

Bertolt Brecht

BOBNI V NOČI

TROMMELN IN DER NACHT

Prevajalec: BORUT TREKMAN

Režiser: MILE KORUN

Dramaturginja: MARINKA POŠTRAK
Scenografka in kostumografka: JANJA KORUN
Lektor: MARIJAN PUŠAVEC

Andreas Kragler ZVONE AGRÉŽ
Anna Balicke VESNA JEVNIKAR
Karl Balicke, njen oče MIRO PODJED
Amalija Balicke, njena mati ANICA KUMER
Friedrich Murk, Annin zaročenec PETER BOŠTJANČIČ
Babusch, časnikar JANEZ BERMEŽ
Prvi moški DRAGO KASTELIC
Drugi moški RENATO JENČEK
Manke, natakar BOJAN UMEK
Glubb, žganjar STANE POTISK
Bulltrotter BOGOMIR VERAS
Raznašalec časopisov BRUNO BARANOVIČ
Marija, prostitutka NATAŠA ZUPANČIČ KONC
Augusta, prostitutka VESNA MAHER



Vodja predstave SAVA SUBOTIČ • Šepetalka ERNESTINA DJORDJEVIČ • Razsvetljava IZIDOR KOROŠEC, RUDI POSINEK • Krojaška dela MARJANA PODLUNŠEK, ADI ZALOŽNIK • Frizerska dela MAJA DUŠEJ • Odrski mojster MIRAN PILKO • Rekviziti FRANC LUKAČ • Garderoba AMALIJA BARANOVIČ, MELITA TROJAR • Ton STANKO JOST • Tehnično vodstvo VILI KOROŠEC

Premiera : 7. oktober 1994



ERBERT JHERING, v dvajsetih letih ob Alfredu Kerru gledališki kritik z največjo avtoriteto v Nemčiji, med drugim je njegova zasluga, da je Brecht leta 1922 prejel Kleistovo nagrado, je takole ocenil *Bobne v noči*: Umetniški dogodek Brechtove prve drame *Bobni v noči* ni v tem, da prikazuje zgodovinska dogajanja, o katerih se je do sedaj samo govorilo. Novost je v tem, da se ves čas pojavlja kot ozadje, kot atmosfera tudi v dramah, ki sicer vsebinsko sploh niso aktualne. Brechtovi živci in kri so prežeti z grozo tega časa. Groza se pojavlja kot blede svetloba in polmrak okoli ljudi in prostora. Zgoščuje se v odmorih in spremembah scene. Groza like najprej osvobaja, da bi jih potem spet pogoltnila vase. Liki fosforescirajo. Brecht fizično občuti kaos in razpadanje, od tod izhaja tudi enkratna metaforična moč jezika. Ta jezik človek občuti na svojem jeziku, v ušesu, v hrbtenici. Preskakuje prehode in na široko razpira pomensko polje. Brutalno čuten in melanholično nežen. V njem je vulgarnost in globoka žalost. Obešenjaški humor in žalobna lirika. Brecht vidi človeka vedno v njegovem odnosu do drugega človeka, pri njem lik ni nikoli izoliran. Že dolgo ni bilo v Nemčiji pisatelja, ki bi tako brezpogojno sprejemal tragično nujnost povezanosti usod in vplivov enega človeka na drugega.

/ cit. po B.B., *Dramski tekstovi I*, Zagreb 1981 /

O ubogem B.B.

*Jaz, Bertolt Brecht, sem iz črnih gozdov.
Moja mati se je z mano v mesta podala,
ko me je še nosila. A hladna tema teh gozdov
bo v meni do smrti ostala.*

*Na mestnem asfaltu sem doma. Že od začetka
z vsemi smrtnimi zakramenti založen:
s časniki in s tobakom in z žganjem;
nezaupljiv in len - in zadovoljen, če sem pošten.*

*Do ljudi sem prijazen. Na glavi
imam trd klobuk. Se pač po njih ravnam.
Rečem: Prav posebno dišeče živali so.
In rečem: Pa kaj, taka žival sem tudi sam.*

*Včasih dopoldne posadim v prazne gugalnike
ženske, tri ali štiri morebiti.
Brezskrbno jih opazujem in jim rečem:
Jaz sem tisti, ki nanj ne morete graditi.*

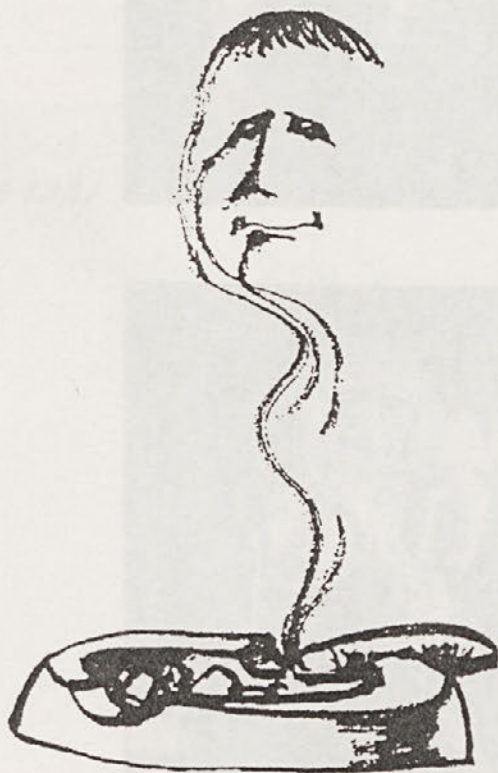
*Proti večeru zberem okrog sebe može.
Pravimo si "gentleman", ne vem, zakaj.
Svoje noge dajejo na moje mize
in pravijo: Bo že bolje. In jaz ne vprašam: Kdaj.*

*Proti jutru, v sivkasto rano uro ščijejo smreke
in njihov mrčes, ptice, kriči neobzirno.
V tej uri popijem v mestu svoj kozarec,
vržem proč cigaretni ogorek in zaspiš nemirno.*

*Naselili smo se, rod lahkoumni,
v hiše, ki so za neporušljive veljale.
(Tako smo gradili visoke stavbe na otoku Manhattan
in tiste tanke antene, ki so Atlantiku za zabavo igrale.)*

*Od teh mest bo ostalo: ta, ki bo blodil skozi veter!
Hiša razveseljuje jedca: jedec jo prazni.
Vemo, da smo predhodniki
in da za nami pridejo: nepomembne prikazni.*

*V potresih, ki nas čakajo, upam, da ne bom pustil,
da mi ugasne viržinka - kljub vsej grenkobi,
jaz, Bertolt Brecht, ki me je zaneslo na mestni asfalt
iz črnih gozdov v moji materi v prejšnji dobi.*



