verfremdungseffekt*. Obstaja neskončna razlika med (ideološkim) prepoznavanjem in (znanstvenim) spoznavanjem, začetni korak od prvega k drugemu pa po Brechtovi oceni napravi prav čudenje. Pri prepoznavanju gre za to, da čudni pojav v nekem hipu postane znan in domač, pri spoznavanju pa, ravno obratno, da nekaj

domačega postane tuje in čudno – kar naenkrat ga ugledamo v drugačni in novi luči. Namesto vživljanja torej distanca in namesto naravnega pojava »začudnost«³ – to sta le dve, nemara celo poglavitni razliki med teatralnostjo enega (recimo fašističnega) in drugega (recimo Brechtovega) tipa.

Toda to je le ena plat teatralične narave fašistične agitacije. Nujno bi bilo treba upoštevati vsaj še retoriko fašističnih govorcev – od drže telesa, gest do glasu –, pa tudi to še ne bi bila vsa zgodba o teatralnosti fašizma. Brecht je že leta 1933, le nekaj mesecev potem, ko je bil iz Nemčije pregnan, ugotavljal, da je program nemškega fašizma zelo slovesne narave. Velik del tega programa so namreč sestavljale prireditve in slavlja različnih vrst (prim. UP 151). K imponantni in spektakularni podobi teh množičnih dogodkov so prispevala najrazličnejša sredstva, vse od ognjemetov do luči, pa tudi glasbe, bobnov, zastav, uniform in še česa. Za podrobnejšo analizo vsega tega na tem mestu ni prostora, zato v zaključku samo še dva poudarka.

Najprej: Brecht se je zavedal, da fašisti množic na svojo stran ne morejo pridobiti z argumenti, saj interesi, ki so jih zagovarjale in uveljavljale ozke elite fašističnih politikov, niso bili le drugačni, marveč tudi docela nasprotni interesom množic. Poleg tega je bil fašistični idejni sistem tudi povsem nekonsistenten, nekoherenten in poln protislovij. Pri fašizmu zato po Brechtovi oceni bolj kot idejna ali vsebinska substanca šteje njegova spektakulska narava. Prav zato se v tekstu »O teatralnosti fašizma« Brecht ne opredeljuje do idejne vsebine te ideologije, pač pa se raje loteva njene strukture oziroma mehanizma, s katerim je lahko ljudi omrežila in si jih podredila. Konec koncev si tudi fašisti sami niso dali prav veliko dela s konkretnimi argumenti ali dejstvi; če že, so »nekoga, ki argumentira«, zgolj uprizarjali, s čimer so tudi argumenti postali le vloga v funkciji teatra, ki so ga ustvarjali, spektakla, ki jim je bil potreben za to, da so se lahko ljudje simbolno identificirali z njihovo ideologijo oziroma se vanjo, kot bi rekel Brecht, vživljali. Tega se je navsezadnje dobro zavedal tudi Adolf Hitler, ki je obiskoval učne ure pri uveljavljenem Münchenskem gledališkem igralcu Friedrichu Basilu (ta je svoj čas poučeval tudi Franka Wedekinda). Da se je Hitler uril v retoriki in javnem nastopu, je bilo Brechtu dobro znano, saj to dejstvo omenja na različnih mestih, med drugim tudi v tekstu »O teatralnosti fašizma«, na to zgodovinsko dejstvo pa namiguje tudi v sedmi sliki gledališkega komada *Ustavljivi vzpon Artura Uia*, v kateri »razcapan igralec« uri Uia v recitaciji Antonijevega govora iz Shakespearovega *Julija Cezarja*.

In drugič: v uvodu teksta »O teatralnosti fašizma« si Brecht zastavi vprašanje, kako je mogoče o umetnosti razmišljati v času, ko je postalo umetnost že to, da sploh ostaneš živ, in ali ne bi bil razmislek te vrste znak neprimerne cinizma (prim. GKA 22.1, 562). Toda za Brechta je takšno vprašanje popolnoma napačno, saj v nasprotju z njegovim prepričanjem še vedno predpostavlja gledališče (ali umetnost) kot eksteritorialni prostor, ločen od vsakdanjega življenja ljudi. Nasprotno pa za Brechta med gledališčem in (njegovo domnevno zunanjo) realnostjo ni nobene distance. Gledališče je del realnosti, kar pomeni, da je ta realnost prav toliko vpisana vanj, kot je gledališče vanjo. Vživetje, na primer, je bilo »glavni steber vladajoče estetike«, vendar je hkrati na njem temeljila tudi fašistična politika (fašistični teater je bil v prvi vrsti teater vživljanja, *Einfühlungstheater*, kot mu v študiji obravnavanega Brechtovega teksta pravi Frank Dietrich Wagner (prim. Wagner 206)). Podobno je tudi »glavni steber epskega gledališča«, potujitveni učinek, mogoče najti v najbolj preprostih primerih iz vsakdanjega življenja (UP 339–340).⁴ Za Brechta, čigar izhodišče je,

3 Darko Suvin *Verfremdungseffekt* v hrvaščino prevaja kot »efekt začudnosti«.

4 Brecht kot primer navaja znano situacijo: »Preprost V-efekt uporabiš, če komu rečeš: 'Si si že kdaj natančno ogledal svojo uro?' Kdor me to vpraša, ve, da sem jo že pogosto pogledal, s svojim vprašanjem pa mi zdaj odmakne navajeni [...] pogled. Pogledam jo, da bi ugotovil čas, zdaj pa, ko sem vsiljivo povprašan, ugotovim, da uri sami nisem posvetil niti enega samega začudenega pogleda in da je ura v marsičem presenetljiv mehanizem« (UP 339). Potujitve se poslužujemo tudi v vsakdanjem govoru, kadar denimo uporabljamo besedno zvezo, kot je »ne – temveč«, ali pa besedi, kot sta »dejansko« in »pravzaprav« (prim. prav tam). S takšnimi retoričnimi poudarki namreč podelimo pozornost nečemu, kar bi sicer lahko šlo mimo nas in bi tako ostalo neopaženo. Do potujitve, dalje, pride tudi takrat, kadar se na primer iz modernega avtomobila presedemo v kakšen starejši ali slabše delujoči model. Kar naenkrat se pričnemo zavedati njegovega mehanizma, saj nas s tem, ko ne deluje tako, kot smo navajeni, kar naprej opozarja nase (prim. prav tam). Brecht našteje še več podobnih primerov.

da se pri vsakodnevnem vedenju neredko uporablja prav takšno »medenino«, iz katere je napravljeno tudi gledališko uprizarjanje, torej ni nobenega dvoma o tem, da je o gledaliških postopkih možno in vredno razmišljati vselej, kadar se razmišlja tudi o vsakdanjem življenju. Če naj bi se po Benjaminovem predlogu na estetizacijo politike odgovarjalo s politizacijo estetike, je zato treba Brechtovo gledališko metodo razumeti prav v tem smislu. Oziroma kot reče Filozof v uvodu *Kupovanja medenine*: nemara bi z drugačnimi gledališkimi pripomočki in sredstvi lahko iznašli tudi drugačne in po možnosti boljše načine obnašanja in občevanja med ljudmi.

Vživetje, denimo, je vselej nevarno, saj tistemu, ki se nekritično vživi v katerega koli akterja, preti, da ne bi spoznal poti, po kateri hodi, tudi če bi bila ta pot popolnoma v skladu z njegovimi osebnimi interesi. »Človekovo življenje ne sestoji iz tega, da 'nekam' gre, temveč, da sploh gre,« piše Brecht (GKA 22.1, 569). Bolj kot prava pot je pomembna prava hoja, nadaljuje, sicer je človek le mesečnik, ki slepo sledi svojemu voditelju, popolnoma prepuščen njemu in njegovim odločitvam. Tak človek »ima samo iluzijo, da živi, v resnici pa zgolj vegetira« (prav tam). Svoje življenje prepusti nekomu drugemu, ta drugi zdaj živi in deluje namesto njega. Namesto tega si je Brecht s svojo teatralnostjo prizadeval ustvariti takšne igralce in gledalce, ki bi do dogajanja na odru in do odrskih junakov vzpostavljali distanco, znotraj distance pa uveljavljali kritični premislek. Brechtova gledališka metoda je zato morda v prvi vrsti metoda dialektičnega mišljenja, *Denkmethode*, ali pa morda celo kar *vaja* v tem mišljenju. Tako na primer v »Nagovoru danskim delavcem igralcem« piše o tem, da je gledališče v prvi vrsti umetnost opazovanja, podobno pa se tudi pri kitajskem gledališču navdušuje predvsem nad umetnostjo gledanja, umetnostjo, »ki se je moraš najprej naučiti, si jo izpiliti, nato pa stalno prakticirati v gledališču« (UP 306). Le tako se je bilo po Brechtovem trdnem prepričanju mogoče postaviti po robu hipnotičnim stanjem, v katera je ljudi spravljala teatralnost fašizma, in le tako se je bilo mogoče »potegniti iz duhovnega trgovanja z mamili« (UP 320), kot je imel navado reči za gledališko estetiko, ki je bazirala na konceptu vživetja. Brecht si je torej v svoji gledališki praksi zadal velikopotezni načrt. Staro medenino je skušal zamenjati za novo, torej za takšno, ki bi iz človeka napravila premišljujočo osebo, ki bi lahko s kritično držo presojala dogajanje na različnih vrstah »teatraliziranih odrov«, tudi (ali predvsem) na odru vsakodnevnega gledališča političnega življenja.

Viri in literatura

Adorno, Theodor W. »Freudovska teorija in struktura fašistične propagande.« *Problemi* 51.1–2 (2013): 31–57.

Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.

Brecht, Bertolt. *Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Schriften 2*. Berlin: Aufbau in Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993.

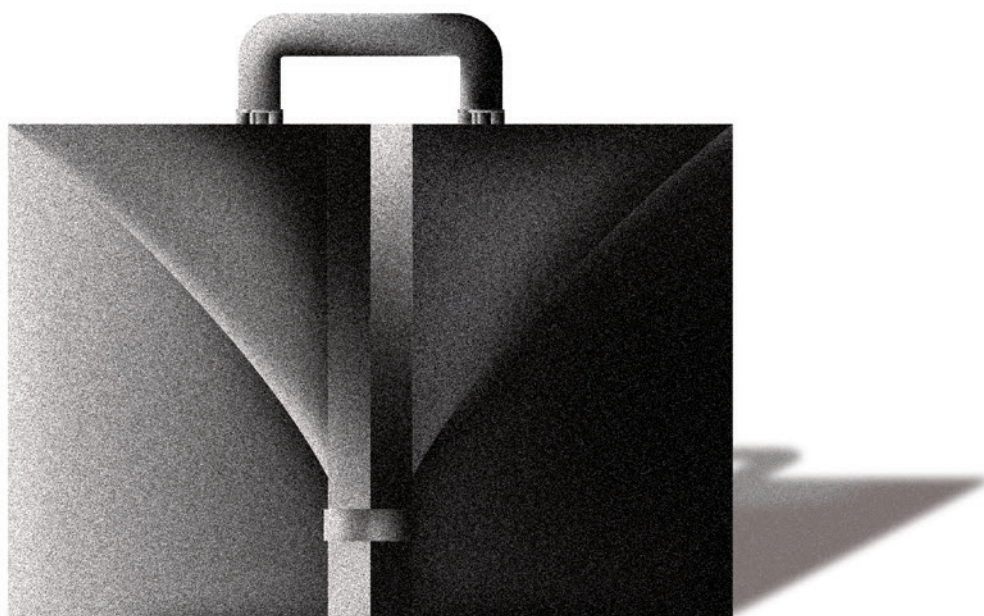
Brecht, Bertolt. *Umetnikova pot*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987.

Wagner, Frank Dietrich. *Bertolt Brecht: Kritik des Faschismus*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1989.

Postbrechtovsko gledališče in tokratna

Fašizacija

družbe



Ela Božič

Miza sredi odra, okoli nje je zbranih šest stolov. Na oder začnejo prihajati moški v širokih suknjičih in s pravokotnimi aktovkami. Najprej minister za notranje zadeve. Nato za zunanje. In nato – prihod namrščenega, stoičnega moškega, ki usodno izdahne svoje ime, kot ga izdahne Batman. Moškega, ki se čez leta vrne na sam premec države in še najbolj politično nezainteresirane prebivalce požene v razmislek o tem, kdaj demokracija uradno prestopi v diktaturo.

Sodobna predstava *Republika Slovenija* anonimnih avtorjev v koprodukciji Slovenskega mladinskega gledališča (SMG) in Zavoda Maska (premiera 20. aprila 2016) se tako skoraj osemdeset let po izidu Brechtovega teksta *Strah in beda Tretjega rajha* vrača k brechtovskim metodam in skozi medij dokumentarne predstave sproža vprašanja: kakšno vrsto političnega gledališča zahteva tokratna fašizacija družbe? Kako se tistega najbolj političnega v gledališču lotevajo Brechtove sodobne reinkarnacije in kako so se skupaj z njimi reinkarnirale posamezne Brechtove metode? Kako postbrechtovsko prebuditi speče občinstvo in ga – brez moraliziranja – aktivirati v politično zavednega?

Ob prebiranju člankov o delu sodobnih slovenskih gledaliških politično zavednih avtorjev se izriše presunljivo dejstvo – še pred dvema letoma sta se konservativizem in nacionalizem zdela kot oddaljeni skrbi nekega drugega naroda. Kot skrajni primeri so omenjene Poljska, Madžarska in Hrvaška, kjer »so se razbohotile radikalno desničarske sile, ki vsiljujejo konservativizem in klerikalizem ter s sistematično fašizacijo družbe spodbujajo gonjo proti svobodomiselnim posameznikom in gibanjem za napredne oblike družbene solidarnosti (z manjšinami, socialno ogroženimi, prebežniki itn.)« (Milohnić 88). Po usodni eksploziji virusne okužbe po celotnem svetu, ki je dosegla tudi našo podalpsko državico, pa se je na njen vrh zavihtel populizem in postopoma začel ustvarjati razpoke v vseh aspektih družbe, še najbolj opazne v kulturni sferi, kjer se finančna sredstva neustavljivo krčijo. Obenem se na mnoge politične funkcije vzpenjajo govorniki, ki pod masko populizma goreče zlorabljajo tako imenovano »svobodo govora« in prestopajo meje družbeno sprejemljivega oziroma bolje rečeno – družbeno problematičnega.

Kljub osmišljanju druge svetovne vojne ter genocida nearijskega prebivalstva v okviru nacistične Nemčije kot zla, ki ga človeštvo nikdar ne sme ponoviti, so se zgolj desetletja kasneje počasi začela izrisovati gibanja ter »subkulture«, ki so se vračale k samim temeljem nacistične ideologije in osrediščile nasilje kot edino sredstvo za izpolnjevanje naslednje točke na agendi. Leta 1969 se je v Angliji pojavila subkultura »skinheadov«, nezadovoljne delavske mladine, ki jo je kasneje uspešno izrabila angleška skrajno desničarska organizacija National Front in pripadnike spremenila v ulično vojsko. Njihovo gibanje se je postopoma razlezlo vse do Slovenije, kjer se je prva generacija leta 1984 izrekala predvsem proti komunizmu ter vsem, ki so bili »drugačni«, v drugi in predvsem tretji generaciji pa so le redke izjeme odstopale od večinske neonacistične ideologije (prim. Gregorčič 98–99). Danes se število neonacističnih skupin zgolj povečuje. Pomenljivo je, da se je leta 2020 ob državni proslavi (in posledični antiprosravi) izkazalo, da so podporniki aktualne vlade prejeli okrepitve tudi iz neonacističnih vrst, med katerimi je v nekem trenutku v zrak švignila tudi iztegnjena desnica in namesto Hitlerju salutirala tistemu »führerju«, ki je pač aktualen.

Fobij polna Slovenija se je tako v zadnjih letih sporadično pojavljala na repertoarjih slovenskih gledališč v družbi Evrope, ki je avtorje razbesnela predvsem s svojim odgovorom na vprašanje begunske krize – s paničnim zapiranjem mej, postopnim odvracanjem imigrantov vse bolj na jug in s poudarjeno islamofobijo, v kateri se terorizem uporabi kot svarilo pred vsemi, ki govorijo arabsko. Obenem so na oder začele pronicati tudi uprizoritve, ki so problematizirale podobo postjugoslovanske Slovenije ter nezakonit izbris 25.671 ljudi iz registra stalnih prebivalcev.¹ Gledališki ustvarjalci s svojimi aktualnopolitičnimi

¹ Pojav izbranih v svoji predstavi *25.671* (premiera 21. marca 2013) v Prešernovem gledališču Kranj problematizira Oliver Frlič. O predstavi lucidno piše Zala Dobovšek v svoji doktorski disertaciji *Gledališče in vojna: temeljna razmerja med uprizoritveno umetnostjo in vojnami na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih 20. stoletja* (206–212).

uprizoritvami tako previdno stopajo v Brechtove čevlje, iz njihovih specifičnih režijskih poetik pa klijejo tudi drobni vzorci Brechtove metodologije uprizarjanja, ki skušajo prebuditi občinstvo iz globokega političnega spanca.

Kot primere predstav, ki se kot drobni balkanski preporodi brechtovskega gledališča in njegovih metod soočajo s počasnim, a gotovim vzponom neofašizma, bom izpostavila štiri predstave: *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* (premiera 3. marca 2010) ter *Naše nasilje in vaše nasilje* (13. oktobra 2016), obe v režiji Oliverja Frlića in produkciji SMG, prej omenjeno predstavo *Republika Slovenija* anonimnih avtorjev v koprodukciji SMG in Zavoda Maska ter *Slovensko narodno gledališče* Janeza Janše v produkciji Zavoda Maska (28. oktobra 2007).

Političnemu gledališču je vse od Brechta inherentna potreba po neke vrste potujitvenem učinku, ki pa se v okviru različnih režijskih poetik manifestira nadvse heterogeno. Vzemimo primer *Republike Slovenije*, predstave dokumentarnega tipa o Sloveniji kot novorojenčku, ki se obenem že razkraja. Sestavljajo jo trije deli, vsak je drobna vinjeta iz samega začetka slovenske zgodovine. Drugo dejanje, načeto v uvodu tega članka, vzame zaprašen zgodovinski dokument iz globokega arhiva skrivnostnih političnih sestankov, v vloge takratnih voditeljev države zasede prvake SMG in pusti, da aristotelsko napet magnetogram opravi svoje. Ravno dejstvo, da se pred gledalcem odvijajo resnični, popolnoma objektivizirani zgodovinski dogodki, v njem sproži odziv, ga prisili k razmisleku in ga navda z nenadnim občutkom, da stol, na katerem sedi, ni več tako udoben. »Šele v predstavi se dogodki tudi zares zgodijo pred našimi očmi,« pojasni Janez Pipan v svojem razmisleku o predstavi, »kajti pred tem, v drugi zgodovinski realnosti, jih bodisi 'ni bilo' bodisi je bil njihov obstoj potisnjen v območje imaginarnega. Za mnoge so imeli status nedogodkov.« To je še posebno razvidno pri zadnjem, tretjem, dejanju predstave, kjer se ustvarjalci lotijo primera »Depala vas« in pred gledalci rekonstruirajo tri različice istega dogodka – brutalne aretacije Smolnikarja – v pripovedi samega Smolnikarja, specialne enote Slovenske vojske (Moris) in v pripovedi policije. Potujitvenega učinka ne ustvarja zgolj brutalna rekonstrukcija dogodka, ki se prvič odvije pred očmi civilistov, temveč predvsem ponavljanje, slikanje pripetljaja v treh različnih resnicah (ali lažeh), v katerih se gledalec ne more upreti temu, da bi poiskal verodostojno različico, obenem pa s tem predstava iz zvestobe zgodovinskim dokumentom preide v vse večji absurd z ludistično upodobitvijo Smolnikarjevega domnevnega zaletavanja v hruško.

Pri snovalnih predstavah režiserja Oliverja Frlića pa lahko zaznamo povsem drugačen poskus potujevanja. Dogajanje na odru namreč stalno prehaja iz prijetnega, melodičnega in udobnega v ofenzivno, izzivalno ter pogosto tudi psovalno. Ta tehnika je še posebej silovito prisotna v predstavi *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, kjer igralec Primož Bezjak dogajanje nenehno prekinja s pobijanjem preostalih nastopajočih in besnenjem nad publiko v srbščini. Na neki točki se sredi posebno dolgega plazu žalitev ustavi, v smehu odslovi skrbi gledalcev, da je jezen Srb, »saj vendar vedo, da je Mariborčan«, ko pa se ti zasmejejo, se zopet razbesni in občinstvo začne psovati v slovenščini. Predstava tako vedno znova vzpostavi privlačno, pomirjujočo atmosfero, polno balkanskih glasbenih biserov, ob čemer se gledalec pomiri, nato pa ga takoj zopet vrže iz tira s strelom iz pištole in direktnim nagovorom občinstva. V dvorani je tako slišati intervale smeha, ki vedno znova zbledi v dvom in samorefleksijo.

Predstava ima obenem tudi specifičen igralski pristop, s katerim se približa Brechtovemu navodilu,

da naj igralec »ni Lear, temveč Leara zgolj predstavlja«. Igralci se namreč prikazujejo kot oni sami in uporabljajo lastna imena, obenem pa se od svojih vlog ves čas distancirajo. To lahko opazimo že v enem izmed začetnih prizorov, ko igralci v ritmu pesmi *Hej, Slovani* prihajajo na rampo in občinstvu žalostno in dostojanstveno pripovedujejo, kako se je njihova življenjska pot zaključila, sebe pa naslavljajo v tretji osebi. Distanca do njihovih lastnih person se uveljavlja skozi celotno predstavo. V zaključnem prizoru se igralci postavijo na rampo in začnejo z medsebojnim pasivno agresivnim blatenjem, v katerem gledalec postane tesnoben; sprašuje se namreč, ali so to resnični opisi procesa vaj ali zgolj režiserjeve manipulacije. To osmisli Tomaž Toporišič v članku o političnem v gledališču na primeru Oliverja Frljića: »Da bi mislil sodobno družbo v vseh njenih protislovnostih, hkrati pa tudi gledališče, uporablja tehniko provokacije, ki je v funkciji generativne strategije: režiser provocira igralce, ki provocirajo publiko« (71).

Subtilno sled brechtovske metode zasledimo tudi v predstavi *Slovensko narodno gledališče* Janeza Janše, ki v obliki dokumentarnega gledališča sledi bliskoviti fašizaciji družbe; to je namreč »rekonstrukcija nestrpne, sovražne histerije, povezane s preselitvijo romske družine Strojan« (Štefančič 310). Že takoj, ko luči osvetlijo štiri igralce na golem odru, režiser začne z vzpostavljanjem brechtovske montaže, pri kateri soočenje dveh nasprotujočih si podob nazorno ilustrira sporočilo avtorja – medtem ko se vaščani, zbrani na krajevnem shodu, svoje mnenje trudijo podati pod pretvezo hladne racionalnosti, se v ozadju ponavlja ena sama beseda, »cigani«, ki je obenem tudi v ozadju vsake od besed, ki polzi iz ust vaščanov.