Prev. E. Fritz

Mariinka Postrak

BRECHT KOMIRA BRECHT



Brecht 1917



Brecht 1934



Brecht 1947



Marinka Poštrak

BRECHT KONTRA BRECHT

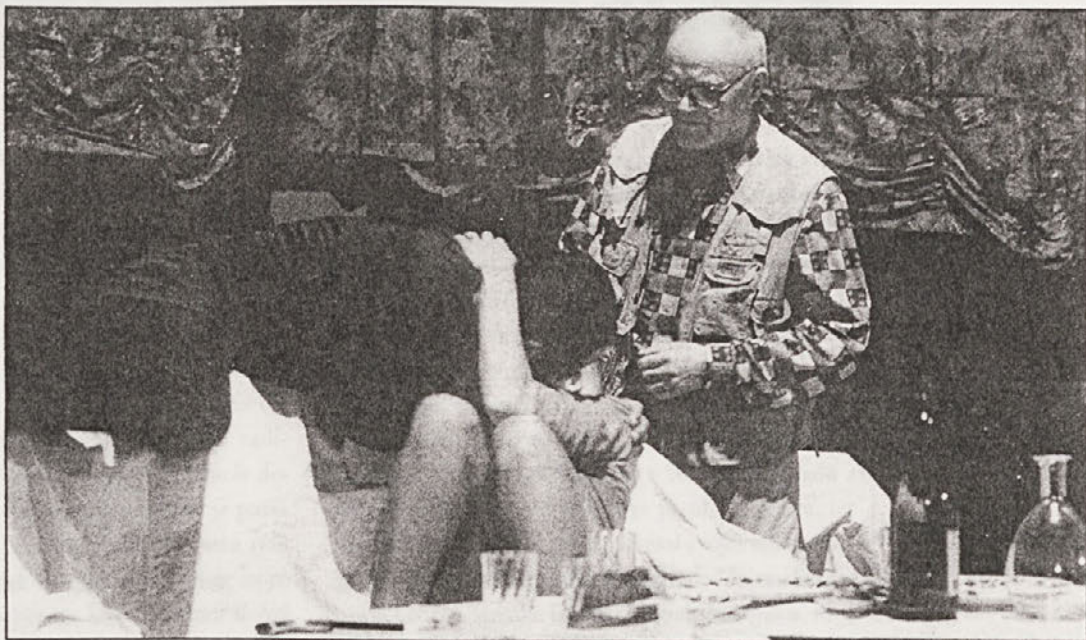
a prvi vaji za *Bobne v noči* se je pravzaprav zgodila zanimiva koincidenca. Ko je režiser Mile Korun govoril o izhodiščih svojih razmišljanj v zvezi s tekstom, je na prvem mestu izpostavil osnovno priklicevanje duha Brechta v naš čas, ki je na nek način identičen času, v katerem so *Bobni* nastali. Korun je govoril o tistem duhu mladega Brechta, ki je danes, v času ponovnega vračanja k zakonitostim primitivnega kapitalizma pri nas, v času zmeraj bolj prisotne malomeščanske miselnosti ter zmeraj očitnejše duhovne in družbene krize, v času zmeraj bolj razvidne razslojenosti ljudi na bogate in revne, novodobne kapitaliste in proletarijat, bolj kot kdajkoli spet prisoten. Prisoten predvsem kot duh radikalne družbene kritike obstoječih razmer, pa tudi kritike malomeščanskega tipa teatra zabave in užitka. Korun je govoril o priklicevanju duha Brechta v času, ki ga na vseh prodročjih življenja že preveva latentna kriza. In v čem je torej koincidenca, o kateri sem govorila na začetku? Koincidenca je v tem, da se je nekaj podobnega zgodilo znanemu sodobnemu francoskemu filozofu Jacquesu Derridaju z Marxom. Naslov njegovih predavanj, ki jih je imel spomladi leta 1993 v Ameriki na Riversidu, se je glasil: *Kam gre marksizem?*, naslov knjige, ki je izšla nedavno pred tem v Parizu, pa je prav tako simptomatičen: *Marxovi duhovi*. Kaj se je torej zgodilo, da Derrida, ki sam nikoli ni bil marksist, kvečjemu nasprotno, nenadoma priklicuje Marxa in njegove duhove, kajti kot sam trdi, "obstaja več Marxovih duhov, zato moramo vedeti, katere med njimi je treba ohraniti in katere pregnati. Derrida preprosto opozarja na dejstvo, "da sta Marx in

marksizem oblikovala zgodovino XX. stoletja, ter da smo enostavno Marxovi dediči." "In v tej Marxovi dediščini", nadaljuje Derrida, "je res nek" duh marksizma", ki ga danes absolutno potrebujemo proti vsem apologetom sedanje situacije liberalne demokracije in kapitalističnega trga: to je duh družbene kritike, radikalne družbene kritike."

Derrida seveda ostro ločuje med marksistično "pošastjo komunizma in totalitarizma", ki je povzročila ljudem neizbrisne travme, in tistim prvobitnim duhom radikalne marksistične kritike, "ki naj bi vrnilo govorico boju za demokracijo v trenutku, ko je le-ta bolj kot kdajkoli ogrožena." Derrida namreč tudi ugotavlja, "da nasilje, neenakost, izključitev, lakota, se pravi ekonomsko zatiranje, nikoli niso prizadeli toliko ljudi v zgodovini Zemlje in človeštva... ter da prav ta množica trpečega človeštva dobesedno izklicuje "novo Internacionalo". V tem smislu torej Derrida opozarja na vračanje k izhodiščem Marxove dediščine.

In s čim drugim kot z Brechtovo dediščino, ki je v svojem temelju vezana na Marxovo dediščino, se ukvarjamo v trenutku, ko poskušamo priklicati Brechtov mladostni duh radikalne kritike tako družbe kot tudi teatra, ki korenini v *Bobnih v noči*?

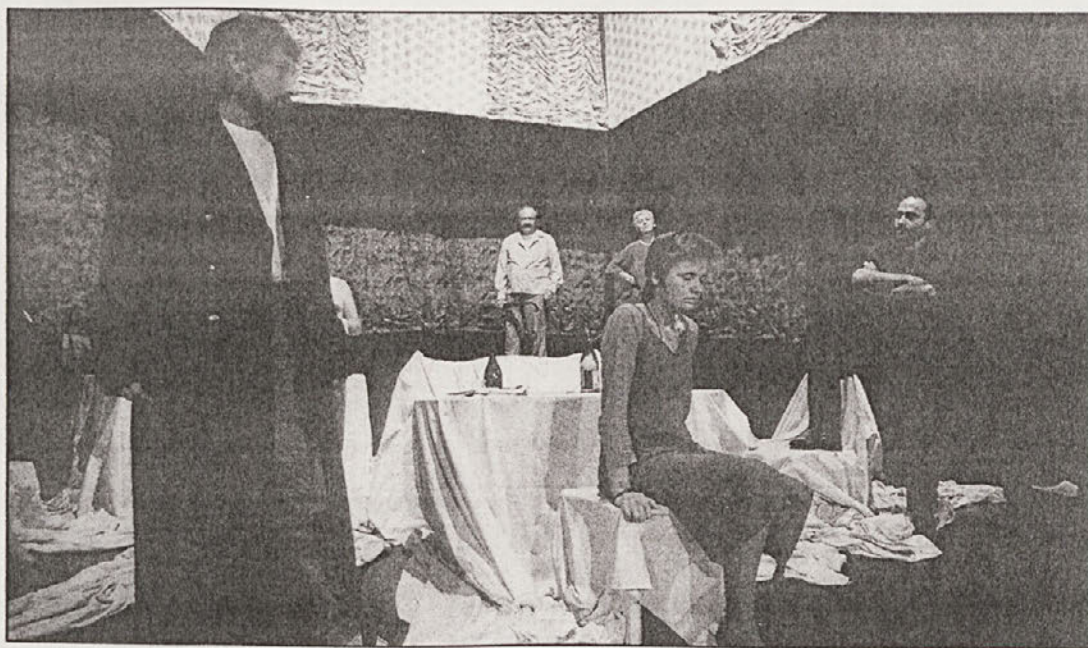
Tako kot se Derrida sprašuje v zvezi z Marxom, se tudi večina sodobnih brechtologov sprašuje v zvezi z Brechtom. Elizabeth Wright si v svoji knjigi *Postmodern Brecht* zastavi celo čisto konkretno vprašanje: "Je Brecht mrtev?" in v nadaljevanju ugotavlja, da je t.i. "Brechtova utrujenost" simptom "estetske emancipacije socialistične literature". Pod pojmom estetska eman-



Prizor s skušnje za *Bobne*: Boštjančič, Jevnikarjeva, Korun

cipacija je mišljeno predvsem dejstvo, "da se od umetnosti danes ne pričakuje več odrešilne funkcije, da bi z njeno pomočjo spreminjali svet, ter da s tem seveda tudi ni več vere v njen direktni družbeni učinek." Seveda je natanko iz tega izhodišča o neizpodbitni družbeni vlogi umetnosti in njeni moči spreminjati svet in ustaljene razmere izhajala poznejša Brechtova gledališka teorija in praksa kot tudi njegov znameniti V-efekt, kar bi torej pomenilo absolutni poraz Brechtovih teženj. Toda dejstvo je, da je bil Brecht kljub vsemu izreden dinamik in praktik in predvsem dialektik, zato Elizabeth Wright v skladu s tem tudi parafrazira, ob vprašanju aktualnosti Brechta danes, znano Marxovo misel in zapiše: "Kritiki so običajno interpretirali

zametke bodočega Brechta marksista s svojim izrednim posluhom za socialne probleme, ter predvsem z osrednjim problemom človeka kot družbenega bitja, čigar soodvisnost z družbenim kontekstom vzpostavlja le tega kot tragičnega junaka v nearistotelovskem smislu. Brecht je bil leta 1919 bolj kot kdajkoli kritični opazovalec razmer, zato njegova kritika velja tako malomeščanstvu kot tudi komunizmu. Z *Baalom* in *Malomeščansko svatbo* ter seveda tudi z *Bobni mladi*, ideološko še neobremenjeni Brecht izpričuje predvsem svoj kritični pogled na malomeščansko družbo in vojno kot njen ekstrem z vsemi njunimi anomalijami in absurdnostjo. Obsoja malomeščansko zlagano moralo, pridobitniški duh povojnega časa, dobičkarstvo in razpad