Brechtovsko gledališče je za doseganje svojih ciljev kot sredstvo pogosto uporabilo glasbo, pri kateri se besedilo pesmi večinoma ni skladalo z melodijo; tematično, obešenjaško besedilo pesmi *Mackie Nož* iz *Opere za tri groše* je spremljala prešerna, igriva melodija, ki je gledalca neprestano opominjala, da je to predstava, in ne resnično življenje. Sled te brechtovske metode je mogoče razbrati v uprizoritvi *Naše nasilje in vaše nasilje*. Po dvorani se razlega pesem *Adventure of a Lifetime* skupine Coldplay, v kateri pevec ob spremljavi radostnih kitarških brenkov pripoveduje o tem, kako močno mu utriplje srce in kako se počuti ponovno živega, medtem pa nastopajoči plešejo z zastavicami nedosegljive Evrope, mahajo z ostrimi kuhinjskimi noži in vsake toliko drug drugemu prerežejo begunske vratove.

Kljub sodobni urgentni potrebi po političnem gledališču se kot ostra čer izkaže meja med predstavo, ki politično prebujajo, ter predstavo, ki prazno moralizira. Ustvarjalci družbenokritičnih gledaliških predstav morajo namreč poleg vehementne politične angažiranosti izpričati tudi določeno subtilnost, s katero se lahko izognejo izključno didaktičnim monologom, ki podcenjujejo publiko in jo zazibajo nazaj v apolitični spanec. Tudi Oliver Frljić, ki je v gledališču vedno videl potencial za preverbo demokratičnega sistema, je za svojo predstavo *Naše nasilje in vaše nasilje* prejel kritike, ki so izpostavljale predvsem plakatanost predstave ter črno-belo prikazovanje kompleksnih tematik. Odgovor na zahtevno vprašanje, kako se prevrtati v samo srčiko gledalca, lahko najdemo v Brechtovi metodologiji: sodobni gledališki ustvarjalci s potujevanjem, gestičnostjo in drugimi prijemi lahko gledalca pripeljejo do tega, da ta predstave političnega gledališča gleda tako, kot naj bi takratni gledalec gledal predstave epskega gledališča – s spoznanjem, da je človek spremenljiva gmota življenja in da mora torej razmišljati o spremenljivosti sveta.

Seveda pa tovrstna idealistična percepcija Brechta ter brezpogojno oziranje k njemu kot k enemu najbolj političnih gledališčnikov vseh časov nista nujno produktivna za iskanje primerne gledališkega pristopa k

sodobnim političnim temam. Pomembno je, da ima sodobni avtor širok pregled nad vsemi gledališkimi tehnikami preteklosti, med katerimi je brechtovska metoda gotovo ena izmed najbolj izpopolnjenih in teoretsko osmišljenih, vendar je poglavitno, da avtor ob vstopanju v novi čas, v nove družbene problematike in v nove svetovne krize venomer išče nove pristope, nove sisteme in nova uprizoritvena sredstva. V času pandemije je gledališki svet potihnil, ravno ko se je na čelo države povzpela oblast, potrebna najostrejšega gledališkega zrcala. Le upamo lahko, da bo tudi današnja družbena ter politična situacija prejela iz gledaliških vrst ustrezni potujitveni učinek, ki bo tudi politično otopeli del ljudstva prignal do spoznanja o tokratni družbeni fašizaciji.

Viri in literatura

Dobovšek, Zala. *Gledališče in vojna: temeljna razmerja med uprizoritveno umetnostjo in vojnami na območju nekdanje Jugoslavije v 90. letih 20. stoletja*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2019.

Gregorčič, Marta. »Vikingi ali Valhalla – skinheadi Slovenije«. *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih*. Ur. Peter Stanković, Gregor Tomc, Mitja Velikonja. Ljubljana: Študentska založba, 1999, 97–110.

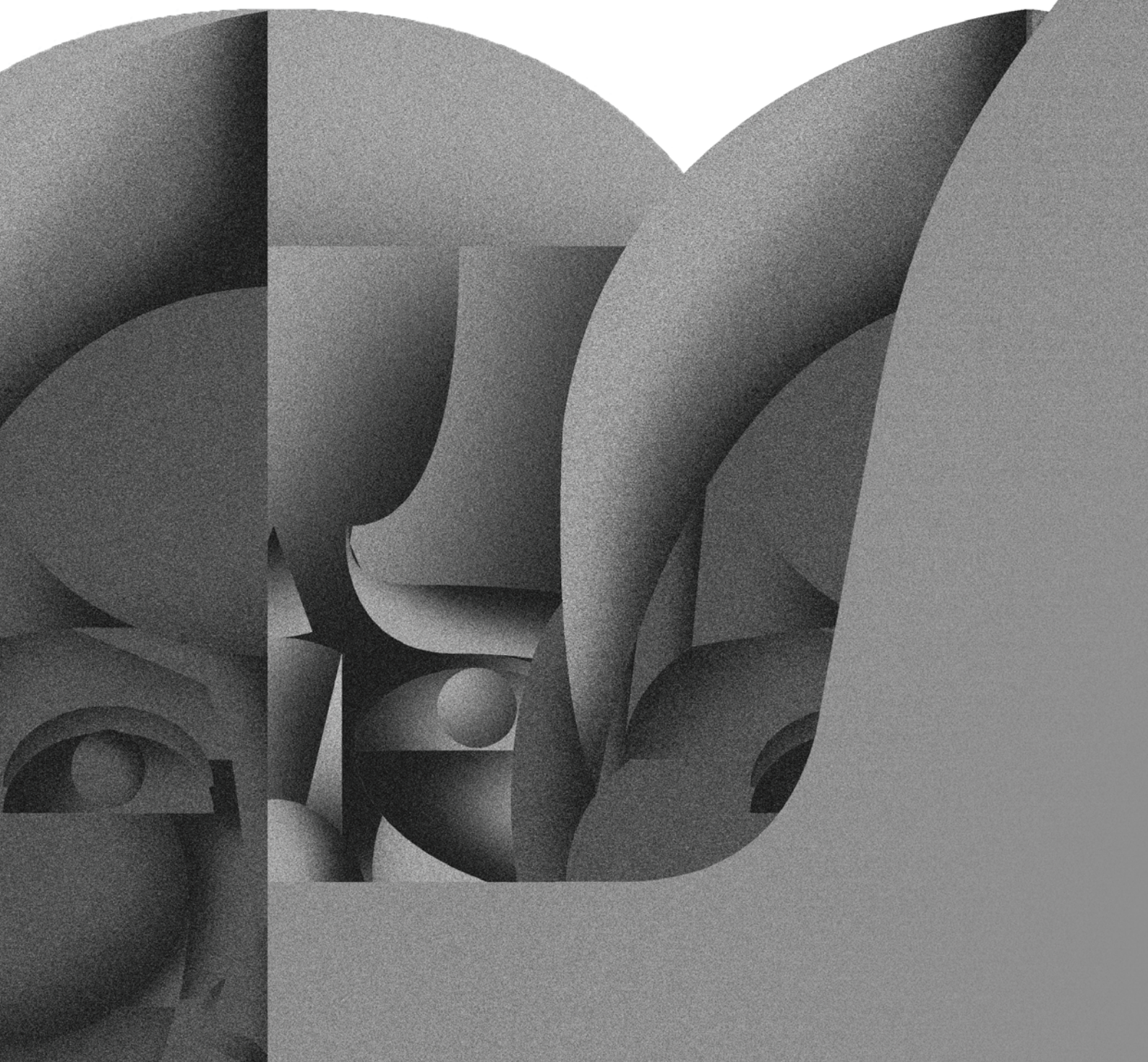
Milohnič, Aldo. »Brutalizem v sodobnem slovenskem gledališču«. *Amfiteater* 6.1 (2018): 82–95.

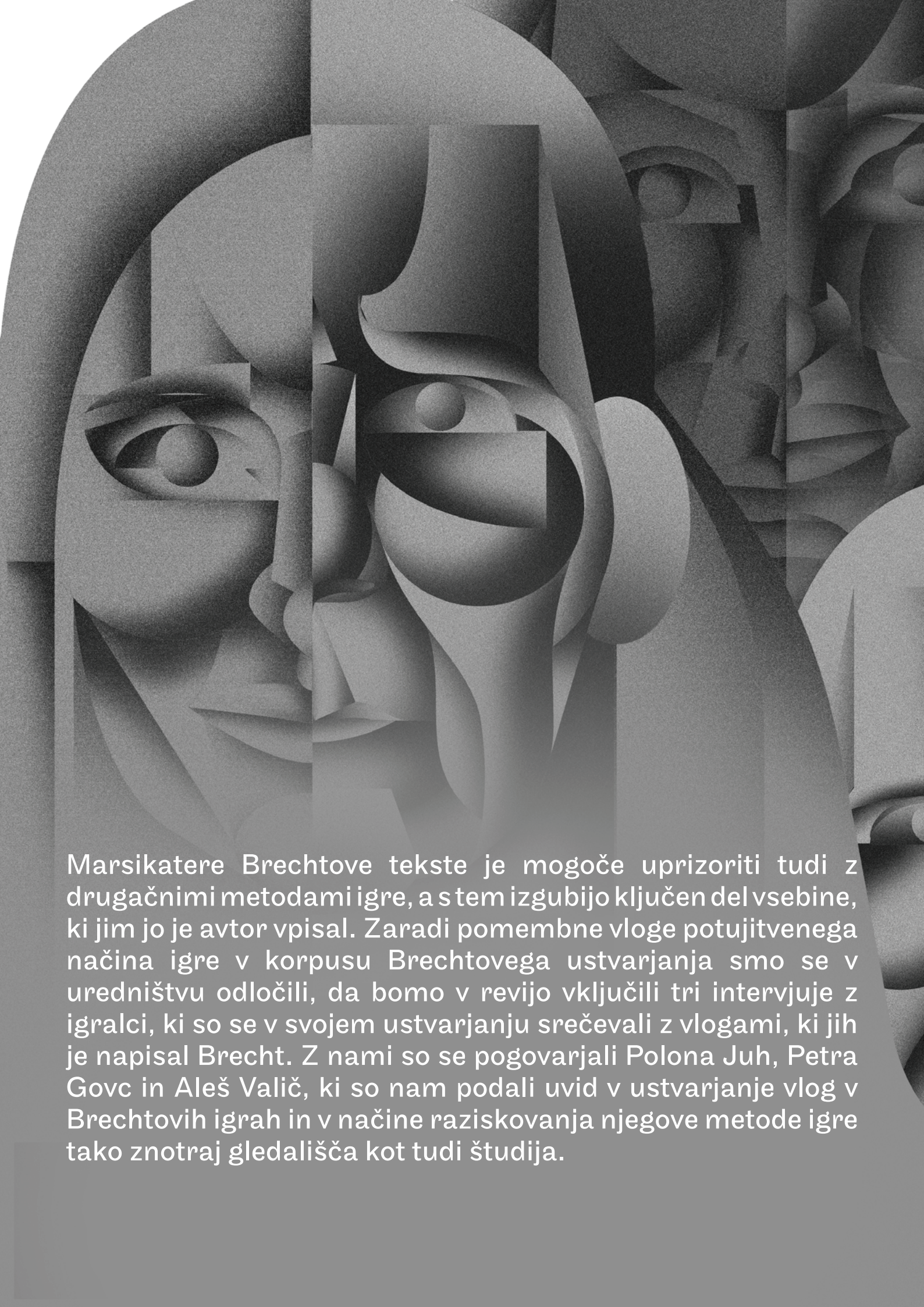
Pipan, Janez. »Za določen čas: O rečeh države«. *Dnevnik*. Splet. 30. apr. 2016. <https://www.dnevnik.si/1042734802/mnenja/kolumne/za-dolocen-cas-o-receh-drzave>.

Štefančič, Marcel. *Janez Janša: biografija*. Ljubljana: Mladina, 2008.

Toporišič, Tomaž. »Kaj se je zgodilo s političnim v gledališču? Primer Oliverja Frljića«. *Amfiteater* 6.1 (2018): 68–78.

Bertolt Brecht je vplival na razvoj gledališča 21. stoletja s svojim dramskim pisanjem, režijskimi inovacijami in z metodologijo igre, ki se je odmaknila od mimezisa ter vživetja igralca ter posledično gledalca. Brecht je trdil, da mimetična psihološka igra pri gledalcu povzroči, da ta čuti enako kot lik, namesto da bi se o gledani situaciji spraševal. Zaradi pomanjkanja distance naj bi gledalci predstavo in s tem svet, ki ga ta predstavlja, dojemali kot samoumevna, namesto da bi ju imeli ambicijo preizpraševati in posledično izboljševati.





Marsikater Brechtove tekste je mogoče uprizoriti tudi z drugačnimi metodami igre, a s tem izgubijo ključen del vsebine, ki jim jo je avtor vpisal. Zaradi pomembne vloge potujitvenega načina igre v korpusu Brechtovega ustvarjanja smo se v uredništvu odločili, da bomo v revijo vključili tri intervjuje z igralci, ki so se v svojem ustvarjanju srečevali z vlogami, ki jih je napisal Brecht. Z nami so se pogovarjali Polona Juh, Petra Govc in Aleš Valič, ki so nam podali uvid v ustvarjanje vlog v Brechtovih igrah in v načine raziskovanja njegove metode igre tako znotraj gledališča kot tudi študija.

IGRALEC MORABI TI SPOSOBEN IZ NIČ
NAREDTI VSE, SAM V ČRNI ŠKATLI



Intervju s Polono Juh

INTERVJU STA PRIPRAVILA LUCIJA OŠTAN VEJRUP IN NEJC POTOČAN.

Na AGRFT se sicer nobene metode ne poučuje ortodoksno, kljub temu pa bi lahko rekli, da gre za močno zapuščino in derivate Stanislavskega. Bi se s tem strinjali? Kakšna je bila vaša izkušnja AGRFT, kar se tiče igre? Kako ste se po akademiji spopadali z novimi metodami/stili igre, kadar jih je projekt zahteval?

Zdaj ko gledam nazaj, lahko vidim, da sem akademijo doživljala bolj kot oporo temu, kar sem sama prepoznala za navdih – bodisi v igri ali gledališču nasploh. Bolj ko sem se izognila čakanju na pomoč drugih, bolj ko sem preskakovala vplive okolja in delala sama, na več bistvenih spoznanj sem se lahko orientirala. Pa naj bo to gledališče, cesta ali pa literatura. Seveda je ob vstopu na akademijo nadarjenost dobrodošla, prav tako neobremenjenost, saj ti dve vrlini pripomoreta k odprtemu in samozavestnemu vstopanju v raznovrstnost gledaliških poetik. In da ostaja vselej svoj. Da te ne zmedejo različne poti drugih ustvarjalcev. Če lahko originalno in brezskrbno deluješ znotraj lastnih svetov, potem te delo v gledališču lahko razveseljuje.

Z B. Brechtom sem se spoznala na akademiji pri *Operi za tri groše*, prav tako z V-efektom, o katerem smo razmišljali skozi dramsko besedilo, songe in uprizoritev. Družbenokritičen Brecht postavlja na isto raven lopove, bankirje, povzpeticke, prav tako meščanski svet, svet buržoazije. Že songi po K. Weilu so virtuozi in prodorni s svojo kritičnostjo v besedilih, pa vendar si je meščanska publika v preteklosti popevala po predstavah songe kot viže, ne pa kot kritiko, ki bi jo morala zaznati. Gojim upanje, da je danes morda drugače. Na akademiji sem potujitveni efekt razumela kot obrat na publiko. Podobno danes. Ko se obrnemo na gledalce in komentiramo dogajanje na odru, sebe izvajamo iz konteksta, s tem pa sporočamo, da imamo nad tem kontrolo in da se do videnega opredeljujemo s stališčem, kjer ni prostora za emotivno doživljanje. Enako pomemben se mi zdi obrat nazaj, ko se akter scela in popolnoma vživi nazaj v vlogo, iz katere je prej izstopil, in to na način, kot da izstopa sploh ni bilo in ga ne bo več. Fluidnost menjavanja oz. obratov in stoodstotno vživljanje v vlogo sta zagotovo tista, ki lahko gledalca pripeljeta do identifikacije. Zgolj demonstriranje, markiranje ali ilustriranje ni dovolj, da bi si gledalec želel stopiti v čevlje akterjev.

Pri Brechtu gledamo družbene probleme, ne problemov posameznikov, ki bi jih njihove lastne individualne hibe privedle do izostankov. Igralec pri Čehovu na nek način predstavlja točno določenega posameznika, ki je individuum, pri Brechtu pa so liki vedno povezani z nekimi družbenimi procesi, ki jih oblikujejo. Kakšen vpliv ima ta razlika na vas kot na igralko in kot na gledalko?

Ne B. Brechta ne A. P. Čehova ne bi rada razlikovala v tem, kateri izmed njiju bolje izpostavlja žarišča, ki se dotikajo družbenih problemov ali posameznih individuumov. Kot bralko, gledalko ali igralko me je vselej bazično vznemirjal človek, ki je prvi in edini iniciator vseh družbenih, družbenopolitičnih kipenj. Seme zla ali navdiha, ki kroji človeške usode, vedno prebiva v individuumu. Družba in politika, sistemi, mreženja niso pojmi, ampak konkretni ljudje. Zato me ne moti, pravzaprav me inspirira in navdihuje zrenje v horizont čehovskih oseb, ki

na videz ne delajo nič. Med njimi so osebe, ki skozi filozofski diskurz zelo precizno obravnavajo preteklo in današnje problematiko družb in družbe, v kateri živimo. Hkrati pa je na čehovskem horizontu ves čas čutiti smrt, čas, minevanje, neizpolnjena hrepenenja in zamujene priložnosti. Navsezadnje je smrt in čakanje nanjo eden večjih družbenih problemov. Tudi Natalija Ivanovna v *Treh sestrah* je na primer – vsaj zame – družbeni problem. Je ambiciozna, karieristična oseba, ki se nam kaže kot neobčutljivo, še manj kot senzibilno bitje, ki je za kapital sposobno poteptati vse. Vsa družba se začne v individuumu, zato v tem pogledu neizmerno občudujem oba dramatika.

Po Brechtovem mnenju je efekt mimetične igre ta, da posrka gledalca in da gledalec v nekem trenutku čuti isto kot lik, namesto da bi razmišljal o širši situaciji. Njegova teza je, da identifikacija povzroči, da dogodki, ki jih gledamo na odru, postanejo samoumevni in neizbežni, medtem ko neka brechtovska distanca predpostavi, da bo gledalec do videnega lahko zavzel kritično distanco. Kakšen je vaš odnos do te predpostavke?

Oblik gledališča je zagotovo toliko, kot je ustvarjalcev, ki se z njim ukvarjajo. Spomnim se V-efekta v predstavi Molierovega *Ljudomrznika* in kako spretno in inovativno je k temu pristopil režiser Slobodan Unkovski. Spomnim se predstav M. Koruna – *Karamazovih* ali *Idiota* – pred petindvajsetimi leti, ko smo se srečevali s postmodernim gledališčem in na nek način z V-efektom, ki pa ga sam režiser nikoli ni tako poimenoval. Kajti distanciranost igralcev nikdar ni prihajala v prvi plan, temveč iz ozadja, kjer so akterji, ne živeti v svoje vloge, opazovali prizore, ki so bili v prvem planu. V pogledu opazovalcev je bila distanca, ki jo je Mile Korun spretno in mimogrede vpeljal v ti dve predstavi, hkrati pa je bil mojster ustvarjanja fokusov. Prav od njega sem dobila enega najlepših komplimentov, in sicer, da sem spontana, dokumentarna igralka. Zanimalo ga je, kako bi bilo v gledališču igrati tako kot v dokumentarnem filmu. Zanimale so ga dejanskost, neposrednost, prepričljivost brez odvečnih manir. Kar seveda ni tako preprosto, saj je gestus v dokumentarnem filmu težko zadosten gledališču na prostranem odru. Strah pred patetiko v gledališču je upravičen, po drugi strani pa pretiran, saj je igravec lahko patetičen zgolj takrat, kadar je neprepričljiv.

Gledališče zahteva drugačen izraz kot film. V gledališču je treba s seboj, z besedo, telesno govorico, z mestom, na katerem stojiš, nakazovati problem. Na filmu fokus išče kamera in ona te sama poišče, na odru pa moraš iskati pogled sam oziroma ti ga mora najti režiser.

Že kar nekaj desetletij se v predstavah pojavlja mikrofoni. Tudi v prid potujitvenega efekta. Z mikrofonom se V-efekt lažje podčrta, lažje izolira posamezno misel, ki se zdi v predstavi pomembnejša od drugih, hkrati pa mislim, da marsikaj tudi jemlje primarnemu poslanstvu igralca. Je velikokrat neke vrste krajšnjica ali nepoštena bližnjica. Osebo me prevečkrat spominja na izraz političnih govorov, ki jih je na dnevni ravni že tako ali tako preveč. Sem zato, da bi se večkrat vračali v enostavnost svojega poslanstva, ki to ni. Igravec mora biti sposoben iz nič narediti vse, sam v črni škatlji.

Kot ste omenili, človek na odru ne more biti nikoli le informacija, ampak prinaša tudi karizmo in emocijo, po drugi strani pa ne obstaja popolnoma neangažirano in apolitično gledališče. Kako ste dojemali uporabo potujitvenega efekta v Brechtovih predstavah, ki ste jih do zdaj delali?

Potujitveni efekt je lahko v najenostavnejši obliki tudi brechtovski transparent. Stoji lahko sam zase in je sporočilen. Če se prav spomnim, sta Sebastijan Horvat in Matjaž Zupančič, s katerima sem delala *Beraško opero*, oba iskala duhovitost uprizoritve, da bi bil morda suspenz na drugi strani močnejši, kar se tiče družbene kritike. Obe predstavi sta bili zelo razigrani, zato so se potujitveni efekti manifestirali bolj skozi duhovitosti, ni pa nujno, da se je s tem odvzelo kaj kritičnosti. Svoj doprinos k predstavama sem poskušala ustvariti s tem, da sem skozi raznorazne duhovite situacije komentirala hkrati osebo, ki sem jo uprizarjala. Seveda ne bi bilo prav, da bi se publika zgolj zabavala in nič problematizirala pri sebi med predstavo ali po njej. Sprašujete me o M. Bergerju in predstavi *Me-ti*. Matjaž Berger je zelo poseben režiser v našem prostoru, je velik poznavalec in raziskovalec Brechta in se ukvarja z njim na povsem svojstven način. Potujitveni efekt vidi drugače. V njegovi predstavi smo uprizarjali filozofske tekste predvsem v monoloških izpovedih. Lahko bi rekla, da so teksti nekomunikativni v dialogih z drugimi akterji, ker dialog ni bil zasnovan vzročno-posledično. Komunikacija je potekala le v smeri akter – publika. Brez konflikta po Aristotelu, brez dramskosti. Zanj je bilo npr. bistveno, da se čista brechtovska filozofija znajde v prostoru in da jo gledalec sproti ponotranjanja. Čeprav je ves koncept s svojo metafizičnostjo vplival na gledalčev razmislek in čute, ko je to poslušal, spremljal, gledal, je meni v odsotnosti napetosti in emocije kot igralki nekaj manjkalo. Seveda vedno upam, da predstava na publiki pušča sledi. Apolitično, neangažirano gledališče? Ne obstaja.