Prizor s skušnje za *Bobne*: Agrž, Podjed, Kumrova, Jevnikarjeva, Boštjančič

Brechta na različne načine, bistveno pa je zdaj, da ga spremenimo." Brechtov in Marxov duh je mogoče priklicati le tako, da se pred tem znebimo vseh travm in predsodkov, vezanih na oba kontroverzna avtorja. Zavedati se moramo, da so *Bobni v noči* odraz družbenih razmer in gibanja, ki ga je napovedal Marx, da se *Bobni* dogajajo na horizontu vstaje nemških komunistov-spartakovcev leta 1919 v Berlinu, ter da je v celotni drami sicer že očitno prisotna Brechtova radikalna kritika, vendar je Brecht v njej prav tako še dedič ekspresionizma in celo romantike, čeprav je pozni Brecht prav to dejstvo hotel zamolčati oziroma celo spremeniti. Osrednji junak Kragler zato ni in ne more biti revolucionar marksističnega kova, kot tudi *Bobni* niso ideološki tekst oziroma politična agitka. Toda mladi Brecht prav v *Bobnih* tudi že eksplicitno nakazuje

vrednot. Brechtov Baal in Kragler sta preprosto s svojim avtsajderstvom le neideološka odgovora na svet, na katerega ne pristajata, a čigar produkta sta v vsej svoji kontradiktornosti. *Bobni v noči* so tako odraz eruptivnega revolta mladega intelektualca Brechta, ki je gledal na družbeno dogajanje z veliko mero distance in prav ta mu je omogočila, da so njegova mladostna dela danes aktualna prav toliko kot ob njihovem nastanku. Zato je toliko bolj absurdno, a vendar po svoje celo razumljivo, da se je taisti Brecht v 50. letih v skladu z duhom marksistične samokritike posul s pepelom, ter se v svojem *Dnevniku* javno pokesal svojih mladostnih grehov in zablod ter ogorčeno zapisal: "Normalna, se pravi konvencionalna izpeljava fabule bi vojaku, ki se vrača iz vojne in se pridruži revoluciji, zato ker se je njegovo dekle zaročilo z drugim, to dekle spet vrnila ali

pa mu jo nepreklicno odvezla, v obeh primerih pa bi vojaka pustila revoluciji. V *Bobnih v noči* pa dobi vojak Kragler svoje dekle nazaj, četudi "poškodovano", in obrne revoluciji hrbet. To pa je naravnost najbolj umazana možnih različic, še posebej zato, ker je za njo moč slutiti tudi pritrdilno stališče njenega avtorja..." Danes vidim, da me je moj protislalni duh - sam v sebi zatiram željo, da bi na tem mestu uporabil besedo "mladostni", ker upam, da ga imam še danes v nezmanjšani meri - pripeljal prav na mejo nesmiselnosti." Brecht v nadaljevanju celo zapiše, da ga je pri branju tretjega, četrtega in petega dejanja obšlo tolikšno nezadovoljstvo, da je sklenil igro uničiti, ter da ga je zgolj vedenje o nesmiselnosti potvarjanja zgodovine odvrnilo od "majhne grmade" in da se je v skladu s tem raje odločil za majhne popravke v tekstu. Prav odsotnost ideološko pravovernega junaka in seveda dramaturgije nasploh je ultra levičarja Brechta v njegovi ideološko že povsem osveščeni fazi tako zrevoltirala, da je sklenil tekst popraviti, kolikor je to seveda dopuščal in s tem je imel Brecht kar precejšnje probleme. Brecht zato v nadaljevanju skesano ugotavlja, "da v času pisanja *Bobnov* še ni bil dovolj ideološko osveščen, da bi spoznal vso resnost proletarske vstaje pozimi leta 1918-1919, ter da je seveda posledica tega skrajnje nespodobno obnašanje njegovega junaka v tej vstaji. Brecht je šel v svojem samokritičnem zanosu celo tako daleč, da je svojemu mladostnemu junaku očital tipično reakcijo malomeščana in njegovo željo po Anni zbanaliziral v preprosto "vprašanje lastnine". Očital mu je skratka skrajno neodgovornost, ker se ni pridružil revoluciji spartakovcev (sprva se je drama imenovala celo Spartak), ter da je v zgodovinsko usodnem trenutku mislil zgolj nase in se prepustil čustvom. Za pravovernega Brechta, ki je imel za seboj že fazo *Učnih komadov* in vse privilegije prvega moža gledališča v NDR, za Brechta, ki je do konca verjel, da se njegova država iskreno trudi doseči ideale proletarske države, je seveda Kraglerejva deprimirana in skrajno subjektivistična drža absolutno nedopustna, nevarna in anarhistična. Zato je poskusil "napako" popraviti tako, "da je previdno okrepil nasprotno stran". Žganjarju Glubbu je dodal nečaka, ki je, kot pozneje zvemo, padel v novembrskih spopadih kot revolucionar. "V tem delaveu je dobil Kragler nekakšno nasprotje", kar postaja vse bolj očitno iz Glubbovega odnosa do Kraglerja. Toda natanko na tem mestu je Brecht post festum definiral proletarca in komunista, ter s svojo intervencijo očitno izrekel dejstvo, da je dober komunist lahko samo mrtev komunist.

Z revolucionarji oz. proletarci je imel Brecht očitno težave tako v mladosti kot tudi v zrelih letih. To med drugim ugotavlja v svoji knjigi *Drama i pozorište B.B.* tudi Predrag Kostić, saj jih je v *Bobnih*, prav tako kot malomeščane, prikazal skrajno kritično in brez poznejšega idealiziranja. Mladi Brecht je komuniste/pro-

letarce videl kot brezoblično množico tlačnih, njihovi evidentni pristaši pa so v *Bobnih* pijanci, avtsajderji, klošarji, ljudje dvomljive identitete in prostitutke. Ideološko pravoveren je edino le žganjar Glubb, vendar glede na njegov zagrenjen, zadrž in skrajno ciničen pogled na svet niti ne preseneča dejstvo, da le-ta s svojim nesrečnim karakterjem tudi zrelega komunista Brechta ni mogel prepričati, da bi kot tak predstavljal ideološko dovolj močan antipol nesrečnemu Kraglerju. Večino brechtologov je očitno pod vplivom Brechtove samokritike zaneslo, da so Kraglerja označevali za ciničnika, "ki se mu žvižga za revolucijo". Več kot očitno pa je, da je edini pravi ciničnik v *Bobnih* komunist Glubb, medtem ko je Kragler le skrajno resigniran in obupan zgubljenec, ki se enostavno ne znajde več v času in prostoru. Izkušnja, ki jo Kragler prinaša iz vojne, je izkušnja smrti. In natanko iz te izkušnje izvira pri njem neke vrste nihilizem in predvsem spoznanje, da je vse zgodovinsko dogajanje navaden, a neizmerno krut



teater, v katerem je le nepomembna marioneta; od tod tudi njegovo nenadno samozavedanje v smislu pirandellovskih likov, da se dejansko nahaja v sentimentalnem melomeščanskem teatru, kjer je luna papirnata in potok brez vode, "tam zadaj pa je mesarska miza, ki je edina resnična". In prav to spoznanje o "mesarski mizi tam zadaj" in brezpomembnosti človeškega hotenja ter bivanja, ter absurдни tetralizaciji stvarnosti v okrilju še zmeraj meščanskega gledališča, podeljuje junaku *Bobnov* in tekstu v celoti ontološke dimenzije klasičnega teksta. Kragler je skratka modernejši od svojega ideološkega očeta, saj ugotavlja, da je vsaka ideološko obarvana žrtev, gledano s stališča posameznika, zaman. Kragler je izrazit individualist, saj mu je izkušnja vojne podelila zgolj spoznanje o kolektivni smrti. Kragler se po izkušnji z vojno želi le umakniti v privatnost. Brechtov mladostni junak si ne želi, kljub bednemu položaju, v katerem se nahaja, spreminjati sveta. Prvič za to enostavno nima več prave moči in