Pri Brechtu sta pogosto prisotna dva predsodka: prvi je ta, da je to gledališče nekoliko suhoparno in da je v totalnem nasprotju s kakršno koli emocijo, torej da je igralec bolj izvajalec kot lik. O tem lahko sicer na podlagi Brechtovih zapisov dvomimo, saj je zelo cenil delo Stanislavskega in se kdaj tudi nanj navezoval, čeprav danes Brechta in Stanislavskega dojemamo kot popolni nasprotji. Drugi predsodek pa je očitek didaktičnosti brechtovskega gledališča, torej pretirana plakativnost. Kakšno je vaše mnenje glede teh dveh predpostavk?

Potujitveni efekt je sposobnost distanciranja od situacij, ki jih uprizarjaš. S to distanco ne pobegneš od siceršnjega sveta, ampak publiki kažeš, da imaš jasen nadzor nad tem, kar se dogaja, in da si želiš enako tudi od njih. Prikazuješ torej le svoje senzibilno doživljanje sveta, ki se dogaja na odru. Ne obstaja črno-belo slikanje po Brechtu, in mislim, da tudi sam svojih postopkov ni doživljal plosko in enoplastno. Po navadi je temeljne človeške strukture na odru premalo. Mnenja sem, da igralec na odru nikoli ne more biti le izvajalec. Ko stopi na oder, vstopi na oder tudi njegov čas in vse, kar ga determinira. Je človek, ki ni tabula rasa, ampak nekdo, ki s svojo karizmo, pogledom, prisotnostjo že vpliva na posameznike. Prav bi bilo, da si nihče od igralcev

ne bi želel biti kaj podobnega kot zgolj izvajalec, saj je igralčeva angažiranost v razmisleku in imaginaciji tista, ki doprinaša k ustvarjanju presežnih načinov in novih smeri v gledališki prihodnosti.

V zadnjem času se zdi, da brez Brechtovih V-efektov sploh ne znamo več ustvarjati gledališča. Pritihotapila se je vsesplošna naveličanost ob tako podobnih predstavah. Kar prevečkrat se zatekamo k istim vzorcem, se poslužujemo postdramskih načinov, ki so bili že vse prevečkrat videni in preizkušani. Veliko upanja imam v mlajšo generacijo režiserjev, da bodo ponovno osmislili gledališče, ki bi bilo z vso izkušnjo preteklega gledališča inovativno in predvsem vsebinsko domišljeno.

Se popolnoma strinjam, sredstva, ki so nekoč veljala za potujitvene učinke, je danes gledališka konvencija že tako prevzela, da nimajo več nujno potujitvenega učinka, na primer rušenje 4. stene, naracija, izstop iz vloge, govorjenje didaskalij, songi, ples in kabaret. Kaj se vam zdi, da danes na odru deluje potujitveno – kaj danes gledalca pripravi do tega, da je šokiran, da se čudi? Ali je to to, kar gledališče potrebuje dandanes?

Ljudje v avditoriju so si različni, nekateri so ekstravertirani, nekateri introvertirani. Gledališko publiko razumem kot enega izmed akterjev, zato gre z njimi postopati z veliko mero občutljivosti. Če jih dojemam kot razmišljujoče, dobronamerne, vedoželjne ali preobčutljive osebe, potem moram kot igralka z njimi postopati pazljivo in nevsiljivo. V-efekt je lahko povsem neučinkovit, kadar gledalec ne želi biti izpostavljen, pa čeprav le s pogledom igralke ali igralca z odra. Nekateri izmed njih zagotovo želijo spremljati predstavo v tišini, nemoteče, da lahko vzpostavijo svoj intimni prostor, znotraj katerega je mogoč čas za razmislek in opazovanje. Gledalca lahko hitro nekaj zmoti, in ko zdrсне iz iluzije, ga težko spet privabiš nazaj. Nekateri potrebujejo za uvid oddaljen pogled.

Predstavo *Obisk* avtorja J. Mišime, ki jo je režirala Meta Hočevar, smo uprizarjali v malem foajeju ljubljanske Drame. Publika je bila čisto blizu, in takrat sem lahko začutila, kako je lahko ljudem neprijetno, če jih gledaš v oči z enega metra. Umaknejo se. Na žalost za nekaj časa tudi od vsebine dogajanja.

Kaj gledališče potrebuje danes? Potrebuje skrivnost in gledališče, magijo in metafiziko. Potrebuje originalne ustvarjalce, ki se ne bojijo univerzalnih tem. Potrebuje domišljijo. Smo le odrasli otroci, ki nas še vedno lahko šokira vsakdo, ki je na svojem umetniškem področju poseben in velik. Gledališče potrebuje za inovacije umetnike, ne svojih prijateljev.

Brecht je veliko pisal tudi o kritiki in o kriterijih za ocenjevanje igre. Igralci v njegovih predstavah so pogosto sprožali zelo polarizirajoče odzive – od totalnega navdušenja do nasprotovanja. Brecht je to pripisoval predvsem dejstvu, da so bili kriteriji za odločanje o tem, kaj pomeni dobra igra in dober igralec, napačni, zaklenjeni v neke stare konvencije. Zanima me, kaj je za vas dobra igra in kaj meri igralski uspeh. Kako ste kritični do sebe in kako danes razumete, da se gleda na to, kaj je »dobra igra«?

Dobra igra je takrat, ko jo vidim. Dobra igra me prežarči, razveseli, navduši in navdihne. Dobra igra se zdi, da je lahkotna. Dobra igra jemlje pogled. Okrog dobrega igralca ali igralke se zgosti lepota. In takrat si zaželim še naprej ukvarjati se s tem poklicem.

Do sebe sem bila vedno neusmiljena. Samorefleksija je poglobljen pojem v življenju igralskega poklica. Skratka, nikoli ni dovolj dobro, vedno je lahko bolje itn. Po premieri bi vlogo delala drugače itn.

S čim se meri igralski uspeh? V zadnjem času opažam, da šteje predvsem kvantiteta projektov in vlog. Vedno pa bo obstajal objektivni uvid v kvaliteto, saj se vsi ustvarjalci med seboj dobro poznamo, še zlasti, ko skupaj ustvarjamo. Takrat se razumevanje o drugem izkristalizira.

Z Brechtovo dediščino je na vse odre sveta po svoje prišlo politično gledališče. Kako sami razumete ta termin? Ali je gledališče sploh lahko v celoti apolitično? Kakšen odnos imate do političnega gledališča in v kakšni meri se vam zdi prisotno pri nas?

Barvitost brechtovskih predstav – s songi in spektrom igralcev in dogajanja na odru – zagotovo povzroči pri publiku ugodje, in ravno takšen trenutek je pravi za obrat. Torej, da na hitro pride pretresljiva vest, ki opozarja na družbenopolitično dogajanje. Verjetno se v ironiji, cinizmu in kritiki oblasti lahko prepozna katera koli politična sfera, ki tisti hip vlada.

Mislim, da je politično gledališče lahko dobro takrat, kadar se izogne dokumentarizmu dnevne politike. Kadar se umakne in spregovori skozi filozofijo in medbesečno gledališče metafore, mi je bliže. Umetnost ima zagotovo moč in razsežnost, da oprijemljivo oddalji z namenom, da ga lahko potem v preoblikovanem toliko bolj približa. Sama se bolj nagibam k temu, da gledalca povabiš v svojo lastno poetično sfero, ne politično, kjer ga lahko najbolj opomniš, mu sporočaš, zbodeš, prizadeneš. V nekakšnem oddaljenem svetu, ki ni tu, morda gledalec bolj celostno poveže družbo, v kateri živi, s svetom, ki je na odru. Zdi se mi, da sta bistveni primerjava in razpoložljivost, možnost primerjanja. Skratka, meni osebno nekako ni dovolj, če se znajdem na predstavi, v kateri se o politiki govori le neposredno in konkretno, če predstava ne gre dlje od pogovornih oddaj ali poročil ali dokumentarne seanse. Če ni odmika v umetnost. Umetnost naj osvetljuje z druge strani. Iz onstranstva ali pa z Lune.

Se vam torej zdi, da ta dva aspekta gledališča – torej poetično in politično gledališče – nista združljiva?

Sta združljiva. Vse je združljivo v gledališču in umetnosti nasploh – ko in če so v gledališču ljudje, ki so sposobni s širino, nadarjenostjo, znanjem obrti vse to združevati. Bolj se mi zdi pomembno vprašanje ideje. Najpomembnejša ravnina je ideja. In prostor, kje se nahajamo. Kako se predstava sploh začne?

»ZDI SE MI PRAV, DA NACIONALNO
G L E D A L I Š Č E
ODPIRA VPRAŠANJA IN RAZMISLEK«

Intervju s Petro Govc

INTERVJU STA PRIPRAVILA LUCIJA OŠTAN VEJRUP IN JERNEJ POTOČAN.

Na AGRFT se sicer nobene metode ne poučuje ortodoksno, kljub temu pa bi lahko rekli, da gre za močno zapuščino in derivate Stanislavskega. Bi se s tem strinjali? Kakšna je bila vaša izkušnja AGRFT, kar se tiče igre? Kako ste se po akademiji spopadali z novimi metodami/stili igre, kadar jih je projekt zahteval?

Specifično za naš letnik je bilo, da smo imeli za mentorja dva režiserja, kar se mi med študijem ni zdel problem. Kasneje, ko sem se pogovarjala z drugimi igralskimi kolegi in na osnovi svojih izkušenj, pa sem ugotovila, da je zaradi tega nastal nek manko za nas igralce, zlasti v smislu našega poklica kot obrti. Ta manko je bilo treba po akademiji ozavestiti in nadomestiti.

Sicer bi pa rekla, da smo za razliko od današnjih študentov počasneje vstopali v akademijske produkcije kot »zaresne« predstave. Prvi dve leti so bile produkcije namreč sestavljene iz posameznih izsekov dramskih besedil pa tudi iz prizorov, ki so nastali na osnovi improvizacij, in ne iz nekega dramskega besedila, ki bi bilo uprizorjeno v celoti. To se mi zdi, da je bila za nas prednost, ker smo se na ta način spoznavali z različnimi pristopi, se več igrali, improvizirali. Res pa je, da se na predavanjih nikoli nismo pogovarjali o našem delu teoretično. Nikoli nismo metod poimenovali. Med seboj smo študentje

ugibali, za kaj gre, in s pomočjo bolj načitanih sošolcev kot princip dela največkrat omenjali prav Stanislavskega.

Bi rekli, da ste znotraj teh improvizacij preizkusili široko paleto režijskih in igralskih principov, stilov, izrazov?

Lahko rečem, da ja. Predvsem zaradi zelo različnih režiserjev študentov v našem letniku, katerih način režije je zahteval tudi specifičen način igre.

Kot sem omenila, je bilo v našem letniku zelo malo poudarka na našem poklicu z vidika obrti. Se je pa naš mentor, prof. Korun, med študijem veliko posvečal nam, našim karakternim posebnostim, s čimer nas je želel odmakniti od nekih tipiziranih manir obnašanja, ki bi nas lahko kasneje na igralski poti ovirale. To je bilo včasih kar naporno, saj smo bili na trenutke deležni precej ostrih kritik. Takega pristopa si danes skoraj ne predstavljam več.

Ali se vam je kdaj v karieri v procesu študija Brechtovih besedil zgodilo, da bi ga začeli z neko delavnico igre? Ali so se režiserji ukvarjali s specifičnim tipom igre?

Znotraj institucionalnega gledališča se takega pristopa ne spomnim. Pretežno je uvajati nove načine zaradi utečenega

ritma, ki ga ima določena institucija. Pri take vrste pristopih se mi zdi pomembno, da izbereš sodelavce, za katere veš, da jih zanima tak proces, nekaj novega, drugačnega. Da se ekipa lahko poveže v skupni cilj. Mnogi moji kolegi se raje držijo načina, ki je zanje preizkušen in v katerem se počutijo varno, kar se mi zdi popolnoma v redu. Jaz osebno pa rada raziskujem.

Brechtovi liki so pogosto tipizirani. To se odraža tudi v arhetipskih imenih likov, kot sta na primer Vojak, dekle ... Pri Brechtu debeli šef s cigaro predstavlja vse skorumpirane lastnike, ki izkoriščajo delavce, ne le enega, specifičnega, medtem ko igralec na koncu na odru igra specifičen lik, težko igra neko čisto abstrahirano vlogo. Kako se spopadate s takimi vlogami?

Zofija Berger, ki sem jo igrala v Baalu v režiji E. Milerja, je na primer predstavljala žensko iz visoke meščanske družbe. Imela sem dva prizora, zelo očiščena, jasna. V prizor je bilo treba vstopiti zelo direktno, brez ogrevanja v situacijo. Prvi prizor je prikazoval prvo srečanje med Baalom in Zofijo, drugi prizor pa čas, ko ona zanosi in njun odnos že razpada. To je bilo to. V ta dva prizora, ki sta se med seboj zelo razlikovala, kot se je pač v tem času spremenilo Zofijino življenje, je bilo treba ujeti to časovno razliko, to Zofijino preobrazbo, in ni bilo prostora za oblaganje danega materiala. Sporočilo, ki ga je nosila Zofija, je bilo zelo jasno – padec meščanskega dekleta zaradi ljubezni do Baala. Še vedno pa je šlo za vloge, za konkretne like in za dialoge med njimi.

Matjaž Berger pa pri svojih režijah naredi korak naprej. Pri Učnih komadih smo si na primer vloge menjali. Oblečeni smo bili uniformirano in sam kostum ni sporočal ničesar o specifikah likov. Zdi se mi, da tak pristop za gledalca deluje bolj na simbolnem nivoju in da je njegova naloga, da te simbole med sabo poveže, da dobi celoto. Recimo prizor, na katerega sem se spomnila, ko sem pregledovala fotografije s predstave, kjer smo igralci na odru vlekli vrv s koreografiranimi gibi, na projekciji pa je istočasno potekal odlomek iz filma, v katerem sužnji vlečejo čoln iz morja. Ta posnetek je bil v resnici inspiracija za koreografijo in jo je hkrati vsebinsko podpiral. Ko torej gledalec združi ti dve informaciji in jima doda še besedilo, dobi celoto. Igralec v takih predstavah ne sporoča direktno. Gre za celostno sestavljanje odsrke slike v nek pomen.

Kaj so posebnosti takšnega procesa, igranja več vlog, fragmentiranosti?

Mislim, da je razlika v tem, ali si igralec individualist ali pa kolektivni igralec. Tovrstne predstave zahtevajo pripravljenost za skupinsko delo. Za puščanje svojega igralskega ega ob strani. In če se znajdeš med podobno mislečimi ljudmi, potem je to čisti užitek. Teater je vendarle kolektivna stvar.

Pri Brechtu je pogosto prisoten predsodek, da je njegovo gledališče suhoparno in v totalnem nasprotju s kakršno koli emocijo. Njegove učne komade se pogosto razume tudi kot zelo didaktične ...

Brechtovi učni komadi so bili, kolikor vem, zelo malokrat

uprizorjeni. Vsebinsko nas soočajo s problemi, za katere ni preprostih odgovorov oz. rešitev. Zato bi rekla, da bolj odpirajo vprašanja, kot bi učili. Če v takih primerih kot ustvarjalec želiš podati odgovor oz. ponudiš eno samo možno rešitev, te lahko zelo hitro zanese v moraliziranje. In to gledalca prej odbije, kot pa ga pritegne k razmišljanju. Kot ustvarjalec naj bi problem odprl, vzpostavil, in ne zaprl. Pustiš gledalcu, da se sam odloči. Mislim, da je za gledališče na splošno pomembneje, da odpira vprašanja, ne pa da ponuja odgovore.

Če je Brechtova vsebina uprizorjena zgolj na nivoju ideje, ne more zaživeti. Gledališče je nekaj živega in mora biti živo, mora najti pot do gledalca tudi na čutnem nivoju, ne le na sporočilnem. Moj zadnji projekt v APT je bil *KONSOVEL*, v katerem je bilo veliko teoretskih in zgodovinskih, biografskih besedil, tudi poezije Srečka Kosovela. Spomnim se, da je bil prisoten strah, da bo predstava učinkovala kot recital, in ne kot prava gledališka predstava. Pred publiko pa je zaživela v celoti. Z vsemi miselnimi sporočili se je ljudi dotaknila tudi na čutnem nivoju.

Po Brechtovem mnenju je efekt mimetične igre ta, da posrka gledalca in da gledalec v nekem trenutku čuti kot lik, namesto da bi o širši situaciji razmišljal. Brechtova teza je, da identifikacija/sočustvovanje povzroči, da dogodki, ki jih gledamo na odru, postanejo samoumevni in neizbežni, medtem ko neka brechtovska distanca predpostavi, da bo gledalec do videnega lahko zavzel kritično distanco. Kakšen je vaš odnos do te predpostavke?

To je lahko povezano tudi s trendi v gledališču. Eno obdobje bolj zaznamuje en pristop, drugo obdobje je bolj naklonjeno drugemu. Mogoče težje družbene razmere kličejo k bolj kritičnemu odzivu gledališča.

Spomnim se, kako je Janez Pipan v obdobju, ko je vodil Dramo, skrbno sestavil repertoar. Z razmislekom na določeno temo, ki je bila rdeča nit sezone. In to je bil po navadi odraz takratnega dogajanja v družbi, položaja človeka. V tem smislu mi je blizu to, kar zagovarja Brecht. In zdi se mi prav, da nacionalno gledališče odpira vprašanja in razmislek.

Kako na to, da iz gledalca izvabite razmislek, lahko vplivate kot igralka z načinom svojega angažmaja znotraj predstave?

Gre bolj za to, kaj predstava prinese kot celota. Igralec/ka je kamenček v mozaiku te celote.

Kar se tiče mojega vpliva, gre za zaupanje do izbora teksta, do režiserjeve odločitve, kako se bo zadeve lotil. To najbolj lahko podprem tako, da zaupam in da v projekt vstopim celostno ne glede na to, kakšen bo rezultat.

Na splošno se mi zdi, da živimo pod prevelikim pritiskom popolnosti in dobrega rezultata ter premalo odpiramo možnosti raziskovanja, potovanja v neznano, tveganju.

Na primeru Ribarda III. je Brecht razložil svoj odnos do

identifikacije – »ne želim videti Riharda tretjega, ga razumeti in z njim sočustvovati, temveč želim videti fenomen Riharda III. v vsej svoji tujosti in nerazumljivosti.« ...

Ko gradite svoje like – ali jih »branite pred občinstvom« ne glede na vaše osebno stališče oz. ali je vaše stališče v kreaciji lika ves čas prisotno? Ali je to za vlogo nujno razumeti in si upravičiti vse paradokse, protislovja nekega lika?

Včasih je kakšno vlogo res težko sprejeti, ker se ne moreš z vsemi enako močno identificirati že na samem začetku. Za nekatere potrebuješ več časa, da ti postanejo domače. Je pa treba ločiti sebe kot človeka, ki se s kakšnimi mislimi, tudi dejanji lika ne strinjaš, in sebe kot igralko, ki ti te besede, dejanja povejo zelo veliko o tvoji vlogi. In s tega vidika jih je dobro obrniti v svoj prid. Dobro je, da svoj lik braniš, saj je le košček celote, ki prispeva k pomenu celotne zgodbe.

Na primer v Kleistovi *Katici iz Heilbronna* so liki pisani zelo črno-belo. Veronika Drolc je v tej predstavi igrala Katico, svetlo bitje, skoraj nezemeljsko, jaz sem bila baronica, zlobna, pohlepna, maščevalna, Marko Mandić pa je kot vitez nihal med izbiro ene ali druge. Ko smo iskali večplastnost moje vloge, ker smo se želeli izogniti tej črno-beli delitvi likov, je režiser naenkrat rekel – nimamo kaj, to je pač zlobna čarovnica in na drugi strani Sneguljčica ... Tako je napisano in tega se moramo držati ... In igranje te vloge, te poosebljene zlobe, je bilo na primer čisti užitek.

Kar pa se tiče igralskega izstopa iz vloge v nekem trenutku, gre v resnici za odločitev režiserja in dramaturga, to je stvar koncepta predstave in posledično načina igre.

Pri predstavah Bojana Jablanovca si na primer na odru vedno ti, brez vloge, to je v mojem primeru jaz, Petra Govc. V predstavi podam neko zgodbo, ki je bodisi moja osebna ali pa ne. In vedno obstaja distanca do tega, kar počneš, pripoveduješ. Prizor je bil vedno rezultat dolgega raziskovanja. Na ta način je neka osebna zgodba postala splošna in šele takrat lahko zanimiva tudi za publiko.

Pri *Učnih komadih*, ki smo jih delali z M. Bergerjem, pa je še malo bolj zapleteno. Ves čas se je pozicija »Kdo sem jaz na odru?« menjala. Sem nek lik, sem jaz, Petra Govc, ali jaz, igralka? V nekem trenutku si se na odru vzpostavil kot igralec, potem si postal lik in ga v naslednjem trenutku že izpustil. Prevzel si vlogo dajevca, v naslednjem delu nejevca in se spet vzpostavil kot jaz, igralec.

Sredstva, ki so nekoč delovala potujitveno, je danes gledališka konvencija že tako prevzela, da vedno ne delujejo več. Na primer rušenje 4. stene, naracija, izstop iz vloge, govorenje didaskalij, songi, ples in kabaret ... Kaj se vam zdi, da danes na odru deluje potujitveno, kaj danes gledalca pripravi do tega, da se čudi?

Resnično bi rada videla, kakšen učinek je imelo Brechtovo gledališče v Brechtovih časih. Si predstavljam, da je bilo res nekaj prelomnega. Se je pa gledališče od takrat tako spremenilo

in se seveda še zmeraj, da so danes stvari, ki sta jih naštel, nekaj povsem običajnega. Brechtov pristop je danes klasika ...

Spomnim se, da se je naši generaciji, ko smo prišli z akademije, zdel teater zelo zaprašen, vsaj institucionalen, in smo bili enotnega mnenja, da ga je treba prevetriti. Po drugi strani pa so nam tudi razmere, ki so bile takrat precej drugačne od današnjih, omogočale veliko možnosti za delo izven institucij. Iz tega so potem izšle estetike Hrvatina, Štromajerja, Peljhana, Bergerja, Novakovičeve ... Ampak tudi njihove estetike danes pomenijo nekaj drugega, kot so pred 30-imi leti. Tako je vprašanje, kako danes prevetriti gledališče, bolj v rokah vas, mladih.

Sicer je naša generacija veliko raziskovala, kar se tiče golega, izčiščenega odra oz. prostora. Vse, kar je bilo scenskih elementov na odru, so bili predmeti, ki so imeli bolj simbolnen pomen in niso poskušali posnemati realizma. Ti elementi so govorili zgodbo zase. Potem prezenca igralca v tem golem prostoru. Na odru si bil to, kar si. Na meji performativnega. Tvoj način podajanja, fokus, je bil večino časa usmerjen neposredno na gledalca.

Danes se mi zdi v gledališču zanimivo uvajanje postopka dokumentarizma. To sem najprej opazila v filmih, v gledališču pa pri predstavah Žige Divjaka. Meni je to navdihujoče in izziv za v prihodnje. Ta način igre me pretrese. Ko za igralca na odru ne veš, ali igra ali je to res ... Ko je meja med igranjem in neigranjem, med igralcem, ki igra, in človekom, ki je igralec, tako tanka, da je skoraj zabrisana. Se pravi, gre za skoraj nasproten način od tega, kar sem prej opisovala, da smo počeli mi pred 30-imi leti, ko je bilo vse na distanci, nič realizma. Ta dokumentaren način je krut ravno v tako močnem približku realizmu, da se ne čuti igralca za njim.

Z Brechtovo dediščino je na vse odre sveta na nek način prišlo politično gledališče. Kako sami razumete ta termin? Ali je gledališče sploh lahko v celoti apolitično? Kakšen odnos imate do političnega gledališča in v kakšni meri se vam zdi prisotno pri nas?

O političnem gledališču v današnjem času razmišljam predvsem skozi Mladinsko gledališče. Tudi sami sebe promovirajo tako. Oliver Frljič je denimo režiser, ki v gledališču na zelo konkreten, neposreden način odpira te vrste vprašanj. To podpiram in se mi zdi zelo pomembno, hkrati pa se mi kot igralki zdi tako specifično, da mislim, da je takšno gledališče težko delati znotraj obstoječega ansambla nekega gledališča, sploh če se pričakuje podajanje igralčevega osebnega mnenja o neki pereči stvari preko odra, kar je na primer ravno pri Frljiču zelo pogosto. Če se igralci ne želijo izpostavljati s svojimi lastnimi stališči, mislim, da se jih v to ne sme siliti.

Sicer pa mislim, da mora biti teater čim bolj različen. In sem sodi tudi politično gledališče.

»KO NEKDO REČE BRECHT, ZAGLEDAM PODOBO
NEKOGA NA BARIKADAH, KI MAHA Z ZASTAVO«



Intervju z Alešem Valičem

INTERVJU STA PRIPRAVILA: LUCIJA OŠTAN VEJRUP IN JERNEJ POTOČAN

Na AGRFT se sicer nobene metode ne poučuje ortodoksno, kljub temu pa bi lahko rekli, da gre za močno zapuščino in derivate Stanislavskega. Bi se s tem strinjali? Kakšna je bila vaša izkušnja AGRFT, kar se tiče igre? Kako ste se po akademiji spopadali z novimi metodami/stili igre, kadar jih je projekt zahteval?

Naša akademija ni nikoli učila po eni metodi, tj. da bi bili mentorji poenoteni v vseh letnikih režije in igre. Mogoče se je v času, ko sem sam študiral, bolj slutilo Stanislavskega oziroma neke vrste vzhodnoslovanski pristop do igre. Spomnim pa se, da so po drugi strani nekateri študenti močno očitali profesorjem, da med študijem nič ne izvejo o metodi Stanislavskega, tako da ni bilo pri vseh profesorjih igre isto. V slovensko gledališko zavest je prodiral tudi Grotowski, pogovarjali smo se o angleški metodi igre – čeprav jo je težko definirati –, na videz zelo hladni, intelektualni igri, ki se je čutila pri filmu *Hamlet* Laurencea Oliverja. Študentje smo bili takrat v podobnem položaju, kot ste vi zdaj, kar se je meni osebno veliko let kasneje pokazalo kot velika kvaliteta te akademije. Ko sem bil dekan, sem študente z njihovimi predstavami vodil na mednarodne festivale po svetu pod okriljem Unesca, in igra naših študentov je bila vedno občudovana. Enako se je dogajalo, ko smo mi študirali in imeli srečanja akademij Jugoslavije. To so bile dobre akademije – Beograd, Skopje, Zagreb –, in vsi so občudovali igro slovenskih študentov. Torej ta izrazito individualiziran pristop naše akademije, da se ne razvijejo vsi študenti igre po isti metodi, injicira osebni pristop študenta in s tem provocira študenta, da sam ustvarja svojo metodo igre. Mi nimamo trga Anglije, Amerike ali kakega drugega velikega naroda. Če pogledamo najbolj znane ameriške igralce (najboljših mogoče sploh ne poznamo, ker nikoli ne pridejo na film), nekateri igrajo celo življenje isto vlogo. Ne samo po isti metodi, ampak prodajajo isto vlogo. Vemo, česa je sposobna montaža na filmu, kar je odkril Eisenstein; isti posnetek igralca lahko drugače zmontiraš, in vsi rečejo »kako krasno igra«, v bistvu pa je posnel samo en prizor. Oni si to lahko privoščijo, slovenski igralec pa mora ves čas skrbeti, da se razvija in da se v svojem izrazu ne ponavlja. Če bi delali slovenski igralci po eni metodi, bi se to zgodilo veliko hitreje.

Brechtovi liki so pogosto tipizirani. To se odraža tudi v arhetipskih imenih likov, kot sta na primer Vojak, dekle ... Brecht pravi, da debeli šef s cigaro predstavlja vse skorumpirane lastnike, ki izkoriščajo delavce, ne enega specifičnega. Ampak igralec na koncu na odru igra specifičen lik, težko igra neko abstraktno vlogo. Kako se spopadate s takimi vlogami?

Mislim, da je nemogoče, da bi se igralec počutil, da igra nek splošen tip. Brecht je po mojem mnenju izrazito inteligenten avtor, ki je znal igralce in javnost natančno usmeriti v namen svojih iger – da bo njegovo sporočilo čim bolj jasno skozi igre, ki jih je napisal. Poznamo Brechtove teorije igre: potujitveni učinek in tako naprej, neke vrste čustveno hladno, racionalno igranje. Eno najboljši predstav po Brechtovih tekstih sem videl v Comédie-Française, kar je zanimivo. Takrat je bila Comédie-Française dokaj zaprašana hiša. Igrali so Brechtovega *Mož*

je mož, naredili so fantastično predstavo in držali so se Brechtove metode. Na odru so bili tipi, vsaka vloga je delovala, kot da izgovarja parole. Kar jaz pomnim, v slovenskem teatru takih predstav ni bilo. Sem pa sicer tudi pri nas videl zelo dobrega Brechta *Mož je mož* na levem odru ljubljanske Drame, tako da je očitno to zelo močen tekst.

Nekaj Brechta sem delal, najprej *Kupovanje medenine* z Vincom Möderndorferjem v Gleju, ko je bil ta še vedno na Poljanah v bivšem bazenu. Potem sem delal nekaj zelo zanimivega, o čemer se ni kaj dosti govorilo. Jože Babič je delal v Trstu *Mater Korajžo*, igrala je odlična Mira Sardoč, jaz sem igral mlajšega sina. Babič ni govoril o Brechtovi metodi, ampak je delal za tisti čas izrazito sodobno predstavo. Najzanimivejša pa je verjetno bila *Malomeščanska svatba*, ki je vse presenetila. Miler je delal z vsem poznavanjem Brechtovega in nemškega gledališča. V mladih letih je bil kot režiser zelo prevratniški, divji, vsako tradicijo je hotel razmontirati in tako tudi Brechta. Delali smo zelo resno družbenokritično predstavo, že na generalki, predvsem pa na premieri pa je kar na enkrat postala noro uspešna komedija. Komedija na visokem nivoju, blazno resno smo jo igrali, ampak ljudje so se neskončno zabavali, ker je na nek način nastala satira na takratno družbeno klimo v Sloveniji. Tam smo se ukvarjali z izrazito brechtovsko tipologijo in izhajali iz tega, da so vse te vloge, se pravi nevesta, ženin, stric, oče itd., neke vrste tipi.

Ste se pri katerem od teh projektov bolj posvetili brechtovskemu načinu igre? Ali ste se zaradi lastnega igralskega angažmaja bolj poglobili v brechtovsko gledališče?

Slovensko gledališče redkokdaj dela po principu laboratorija. Repertoarna gledališča si tega preprosto ne morejo privoščiti. Je pa na nek način prišlo do tega pri *Malomeščanski svatbi*. Skrbeli smo za to, da so liki tipi, kar z igralskega stališča pomeni, da vlogo, ko se v vsebinskem smislu preveč razširi, zožiš. Da upoštevaš, kaj ta tip lahko ima, katerih lastnosti pa pravzaprav ni treba kazati.

Po Brechtovem mnenju je efekt mimetične igre ta, da posrka gledalca in da gledalec v nekem trenutku čuti kot lik, namesto da bi o širši situaciji razmišljal. Če govorimo o prizoru razhoda dveh ljubimcev: v mimetičnem gledališču se igralci spravijo v emotivno stanje razhoda, s čimer tudi gledalca pripravijo do tega, da z njimi sočustvuje. To naj bi privedlo do posledice, da tako igralci kot gledalci čustveno spremljajo razhajanje dveh ljubimcev, ne sprašujejo pa se o tem, zakaj je do razhoda prišlo, kako bi ga lahko preprečili itd. Brechtova teza je, da identifikacija povzroči, da dogodka, ki jih gledamo na odru, dojemamo kot samoumevne in neizbežne, medtem ko brechtovska distanca predpostavlja, da bo gledalec do videne ga lahko zavzel kritično distanco. Kakšen je vaš odnos do te predpostavke?

V tem vprašanju je eno ključnih vprašanj gledališča: Kaj je vloga gledališča v odnosu do publike? Ali publiko prevzame, da doživlja in se odpravi na pot lastne domišljije, ali jo zagrabi in

usmerja v razmišljanju? To je to, kar je Brecht hotel. Tudi kot odziv na močno obdobje ruskega gledališča, kjer je dejansko šlo za spodbujanje čustvovanja in tega odnosa do publike. Sam mislim, da dokončnega odgovora na to, kakšna je vloga gledališča, ni in ga nikoli ne bo. Logično je, da je v tistem času, ko je Brecht ustvarjal, v Nemčiji prišlo do tega. Brecht je kot močen ustvarjalec čutil, kako se družbene razmere razvijajo v Nemčiji, in je s svojim delovanjem, s svojimi teksti hotel spodbuditi ljudi k razmišljanju o tem, kaj se dejansko dogaja. Brecht je, kot mnogi močni gledališki ustvarjalci, omenil sem Grotowskega, branil svojo smer razmišljanja – taki ustvarjalci ne priznajo drugega razen tega, kar si sami izmislijo, in poti, po kateri gredo. Popolnoma jasno je, da se da po Brechtovih tekstih narediti tudi mehko predstavo, ki nima močnega racionalnega naboja (vprašanje je, če bo predstava dobra). Se pravi, da ima to vpisano v tekstih kljub svoji želji, da tega ne bi bilo. To sem spoznal pri *Materi Korajži*, kjer gre za zelo močne, sentimentalne vezi med sinovi in materjo, ki jih brani pred okoljem, pred družbo.

Ko gradite svoje like – ali jih »branite pred občinstvom« ne glede na svoje osebno stališče oz. ali je vaše stališče v kreaciji lika ves čas prisotno? Po Brechtu naj bi igralec ves čas vzdrževal distanco do lika in s tem ohranjal svoje stališče. Ali je to za vlogo nujno razumeti in si upravičiti vse paradokse, protislovja nekega lika?

Če igralec nima distance, je na zelo nevarni poti, da bo končal na kakšnih močnejših pomirjevalih ali pri strokovnjakih za psihične težave. Igralec mora zmeraj imeti distanco, vendar je stopnja te distance, te samokontrole zelo diskutabilna. Tu so velike razlike med igralci, koliko je te distance in koliko se je čuti. V popolno identifikacijo, ki bi bila teoretično stoprocentna, moram reči, da ne verjamem, zaradi tega, ker potem igralec ne more več ustvarjati na odru, ker postane nekdo drug. Igralec ne samo, da mora pred publiko braniti stališča svoje vloge, ampak mora to delati tudi v odnosu do drugih vlog na odru, in to ne glede na to, kakšnega človeka igra. Zmeraj sem bil presenečen, ko sem slišal, da nekdo ni hotel igrati kakšnega nemškega vojaka ali izdajalca. Spomnim se teh intimnih razmišljanj, ki sem jih imel, ko sem igral Hitlerja v Taborijevem *Mein Kampf*. Odnos do tega, kar je Hitler počel, mi je bil popolnoma jase, ampak tako ekstremne ljudi je zelo zanimivo igrati. Res pa je, da sem se ustrašil, ko se je začelo v Drami govoriti, da gremo gostovat v Izrael. Kaj pa, če kakšen Žid, ki je doživel kaj zelo hudega – ali pa njegovi predniki – izgubi razsodnost? To je moč gledališča, nikoli ne veš, kaj publiki pravzaprav povzročiš. Zato na nas leži velika odgovornost, kaj in kako delamo, ker zelo neposredno delujemo na ljudi, ki pridejo v teater.

Poznate zgodbo, ko smo igrali Kafko v Drami? Čeprav bi bilo najbolje, da bi jo povedal profesor Šturbej, saj je on igral, jaz sem bil le zraven. Neki moški je prišel na oder, na poti do tja si je slekel srajco, da je bil od pasu gor gol, in je odrinil igralca, se postavil predme in rekel: »Jaz sem Joseph K.« – popolnoma prepričan v to, da dejansko je. Kolegi so se poskrili, jaz sem ostal sam na odru in ga potem nekako prepričal, da sva stopila dol, ven iz scene, kjer so ga prevzeli tehnični sodelavci. Ni bil škandal, človek je bil mirno prepričan, da je on Joseph K. In

smo nadaljevali predstavo.

»Realizem je odnos do sveta, in ne umetniški stil kot tak.« Ko želite igrati realistično – ali gre le za določeni stil, ki ga želite uloviti, ali želite resnično prikazati resnico? Brecht realizma ni razumel kot stil, ki pomeni, da igralec igra tako in tako, temveč kot postopek, ki stremi h kazanju resnice. Sam je zahteval, da je stil igre vedno pogojen z vsebino predstave, in na ta način mešal kabaretske principe, realizem, komedijo slapstick, muzikal in zametke absurda (npr. učni komadi). Kako se soočate z igro v Brechtovih komadih, kako jo razumete in kako razumete igro in stil znotraj svojega ustvarjanja nasploh?

Smejem se, ker ko sem diplomiral, smo igrali tekst Pavla Lužana *Mostovi v Zambiji ali noč bomo zidali*. Pavel Lužan je bil v tisti fazi ludist, in ta tekst, ki je bil napisan za nas, je bil izrazito ludističen. V svoji diplomski nalogi sem napisal, da je bilo treba zaradi tega, ker je to nov slovenski tekst in še relativno mlad dramatik ter ludist, izumiti nov stil igre – in zaradi tega skoraj padel na zagovoru naloge. Profesor Korun, ki je bil izrazito luciden gledališki režiser in profesor, je rekel: »Mladi kolega, kaj pa je to stil igre?« V svoji razlagi tega, kaj je stil igre, od svoje diplome naprej nisem kaj dosti prišel, ker stil igre je ... ne bi vedel, kaj.

Brechtova teza, da je realizem posnemanje resničnosti, je zorni kot režiserja. Režija je sestavljanje nove stvarnosti na odru. Ali jo imenujemo stvarnost ali umetniški izdelek, je popolnoma irelevantno. Prepričan sem, da je lahko veliko več realizma v nečem, kar je po obliki daleč od realizma. Dobro sestavljene stvari sevajo in vzbudijo občutek tega, da je nekaj realistično, ta občutek pa se ustvari v gledalcu. Zelo veliko je bilo že povedanega o vmesnem prostoru med odrom in publiko – ampak kam seže ta prostor? Če je predstava dobra, se nagiba v smeri gledalca – po mojem mnenju. To je mogoče v zgodovini gledališča ena najbolj zanimivih tez, ki jih Brecht ponuja in o katerih razglablja: kaj je pravzaprav moč gledališča, da vzbudi v gledalcu občutek resničnosti dogajanja na odru in jo začne prepoznavati kot svojo resničnost?

Ali v slovenskem prostoru obstajajo režiserji, za katere bi rekli, da delajo brechtovsko gledališče? Da izhajajo iz njegove metode?

Pravzaprav bi rekel, da ne. Seveda so v slovenskem prostoru v teh letih, ko sem jaz prisoten v teatru, torej več kot 40 let, izrazito angažirani režiserji stalno prisotni. Družbeno angažirani in prepričani, da mora biti gledališče zelo angažirano v družbenem smislu, nekateri prav specifično tudi v političnem smislu. To so bili na vsak način Dušan Jovanović, Janez Pipan v delu svojega opusa ... Vendar nikdar ni bilo pri delu z njimi občutka, da bi šlo za neko neposredno izhajanje iz Brechtovih zahtev za uprizarjanje njegovih del, tako da se mi zdi, da so režiserji upoštevali, tudi Ristić na nek način, in seveda tudi izhajali iz negermanskega okolja. Sam mislim, da je Brecht izrazito germanski, ne bom rekel nemški, ampak germanski. In da na nek način obstaja velika razlika v pojmovanju gledališča v slovanskem in germanskem svetu. Zdaj sem se spomnil

Georga Taborija, ki je napisal *Mein Kampf*, ki smo ga igrali v Mali drami. Takrat je bil star 70 let, sicer pa je bil režiser, ki je največ delal v Nemčiji, Švici, Avstriji in na Madžarskem – in je bil popolnoma fasciniran nad našo predstavo, saj mu je bilo neverjetno, kako so se v slovenskih igralcih združile germanska natančnost, madžarska strast in slovanska senzibilnost. Mislim, da so tudi slovenski režiserji na nek način del tega sveta, in se mi zdi, da zelo težko delajo samo v eno smer, da bi bil v ospredju samo en atribut. Hitro pride do neke širine pri ustvarjanju ... Kar je tudi princip akademije, ki ne ustvarja doktrine ene same metode ... Metod igre je na stotine, in včasih se pohecim s študenti in rečem: vse so blazno dobre in vse so povsem zanič, če jim hočeš slediti od črke do črke in jo postaviš za svoj zakon. Namreč, če ti želiš svoj igralski habitat zapisati eni smeri, boš prej ali slej omejeval samega sebe. Super jih je prebirati, ampak nikar pa se jih stoodstotno držati.

Imam tudi izkušnjo z enega mednarodnega festivala, kamor sem peljal študente. Do tal se je naši predstavi priklanjal predstojnik gledališkega oddelka sanktpeterburške akademije, kjer imajo 1500 študentov, delajo pa strogo po Stanislavskem. In njihova predstava je bila dolgočasna do konca, kot bi jo potegnil iz muzeja, popolnoma nezanimiva. Mislim, da je zgrešeno mlade ljudi v 21. stoletju posiljevati z metodo Stanislavskega v izhodišču. Ne gre, preprosto ne gre. Strasbergova metoda je absolutno sodobnejša, ampak tudi ta ima svoje pomanjkljivosti, predvsem v tem, ker je dejansko ustvarjena z namenom priprave igralcev za film in ker se hitro pokaže, da ni najprimernejša za kontinuirano delo na odru uro, dve, ker je fragmentarna.

Ali se je režiser ali ekipa v katerem od procesov, ko ste delali Brechta, ukvarjala z brechtovsko igro? Ste preizkušali njegove metode?

Slovensko gledališče se je zelo redko ukvarjalo s tem. Tudi pri uprizarjanju Čehova in pri uprizarjanju Moliera se ni ukvarjalo s tem, kako se igra Čehova, kako se igra Moliera. Kadar pa se je ... pri Molieru je bilo zelo zanimivo. Pri Molieru se je v nekem obdobju pojavil trend, da »vemo, kako se igra Moliera«, in potem je bilo to zelo afektirano in strašno graciozno. In tako se je potem igralo tudi *Don Juana*. Ali pa *Tartuffa*, kjer gre za povsem druge stvari ... Kot da so vsi ti francoski liki frfotavi in kot da so vsi prišli z ene šole, kako se je treba na dvoru obnašati.

Pri Brechtovih besedilih smo se vedno ukvarjali z igro, ne morem pa reči, da bi pri katerem od teh projektov prišlo do iskanja nekega skupnega imenovalca igre vseh igralcev na potujitveni način. Mogoče se je to najbolj dogajalo pri Milerjevi *Malomeščanski svatbi*.

Pri Brechtu sta pogosto prisotna dva predsodka: da je njegovo gledališče v totalnem nasprotju s kakršnokoli emocijo in v tem nekoliko suhoparno ter da je pogosto didaktično, če ne celo moralistično.

Mislim, da se pri nekaterih Brechtovih besedilih ustvarjalci

težko izognejo didaktiki, ki je vpisana v besedilo. Mogoče vas bo presenetilo – od besedil, ki jih sam močneje poznam, bi rekel, da je celo najbolj didaktična *Opera za tri groše*. Pisana je tako, da govori o beraštvu, o kriminalu kot družbenem in socialnem odporu. Zdi se mi, da odpira tudi problem neenakopravnosti žensk v družbi. Vse to pa je zapakirano v neko obliko starega muzikala. Predhodnika muzikala. Neverjeten tekst. Predstavo je strašno težko narediti na način, da bi se vse od naštetega prekrilo.

Potem je nekaj pamfletnih mest v tekstu *Mati Korajža in njeni otroci*. Družina, otroci, izobčenost te ženske, njeno potovanje. Tudi tam se to zgodi. Tudi pri meni, ko nekdo reče Brecht, zagledam podobo nekoga na barikadah, ki maha z zastavo, obenem pa so njegovi teksti izjemno globoki in se jih da uprizarjati zelo sodobno. Brecht je znal na nek način narediti svoje igre privlačne. In ne samo didaktične.

Kakšen odnos imate do didaktike v gledališču?

Zame je najbolj dragoceno gledališče, ki odpira gledalcem domišljijo in povzroči, da se začnejo bolj zavedati sebe in družbe, v kateri živijo. To pa ni neposredna didaktika. Če te gledališče vzdraži, potem je doseglo svoj namen, če pa greš ven hladan in lahko o videnem razmišljaš zgolj racionalno ... – v take vrste teater pa ne verjamem. To lahko doseže človek z drugim materialom, ne z gledališčem.