drugič Kragler natanko ve, kako se spreminja svet, zato tudi pravi: "Moje meso naj zgine v smeteh zato, da bo vaša ideja prišla v nebesa? Ste pijani?" Kragler si želi le izpeljati ljubezensko zgodbo z Anno Balicke in natanko ob tej se nam pozni Brecht razkriva v vsej svoji, a zanj tako značilni kontradiktornosti. V Dnevniku zato cinično zapiše, da se je odločil za ljubezensko zgodbo "iz povsem komercialnih razlogov". Dejansko je ljubezenska zgodba v *Bobnih* navadna ali bolje rečeno, adekvatno se vpisuje v Brechtov mladostni koncept, ki tudi ljubezni ne prizanaša z družbenopolitičnim kontekstom. In Brechtov mladostni gnev je skozi nekonvencionalni prikaz ljubezni med Kraglerjem in Anno Balicke usmerjen natanko proti malomeščanskemu razredu. Brecht v *Bobnih* z natančnostjo kronista-dokumentalista slika klasično nemško družino v vsej njeni groteskni absurdnosti. Biznis, udobje, kopičenje materialnih dobrin in varnost, strah pred neznanim in dvojna morala so temelji, na katerih stari



in novodobni malomeščan gradi svoj dom. V tem svetlišču izvrstno funkcionirajo Karl Balicke, njegova žena in Friedrich Murk, in zdi se, kot da so mlademu Brechtu ušli naravnost iz *Malomeščanske svatbe*. Zdi se tudi, da jih Brecht s cinizmom motri skozi novinarske, dokumentarne oči kontroverznega Babuscha. Edino, ki v malomeščanski kontekst nekako ne sodi, je Anna Balicke, ki se zdi na specifičen način, tako kot Kragler, zaznamovana z romantično dediščino. Pozni Brecht je v svoji poznejši avtorefleksiji na *Bobne* romantične poteze Anne sicer popolnoma negiral in celo zbanaliziral njeno vrnitev h Kraglerju v akt pohote. Brecht poudarja, da je Annin obrat h Kraglerju odraz z dolgočasene malomeščanske erotike, medtem ko je Kraglerjeva želja po Anni pogojena z vprašanjem lastnine. Na trenutke se v Brechtovi cinični definiciji Anne Balicke celo zazdi, kot da nas skozi njegova usta nagovarja še nek duh; in to celo duh samega antifeminista Otta Weiningerja. Zreli levičar Brecht namreč pravi

takole: "Moški za to Anno Balicke ni uporabni predmet, temveč cenen luksuzni izdelek." Po Brechtu je bilo področje erotike v meščanski družbi že tako izčrpano, da so njihove predstavnice iskale najrazličnejše izhode iz te zagate. Anna kot predstavnica malomeščanskega razreda ravna podobno in po mnenju poznega Brechta skrajno nemoralno: "Več si obeta od tiste umazane seksualne atmosfere: v nosečem stanju poležavati s Kraglerjem." Verjetno se nam ni potrebno spuščati v razloge te naknadne Brechtove interpretacije njegove mladostne love story, saj so razlogi več kot očitni, kot je tudi očitno, da mladi Brecht v svoji prvotni inačici govori drugače. Anna Balicke ravna, podobno kot Kragler v odnosu do revolucije, s stališča revolucionarne morale skrajno neodgovorno, ko odtegne letega revoluciji. Pri mlademu Brechtu pa se znajde v nezaviljivi dilemi: ali ostati v varnem naročju malomeščanskega ugodja ali oditi z njim, ki nima ničesar. In Anna se (čeprav noseča z Murkom) odloči za Kraglerja in s tem nehote pristane na romantični model ljubezni, prav to pa se zgodi tudi Kraglerju, ki jo sprejme, čeprav "nima več svoje lilije". Pravzaprav sta oba, čeprav neizprosno vpeta v kruto stvarnost, brez idealiziranja ljubezni, sanjača in romantika in prav to je tisto, kar podeljuje njuni neromantično romantični ljubezni neuničljiv naboj. In dejstvo je, da (kot je zapisal sam Brecht v svojem Dnevniku) "ta ljubezenska zgodba niti zaradi teh mračnih razmišljanj ni izgubila svojega čara".

Za konec se torej vprašajmo: Komu verjeti in koga poslušati? Verjeti mlademu Brechtu, ki s svojo radikalno kritiko ne prizanaša niti malomeščanom niti komunistom in ki s cinizmom in ironijo slika svet kot neizmerno krut in kontradiktoren, ali verjeti ideološko zrelemu Brechtu, ki nas prepričuje v zmotnost svojih mladostno nezrelih videnj in jih degradira v čisti nesmisel? Preostane nam edino, da parafraziramo Derridajevo misel o tem, da obstaja več Brechtovih duhov, zato pač moramo vedeti, katerega med njimi je treba ohraniti in katerega pregnati. Kajti neizogibno dejstvo je, da sta Brecht in Brechtov teater pomagala sooblikovati gledališko zgodovino XX. stoletja, ter da smo vsi, ki se ukvarjamo z gledališčem, njegovi dediči. In znotraj te bogate dediščine smemo izbirati. Kajti navkljub vsemu je Brecht do konca ostal zvest svoji kontradiktornosti in ostal predvsem nasprotnik vsakršnega dogmatizma, zato bi bila tudi več kot absurdna dogma, kako adekvatno uprizarjati Brechta. To je očitno potrdil tudi Brecht sam v eni izmed anekdot, ki se zdi zanj simptomatična: Ko je nekoč neki kanadski profesor obiskal vajo v Berliner Ansambli, je takoj pohitel z zagotovitvijo: sem občudovalec gospoda B. Tako?, je dejal gospod B., jaz nisem. V tem paradoksalnem odgovoru pa je skrit tudi ključ sodobnega razumevanja Brechta, ki nam ga sam velikodušno ponuja.





Predrag Kostić

BOBNI: politična satira

Andreas Kragler, povratnik iz prve svetovne vojne, bivši topničar, proglašen za mrtvega, v resnici pa ujet v Afriki, se nenadoma vrne v domovino. V Berlinu, kjer je živel do vojne in kjer je pustil zaročenko, ga nihče več ne pričakuje. Nasprotno, nihče več si ne želi njegove vrnitve. Zaročenka Anna je zanosila z Murkom, ki se je izognil odhodu na fronto in je z vojno obogatel. Njeni starši so z Murkom zadovoljni. Treba ga je vpeljati v novi posel, kajti vojaška oprema ne prinaša več dobička, in preiti na proizvodnjo otroških vozičkov. Oče Balicke je poln sijajnih načrtov. Murk tudi. Tudi Kragler je imel некоč podobne načrte, v ujetništvu so mu bili duhovna hrana. V trenutku, ko stoji pred zaročenkino hišo, so pozabljene vse muke. Ne ve, da se je vse spremenilo, pričakuje tisto, kar je zapustil. Vendar pa njega nihče ne pričakuje. Zakonca Balicke, posebej oče, si tako ne želita njegove vrnitve, tako sta se prepričala v njegovo smrt, da se jima Kragler zdi kot duh, kot da je vstal od mrtvih. (Balicke: "Vraga!... Prikazen, mati!") Načrti so narejeni, vse gre gladko, a sedaj pride nekdo, ki je bil proglašen za mrtvega in hoče vse pokvariti. Duh, to mora biti duh! Balicke rajši verjame celo to, samo da ne bi propadla njegova zamisel (vzhodnonemški germanist H. Kaufman je ta prizor upravičeno vzporejal s podobnimi scenami v tradicionalni narodni poeziji, kjer se pojavlja motiv vstajenja od mrtvih in vračanja domov, k dekletu, zaročenkini). Balicke besni "Kaj ste pijani? Nimanič! Anarhist! Soldat! Vi pirat! Vi prikazen cvebarska! Kje pa imate svojo rjuho?" Prav za to gre: neko nič, ki nima niti rjuhe, je nanadoma vstalo od mrtvih in to prav v trenutku, ko se oče Balicke pripravlja na to, da v novi posel namesto kapitala vloži hčer Anno. Kaj ta Kragler sploh hoče od njih? Tu ni mesta zanj. Ko so obveščeni, da so se v časopisni četrti začeli boji, se Balicke obrne h Kraglerju: "Špartakovec! Vaši prijatelji, gospod Andreas Kragler! Vaši sumljivi kompanjoni! Vaši tovariši, ki rjovejo po časopisni četrti in zaudarjajo po pobijanju in požaru. Zverine!" Je Kragler pravi špartakovec, revolucionar? Brecht s Kraglerjem slika vojnega povratnika, ki se je med vojno proletariziral, spremenil v grobijana. Doma na Nemškem se je dosti spremenilo. Kraglerji se upirajo, zahtevajo svoj delež, svoje pravice; ne prav veliko, nehajo se boriti takoj ko se uresničijo njihove majhne, privatne želje. Pravi proletarci in revolucionarji Kraglerji že niso. Brecht jim pravi uporni malomeščani. "Potem ko je del buržuazije spoznal situacijo in nenadoma zapustil vlado, je drugi del, ki je ni prepoznal (socialdemokrati), prišel v težave, ko je zavzel njihovo mesto. Revolucionarji so bili prav toliko, kot so rudarji v

nestabilnem rovu rudarski inženirji. Težave Kraglerjev so bile v tem, da bi radi postali buržuji... Pred sabo ste imeli tisti fatalni tip socialdemokrata... tega socialdemokrata, tega lažnega proletarca, tega fatalnega revolucionarja, ki je sabotiral revolucijo..."