Sredstva, ki so nekoč veljala za potujitvene učinke, je danes gledališka konvencija že tako prevzela, da nimajo več nujno potujitvenega učinka. Na primer rušenje 4. stene, naracija, izstop iz vloge, govorjenje didaskalij, songi, ples in kabaret ... Kaj se vam zdi, da danes na odru deluje potujitveno? Kaj danes gledalca pripravi do tega, da se čudi?

Toliko tega se uporablja, da sem dejansko že pozabil, da se temu reče potujitveni učinek. Postavljam vprašanje. Ali je performans zapuščina Brechta? Po eni strani je njegovo nasprotje, saj je Brecht želel, da je igralec čim bolj različen od svojega lika na odru, medtem ko performans zahteva popolno združitev igralca in njegovega »lika« (lika ni) ... A za prepoznavo potujitvenega efekta potrebujemo njegovo nasprotje – da ga lahko sploh zaznamo. Zaznavamo zmeraj razliko med dvema pojmom. Na sredi tega – ali pa v drugi smeri – je tudi identifikacija z vlogo, za katero pa tudi ne moramo reči, da je izginila. Danes na nek način upoštevamo večino tega, kar je teater dognal v preteklosti ...

Gledalec je postal nenehno oblegan in bombardiran z vseh strani iz različnih medijev. In prednost gledališča pri tem je, da en del ljudi na nek način v njem išče odmik iz vsakdana, da pride do neke relativno mirne nulte točke, ko se usede v dvorano in potem odprt začne srkati vase. Zato tudi po mojem mnenju gledališče na ljudi, ki pridejo vanj, deluje močneje kot drugi mediji. Ne samo zato, ker je okolje drugačno, temveč tudi zaradi tega, ker je gledalec vstopil v neke vrste posvečeni prostor. Kjer zunanji svet v trenutku nima več vpliva in pride do izolacije. In če imaš ti v tem relativno izoliranem prostoru

pred sabo žive ljudi, potem je to nekaj povsem drugega kot ostali mediji.

Sam mislim, da potujitvene elemente uporabljamo stalno, ne da bi se jih zavedali. In uporabljamo tudi principe performansa in totalne identifikacije. Vse to in še kaj drugega. In ko se vse to uspe združiti v neko polno celoto, potem rečeš za igralca – *glej, kako je dober*.

Brecht je veliko pisal tudi o kritiki in o kriterijih za ocenjevanje igre. Igralci v njegovih predstavah so pogosto sprožali zelo polarizirajoče odzive – od totalnega navdušenja do nasprotovanja. Brecht je to pripisoval predvsem dejstvu, da so bili kriteriji za odločanje o tem, kaj pomeni dobra igra in dober igralec, napačni, zaklenjeni v neke stare konvencije, ki se niso ukvarjale s funkcijo lika ali igralca znotraj celote, temveč so ga gledale zgolj skozi optiko virtuoznosti ... Kaj je za vas dobra igra, kako merite svoj igralski uspeh v nekem projektu in na kakšen način razumete kritiko, ki piše o igri? V kakšni meri sovпада z vašo predstavo »dobre igre«?

Bog nas obvari, da bi kritizirali kritike. Pa ne zato, ker bi se jih bali, kaj bodo pisali o nas, temveč se je treba zavedati, da gre za izjemno zahtevno delo, premalo objavljano in obenem preslabo plačano. In krog je zaključen in gledališka kritika životari, medtem ko bi ustvarjalci potrebovali ravno obratno: da bi kritika postajala vse močnejša in vse bolj prisotna.

Če je kje slovenski teater dober, je dober točno v tem, kar to vprašanje zastavlja: na področju upoštevanja nalog, ki jih igralci dobivajo v predstavah. Večina slovenskih igralcev v profesionalnem teatru je navajena – in je to v njihovi zavesti –, da prevzemajo status in položaj vloge, ki jo igrajo. Skratka, da ne delajo iz vloge nečesa, kar ta vloga ni glede na funkcijo v prizoru, predstavi ... In takrat je lahko predstava dobra, ko torej funkcionira kot celota. Ponuja se nam primerjava s srbskim gledališčem. Za igralce v Srbiji je zelo izrazito igranje v gledališču na zvezdniški način, pri nas pa je tega zelo malo. Praktično minimalno. In kadar se je to pojavilo, se je zamajal tudi trden ustroj slovenskih predstav. In se je to poznalo in čutilo.

Ansambelska igra je še vedno prisotna, je bila pa morda še močnejša pred dvajsetimi leti. Sprememba družbenega sistema je namreč vendarle nekaj povzročila. Kakorkoli kritiziramo socializem v Jugoslaviji, je imel ta v splošni zavesti ljudi zasidrano skupnost – in to se je v gledališčih poznalo. Takrat so ustvarjalci v gledališču povsem brez težav drug drugemu govorili: *»Ti, daj poskusi tole narediti na tak način, ker bom potem jaz v naslednjem prizoru naredil tako, in to bo dobro ...«* Skratka, vsi so lahko na vajah skupaj usklajevali prizore. Zdaj, se bojim, da je tega manj. Zaradi tega, kar nam je prinesel kapital, zaradi preživetja, ljudje danes veliko hitreje začutijo ogroženost in imajo željo po potiskanju sebe v prvi plan. Takrat to ni bilo vprašanje. Se spomnim, kako sem bil parkrat v zadnjih dvajsetih letih šokiran, ko sem zaznal situacijo, da gledališkim kolegom ne smeš več reči vsega. No, sicer pa se to vidi na vseh ravneh družbenega življenja. In v teh detajlih se res vidi, da je gledališče

zrcalo družbe. Ker se v gledališču dejansko srečajo vsi družbeni sloji – od direktorjev, umetnikov, administratorjev, finančnih služb do odrskih delavcev, lučkarjev, toncev, čistilk, vratarjev ... cela paleta različnih poklicev in vsi so zelo povezani med sabo in so v dnevnih interakcijah. Vse družbene spremembe se ravno zaradi te povezanosti navznoter zelo poznajo.

Z Brechtovo dediščino je na vse odre sveta na nek način prišlo politično gledališče. Kakšen odnos imate do političnega gledališča in v kakšni meri se vam zdi prisotno pri nas?

Politično gledališče je bilo v zadnjih desetih letih Jugoslavije zelo prisotno. Ko je prišlo do osamosvojitve, pa je politično gledališče na nek način izgubilo tarčo in moč. Prej je politično gledališče odpiralo neke teme, ki naj bi bile prepovedane. Pa ne govorim o obdobju Rožančeve *Tople grede*, ko je bila premiera prepovedana ..., govorim o obdobju, ko je celotna družba vedela za nekatere teme, a o njih ni govorila. Nato pa je začelo o teh temah govoriti gledališče. Predvsem je imelo moč, ker je ljudem dajalo občutek, da je svoboda možna. Če je lahko teater javno obravnaval neke stvari, potem jih je lahko tudi narod.

Danes bi rekel, da gledališče opozarja na neke specifične anomalije v družbi, tega širšega političnega uvida pa je manj. Najbrž je razlog za to v tem, da je politika na nek način razpršena in izmuzljiva. Prej je obstajal en center, ki se ga je dalo napadati, danes pa tega ni več.

»Brechtove« ženske



ali ženske in Brecht

MANCA LIPOGLAVŠEK

Ko odpiramo tematiko žensk v navezavi na Bertolta Brechta, se nam ponuja več vstopnih točk,¹ a morda najbolj produktivna za raziskavo bi lahko bila analiza njegovih ženskih likov. V svojem dramskem opusu je Brecht namreč ustvaril množstvo ženskih dramskih oseb, od povsem stranskih do protagonistk in celo naslovnih likov, ki so ravno tako ali še bolj nepozabne kot moški. Na misel nam pridejo Johana (*Baal*), Polly Peachum (*Opera za tri groše*), Ivana Dark (*Sveta Ivana Klavniška*), Pelageja Vlasova (*Mati*), Anna Fierling (*Mati Korajža in njeni otroci*), Šen Te (*Dobri človek iz Sečuana*), Gruša Vahnadze (*Kavkaški krog s kredo*) in številne druge. Ali lahko med njimi najdemo kakšne vzporednice? Kaj je značilno za Brechtove ženske like? In kaj nam to pove – kakšno podobo žensk lahko izpeljemo iz Brechtovih del ter kaj lahko na podlagi tega zaključimo?

1 Prva, že nekoliko iztrošena, bi lahko bila Brecht in njegove ženske sodelavke; njegova razmerja z ženama, ljubicami, soavtoricami tekstov, igralkami in drugimi ženskami v njegovem življenju so ekstenzivno dokumentirana, pri čemer so pogosto prikazana senzacionalistično ter pretirano pristransko. (Najbolj izstopajoč primer je knjiga *Brecht and Company* Johna Fuegija, ki Brechta prikaže kot prevarantskega manipulatorja, ki naj bi ženske seksualno ter profesionalno izkoriščal – in četudi v tem morda je nekaj resnice, je knjiga v strokovnih krogih prepoznana kot netočna, pomanjkljiva in prenapihnjena.) Drugi možni vidik, ki pa je nekoliko omejen s svojo specifičnostjo, bi bil Brecht v kontekstu feminističnega diskurza. Brecht je namreč s svojo gledališko estetiko ter filozofijo pustil pomemben pečat na razvoju feminističnega gledališča, zato bi si bilo zanimivo ogledati denimo interpretacijo njegovih pojmov (potujitvenega učinka, historizacije, gestusa itn.) skozi feministično teorijo ali kako natanko so brechtovske tehnike in teorije vplivale na feministične uprizoritvene prakse. A pričujoči članek se v te teme ne bo poglobljal.

Za karakterizacijo vseh Brechtovih likov, tudi ženskih, je značilno, da so ne le večplastni in razpeti med družbene norme na eni ter individualne želje na drugi strani, kar je značilno za malodane vse znamenite dramske like, temveč so notranje raztrgani in razklani. Pri Brechtu je ozadje te razklanosti vselej intenzivno politično, saj »za shizofrenijo na individualni ravni stojijo družbena razmerja, ki so sama na sebi protislovna« (Milohnić 58). Shizofreni ekonomsko-politični sistem namreč ne more delovati brez izkoriščevalskih odnosov, in razcepljenost lika je tista, ki osvetljuje »dialektični antagonizem buržoazne družbe« (Squires 135). Dobrodelna prostitutka Šen Te je lahko dobra samo s pomočjo preoblačenja v hudobnega oderuškega sorodnika Šui Taja; mati Korajža bi lahko bila dobra mati, če je družbene okoliščine ne bi prisilile v neizprosno podjetništvo, ki premaga njen materinski gon; Ivana si želi zgladiti napete družbene odnose, a ne vidi, da tega ne more doseči z naivno miroljubnostjo, temveč le z nasilno revolucijo. Morda je prav ta razcepljenost tista, ki umetniško izpopolni Brechtove ženske like in pripomore, da se izognejo enoznačnosti in (stereo)tipizaciji, ki bi jim sicer lahko grozila.

Treba pa je povedati, da vseh Brechtovih ženskih likov ne moremo enačiti. Ženske predvsem v njegovih zgodnjih delih včasih zapadejo v stereotipe, ki jih potiskajo v vloge žrtve in jih omejujejo nanjo (najjasnejši primer so ženski liki v *Baalu*), ali v paradigme moralne dobrote, ki se pogosto manifestira v materinskosti (trpeče matere so posebno pogost motiv v Brechtovi najzgodnejši poeziji in kratkih zgodbah), ali pa na »kurbe«, katerih realizirana seksualnost je včasih stvar parodije (to pri Brechtu najdemo tudi še relativno pozno, do neke mere denimo pri ženskih likih iz *Opere za tri groše*).

Kot je izpostavila feministična teoretičarka Sara Lennox, se te Brechtove ženske »gibljejo znotraj parametrov, ki so nam znani iz del drugih moških avtorjev« (85).² Čeprav je radikalna v svoji interpretaciji in tudi dodaja, da je to le ena od možnih perspektiv, ki jo je za celovitejšo sliko treba dopolnjevati še z drugimi, pa so njena opažanja, vsaj kar se tiče zgodnjih ženskih likov, točna. Pogosto jih determinira njihov ekonomski, seksualni ali družinski status, skoraj vedno jih definira njihov primaren odnos z moškimi, koncipirane so predvsem kot mame ali spolne partnerke moških likov.

Čeprav v njegovih zgodnjih delih lahko razberemo »jasno mizogino stereotipiziranje ženskih likov, prepoznavno predvsem po njihovi viktimizaciji«, v kasnejših dramah pogosto najdemo »centralni ženski lik, čigar boj proti viktimizaciji je postala Brechtova glavna skrb« (Smith 492).

Ženski liki v kasnejših delih so manj enoznačni, so kompleksni, večdimenzionalni in pogosto celo bolj izraziti kot moški. Ob tem je vredno omeniti Brechtov sodelovalni proces pisanja. Skoraj vse njegove drame so nastale po principu kolektivne produkcije, v tesnem sodelovanju s kolegi in soavtorji oziroma še bolj ključno – s kolegicami in soavtoricami, med drugim Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin in Ruth Berlau. Zdi se zelo verjetno, da so Brechtove sodelavke vsaj delno pripomogle h kompleksnosti in progresivnosti ženskih likov v teh dramah – gotovo ta tip soavtorstva v pisanje doda nove poglede in dimenzije.

Tudi kasneje v Brechtovem opusu lahko razbiramo svojevrstno delitev spolnih vlog: moški so pogosto poslovneži (Mauler v *Sveti Ivani Klavniški*, Puntila v drami *Gospodar Puntila in njegov hlapec Matti* ...), vojaki ali razvratni zločinci, medtem ko so ženske še vedno najpogostejše matere (gospa Carrar v *Puškah gospe Carrar*, Korajža, Pelageja Vlasova ...), prostitutke in/ali dobrodelnice (Šen Te, Ivana ...).

S pojavom marksističnih idej v Brechtovem delu se vzpostavlja tendenca, da v svojih eksplicitno političnih dramah ženske like postavlja za nosilke osrednje politične (marksistične) ideje dela. To lahko vidimo denimo v dramah *Mati Korajža in njeni otroci* in *Sveta Ivana Klavniška*, v katerih protagonistki prikažeta, kako sistematično lahko

2 Prevodi citatov, ki so izvirno v angleščini, so moji.

kapitalistična družba uniči posameznico³; ali pa po drugi strani v dramah *Puške gospe Carrar* in *Mati*, v katerih se protagonistki na boleč način radikalizirata in naučita, da svojih otrok ne moreta obvarovati s tradicionalnimi materinskimi atributi, temveč šteje kvečjemu politični aktivizem. Brecht na žensko projicira utelesitev političnega ideala ali pa njegov popoln propad; ta polarizacija pa je možna samo, ker kot ustvarjalec ne upodablja »resničnih žensk, temveč lastno invencijo mita ženskosti« (Lennox 88).

Kot lahko vidimo, se je hkrati z vpeljavo novih političnih tez spremenila tudi koncepcija lika matere: za razliko od zgodnjih del so v Brechtovih kasnejših dramah matere pogosto prikazane predvsem kot nepopustljive, ne več klasično materinske ali sploh nematerinske figure, ki za svoje otroke v neizprosni družbenopolitični situaciji iščejo nekonvencionalne rešitve. V tem kontekstu je posebej zanimiva Gruša Vahnadze, ki za otroka poskrbi najbolj »materinsko«, čeprav ni njegova biološka mati; Gruša poleg arhetipa matere sicer uteleša tudi arhetip mlade, pogosto naivne, morda celo manj inteligentne tako ali drugače »čiste« ženske-otroka, s katerim se je Brecht večkrat poigral. Zanimivo je tudi, da so matere pri Brechtu navadno prikazane kot bolj ali manj asexualna bitja, katerih erotični ali senzualni aspekt je izbrisan. A kakršnekoli so že specifične Brechtovih mater, vsekakor ni zanemarljivo, da ukvarjanje z likom matere iz njegovega pisanja nikoli ni izginilo in se ga je tako in drugače dotaknil v številnih delih.

Pri tem je treba poudariti, da je do arhetipov, ki jih uporablja v svojih dramah, Brecht pogosto tudi subverziven – sploh njegovi liki mater so zato mnogo več kot enoznačni stereotipi. Najboljši primer je tekst *Mati*. Walter Benjamin v članku »Družinska drama v epskem gledališču« postavi tezo, da v njem Brecht vzpostavlja »sociološki eksperiment revolucionarne preobrazbe matere«, pri čemer trdi, da »[č]e bi revolucionarno preobrazili matere, bi revolucionarno preobrazili vse« (254). Intenca je prav v tem, da napade in kritizira stereotip ženske, kot ga producira kapitalizem. Pelageja Vlasova kot delavska mati (in vdova po delavcu) je s tem v kapitalistični patriarhalni družbi dvojno izkoriščana: kot delavka ter kot žena in mati. Tako postane »pretepena junakinja« epskega gledališča: zaradi svoje materinskosti v želji, da bi pomagala sinu, doseže solidarnost z delavskim razredom in se prelevi v revolucionarko, ki deluje, še vedno, kot mati – mati delavskega razreda, ki poje komunistične uspavanke, z vsakim gibom služi komunizmu, je »utelešena praksa« (prav tam 255).

Ne smemo pozabiti, da moramo Brechtove ženske like v tistih njegovih delih, ki so že obarvana z marksističnimi in komunističnimi idejami, zmeraj brati v kontekstu te političnosti. Vsi, tako moški kot ženske, se morajo za potrebe revolucije odpovedati svoji lastni subjektivni identiteti. Brecht svoje ženske (tako kot moške) like uporablja za kritiko buržoazne družbe in kapitalističnega izkoriščanja – od tega, ali se uvrščajo med izkoriščevalke ali izkoriščane, pa je odvisno, iz katere smeri k tej kritiki pristopi. Brecht »vidi moško prevlado v [buržoazni] družbi«, opaza raziskovalka Laureen Nussbaum (239), in ker se upira proti enemu, se upira tudi proti drugemu; v komunizmu naj bi se ta hierarhija med spoloma porušila: »takrat se bo končala stiska življenja, ki ljudem ukazuje po spolih« (Benjamin 256).

Primeri, ki smo jih do zdaj obravnavali, da smo zarisali značilnosti in posebnosti Brechtovih ženskih likov, so izhajali predvsem iz bolj znanih Brechtovih dramskih tekstov. Za analizo pa se nam ponuja tudi pogosto spregledan, a za to tematiko zelo zanimiv primer ženskih likov v tekstu *Strah in beda Tretjega rajha*.

Bernard Fenn v svoji doktorski disertaciji *A Study of Characterisation of Women in the Plays of Bertolt Brecht* izpostavlja zelo zanimivo skupno točko ženskih likov, ki jih najdemo v tem delu: dramske osebe, ki protestirajo in se upirajo nacističnemu terorju, so konsistentno ženske, medtem ko režim branijo, reprezentirajo ali pa se mu pasivno podreajo in ga na tihem omogočajo predvsem moški liki. To bi lahko razumeli v skladu s prej orisanim trendom žensk kot (večinskih) nosilk političnega sporočila. Takoj pa je treba izpostaviti, da se režimu ne uprejo vse ženske – že v drugem prizoru (»Izdaja«) najdemo žensko, katere mož je soseda naznanil tajni policiji. Čeprav lahko razumemo, da

3 Ali posameznika; na tem mestu sem namenoma uporabila ženski spol kot generični.

oba izrazita oklevanje in obžalovanje, je njena krivda vsaj posredna.⁴ Pa tudi vseh moških likov ne moremo stlačiti v kalup podrejanja ali strinjanja. Ne smemo se ujeti v past posploševanja.

Znotraj kratkih prizorov dobimo le bežen vpogled v vsakega od ženskih likov, a kljub temu izstopajo že prej omenjene vzporednice, zanimivosti, pa tudi trenutki dvoma ali poguma ženskih likov v tesnobni realnosti teksta. V prizoru »Križ s kredo« se denimo srečamo s služkinjo, ki do režima ne kaže enake slepe naklonjenosti kot njen zaročenec, ki je postal lahek plen za nacistično ideologijo. Postal je namreč član SA in se rad hvali s tem, kako s križci, ki jih nariše s kredo, označuje potencialne »izdajalce«, da jih ovadi. Služkinja se sicer s politiko pretirano ne ukvarja (kar je skupno mnogim likom, tako ženskim kot moškim), a na koncu prizora potoži kuharici, da je njen zaročenec »čisto spremenjen«, da so ga »popolnoma uničili«, in ji reče: »Najraje bi vas prosila, da mi pogledate na ramo, ali nimam tudi jaz tam kakega križa.« Omembe vredna je tudi služkinja v prizoru »Iskanje pravice«, ki pred sodnikom kar spotoma spregovori proti esajevcem. V njej bi morebiti lahko prepoznali sledi arhetipa ženske-otroka, ki brez zavor spregovori neprijetno resnico – ker se morda niti ne zaveda, kaj govori. Najbolj glasno in vztrajno pa se gotovo upre gospa Fenn v prizoru »Nova delovna mesta«, katere brat je umrl kot nemški vojak v Španiji in ki vztraja pri tem, da bo nosila črnino, tudi če jo zato naznanijo in zaprejo. Njene zadnje besede v prizoru (»Kaj pa bo pomagalo? Pa stori nekaj, kar bo pomagalo!«) zazvenijo kot klic k splošnemu upor proti fašistični tiraniji.

Morda najbolj zanimiva od žensk v *Strahu in bedi* pa je Judith Keith iz prizora »Judovska žena«. Prizor prikazuje Judith, Judinjo, poročeno z arijcem, kako pakira; pripravlja se, da bo pobegnila v tujino pred vse bolj represivnim režimom. Vse okrog sebe prepričuje, da odhaja le za nekaj tednov, obenem pa išče način, kako bi povedala možu, da odhaja (verjetno) za vedno. Na koncu se nobeden od scenarijev, ki jih je vnaprej vadila, ne uresniči. Oba z možem se pretvarjata, da se poslavljata le za nekaj tednov, čeprav oba vesta, da lažeta; tudi ko Judith moža prosi, naj ji poda krzneni plašč, ki ga ne bo potrebovala vse do zime. Prizor se konča točno tako, kot ni hotela, da se, in čemur se je na vsak način poskušala izogniti.

Sara Lennox prepozna Judith kot eno od redkih Brechtovih likov, »katere upodobitev je relativno konsistentna s feministično analizo« (87). Takšno interpretacijo bi lahko iskali v njeni emancipaciji, pokazani skozi odločitve, da odide. V liku ženske, ki zapušča moža za lastno dobro in dobro vseh vpletenih (čeprav gre tu seveda za močno zaostreno situacijo, v kateri je v ospredju preživetje), bi se morebiti dalo v tekstu najti vzporednice z Noro iz Ibsenove *Hiše lutk*, likom, ki je bil že zgodaj prepoznan kot potencialno feminističen. A pri tem moramo biti pazljivi, da zaradi te interpretacije ne spregledamo mnogo drugih, pomembnejših političnih tematik, ki igrajo ključno vlogo v celotnem *Strahu in bedi* in tudi v tem prizoru, kot so postopna fašizacija družbe, tiho omogočanje fašizma (kot to v tekstu počnejo Judithini sosedje in znanci, ki se od nje postopno distancirajo – in, če smo radikalnejši, na subtilnejši način tudi Judithin mož, ki se pretvarja, da ne ve, zakaj odhaja), naraščajoč antisemitizem in tako dalje. V tem smislu je Judith kot oseba na intersekciji identitet, ki sta obe relevantni za branje lika, dvojno zanimiva: kot Judinja in tudi kot ženska.

Judith je izrazito notranje razklana. Kakor pri drugih Brechtovih likih tudi njeno notranjo razklanost pogojuje konflikt v družbi, v tem primeru vzpon fašizma, kar jo kot Judinjo eksistencialno prizadene. Našli bi lahko več točk razkola: med njeno (preteklo) identiteto fine meščanke in identiteto zatirane Judinje, med sprejemanjem in zavračanjem svojih različnih identitet ter seveda v najbolj izpostavljenem notranjem konfliktu, ki ga je situacija izsilila: ali (in kako) naj pove možu, da odhaja. Želi si oditi, želi ostati z možem, želi več stvari hkrati, a ne more imeti vseh, preizkuša in vadi različne možnosti, kaj naj stori, pa si takoj kontrira. Tako je izpostavljena njena razklanost.

Pomembno je omeniti, da se Judith izogne večini stereotipov ženskih likov. Je zrela ženska, ki jemlje usodo v svoje roke; sicer jo je definiral njen položaj v odnosu do moža, a prav s svojo odločitvijo, da odide, se je redefinirala in

⁴ To tudi ni edini tovrsten primer v tekstu.

se s tem poskušala izogniti viktimizaciji. A hkrati Judith z odhodom poskuša tudi zavarovati moža in rešiti njegovo kariero – če ostane poročen z Judinjo, ga bodo vrgli s klinike, kjer dela kot primarij. V tem pogledu se ona žrtvuje; da bo mož obdržal udobni *status quo*, ona pusti vse za sabo. Njeni telefonski klici na začetku prizora so namenjeni temu, da možu uredi življenje – kar zelo jasno nakazuje dinamiko v razmerju, kjer mora ženska poskrbeti za vse. In tako jo lahko beremo kot žensko, ki bo za moškega storila vse. To pa lahko hkrati razumemo tudi kot kritiko že samo po sebi.

Omembe vreden je tudi hipen motiv erotike z zapeljivim perilom, ki ga spakira – trenuten preblisk emancipirane ženske seksualnosti, ki pa se nemudoma izgubi v obupu, skozi katerega se je prebil in iz katerega se je morda porodil.

Judith je zanimiv lik tudi zato, ker je (bila) pripadnica buržoazije, kot sama pravi, ena od meščanskih žena s služkinjami, kakršne Brecht vedno znova kritizira; a »sedaj naj bi nenadoma to smele biti le še blondinke«, fašistična sprememba družbenih norm jo je torej izrinila iz relativno privilegiranega položaja v pozicijo zatirane marginalke in jo prisilila, da spremeni svoje prioritete, odnos do politike in samoidentifikacijo. Tudi Judith, tako kot druge prej omenjene ženske v *Strahu in bedi*, je podobna Pelageji Vlasovi ali gospe Carrar v tem, da se je radikalizirala, ko ji zaradi nepravilne družbe in političnega zatiranja ni preostalo nič drugega. Ni naključje, da so v teh prizorih ženske izbrane kot predstavnice upora režimu. Kadar direkten napad ni mogoč, izražajo vsaj tiho nasprotovanje.

Če lahko kaj zaključimo iz te kratke analize Brechtovih ženskih likov, je to, da je kot vse ostalo v Brechtovih besedilih tudi reprezentacija žensk pri njem izrazito politična. Ne glede na to, skozi kakšno prizmo beremo ženske like v njegovih delih, lahko brechtovski etos gledališča in njegov dialektični pristop k ustvarjanju najbolj spoštujemo tako, da to političnost priznamo, upoštevamo, se z njo ukvarjamo ter da jo, kjer je to treba, kritiziramo in vzpostavljamo na novo.

Viri in literatura

Benjamin, Walter. »Družinska drama v epskem gledališču«. *Poskusi o Brechtu*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2009. 253–256.

Fenn, Bernard. *A Study of Characterisation of Women in the Plays of Bertolt Brecht*. Doktorska disertacija. University of Kerala, 1979.

Fuegi, John. *Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama*. New York: Grove Press, 1994.

Lennox, Sara. »Women in Brecht's Work«. *New German Critique* 6.14 (1978): 83–96.

Milohnić, Aldo. *Umetnost v času vladavine prava in kapitala*. Ljubljana: Maska, 2016.

Nussbaum, Laureen. »The Evolution of the Feminine Principle in Brecht's Work: Beyond the Feminist Critique«. *German Studies Review* 8. 2 (1985): 217–244.

Smith, Iris. »Brecht and the Mothers of Epic Theatre«. *Theatre Journal* 43.4 (1991): 491–505.

Squiers, Anthony. *The Social and Political Philosophy of Bertolt Brecht*. Doktorska disertacija. Kalamazoo, Michigan: Western Michigan University, 2012.

KAJ IZGLEDA KOT FAŠIZEM?

Leni Riefenstahl in Laibach



Nik Žnidaršič

George Orwell v svojem eseju o Dickensu zapiše, da ima vsak pisatelj »'sporočilo', pa če ga prizna ali ne, ki mu sledi vsaka podrobnost njegovih del. Vsa umetnost je propaganda«, in nadaljuje, da vseeno »vsa propaganda ni umetnost« (59). Jasno je, da govori o propagiranju idej, in ne političnih ideologij, in vendar se poraja vprašanje, kje potegniti črto. Katera umetnost je od svoje ideologije dovolj oddaljena, da ni vsiljiva, da lahko živi tudi brez nje? Katera umetnost izvaja »pravo« propagando? In širše: je mogoče avtorjevo intenco ločiti od umetniškega dela?

Od sedemdesetih let prejšnjega stoletja dalje, ko so nekatere feministke¹ iskale ženske, ki so v preteklosti ustvarile nekaj, na kar bi se lahko naslonile in razvile zgodovinsko linijo zatiranih presežnih ustvarjalk, se je ponovno pojavilo ime Leni Riefenstahl, filmske režiserke, najbolj poznane po svojih filmih, ki so nastali na nacističnih shodih v Nürnbergu in na olimpijskih igrah v Berlinu leta 1936. Če je v središču nacizma Hitler kot glavni krivec, desno od njega Goebbels in umorjeni Rohm, stoji takoj zraven, pred ostalimi moškimi, ki so bili prav tako odgovorni kot ona, Leni Riefenstahl, ki je v tej družbi edina ženska. In edina, katere krivda ni bila nikoli potrjena: na povojnih sojenjih je bila označena le kot sopotnica (*Mitläufer*) nacizma kljub njenemu na prvi pogled očitnemu doprinosu k širjenju nacističnih idej in krepitvi Hitlerjevega kulta. V resnici je zgodba bolj kompleksna: Riefenstahl se za svoja dejanja ni nikoli opravičila (menda to ne bi zadoščalo ali naredilo kakršne koli razlike), nikoli ni bila članica NSDAP,² nikoli ni izvedla nobenega jasno določenega zločina ali naredila eksplicitno, jasno zastavljenega propagandnega filma (sama je trdila, da imajo propagandni filmi vselej naratorja, ki ga njeni nimajo in zato naj ne bi bili propagandni). V razmerja, ki so omogočila njeno ustvarjanje kot ženske v izrazito moški (z)družbi, se ne bomo poglobljali, trdimo pa, da je njen status ženske nezanemarljiv pri kasnejšem dojemanju njene krivde. Vsekakor pa to ne opravičuje njenih dejanj, temveč pogled kvečjemu obrača drugam, k tistim sokrivcem, ki so svoje povojno življenje nadaljevali skorajda neprekinjeno in nespremenjeno. Hkrati pa bi bila lahko Riefenstahl feministka samo v primeru, če bi bila sama edina ženska na svetu³; sama sebi je bila edina mar, na svoj spol pa se ni ozirala, dokler je niso nanj opomnili drugi ali ni nastopila priložnost, ko ga je lahko izkoristila.

Estetizacija estetizirane politike (torej estetizacija fašizma po Walterju Benjaminu) je očitno propaganda: Riefenstahl resničnosti ni zajemala. Ni šlo za *cinema verité*, kot je sama trdila kasneje, temveč so bili nekateri prizori zrežirani, postavljeni, drugi celo poustvarjeni v studiih več mesecev kasneje. Ustvarjala je torej nove (a lažne) dokumente in s tem izvedla popoln obrat v doživljanju in ustvarjanju dokumentarnih filmov. Njeni filmi niso zgolj obnavljanje dogajanja. Če je bil včasih namen dokumentarnih filmov, da zajemajo realne dogodke čim bolj objektivno, da si jih lahko gledalec kasneje ogleda kot zgodovinske artefakte, je Riefenstahl ustvarila drugačno poustvarjanje dogodkov. Poustvarjanje izkušnje, občutja. S tem se je seveda oddaljila od pravega pomena dokumentarnega filma in ustvarila nov kontekst, v katerem »'propaganda' označuje le odstop od dejanskosti, le reprezentacijo realnih okoliščin, ki se zdi vsaj laskava, če ne celo izkrivljena« (Rother 64). Prikazovala je torej tisto, kar bi se moralo dogajati v nacističnem aparatu, in ne tistega, kar se v resnici je.

1 Alice Schwarzer trdi, da je bila Riefenstahl kot ženska prisiljena v sodelovanje z nacisti, če je sploh hotela snemati filme. Zagovarjala jo je tudi Adrienne Rich, ki jo je zato ostro napadla Susan Sontag, ta izmenjava mnenj pa je povzročila svojevrstno pamfletistično »vojno« o predvajanju filmov Leni Riefenstahl, o kateri piše Sally Amsden.

2 Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei – Nacionalsocialistična nemška delavska stranka.

3 Igrane filme, v katerih je Riefenstahl najprej sodelovala samo kot igralka-plesalka, kasneje pa jih je tudi režirala, so nekatere feministke (tokrat uporabljamo izraz spolno nevtrarno) pogosto poskušale brati s feministično lupo, ki je njene like razumela kot izrazite borke proti patriarhatu in zatiranju.

V biografiji Susan Sontag je Benjamin Moser Artaudovo idejo spektakla, po kateri se je zgledovala Riefenstahl, povezal z izkušnjo ogleda njenih filmov, ko »jaz odplavi cunami orgiastičnega *Gesamtkunstwerka*« (392). K ideji spektakla se bomo še vrnili, na tem mestu pa se moramo ustaviti pri Susan Sontag, ki je v zgodbi Leni Riefenstahl vse prej kot nepomembna. Sontag je tista, ki je leta 1975 z esejem *Fascinantni fašizem* preprečila skorajda vse poskuse prej omenjenih feministk, da bi jo popolnoma rehabilitirale, in hkrati tudi poskuse Riefenstahl, da bi se ponovno vrnila k filmu.⁴ Sontag je esej napisala kot odgovor na prvo odmevno delo Riefenstahl po vojni, na njeno knjigo fotografij pripadnikov afriškega ljudstva Nuba.⁵ Pri njih je opazila povezave z nacistično ideologijo (»kontrast med čistim in umazanim, nepokvarljivim in oskrunjenim, fizičnim in mentalnim, radoživim in kritičnim« (Sontag)) in temami fašistične estetike (»obsedenost z nadzorom, submisivnostjo, ekstravaganantnim trudom; izražajo dve na videz nasprotni stanji, egomanijo in zaslužjenost; [...] spreminjanje ljudi v stvari; množenje stvari in razvrščanje ljudi/stvari okoli vsemogočnega, hipnotičnega vodja ali sile« (prav tam)). Kamera Leni Riefenstahl je svoje žrtve⁶ zajemala le v trenutkih moči, ko so bile kite afriških teles napete, v trenutkih mirne napetosti, v trenutkih, ko jih je bilo težko ločiti od antičnih kipov. V trenutkih, v katerih jih je lahko zajemala kot objekte. Obsedenost z zdravim telesom, ostro zavračanje vsakršnih hib in napak (prirojenih, pridobljenih, starostnih) je Riefenstahl popolnoma prevzela: končno je prišla v družbo brez izrojenosti, brez napak, z močnim vodjem in skupnostjo, ki se mu ne bo izneverila, temveč le slepo sledila. Riefenstahl je prišla v družbo, enako tisti, h kateri je stremel Tretji rajh: »rasno čisti«, zaprti družbi, ki samo sebe sanira (obolele in ostarele so zapirali v hiše), ki je povezana z naravo, iz katere izhaja, vendar jo vseeno obvladuje in nadvlada.

Imažerija⁷ Tretjega rajha pa je bila lahko tudi bolj oprijemljiva. Podobe, simbole (npr. črn kljukasti križ, bobnarček, srečna svetlolasa družina), barve (kombinacija rdeče, bele in črne), material (črno usnje), geste (*Sieg Heil*) s(m)o po vojni obsodili na večno povezanost z nacizmom, nekatere od njih pa celo zaklenili v navidezno skrinjo zgodovine, iz katere naj jih ne bi več spuščali. Kot da bi s tem, ko smo zatrli ikonografijo, zatrli tudi ideje, ki jim je služila. Zamenjali smo vzrok in posledico.

Z estetiko in spektaklom se najučinkoviteje ukvarja skupina Laibach, ki z različnimi umetninami raziskuje totalitarnost. Laibach poskuša razvozlati, kar so povojni poskusi zdravljenja travm začeli vozlati in kar je do razpada Jugoslavije še dodatno zapletla slovenska razpetost med Evropo in Balkan, med Avstrijo, Italijo in Jugoslavijo (danes vedno bolj tudi Madžarsko). Gledalcu postavlja vprašanja in pri interpretaciji, razvozlavanju vozla ne pomaga, temveč ponudi le nešteto možnosti, ki so enako verjetne, porine ga v interpretativno zmedo, iz katere se mora prebiti sam. S tem ga prisili, da loči citirano, *ready-made* podobo in pravi pomen dela.

Glavna mehanizma, s katerima Laibach razpira totalitarnost, sta potencirani eklekticizem in subverzivna afirmacija (nadidentifikacija). Za slednjo je značilno predvsem dejstvo, da »hkrati z afirmacijo pride do vzpostavljanja distance do samega predmeta afirmacije ali njegovega razkritja. Pri subverzivni afirmaciji vedno pride do presežka, ki destabilizira afirmacijo in jo obrne v njeno nasprotje« (Arns in Sasse 6). Laibach je bolj totalitaren, kot so (bili) totalitarni sistemi, na katere se sklicuje (poglavito fašizem, nacizem, stalinizem).⁸ S tem ustvarja polje negotovosti, nejasnosti, ki nas prisili, da se opredelimo do njihovega delovanja, kot trdi Žižek, hkrati pa ustvari tudi fascinacijo. Laibach nadidentifikacije ne doseže le z vizualno militantno podobo (vojaške uniforme, ki močno spominjajo na

4 Po koncu vojne se je ukvarjala skorajda izključno s fotografijo, zaslovela je kot fotografinja znanih oseb (med njimi sta bila tudi Mick Jagger in Andy Warhol), proti koncu življenja pa je snemala tudi podvodno življenje in se skorajda do smrti, ko je minevalo njeno stodrugeto leto, tudi sama potapljala.

5 Nemško *Die Nuba*, angleško *The Last of Nuba – Zadnje Nube*.

6 Z izrazom sledimo terminologiji Susan Sontag.

7 Izraz uporablja Barbara Borčić.

8 To se je lepo pokazalo s t. i. plakato afero, ko so člani Novega kolektivizma zmagali na natečaju za oblikovanje plakata in štafetne palice za dan mladosti. Komisija, v kateri so bili tudi politični predstavniki, sploh ni dojela, da plakat v resnici citira nacističnega, le da so izrazito nacistične simbole (zastavo, orla) zamenjali »jugoslovanski« elementi, vrh štafetne palice pa je predstavljal miniaturni Plečnikov parlament.

nacistične, Malevičev križ kot zamenjava kljukastega, groba, nasilna glasba), temveč tudi z jezikom, ki ga uporablja. Njegova raba jezika »je teroristična toliko, kolikor je nedvomno zasnovana kot begajoče, odtujevalno sredstvo. [...] Laibachov jezik, tako njegove asociacije kot oblika izražanja, je zasnovan z namenom biti zatiralški, analogen nasilnosti koncertov« (Monroe 84).

Potencirani eklekticizem pa je močno povezan z omenjenim citiranjem (ali retrocitiranjem po Monroeju). Laibach pri ustvarjanju novih del vselej uporablja že obstoječa – raznovrstna in raznorodna – dela, vendar ne samo kot estetske reference, temveč tudi kot objekte, s sopostavljanjem katerih ustvari nov pomen. V njih tako »retroaktivno uvede virusne mutacije, s tem pa jih destabilizira« (prav tam 79). Tukaj se močno razlikuje od Riefenstahl: ona je ustvarjala nove dokumente, za katere je trdila, da so originalni, inovativni (kar so bili) in popolnoma resnični (kar niso bili), Laibach pa stori ravno obratno. Ne trdi, da je originalen, ne trdi, da je inovativen, in ne trdi, da je resničen.

Delovanje skupine lahko razdelimo na dve področji. Sprva se je Laibach ukvarjal predvsem z likovno umetnostjo,⁹ kar pa so z ustanovitvijo Neue Slowenische Kunst (NSK) leta 1984 prevzeli Irwini. Takrat se je Laibach skorajda izključno usmeril drugam, v performativno razsežnost totalitarnih sistemov in to uveljavljal (prakticiral) – in to še vedno počne – na megalomanskih koncertih industrijskega rocka. Svoja likovna spoznanja in raziskovanja razširi v dogodek, v *Gesamkunstwerk*, s katerim napade vse čute opazovalca. Prej obremenjeni pogled ni več osamljen, zdaj je z Laibachom obremenjeno še celotno telo: ušesa z glasbo in razvozlavanjem povezave z besedilom, drobovje z mogočnimi ritmi, ki destabilizirajo razum in ga odprejo manipulaciji, ki jo izvaja Laibach.

Koncerti »spominjajo na množične shode in tako razkrivajo množično-psihološke procese« (Monroe 229). Hibridna oblika med političnim shodom in koncertom je poudarjena sploh v zgodnjih govorih Petra Mlakarja, ki je nastopal namesto predskupine in neposredno nagovoril publiko, včasih skoraj tako provokativno kot nastop, ki je sledil. Njegovi govori »so bili vselej povezani z lokacijo koncerta ali s političnim in zgodovinskim kontekstom« (prav tam 118). Povezava rocka in totalitarizma ni zanemarljiva: rocku (oziroma popularni glasbi) je »inherenten potencial, ki ga različni režimi uporabljajo za svoje namene« (prav tam 229). Oba gojita kult osebnosti idealnega vodje,¹⁰ na katerega so libidinalno vezani njegovi sledilci, ki posledično tvorijo trdno skupnost, kot piše Freud v *Množični psihologiji in analizi jaza*. Ravno ta skupnost vsebuje potencial (kot se je pokazalo s pojavom Beatlov), ki ga Laibach z manipulacijo izkorišča in s tem kaže, kako bi ga lahko izkoriščali (in tudi ga) še drugi.

V času, ko se je Laibach formiral, je bil rock relativno nova, sveža stvar. Sploh stadionski, ki je privabljal največje množice, se je uveljavil v sedemdesetih in je za Laibach najpomembnejši (kar pa seveda ne pomeni, da se ne ukvarjajo tudi s popom – med drugim so reinterpreterali pesmi Beatlov in mjuzikel *Moje pesmi, moje sanje*). Podoben potencial za manipulacijo je imel tudi film v času Leni Riefenstahl: *talkies* so se pojavili konec dvajsetih, šlo je za nov izum, ki je lahko dosegel dotlej nepredstavljivo veliko število ljudi, ki so množično hodili v kino. V resnici se v dvajsetem stoletju pojavi cela kopica izumov, ki omogočajo množično širjenje informacij (in s tem manipulacije): od radia, filma, televizije preko interneta do socialnih omrežij. Ravno ta imajo popolnoma drugačne zakonitosti kot njihovi predhodniki – prvič lahko z množico ljudi manipulira prav vsak.

Laibach na svojih koncertih dokonča dokumentarni obrat Leni Riefenstahl: uprizarja totalitarizem in gradi iz kosti, pobranih iz grobov preteklih in sočasnih političnih sistemov, ki jih s tem kritizira. Gledalec tako ni le pasivni opazovalec koncerta, temveč aktivno sodeluje v njegovem nastanku. Če si ga želi ogledati, ga mora ustvarjati. Vseeno pa je treba priznati, da se je Laibach korenito spremenil: ne v svojem delovanju na odru, temveč v svojem delovanju za njim. Prišlo je do skoraj popolne demistifikacije, člani skupine kot posamezniki govorijo o delu skupine, česar so se na

⁹ Likovno umetnost so podpirali z natančno oblikovanimi izjavami in publikacijami, poglavito s številko *Problemov*, pri kateri je sodeloval celoten NSK.

¹⁰ Laibach pogosto omenja frontmana banda Queen Freddieja Mercuryja kot primer izredno uspešnega politika.

začetku močno otepali (spomnimo se samo prvega intervjuja na RTV Ljubljana¹¹), o skupini nastajajo dokumentarni filmi, ki nas pripeljejo v zaodrje. Skrivnost, ki je Laibach delala tako posebnega, je izginila: preveč vemo in zato kult brezimne osebnosti ne obstaja več. Megla se je razkadila, to ni več *Gesamtkunstwerk*. Kar pa ne pomeni, da je izginil tudi totalitarizem, ki ga uprizarja.

Katere ideje torej propagirata Riefenstahl in Laibach? Kateri od njiju je od lastne ideje dovolj oddaljen, da s tem ne uničuje svojih del? V resnici smo ravno tu storili napako: Laibach ni oddaljen, ker ne sme biti; in obratno: Riefenstahl je oddaljena, ker mora biti. Laibach gledalca tepe po glavi, sili ga v to, da najde povezave, da se ne preda estetiki, da mu je nelagodno. Riefenstahl pa poskuša doseči popolno vdajo gledalca. Popolno vdajo v estetiko, popolno vdajo v nacizem. To sta temeljni ideji, ki ju propagirata in želita doseči: Laibach prebuja, Riefenstahl ziblje v sen, ki je v resnici nočna mora. Njena fašistična estetika je torej resnična, a se pretvarja, da ni, Laibachova estetika pa se ne pretvarja. Zaveda se, da je fašistoidna.¹² S sorodnimi estetskimi sredstvi torej dosežeta obratni učinek: Riefenstahl širi, kar Laibach odstira in s tem zatira. Ostaja samo vprašanje, kdo je močnejši, kdo bo nadvladal drugega.