Čeprav v primerjavi z družino Balicke in Murkom funkcionira kot revolucionar, je Kragler v bistvu pravi malomeščan; špartakovec se priključi bolj slučajno, v trenutku, ko ga je Anna zavrnila in ni imel možnosti, da bi uresničil tisto, po čemer je hrepenel. Njegov upor je osebne narave, ugasne takoj, ko dobi možnost, da uresniči svoje želje.

Kraglerjev upor je nekoliko romantičen. To potrjuje njegovo jokavo prepričevanje Anne, njegovo sanjarstvo, njegova mesečnost v trenutku, ko spozna, da ga je Anna zapustila (vse dokler je ne dobi nazaj). Tudi rdeči mesec, ki se pojavlja na odru istočasno s Kraglerjem, je simbol romantičnega revolta. Ko ponovno dobi Anno, mu revolucija ni več potrebna, zapusti jo, se vrže na mesec z bobnom, ga razbije in ni vidimo, da je bil samo navaden lampion, papirnat kot Kraglerjeva revolucija. Vendar razume, kaj je storil; v napadu slabe vesti si pravi svinja, saj vendar sodi med boljše med ničvredneži. "On pozna buržuazijo. Govori jim, naj ne zijajo tako romantično, kajti ve: v razdražljivem krojenju svoje usode, opit z velikodušnostjo, se bo odrekel življenju in si zaželel, da ga vidijo drveti v smrti."

Anna Balicke, čeprav stalno prisotna, ne predstavlja posebno zanimive osebnosti. Sploh ne vemo, zakaj jo Kragler tako ljubi; Brecht je ni obdaril niti s privlačnostjo. Anna je živi kapital, s katerim trguje oče, obenem pa objekt in cilj Kraglerjevih želja. V družbi, v kateri živi, se je izgubilo normalno razumevanje seksualnega življenja. Ostala je perverznost: "Resnično spolno zadovoljstvo je morda mogoče dobiti samo še v spolni bolezni. To je edina potrošniška domena za čustva, v katerih je še nekaj življenja. Ena od teh spolnih bolezni je nosečnost. Murk jo zaradi ravnodušnosti - to je res biblijska bolezen, zelo razširjena - brez trdnih tal pod nogami, preprosto okuži z otrokom. Ona ravna moralno: v skrbi za izboljšanje materialnega položaja osvaja njeno zakrnelo dušo. A morala obstaja zato, da onemogoči napake v računu. Ženska pa ravna nemoralno. Več pričakuje od tiste umazane seksualne atmosfere: poležavanja s Kraglerjem v nosečnosti.

Pozitivni junaki, revolucionarji so komajda prisotni. V boj jih vodi sumljivi revolucionar, krčmar Glubb. V poznejši popravljeni verziji Brecht "poklanja" Glubbu nekega sorodnika špartakoveca, ki je umrl v novembrskih bojih. Brechtov cilj je pokazati tiste, zaradi

katerih je propadla revolucija leta 1919. Preveč zavzet s Kraglerem je zapostavil tiste, ki so se borili za uresničevanje nečesa mnogo pomembnejšega, občega. Lahko rečemo, da so *Bobni v noči* odraz Brechtovega razočaranja nad rezultatom nemške revolucije 1919. Delo je dokument nekega časa in dogodkov tega časa, vendar dogodkov kot jih je videl mladi pisec, ki je bil v tem času avtsajder, človek, ki se je norčeval in ostro napadal razred, kateremu je pripadal; odkriti in prikazati vzrokov za izprijenost družbe pa ni uspel. Takšna je tudi njegova slika nemške revolucije. Brecht je iskal krivce v odpadnikih revolucije, v tistih, ki so ji v kritičnem trenutku obrnili hrbet, ni pa globlje analiziral samega gibanja. Tip njegovega revolucionarja je



bil Kragler, v prvi verziji tudi krčmar Glubb, človek, ki ni imel v sebi ničesar pozitivnega. Likov pravih revolucionarjev, špartakovcev, zbranih okrog Rose Luxemburg in Karla Liebknechta, ni pokazal, niso se mu zdeli tipični. Deset let pozneje je pojasnjeval, da je v *Bobnih v noči* slikal tisto, kar je videl in dopuščal možnost, da je veliko stvari spregledal. Prikazal je, kaj se je dogajalo z enim človekom in pri tem spregledal, da je bil za revolucijo uporaben, vendar neizkoriščen. Rezultat Brechtove ideološke nezrelosti je bil, da so na koncu predstave ploskali očitno zadovoljni Kraglerji.

Prvotni naslov drame je bil *Špartakovec*, delno predelano verzijo je Brecht naslovil *Bobni v noči* in jo podnaslovil kot "dramo". Šele pozneje jo je označil za komedijo. Ta podnaslov nas ne sme navesti na napačne zaključke. Brecht je sam priznaval ("Pregled mojih prvih del") slabosti dela in pripominjal, da v tem času ni razpolagal s tehniko potujitve. Z oznako komedija in napisoma "Ne buljite tako romantično" in "Vsak moški se najbolje počuti v svoji koži" je do neke mere sicer dosegel efekt potujitve (V-efekt), ki gledalce opozarja, naj Kraglerja in njegovo ravnanje opazujejo kritično. Žal pa se distanciranje tu tudi konča. Delu manjkajo nadaljnji efekti potujitve, ki bi na koncu odpravili distanco, oziroma omogočili odkritje resnice. Schumacher trdi, da je Kraglerjeva pripomba na koncu dela ("Vse skupaj je navaden teater. Vse je iz desk in luna je iz papirja, tam zadaj pa je mesarska miza, in ta edina resnična.") provokacija: "Kaj drugega naj bi pomenila izsiljeni poskus distanciranja: to, kar se tu igra, ni običajno gledališče, temveč označuje krvavo stvarnost, ki se tiče vas in samo vas." Lahko bi rekli, da se *Bobni v noči* vendarle zaključujejo v stilu komedije: Kragler se pomiri z zaročenko in oba odideta z namero, da se nikoli več ne razideta. Toda Kragler v zadnjem monologu uniči vse iluzije o pomiritvi in srečnem koncu. Preklinja in sramoti sebe, ostale Kraglerje in vse, ki so privedli do teh dogodkov. Gnev, sramota, prekletstvo. Torej ne komedija, temveč satira. In to politična satira. V Brechtovih prvih delih opazimo nenavadno mešanico južnonemškega narečja, poetičnost, slikovitost in biblijski jezik. Iz niza narečnih besed privre Annino poetično pojasnilo, zakaj ni ostala zvesta Kraglerju. "Spočetka si bil dolgo pri meni, tedaj je bil tvoj glas še svež. Če sem šla po hodniku, sem se te dotaknila, in na travniku si me klical izza javora. Pa čeprav so še toliko pisali, da so ti prestrelili obraz in te dva dni pozneje pokopali." Prevaranemu in obupanemu Kraglerju ostane le še ironija.

Brechtove metafore so bliže prispodobam. Oba predmeta, mišljeni in tisti, postavljeni namesto njega, sta identična. Brecht redkokdaj dopusti, da sami poiščemo pravi pomen, določi ga on sam. Njegov "kot" vsebuje racionalni moment prispodobe, kar pa ne pomeni poistovetenja, ampak le nakazuje podobnost. V strukturi prispodobe vidimo klice parabole, ki jih Brecht pogosto uporablja pri svojem ustvarjanju.

iz: Predrag Kostić: *Drama i pozorište Bertolda Brechta*, Sarajevo 1976, prev.: J. K.

Ervin Berlin.

Na ulicah divja zmeda. Na vsakem vogalu klubi, v katerih diskutirajo. Silne demonstracije delavcev in njihovih spremljevalcev, ki se srečajo v ulici Unter den Linden, razdeljeni so v stranke, na komuniste in socialdemokrate. Njihove parole stojijo pokončno in visoko nad glavami. Napisi: "Živel Ebert - Scheidemann!" in "Živela Karel Liebknecht in Rosa Luxemburg!" Vsi so strašansko vznemirjeni. Divji in sramotilni govori na eni in drugi strani. Gorje, če ena stranka pride do parol druge stranke! Razbijejo jih ob robu pločnika v "pradelec".

Opazoval sem čudovito in napeto borbo: komunisti so se prebili v vrste socialdemokratov. Kakih trideset pesti se je skrčilo okrog droga, za katerega so se borili. Ker so bile moči enakovredne, se parola ni zamajala. Mirno je stala nad ljudmi, ki so se borili zanjo. Polagoma se je le začela nagibati, vendar je nek prisrčen socialdemokrat skočil, strgal transparent, ki je zletel nad glavami množice, da bi se na drugem koncu spet dvignil, na tisoče grl je kričalo: "Živel Ebert - Scheidemann!" Enako jezno je odjeknilo z druge strani: "Dol, dol, dol!" in se nadaljevalo, izza vogalov, v nedogled. Nedolgo zatem se je razlegel drugi klic: "Živel Liebknecht!". Vsi so zdrveli proti vogalu, kjer so zaustavili kočijo. V njej je sedel Liebknecht. Imel je govor: govor je bil enak dogodkom, nabit z argumenti, trepetajoč od lastnih doživetij. Ostal mi je v spominu kot živ, razbesnjen plamen nad njegovim truplom, pogasiti ga ni mogla niti kri. Zvečer so odjeknili prvi strelji.

V Berlinu sem ponovno srečal Herzfelda. Spoznal me je s svojim krogom: bratom Helmutom (pozneje John Heartfield), Georgom Groszom, Walterjem Mehringem, Richardom Huelsenbeckom, Franzem Jungom, Raoulom Hausmannom... Večina njih je pripadala dadaizmu. Neverjetno dosti smo diskutirali o umetnosti - in samo z ozirom na politiko. Ugotavljali smo, da umetnost mora služiti razrednemu boju, če hoče imeti sploh kakšno vrednost. Polni spominov na tisto, kar je bilo za nami, razočarani nad upi, ki smo jih polagali v življenje, smo videli rešitev sveta samo v skrajnih konsekvencah in orga-

niziranem boju proletariata, v prevzemu oblasti. V diktaturi. V svetovni revoluciji. Naš ideal je bila Rusija. Čim močnejši je bil ta občutek, tem močnejše smo na svojo umetnost izpisovali besedo DEJANJE, ker smo namesto pričakovane zmage proletariata doživljali same poraze. (Tako se je zanos spremenil v nepatetičen boj.) Pokopali smo Liebknechta, to fanfaro želje za mir, ki je segla vse do nas, ko smo ležali v jarkih, ki si je utrla pot skozi vse žične ograje, ki so jih zgradili za našimi hrbti. Pokopali smo tudi Roso Luxemburg. Ulice Golgote: Unter den Linden, Marstall, Chausseestrasse... Berlinski asfalt se je rdečil od krvi tisočih proletarcev - mi pa v njihovih morilih nismo mogli videti tistih, ki smo jih tekom cele vojne imeli za rešitelje: socialdemokratov. Vsi smo prestopili k Spartakusbundu.

Namerno sem se politično opredelil. Verjetno bi že takrat postavil umetnost v službo politike, če bi le vedel kako. Razen Grosza, čigar politične risbe so takrat predstavljale prvi prodor, ta krog dotleji ni uspel z ničemer. Pripravili so nekaj dadaističnih prireditev, ki jih je meščanstvo napadalo in zasmehovalo. Dadaisti so napadli s parolo "Umetnost je sranje". Recitali smo nerazumljive simultane pesmi, se opremili z otroškimi pištolami, toaletnim papirjem, umetnimi bradami in s pesmimi Goetheja in Rudolfa Presberja.

Ta klovnijada je imela še nek smisel. Ikonoklasti so očistili zrak, spremenili predznake, prihajajoč iz meščanskega tabora so se približali izhodiščem, s katerimi je moral kreniti proletarijat, da bi osvojil umetnost.

Medtem ko so se emocije iz leta 1918/19 počasi umirjale, so politične zahteve postajale vse jasnejše. Dadaisti so umetnosti odvzeli čustva, "zamrznili" so jo in "ohladili" - če se izrazim z najnovejšim besednjakom; nasprotno pa so patetični dramatik izzvali pravo invazijo čustev. Seveda so tudi njihove drame predstavljale revolucijo, vendar je bila to revolucija individualizma. Človek se kot posameznik bori proti svoji usodi. Izključuje druge, "brate". Želi ljubezen do vseh, ponižnost enih pred drugimi. Ti dramski teksti so lirski, tj. ne dramatični. To so dramtizirane lirske pesmi. V bedi vojne, ki je bila boj stroja proti človeku,



Piscator januar 1919

so iskali človekovo "dušo". V bistvu so bili ti teksti reakcionarni, reakcija na vojno, vendar so vstajali proti kolektivizmu, zavzemali so se za ponovno najdeni abstraktni jaz in elemente predvojne kulture. Karakteristična za to smer in hkrati najuspešnejša je bila Tollerjeva drama *Preobrazba* (Wandlung). V njej se križa doživljajsko (lirsko), usodno (dramatično) in politično (epsko). Prevladovanje "pesnika", "pesniško" formuliranih sodb, vrednotenj in abstraktne etike namesto govora o dejstvih je razlog, da delo ni postalo "dokument nekega časa", niti "večno delo" v smislu čiste umetnosti.

Ko sem pozimi 1919/20 v Königsbergu ustanovil lastno gledališče s karakterističnim imenom "Tribunal", sem načrtoval režijo *Preobrazbe*, ki naj bi se od berlinske izvedbe natančno razlikovala po čim večji realističnosti prizorov (tako, kot sem sam doživel stvarnost vojne). Da bi tekst očistil lirskih in ekspresionističnih elementov, sem se pozabaval tudi z jezikom (naj mi Toller oprost, ker so mu te moje črne misli do danes ostale neznane).

Ekspresionistična šola name ni pomembno vplivala. Preveč sem že bil politično angažiran. Igrali smo Strindberga, Wedekinda in Sternheima. Pripravljali smo Tollerja. Naše programske izjave in gledališče samo si je v meščanskih in študentskih krogih ustvarilo opozicijo, z nasprotovanjem nekemu kritiku pa sem se žal tudi sam tako zameril javnos-

ti in časopisom, da sem moral gledališče razpustiti.

Po vrnitvi v Berlin so se razhajanja ostrila. Dadaisti so se pokorili. Staro anarhistično stališče proti malomeščanščini, umetnosti in duhovnemu življenju sploh se je zaostri- lo in preraslo v pravi politični boj. Časopis *Jedermann sein eigener Fussball* (Vsak naj bo svoja nogometna žoga) je bil drzni "épater le bourgeois" in tudi *Die Pleite* (urednika

Grosz in Heartfield) je bil rokavica, vržena meščanstvu v obraz. Risbe in pesmi se niso več ozirale na postulate umetnosti, ampak politične dejavnosti. Vsebinska je določala formo. Oziroma: z vsebino, usmerjeno na določene cilje, so neustrezne oblike postajale strožje in trše.

Zdaj sem tudi sam mislil, da je umetnost zgolj sredstvo za doseganje nekega cilja. Politično sredstvo. Ne samo v dadaističnem smislu, vendar: čim dlje od umetnosti, dovolj je tega!!! V Berlinu so bili ljudje, ki so te ideje prenesli v gledališče, Karl Heinz Martin, Rudolf Leonhard in Hermann Schuller, bivši študent

teologije, ki je postal organizator gledališča "Proletarischer Theater".