VIRI IN LITERATURA:

Amsden, Sally. »*riefenstahl: hitler's friend?*« *Off Our Backs* 5.10 (1975): 18–19.

Arns, Inke in Sasse, Sylvia. »Subverzivna afirmacija: o mimezisu kot strategiji upora.« *Maska* 21.3–4 [98–99] (2006): 5–21.

Borčič, Barbara. *Celostna umetnina Laibach. Fragmentarni pogled*. Ljubljana: Založba /^{*}cf, 2013.

Freud, Sigmund. »Množična psihologija in analiza jaza.« *Psihoanaliza in kultura*, ur. Rastko Močnik in Slavoj Žižek. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981, 5–74.

Löwisch, Henriette. »An Interview with Alice Schwarzer on Leni Riefenstahl.« *German Politics & Society* 31.3 (2013): 76–82.

Monroe, Alexei. *Pluralni monolit: Laibach in NSK*. Ljubljana: Maska, 2003.

Moser, Benjamin. *Sontag: Her Life and Work*. London: Allen Lane, 2019.

Orwell, George. »Charles Dickens.« *All Art is Propaganda*. Boston: Mariner Books (2009): 25–70.

Rich, Adrienne in Sontag, Susan. »Feminism and Fascism: An Exchange.« *The New York Review of Books* 22.4 (1975). Splet. 1. apr. 2020. <https://www.nybooks.com/articles/1975/03/20/feminism-and-fascism-an-exchange/>.

Rother, Rainer. *Leni Riefenstahl: The Seduction of Genius*. London: Continuum, 2002.

Schwarzer, Alice. »Leni Riefenstahl: Propagandistin oder Künstlerin?« *EMMA* 23.1 (1999). Splet. 1. apr. 2020. <https://www.emma.de/artikel/leni-riefenstahl-propagandistin-oder-kuenstlerin-263452>.

Sontag, Susan. »Fascinating Fascism.« *The New York Review of Books* 22.1 (1974). Splet. 19. mar. 2020. <https://www.nybooks.com/articles/1975/02/06/fascinating-fascism/>.

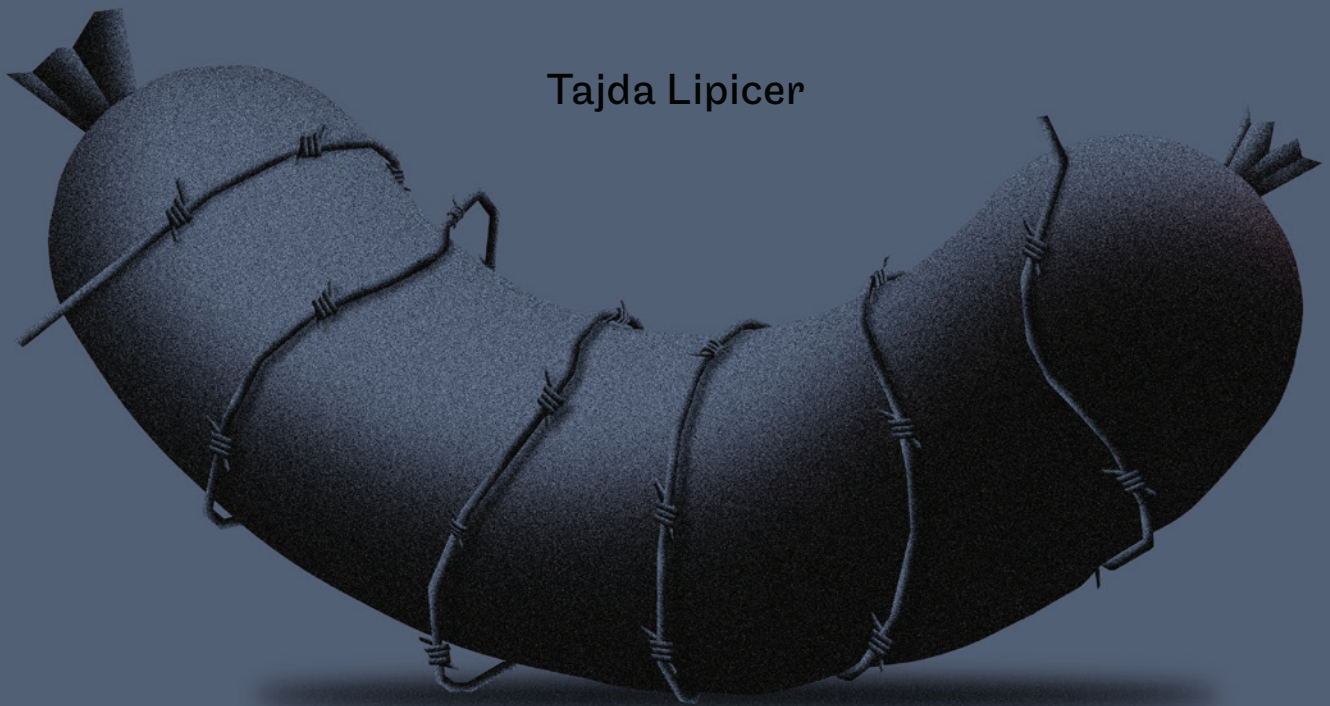
Žižek, Slavoj. »Zakaj NSK in Laibach niso fašisti?« *Maska* 21. 3–4 [98–99] (2006): 38–41.

11 Prvi javni intervju skupine (1983) je bil narejen v njim zelo lastnem stilu: zatohel prostor je bil osvetljen s svetlobo, ki je metala močne sence, posneti so bili z izrazitim spodnjim rakurzom, na (vnaprej napovedana) vprašanja pa so odgovarjali v izjemno kodiranem jeziku, ki se pojavlja tudi v njihovih manifestih. Intervju je postal javni nastop skupine, v resnici ga je vodila skupina Laibach, in ne novinar.

12 Z razlikovanjem med fašističnostjo in fašistoidnostjo sledimo malenkostni, a pomembni razliki med slovarskima definicijama izrazov – fašističen je tisti, ki se na fašizem/fašiste nanaša, fašistoiden pa tisti, ki se k fašizmu nagiba, k njemu teži. Podobno bi lahko rekli, da je estetika Riefenstahl fašistična, Laibach pa uprizarja in uporablja estetiko fašizma.

Ne išči sreče drugod kot le doma

Tajda Lipicer



Prepričanje, da se v sodobnem svetu dogodki iz polpretekle zgodovine ne morejo ponoviti, saj danes naj ne bi bili tako zaslepljeni, da ne bi zaznali krvavih dogodkov pred svojim lastnim pragom in vzpona fašistoidnih sil, se zdi ena večjih zmot v prevladujoči miselnosti v začetku 21. stoletja. Ob tem si namreč težko pojasnimo, zakaj se ljudstvo ob vzponu nacifašizma na oblast, ki ni bila le represivna, rasistična in totalitarna, temveč v popolnem nasprotju z njegovimi interesi, ni uprlo in jo je – nasprotno – celo podpiralo. Ko razmišljamo o podpornikih in sokrivcih za vzpon nacifašistične ideologije, v grobem pomislimo na dve skupini ljudi. Prvi so ekstremistični zagovorniki oblasti, ki z našitimi svastikami na svojih oblačilih branijo ideologijo z lastnim znojem in krvjo. Za temi pa z obtožujočimi pogledi premerimo še konformiste, ki so se kritičnosti dogajanja okrog sebe sicer zavedali, a se z njim niso ne soočili ne spopadli. V obeh primerih je slika popačena in ne ponuja globljega uvida v mentalno zakulisje povprečnega prebivalca Nemčije in nekaterih drugih držav v 30. letih 20. stoletja in nam ne omogoča prepričljive razlage za njegovo potencialno zvestobo nacifašistični oblasti.

Trditev, da je ideologija najbolj uspešna takrat, ko je nevidna, se izkaže za resnično. Čeprav bi vsakdanje spektakle, sprevide ter teatraličnost množičnih dogodkov nacifašistične oblasti (še bolj pa njene propagande) resda težko označili za nevidne, je v bistvu šlo ravno za to – onkraj zunanje spektakelske podobe je ideologija ostajala prikrita, nevidna, saj je bila sprejeta kot obče stanje stvari. Pošastnost nacifašizma se ne skriva le v holokavstu in antisemitizmu, temveč tudi v kuhinji matere samohranilke, pod otrokovo posteljo ter v skupnem hodniku stanovanjskega bloka. Razkriva se skozi vsakdanja (in vsakodnevna) neskladja, krivice in strahove. Tako kot je Brecht v besedilu *Strah in beda Tretjega rajha* prikazal tako imenovani vsakdanji fašizem, je Wilhelm Reich v besedilu *Množična psihologija fašizma* poiskal podlago za vzpostavitev fašizma v domnevno osnovnem gradniku družbe – v družini.

Družina je osnovna celica, v kateri se generira ideologija, saj je izhodišče za formiranje človekove osebnosti ter njenih nezavednih impulzov. Reich meni, da vladajoča ideologija manipulira s temi impulzi zato, da v množicah ustvari takšno družbeno strukturo, kot jo potrebuje za izpeljevanje svojih umazanih namenov. Sprva fašistoidnim ideologijam vrata v družinsko okolje na široko odpira pojav seksualne zavrtnosti, takoj za pragom pa se tu pojavita še fiksacija na mater in očeta, ki ju je, kot bomo videli v nadaljevanju, nacifašistična propaganda s pridom izkoriščala.

Seksualna zavrtnost se rodi kot rezultat tabuizacije spolnosti. Proces tabuizacije se v otrokovem življenju začne že zelo zgodaj in vpliva na njegov mentalni razvoj v odraslo osebo, ki ima tako veliko možnosti, da bo razvila ne le fašistoidnih ali totalitarističnih, temveč tudi seksistična in mizogina nagnjenja. Po Freudu se v falični fazi z raziskovanjem lastnega telesa pri obeh spolih izoblikuje odnos do samega sebe, obenem pa se začne prebujati tudi seksualni gon. Če je otrok vzgajan v okolju, ki samoraziskovanja ne podpira in se ga celo sramuje, bo razvil enak sramežljiv odnos do spolnosti. Samoraziskovanje lastnega telesa je vsakič znova zaznamovano z občutkom krivde, nečistosti. Kot da s svojim dejanjem krši družinska pravila in počne nekaj grešnega. Posledično postane tabuizirana izkušnja spolnosti in vse, kar je povezano s spolnostjo. Tabuizacija rodi mistifikacijo; kar je mistificirano, je nedosegljivo, in ker je nedosegljivo tudi neizživeto, se pojavi nuja po kompenzaciji. Če je poseganje po fizični zadovoljitvi prepovedano, lahko priročen nadomestek predstavlja duhovna hrana v obliki emocionalno nabitih idej o časti, dolžnosti, pogumu in samokontroli.

Sramežljiv odnos do spolnosti je utemeljen s tem, da spolnost naj ne bi bila v skladu z moralno »časti in dolžnosti« (kot jo poimenuje Reich), z moralno, v duhu katere skuša živeti tradicionalna družina. Ideje o časti, dolžnosti in domovini nenadoma pridobijo velik pomen. Libidinalna energija, ki bi se sicer morala sproščati skozi detabuizirano in neobremenjeno izkušnjo spolnosti, je sedaj zgoščena v praznih geslih, ki nadomestijo ta primanjkljaj.

Eno od teh gesel, na katera se fiksira ter skozi katera se kasneje sprošča libidinalna energija, je ideja o praočetu – o absolutni figuri avtoritete, ki prevzema celotno odgovornost grešnih dejanj svojih otrok nase. Ta figura je v sferi družine seveda v veliki večini primerov oče, ki se – sploh v družinah agrikulturne populacije – ne pojavlja le v vlogi očeta vzgojitelja, temveč zaseda tudi avtoritativno vlogo direktorja, voditelja neke kmetije ali podjetja. Zaradi pretiranega poudarka na zvestobi očetovski figuri (figuri avtoritete) ter njegovi viziji upravljanja družinskega imetja imajo predvsem sinovi že v zelo zgodnjih letih privzgojen submisiven odnos do figur avtoritete.

Nacionalsocialistična propaganda je fiksacijo na praočeta sistematično izkoriščala kot sredstvo za obvladovanje množic. Propaganda je Hitlerja neprestano predstavljala kot ljudskega človeka; prikazovala ga je v družbi živali, otrok in ljudi ob vsakdanjih opravilih. Povprečen človek – pa naj bo to industrijski delavec ali kmet – je v njem uzrl zrcalno podobo samega sebe, z njim se je identificiral. A proces identifikacije ne pridobiva svoje moči le s postopkom prepoznavanja podobnosti med subjektom in objektom identifikacije, temveč s tem, da subjekt svoje lastne neizživete impulze končno doživlja skozi zunanji objekt – objekt identifikacije. Hitler (objekt identifikacije) ni bil le navaden povprečen pri vsakdanjih opravilih, bil je tudi vseomogoč z absolutno močjo v svojih rokah. Podoba Hitlerja je bila podoba vsakdanjega človeka, če ta ne bi imel svojih banalnih napak, hkrati pa bi bile njegove najboljše lastnosti poudarjene. Povprečen seksualno neizživet pripadnik družbe je svojo libidinalno energijo »izživel« najprej skozi identifikacijo, nato fiksacijo in nato še idealizacijo subjekta, ki ga zaradi tega ni le občudoval, temveč skozenj doživljal

sebe v idealni podobi. Adorno zato takšno identifikacijo z nadpovprečnim vodjem enači z narcizmom: »Podoba vodje zadovoljuje dvojno željo vodenih, da bi se podredili avtoriteti in da bi hkrati sami bili avtoriteta« (Adorno 45).

Da bi v množicah na prikrit način vzbudila strinjanje s stvarmi, ki so sicer v popolnem neskladju z interesi družbe, je nacionalsocialistična propaganda manipulirala z nezavednim, tako da je izrabljala popačen občutek za moralo. Ob tem je uporabljala bodisi pompozna gesla o nacionalnem ponosu, pripadnosti in rasni superiornosti bodisi v politični govor vnašala terminologijo iz družinskega življenja. Za ilustracijo navajam Goebbelsov zapis iz leta 1933 ob materinskem dnevu, v katerem je jasno razvidno, kako je nacionalsocialistična propaganda uporabljala fiksacijo in idealiziranje vloge matere za doseganje svoje publike:

Nacionalna revolucija je pometla z vsem, kar je malenkostno. Ideje nas spet vodijo in vodijo nas skupaj, družino, družbo, nacijo. Ideja materinskega dne bo počastila tisto, kar odraža nemška ideja: Nemško Mater! Nikjer nimata ženska in mati tako pomembne vloge, kot jo imata v novi Nemčiji! Mati je ta, ki ohranja in varuje družinsko življenje, od koder izvirajo sile, ki bodo naš narod zopet ponesle dalje! Ona, nemška mati, je ključna nosilka nemških nacionalnih idej. Ideja materinskosti bo vedno enaka ideji nemškosti! Kaj bi nas lahko bolj povežalo, kot ideja, da skupaj častimo našo mater? (Goebbels nav. po Reich 36).

»Nemška mati«, ki »ohranja in varuje družinsko življenje« in je »nosilka nemških nacionalnih idej«¹ – vse to so gesla, ki jih je povprečen pripadnik družbe doživljal zelo strastno, saj jih je poznal iz vsakdanjega življenja, jih povezoval z nečim *svojim* in je nanje projiciral svojo neizživeto libidinalno energijo. V teh kanalih, skozi katere je nacifašistična ideologija našla svojo pot do vsakega posameznika, ki je zaradi manipulacije fiksacij ter nezavednih impulzov svoje lastne želje zamenjal za želje oblastnikov, se kaže prikritost te ideologije; v tem, kako je pri posamezniku dosegla, da je pripadnost svoji družini razširil ter jo doživljal enako strastno kot pripadnost svoji naciji, državi, domovini. Zato Goebbels v zapisu Nemčijo imenuje mati, celotna nacija pa je le ena sama velika srečna družina. Družbena razmerja postanejo pravzaprav povečava tradicionalnih družinskih razmerij; v funkcijo očeta stopi *Führer*, v funkcijo matere pa Nemčija. Interes fašistov je ohranjanje in reproduciranje tradicionalnih družinskih odnosov, saj bi se s tem morda ohranila tudi tradicionalna družbena razmerja.

Če izhajamo iz hipoteze, da je družina osnovna celica, v kateri se generira ideologija, se poraja vprašanje, ali bi z revolucioniranjem družinskih razmerij revolucionirali tudi odnose do ideologije in njenih avtoritet. Po Reichu na primer v agrikulturnih družinah predvsem sinovom privzgojijo submisiven odnos do avtoritete, saj v družinah s kmetijami ali podjetji družinski in ekonomski moment nista ločena; oče je hkrati vzgojitelj in direktor podjetja, celotna družinska dinamika pa se podreja ekonomskim potrebam.² Takšen odnos je temelj za privzgojitev submisivnega odnosa do kakršne koli avtoritete (ni pa to edini pogoj, saj takšne okoliščine lahko zaznavamo kjer koli, kjer velja stroga patriarhalna hierarhija, ne le pri agrikulturnem prebivalstvu).

Če bi se torej takšna očetovska figura revolucionirala, če bi oče z nadrejene, strogo patriarhalne pozicije stopil na ostalim družinskim članom enakovredno pozicijo – ali bi se posledično spremenil odnos človeka do političnih avtoritet? Ali bi se s spreminjanjem odnosa oče – sin spremenil tudi odnos državljan – politični vodja? Enako vprašanje

1 Čeprav so vlogo matere idealizirali, dvignili na piedestal ter celo primerjali z državo samo, so bile tako matere kot ženske v Nemčiji v 30. letih vse prej kot posvečene. V tej diskrepanci med čustveno zaznamovanostjo praznih gesel o veliki srečni družini ter med dejanskim socialno-ekonomskim stanjem in dejanji političnih agitatorjev je razvidna lažnost tako imenovane morale »časti in dolžnosti«.

2 Nacionalsocializem si je na primer aktivno prizadeval za ohranitev in reproduciranje agrikulturnega prebivalstva; leta 1933 je Hitler z ediktom omogočil, da se lastništvo kmetije podeduje. Pred tem pa je o nadaljevanju lastništva odločalo sodišče, in pogosto se je zgodilo, da so se manjše kmetije prodale na javnih dražbah ter tako romale v roke lastnikov večjih monopolnih kmetij. S korekcijo je bila tako družinam z manjšimi kmetijami zagotovljena ekonomska stabilnost, zaradi zagotovljene varnosti pa se je prebivalstvo reproduciralo brez tveganja. A omenjeni privilegij je veljal le za polnokrvno nemško prebivalstvo. Edikt je predvideval ohranitev samega jedra podpornikov ideologije.

pa seveda velja tudi za odnos do matere, ki se enači z idejo države same.

Ni se treba ozreti daleč, da bi videli, da danes tudi pri nas družina ni več le biološka, temveč tudi ideološko zaznamovana kategorija. Sodobne populistične ideologije, ki zagovarjajo tradicionalno podobo družine (torej po sestavi mama – oče – otrok, poleg tega pa tudi tradicionalno porazdelitev teh vlog) in ki družini pripisujejo velik pomen, zelo pogosto tvorijo tudi pretirano domoljuben odnos do države. Morda je tudi zanje celotna nacija kot družina, in tako kot velik pomen pripisujejo družini, ga pripisujejo tudi naciji in nacionalnim idejam.

Slednje lahko jasno zasledimo na primeru referendumu o spremembah Zakona o zakonski zvezi in družinskih razmerjih, ki je potekal decembra leta 2015. Zakon je bil v izteku istega leta zavržen, s čimer je bila istospolnim partnerskim zvezam onemogočena enakopravna zakonska obravnava in posledično tudi pravica do posvajanja otrok. Z zavračanjem spremembe družinskih razmerij je bil morda zavržen tudi poskus revolucioniranja razmerij v družbi. Številne stranke so se borile proti temu, da bi se tradicionalna družinska razmerja spremenila, kar so poskusile upravičiti z bojnim geslom »za otroke gre« – čeprav otroci sami pri tem niso imeli nobene besede, kar v sebi zajema podobna protislovja kot morala »časti in dolžnosti«. Stranke, ki so trdile, da bi referendumska potrditev zakona pripeljala družbo v »nenaravne« ekstreme, so iste stranke, ki državo in njeno politično vodstvo pojmujejo na zelo tradicionalen, populističen način. Želja po ohranitvi in strah pred skrunitvijo tradicije sta se združila z nestrpnostjo in izključevanjem vsega tujega.

Izraza, kot sta družina in domoljubje, ki naj bi imela v vsakdanji rabi pozitivno konotacijo, je zaznamovala pozicija izjavljanja, ki ju je trdno zasidrala med ideološko zaznamovane pojme (ideologeme). Posledica tega ideološkega premika je, da poslej obstaja samo ena podoba družine, tako kot obstaja samo ena podoba družbe, domovine, nacije. Če se je torej ideologija kje nevidno udomačila, se je udomačila prav v konceptu družine.