Nastajalo je novo gledališče.

iz: Erwin Piscator: *Političko kazališče, Zagreb 1985*, prev.: J. K





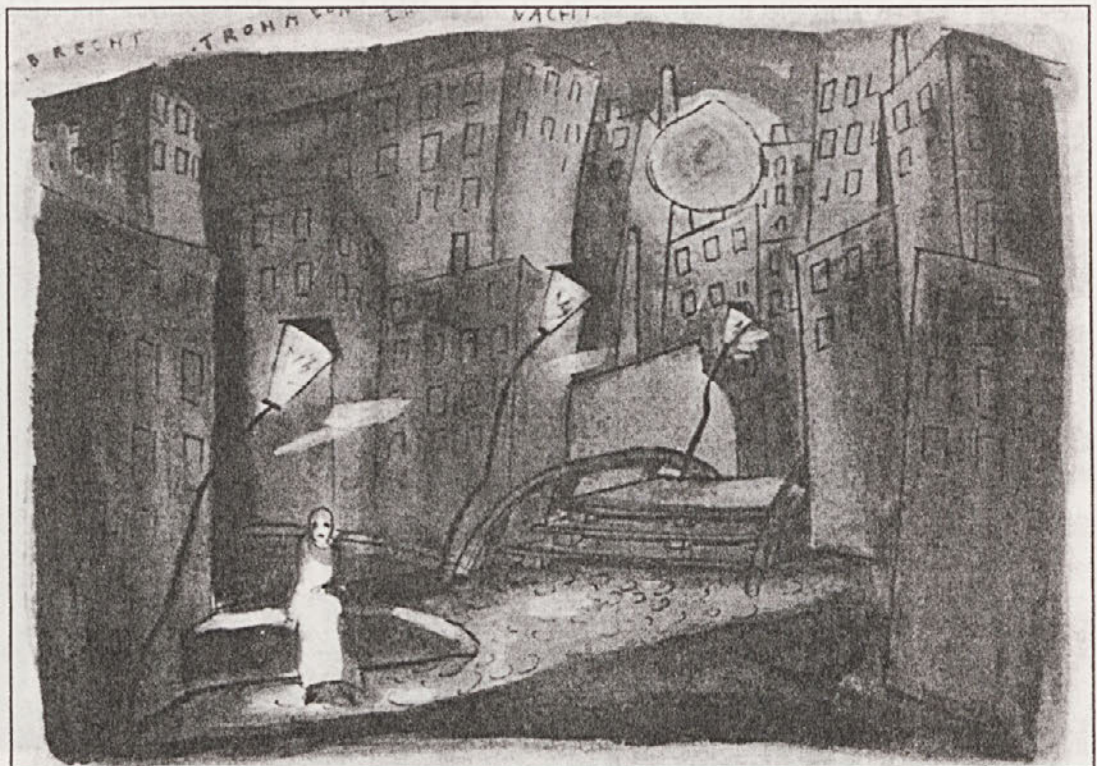
Siegfried Melchinger POLITIČNO GLEDALIŠČE

eta 1922 nihče več ni hotel ničesar slišati o kriku: "O človek!" Revolucionarji so se umaknili iz politike; republiko so prepustili njenim razdiralcem. Zadnji ekscesi (Jahn, Bronnen) so kmalu ponehali; realizem in mistika (Barlach), razpad lika (Pirandello), naturalistična montaža (Bruckner), nazadnje reportaža (najuspešnejša v Zuckmayerjevi igri Stotnik iz Köpenicka, najbolj poetična v igri Wupper Else Lasker-Schüller) - to je bilo gledališče, v katero je prodrla nova, prihodnja politika: Piscator, marksistični Brecht. Predmarksistični Brecht se lepo vklaplja v to sliko (če zanemarimo, da sta njegova jezikovna moč in gledališki prijem prekosila vse druge avtorje): posmehoval se je ekspresionizmu (Baal), posmehoval se je revoluciji (Bobni v noči).

Med dramatikami našega stoletja je Brecht najduhovitejša glava. Šalil se je na račun marsičesa, prav tako pa je zbijal šale, ki se jim danes nihče več ne more smejati. Po drugi strani bo, kdor ima kakor jaz pomanjkanje humorja za eno od najžalostnejših boleznih našega časa, hvaležen, da je v tistem času živel ta duhovitež, čigar mnoge igre se še danes uprizarjajo in upajmo, da se bojo tudi v prihodnosti, igre, ki se jim je še mogoče smejati, čeprav se smešne spodbude zanje oddaljujejo. Brechta uvajam v temo zato, ker je njegova modrost, modrost proniklijveca, natančno prepoznala trenutek, ko je moral pustiti šale svoje nihilistične mladosti. Veselje

z anarhistom Baalom in cinikom Kraglerjem, ki se požvižga na revolucijo (da ne uporabimo druge besede - "jaz sem prase in prase misli nase", no, naj to kdo drug izrazi tako "šaljivo"), ga je minilo enako kakor veselje nad marsičem drugim v trenutku, ko je dojel, da bojo Nemci naselili "Mazalu", kakor je imenoval Hitlerja, če ne bojo vsaj poskušali temu zoperstaviti nečesa, kar bi imelo več razuma, pa ravno toliko moči. Rečemo lahko tudi tako: "Kaos se je zrazil." Mogoče je bil to res pravi trenutek, ampak zdaj za to ni bilo več časa.

Tisti, ki pravijo, da razumen človek nekega dne mora sam najti pot h Karlu Marxu, torej da jo je Brecht našel, ker je bil razumen, bojo vendar priznali, da je za to potreboval kar precej časa. V zelo zgovornem predgovoru Pri ponovnem branju mojih prvih dram, ki izraža prav toliko prebrisanosti kakor razsodnosti, priznava, da je moral dopolniti trideset let, preden je doumel, da bo "na prizorišče stopil revolucionarni proletarijat". Meščanski intelektualcec je bil. Meščani in intelektualci Weimarske republike se niso zanimali za Karla Marxa. Prvi predsednik rajha je bil res socialdemokrat, ampak zgodovinar bo ugotovil, da se je "nemška republika, kolikor je bila socialdemokratska, končala že leta 1920" (G. Mann, Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, 1958, 470). Poiskati moramo torej razlog, zakaj se je Brecht leta



Scenska skica O. Reigberta za prazvedbo Bobnov I. 1922

1927 s silovitostjo, ki je bila povsem tuja njegovim dotakratnim nazorom in pisanju, lotil proučevanja "klasikov marksizma", čeprav ljudje, pri katerih je iskal nasvet in napotke, niso bili pravolinijski" (Karla Korsch so izključili iz partije, Fritz Sternberg se je močno oddaljil od nje).

To vprašanje terja pojasnilo še iz enega razloga. Če politično nasilne igre iz poznih dvajsetih let in z začetka tridesetih po mojem niso imele velike vrednosti, ker so bile premalo resne, moram vendar priznati, da je imel Berlin v tem času skoraj uveljavljeno politično gledališče, ki je resno in z jasnim ciljem agitiralo za komunizem. Prav tega 1927. leta, o katerem je bil govor, je Erwin Piscator odprl svoje lastno gledališče na Nollendorfplatzu: Piscatorbühne je postal znamenit. Piscator si zasluži izrazito mesto v zgodovini političnega gledališča; bil je namreč njegov prvi teoretik; v njegovi knjigi, objavljeni leta 1929, so zbrane izkušnje desetletnega delovanja; pastorjev sin, pred vojno izobražen kot igralec, je v vojni postal pacifist in komunist; leta 1919 je v Königsbergu in leto pozneje v Berlinu ustanovil prve politične odre; Volksbühne mu je omogočil, da kot glavni režiser uporabi za svoje zamisli sredstva najsodobnejše scene in da ta sredstva izredno obogati s številnimi prevzetimi in lastnimi iznajdbami, jih celo postavi v središče učinka. Odkrita komunistična propaganda je pripeljala do burnih razprav, ki so dneve in dneve polnile časopisne stolpce; socialdemokrati v Volksbühne so Piscatorja prisilili, da