Literatura

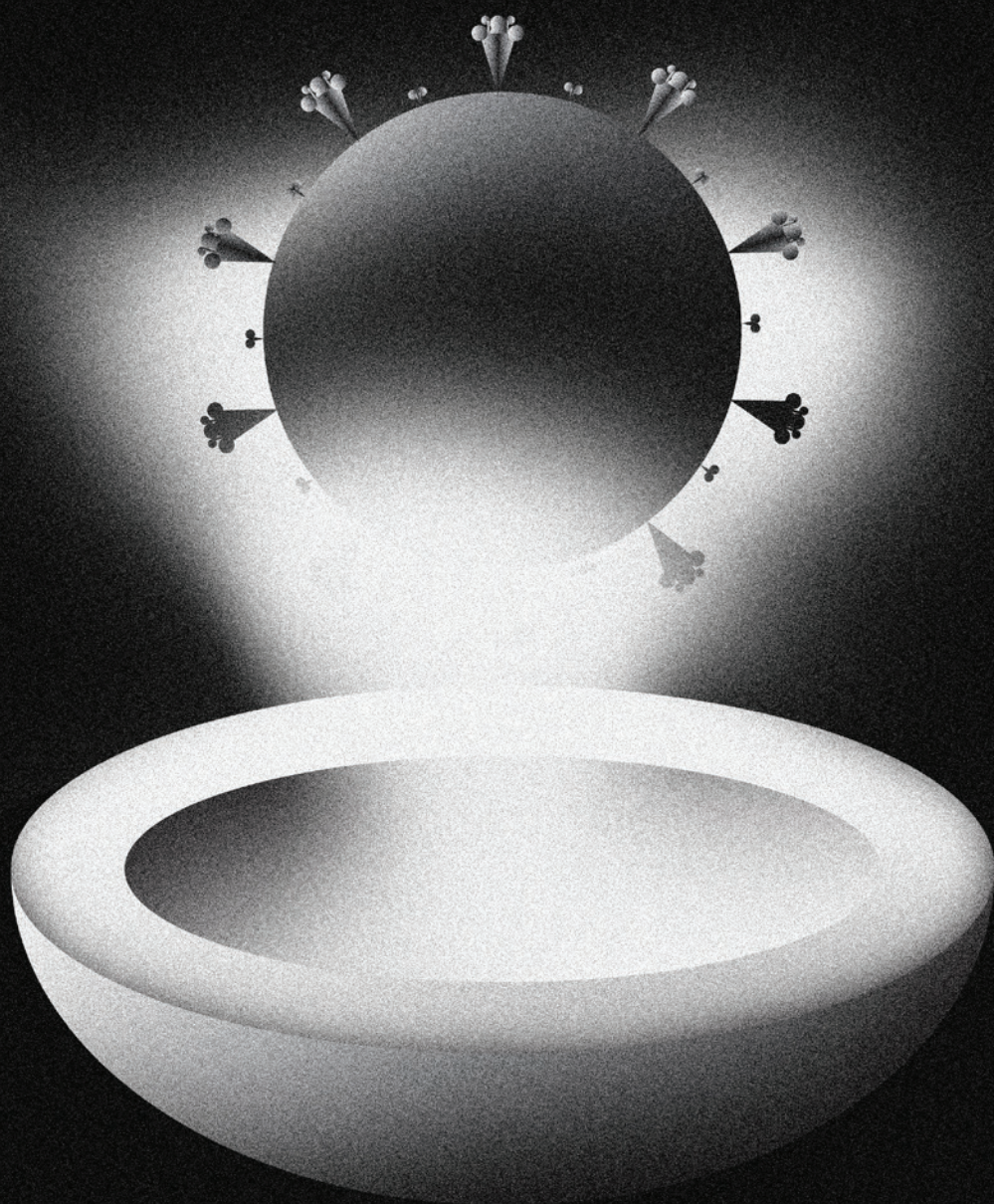
Adorno, Theodor W. »Freudovska teorija in struktura fašistične propagande.« *Problemi* 51.1-2 (2013): 31–57.

Brecht, Bertolt. »Furcht und Elend des III. Reiches.« *Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Stücke 4*. Berlin: Aufbau in Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993, 339–455.

Freud, Sigmund. »Množična psihologija in analiza jaza.« *Spisi o družbi in religiji*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007. 249–319.

Reich, Wilhelm. *The Mass Psychology of Fascism*. New York: Orgone Institute Press, 1946. Splet 5. jan. 2022.

https://archive.org/details/WilhelmReichTheMassPsychologyOfFascism_20170308/page/n67/mode/2up



Helena Šukljan

Ne it

An ban pet podgan
Štiri miši v uh me piši
Vija vaja koza laja
Pes prdi
Starga deda srat tišči
Ko pa kupček naredi
To se šteje
En dva tri
Pojdeš ven
Tu-di ti

Mož in Žena za mizo v skromni jedilnici. Jesta testenine s paradižnikovo omako. Mož je hitro, gleda na uro. Ura je 18.36. Žena ne je, gleda ga.

Tišina.

Mož pojé, dvigne pogled. Opazi, da se Žena hrane še ni dotaknila.

MOŽ: Nisi lačna?

Tišina.

MOŽ: M?

ŽENA: Ne paše mi.

Mož vstane, pospravi svoj krožnik v kuhinjsko korito. Začne se preoblačiti iz trenirke v kavbojke. Na tleh so postavljeni transparenti.

ŽENA: Ne it.

MOŽ: Kaj?

ŽENA: Hitro se širi ...

MOŽ: Sej mam masko.

ŽENA: Boštjan od Mojce je na respiratorju.

MOŽ: Boštjan od Mojce ima tudi kakšno leto več od mene.

Tišina. Mož preveri, ali sta napisa na transparentih posušena, potem začne zvijati prvi transparent v tulec. Žena prime vilice in začne z njimi prelagati testenine po krožniku.

MOŽ: Danes je dan. Danes bo, veš. Prav čutim.

Mož si začne žvižgati refren pesmi »Jutri gremo v napad«.

MOŽ: Isti občutek kot takrat, ko si ti vedla, da bova imela dvojčke ... še pred ultrazvokom. Isti.

ŽENA: Isti, ja.

Žena nese testenine v usta, ampak takoj spusti vilice in nekoliko odmakne krožnik.

MOŽ: Samo naj mi proba kdo težit, samo naj mi proba ...

Mož zvija drugi transparent. Še naprej si žvižga, prepeva. Žena ga gleda.

MOŽ: Prejšnji petek smo bli že tako blizu. Veš, kako blizu.

ŽENA: Potem ti ni treba it danes ...

MOŽ: Danes še, drugi teden pa ne več! Mišja dlaka manjka, ti povem. Popadale bodo, gnide.

ŽENA: Nič te ni doma. Sploh. Nikoli.

Mož ima v rokah dva tulca in odpre predal v kuhinji. Gleda not.

ŽENA: Al si v službi al na pijači po službi al na super aktivističnem sestanku. Kako si ti to predstavljaš?

Mož brska po predalu. Žene ne posluša.

ŽENA: A se lahko ustaviš in me pogledaš, prosim?

Mož Žene ne sliši. Odpre še spodnji predal. Gleda not.

MOŽ: Zamudil bom ... kje je zdej?

ŽENA: Toliko o družinskem življenju ...

MOŽ: Kaj?

ŽENA: Ehh ... brez zveze.

Žena povese pogled, zadržuje solze. Mož začne gledati po pultu.

MOŽ: A si kje vidla?

Mož še naprej gleda po pultu, nekaj išče.

MOŽ: Ključ od ketne.

Žena je tiho.

MOŽ: A si ga ti kam založila?

ŽENA: Prosim, Mare.

MOŽ: Tu bi mogel bit ...

ŽENA: Ne it. Vsaj danes ne it.

MOŽ: Ne razumeš.

Mož vedno bolj živo išče ključ.

MOŽ: Dej no ... tu sem ga pustil včeraj, vem. Ga res nisi ti kam dala?

ŽENA: A me lahko za moment poslušáš?

MOŽ: Neverjetno. Kako kr tako zgine?

Mož gre iz sobe v predsobo. Žena še vedno sedi za mizo. Mož se zelo hitro vrne, za sabo vleče potovalni kovček. Stoji pred Ženo. Gleda jo.

Tišina.

MOŽ: A kam potujemo?

ŽENA: Testenine jemo vsak dan.

MOŽ: Kje – ? K-kaj?

ŽENA: Testenine jemo vsak dan, Mare.

MOŽ: Vsaj jemo.

ŽENA: Sredi mesca smo. Odprla sem zadnjo škatlo ...

MOŽ: Zaradi testenin bi šla?

Tišina. Žena povesi pogled. Mož jo gleda.

MOŽ: Mi ne bomo lačni, Maja. Mi ne moremo bit lačni.

ŽENA: Samo še ena tvoja kazen manjka.

MOŽ: Kakšna kazen, lepo te prosim.

ŽENA: Taka kot prvi dve.

MOŽ: To ni nič. To je drobiž.

ŽENA: Mare ... nimava več. Nimava.

MOŽ: Kaj govoriš.

ŽENA: Če danes greš, grem tudi jaz.

MOŽ: Kam?

ŽENA: K svojim ... tamala dva sta že tam. Še opazu nisi, da jih ni doma.

MOŽ: Evo, točno to delajo. Tako sranje. To hočejo. Maja, prosim te, zberi se. Nikamor ne boš šla. Vse bo okej.

ŽENA: Če greš ti, grem tudi jaz.

MOŽ: A ne razumeš, da bo potem vse boljše, Maja. Vse bo boljše. Ne moremo, ne smemo se jim pustit! Maja ... Moram it. Nimam izbire.

Žena je tiho.

MOŽ: Prav?

ŽENA: Prav.

MOŽ: Potem ne boš šla?

Žena je tiho. Ne gleda ga.

MOŽ: Maja?

Žena je tiho. Mož pogleda na uro. Opazi, da je že pozen.

MOŽ: Maja?

Žena je tiho.

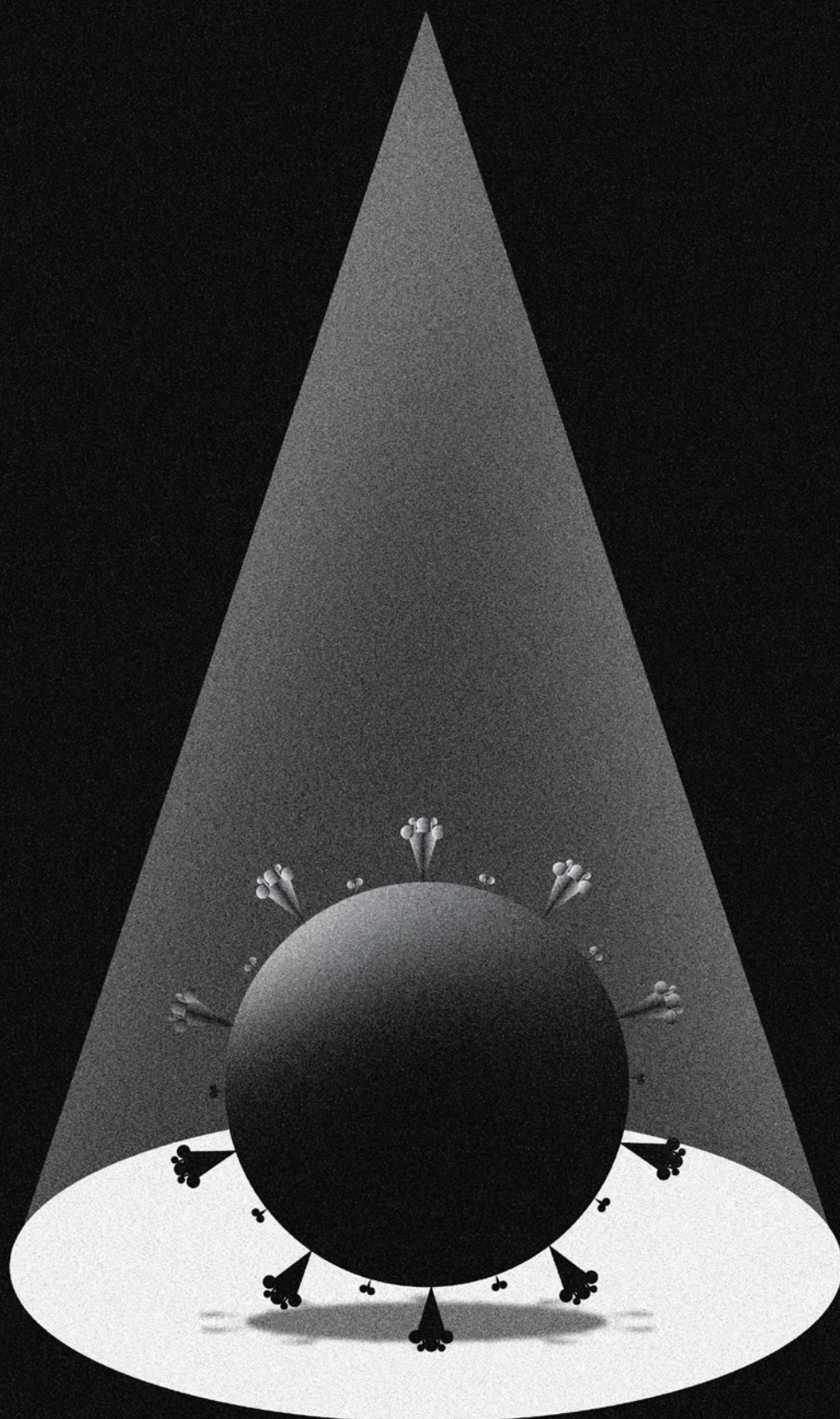
MOŽ: Se vidiva zvečer.

Mož odide. Sliši se vrata, ki se odprejo in zaprejo. Žena še nekaj časa sedi. Potem vstane, gre do kovčka. Stoji. Nato prime kovček in gre proti izhodu. Sliši se vrata, ki se odprejo in zaprejo.

Testenine s paradižnikovo omako ostanejo v krožniku na mizi.

Helena Šukljan

Dialog



En mali virus
se je pozibaval
na pajčevini
tam pod drevesom.
Ko je ugotovil,
da je stvar zanimiva,
je poklical še en mali virus.

Dva mala virusa
sta se pozibavala
na pajčevini
tam pod drevesom.
Ko sta ugotovila,
da je stvar zanimiva,
sta poklicala še en mali virus.

(...)

Urejena gospa, stara nekaj čez petdeset let, s srednje dolgimi valovitimi blond lasmi, v dolgi svečani rdeči obleki s »tri četrt« rokavi, obuta v črne salonarje, s črno masko na obrazu, črno verižico tik ob vratu in črno mapico v rokah, nastopi.

Spoštovani podžupan [...]! Spoštovani umetniški direktor Festivala [...]! Spoštovani direktor Slovenskega narodnega gledališča [...]! Cenjene obiskovalke, cenjeni obiskovalci! [...]

Spoštovanje je glagol.

Spoštovanje je glagol.

Spoštovanje je glagol.

Spoštovanje je glagol.

Spoštovanje je glagol.

Spoštovanje je glagol.

Nič ni nobeno leto doslej zmotilo tega umetniškega toka. Četudi so bile vmes burne, reformne prelomnice tako v našem družbenem, kulturnem kot festivalskem utripu.

»če več zatirali nas bodo,

več bomo morali pet«

A tudi, če luči na [...] odr[ih] v prihodnjih dveh tednih ne bodo žarele v vsem svojem sijaju; tudi, če bo namesto vrveža zvestih obiskovalcev v teh prostorih že po nekaj urah zavela tišina, nas prav nič ne odvezuje od tega, da vsak trenutek svojega življenja nadaljujemo in nosimo s seboj tisto poslanico, iz katerega in zaradi katerega je pred več kot 2500 leti vzniknilo evropsko gledališče.

Zbiranja ni.

Dogodkov ni.

Odprto ni.

Nič ni.

Kam naj gremo?

Dela ni.

Kruha ni.

Kaj naj jemo?

Vse napovedano je odpovedano.

Vse zaposleno odpuščeno.

Vse samozaposleno razpuščeno.

A še vedno letijo, še vedno prihajajo, še vedno grozijo ...

... položnice, računi, stroški.

Pozivamo.

Sporočamo.

Besede tokrat niso dovolj.

Nepovratna sredstva za vse kulturnike!

Še posebna pozornost samozaposlenim!

Bolniška nadomestila!

Kritje izpada dohodkov!

Poroštvo za premostitvene kredite!

Ne da govorite, da delate, ste na poziciji.

Vzporedno s krepitvijo demokratične zavesti na grških tleh se je namreč rojevala nova, dramska umetnost, ki je častila dialog, zakaj dialog je tisti, ki nas vsak trenutek nagovarja in opozarja, da je poleg lastne govorice, govorice jaza, treba prisluhniti tudi drugemu – temu, ki nas sprašuje, nam prigovarja in odgovarja, ki nam tudi oporeka in nasprotuje.

Lepimo.

Lepimo lepimo.

Lepimo lepimo lepimo.

A zakaj?

Ne delajo za kulturo,

uničujejo kulturo.

Naredili niso nič,

popolnoma nič.

Nič nič nič

nič nič

nič ...

Ignoranca.

Ni odgovorov na dopise.

Ni odgovorov na predloge.

Ni možnosti dialoga.

Saj delajo.

Delajo?

Intenzivno delajo.

Intenzivno delajo?

Na napačnih stvareh.

Na kadrovanju svojih ljudi v razne svete.

Dialog nas uči, da znamo in zmoremo ob sebi uzreti tudi drugega, njegove potrebe, stališča, spoznanja in želje; da naš svet ni en sam in globalen, ampak je naš planet skupek individualnih svetov, med katerimi moramo s pomočjo besed znati zgraditi številne brvi in tudi široke mostove.

Žalost.

Pod mostom teče reka žalosti.

Na ulici je žalost.

In še večja v kulturi,

ki je šla na ulico ležat.

In ležijo ...

svinčnik

šprej

čopič

lepilni trak

knjiga

platno

fotoaparat

lasulja

blago

majica

maska

zgoščenska

papir

frizerska glava

spodnjice

barve

klobuk

kabel

kostum

človek

...

...

...

Skrivnost ne skriva se v denarju.

Dobra volja.

Reorganizacija.

Odprt dialog.

To.

Ko nas odnosa do drugega in drugačnega v prihodnjih dneh gledališka umetnost ne bo mogla učiti neposredno z odra, naj nas s svojim poslanstvom nagovarja posredno: z veličino našega sočutja do vseh

bolnih in tistih, ki se zanje vsak dan s svojo srčnostjo in strokovnostjo borijo; z odprtostjo do ljudi, ki nas v teh trenutkih potrebujejo ob sebi; z lepoto misli, ki jih bomo namenili drug drugemu.

Ležimo.

Drug ob drugemu.

Drug na drugem.

Skupaj z drugim.

Drug za drugega.

Ležimo.

Dialoga ni.

Pozivamo – ležimo.

Zaščitite!

Rešite!

Pomagajte!

Predlagajte!

Poslušajte!

...

Odziva ni.

Ležimo.

Kultura leži.

Kultura je pocestnica.

Kulturo lahko pljune vsak.

Čiv, čiv, čiv.

Odziv je?

Vsak teden bolj žaljiv.

Vsak teden bolj neresničen.

Vsak teden bolj neoliberalen.

Vsak teden bolj fašistoiden.

In še nekaj je, kar v človeško civilizacijo prinaša sleherna umetnost že nekaj tisočletij: namesto nihilizma človeškega bivanja, ki so ga v 20. stoletju do skrajnosti prignale svetovne vojne, v 21. stoletju pa trenutna nevarnost virusa, je umetnost nekoč razsvetljevala in razveseljevala s svojo lepoto. Zdaj je čas, ko to iskanje svetlega upanja znova tako zelo potrebujemo. Kot potrebujemo misel, besedo, podobo in zvok, ki bodo krepili spoznanje, da se za krutimi prizori vsakdana odstira namesto bolečine lepota nedoživete.

Sedimo.

Gledamo.

Čakamo.

Pričakovanje je veliko.

Kaj se bo zgodilo?

Se sploh bo kaj?

Napetost narašča.

Čakamo.

Gledamo.

Pričakujemo.

Tišina.

Minuta.

Dve.

Tri.

Štiri.

Pet.

Šest.

Sedem.

Osem.

Devet.

Deset.

Enajst.

Dvanajst.

Trinajst.

Štirinajst.

Petnajst.

Žaluzija se spusti.

Aplavz.

Če parafraziram Minattijeve besede: v nas naj to spoznanje obnavlja misel, da je življenje prav zaradi človekove ustvarjalne moči, kljub vsem preizkušnjam, vendar lepo in dragoceno.

Beremo.

Be.

Re.

Mo.

Pa ne samo Minattija.

Vse beremo.

Tudi zakone.

Protikoronske zakone.

Kje je kultura?

Praktično nikjer.

V prvem?

Ne.

V drugem?

Ne.

V tretjem?

Tudi ne ...

O tej dragocenosti umetniške poti govori tudi zgodba letošnjega [nagrajenca] [...], ki mu v imenu ministrstva za kulturo izrekam globok poklon, obenem pa želim izreči čestitke in zahvalo vsem organizatorjem in gledališkim ustvarjalcem, ki so v tej težavni umetniški sezoni slovensko kulturo bogatili s svojo ustvarjalnostjo.

!!!!

!!!!

!!!!

!!!!

!!!!

!!!!

Vsem skupaj iskreno želim, da ostanete zdravi in da se srečamo prihodnje leto na pragu poletja.

Sramota.

(...)

Deset malih virusov

se je pozibavalo

na pajčevini

tam pod drevesom.

Ko so ugotovili,

da je stvar zanimiva,

se je pajčevina strgala.

Milo Rau je pričel svojo karierno pot kot novinar, osredotočen predvsem na narodnoosvobodilno zapatistično gibanje v Mehiki – zgovoren podatek, ki namiguje na njegove prihodnje interese; v tem času je namreč sodeloval tudi s teoretikom in sociologom Pierrom Bourdieujem in se tako pod vplivom progresivnih in revolucionarnih družbenih idej pričel intenzivno ukvarjati z gledališko režijo in aktivizmom. V zadnjih dveh desetletjih je potoval po Rusiji, Južni Ameriki, Afriki in drugod ter se ukvarjal predvsem z uspehi in padci globalne mreže kapitala, sklopom problematik, ki ga je poimenoval *global realism*. Zakaj se neoliberalni humanizem konča ob evropskih in severnoameriških mejah? Kako lahko soobstajata sočutje in trenutno globalno stanje, katerega imperativ in pogoj je trpljenje množice revnih ljudi? Kje se začne in kje konča sočutje zahoda? Ali sta igralec in gledalec lahko priči tako nasilnemu sodobnemu svetu, ne da bi popolnoma prevzel? Kakšne so potemtakem njune odgovornosti?

Rau je eden izmed redkih gledaliških režiserjev, ki svoj družbeni položaj uporabi kot platformo za razgaljenje nevarne (globalne) politične realnosti. Njegove uprizoritve pri gledalcih sprožajo močne reakcije in ustvarjajo prostor za pomemben družbeni dialog – prav to je za Raua izjemnega pomena: dokaz mnogoterih razsežnosti političnega teatra.

Druga številka v 51. letniku revije *Theatre* je tematska in je v celoti namenjena Milu Rauu. V njej so strokovni kritični članki o platih njegovega gledališkega ustvarjanja: dokumentarnem gledališču, postdramskem realizmu, njegovem delu na afriškem kontinentu, uporabi brechtovskih postopkov v nebrechtovskem teatru in o njegovi vlogi umetniškega direktorja v belgijskem gledališču Nederlands Toneel Ghent. Poleg tega v reviji lahko preberemo tudi refleksije Rauovih pomembnih soustvarjalcev, analize njegovih predstav (*Five Easy Pieces*, *The 120 Days of Sodom*, *La reprise*, *Breiviks Erklärung* in *Mitleid*), dva Rauova manifesta *What Is Unst* in *Ghent Manifesto*, odlomke iz njegovega manifesta *The Historical Feeling* in njegov esej *Compassion: The History of the Machine Gun*. Vabljeni k branju!

ADEPT
Revija sodobnih gledaliških in filmskih ustvarjalcev

LETNIK VIII, številka 2, 2021/2022

ISSN: 2385-9164

Izdajatelj in založnik
UL AGRFT, zanj: red. prof. Tomaž Gubenšek, dekan

Glavna in odgovorna urednica
Manca Lipoglavšek

Uredniški odbor
Lucija Ostan Vejrup, Ula Talija Pollak, Jernej Potočan, Jure Srdinšek

Mentor
doc. dr. Blaž Lukan

Kreativna zasnova in oblikovanje
Jure Brglez

Lektorica
Darja Markoja

Tisk
DEMAT d.o.o.

300 izvodov

Vse pravice pridržane.