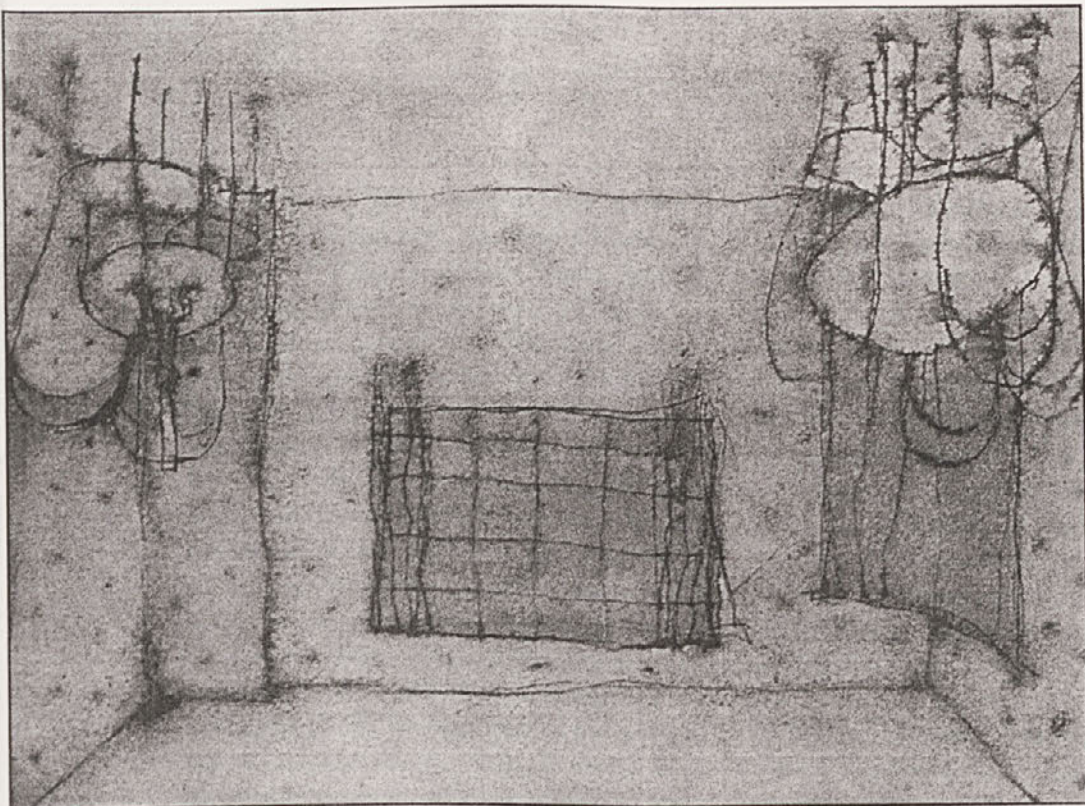
je zapustil to gledališče. Igralka Tilla Durieux mu je zagotovila kapital pri velikem bankirju (pri Brechtu se ta bankir, svetnik Katzenellenbogen, imenuje "pivovar", ker je ena od pivovarn, ki jih je nadzirala njegova banka, doživela škandalozen stečaj po gospodarski krizi, ki je uničila tudi njega; sicer pa je umrl v koncentracijskem taborišču), kapital, s katerim je lahko najel gledališče in angažiral sijajen ansambel; tukaj se je na njegovih predstavah zbiralo najsodobnejše, najbolj zavzeto in najelegantnejše občinstvo nemškega glavnega mesta; kljub temu je podjetje propadlo že leta 1923. Piscator je poskušal nadaljevati delo, v malo zmanjšanem obsegu in na manjših odrih. Leta 1931 se je odločil, da zapusti Republiko, ki jo je preziral.

Piscator je z gledno uresničil celovito angažiranost v gledališkem življenju. Politika je bila zanj pomembnejša od kariere, svoboda pomembnejša od strank, prepričanje pomembnejše od umetnosti. V tem je bila njegova veličina. Mejo označuje primerjava z Brechtom, ki je bil manj iskren, pa modrejši, manj pomembnosti je pripisoval značaju, pa temeljiteje premišljal o možnostih politike v gledališču in o nalogah gledališča v družbi.

Vrnimo se k nagibom za Brechtovo nenadno proučevanje "klasikov marksizma". Moje mnenje je tako: izhodišče je treba iskati v spoznanju, ki je leta 1927 postalo odločilno v mladi glavi: da v Nemčiji lep čas ne bo več mogoče pisati iger kakor do zdaj, delati gledališča kakor do zdaj, se posmehovati šaljivim in



Prizor iz praižvedbe Bobnov v Münchnu 1922. leta (režija O. Falckenberg)



tega sem začel brati Marxa. Ja, in takrat je, kakor pravi neke druge, nenadoma dojel svoje igre. Tudi če je ta nenapisana igra dala povod za branje Kapitala, ostaja vprašanje, kaj je bilo toref povod za to igro. Kdaj pred tem je čutil potrebo po takem proučevanju? Mislim, da je bil pomemben Marx, potem pa so sledili načrti za igro, ki prikazuje svet, kakršnega je Marx hotel odpraviti. Marx postane sila in s tem orožje proti neumnosti. Pa vendar sprva ne nasploh, abstraktno, doktrina, temveč konkretno, aktualno: nujna angažiranost proti neumnosti, ki je bila na pohodu v vrstah fašizma in njegovih pomagačev. Hannah Arendt je dala v svojem eseju o Brechtu (Neue Rundschau 61, 1950, 53, pozneje v: Benjamin/Brecht - zwei Essays, 1955, 63) podobno razlago za isto, kar se imenuje Brechtovo "konvertno" prvinško brezveznostno stanje (anarhizem, privrženost "džungli", kjer se je "razčistilo z vsem, kar je kultura in civilizacija", kjer se ve, da se "izguba strahu pred peklom ne plača predrago z izgubo upanja v vstajenje"); tega je v tem obdobju konec; zdaj ko se je priznalo, da so mesta "samo metafizično rečeno džungla", v resnici pa "klavnice", je nastopila "želja po tezi", po "zanesljivi tezi, ki omogoča orientacijo znotraj sveta"; "Tako je odločitev, da se približa Komunis-

"Narativne drame," pravi, "nisem napisal, namesto - kdo v tem pretiravanju ne bo prepoznal Isjaka!). razložit (za nekim izvedencem je potoval celo na Dunaj na tej borzi; to dogajanje pa je bilo očito težko obupan iskal ljudi, ki bi mu lahko razložili dogajanje ozadje je morala biti zljuna borza v Čikagu; je baje ves verjetno. Ko se je posvečal vprašanjem igre, katere ta prebrisanec rad zmišljal, kadar je kaj hotel narediti v literaturi o Brechtu beremo eno od zgodb, ki si jih je postalo silno, moglo zopetstaviti neumnosti. pa je mogoče bilo nekaj, kar se je zato, ker je lahko nujen nauk, ni cenil, to je mogoče dokazati. V zamislih je organiziral neko silo. Strank, ki so se opredelile za mogoč biti neumen; tudi ni mogoč biti neumen Lenin, ki ziji): ta Marx, ki je sprožil nekaj neverjetnega, že ni anarhistični nihilist nikakor ni hotel odpušiti burzo-katere antiprogram ni temeljil na neumnosti (ki je Hitlerjevimi nasprotiki je iskal in našel skupno, možno, je uvidel nujnost solidarnizacije. Med je imel razloge za strah, da kmalu marsikaj ne bo več (meščani, malomeščani, redoljubne ženske). Brecht, ki pristopila k njemu, ker je naselila njegovim objubam (mislil, da ga je mogoče zmanipulirati) ali pa je nevaren brez neumnosti, ki ga ali ni jemala resno bila na pohodu neumnost. Hitler ne bi mogoč postati nekaljivim mislim kakor do zdaj. Boli kakor fašizem je

Tomaž Toporišič BOBNI V NOČI DEVETDESETIH

tični partiji, v takratnih odnosih ne samo razumljiva, temveč skoraj samoumevna. Kje drugje pa bi lahko našel zatočišče?" Pri tem so bili prav "klasiki" dobrodošli; ta partija je imela "kanon spisov, ki jih je bilo mogoče proučevati, ki so navidezno bili zmeraj uporabni in pripravi za citiranje, skoraj enako kakor Biblija". Hannah Arendt navaja še en dodaten nagib: sočutje do bede in revnih. Prepričan sem, da se pri tem moti. Mogoče je bil hlad, ki ga je Brecht kazal vse življenje, krinka, potrebna za prikritje zelo občutljive duše. Da pa revni niso ne v njegovih čustvih ne v njegovih mislih igrali omembe vredne vloge, je mogoče dokazati z njegovim delom, v katerem "ljudstvo" vse do najpoznejšega obdobja komaj obstaja. Brecht se je z vprašanjem ljudstva soočil čisto na koncu; to je tema, s katero poznejše igre ideološko fiksacijo (ne opuščajo, pač pa) pomikajo na drugo linijo. O uganki, ki jo postavlja Dobri človek iz Sečuana in Kavkaški krog s

kredo tistemu, ki poskuša njuni lepoto in globino razložiti marksistično, se je dozdej komaj kaj govorilo. Z naukom o "ljubeznivosti" je Brecht končno prestopil mejo, ki mu je onemogočala, da bi dušo štel za kaj drugega ko slabost, vredno prezira; od prvih dni, v katerih so ga ekspresionisti naučili, da se temu posmehuje, je brezsravno zanikoval organ, v katerem nastaja sočutje. Pri revežih, kjer se jim je sploh posvečal, ga ni zanimala beda; tukaj ni bilo niti sledi presunjenosti. Tudi na pot h "klasikom" se je podal s tistim hladom, ki je ustrezal "velikemu hladu" "v dolini, ki odmeva od bolečine". Ko se pravzaprav hoče razumeti oporoka njegovih zadnjih iger, je treba natančno raziskati pot v slepo ulico, iz katere naj bi ga mogoče spravile.

Iz: Siegfried Melchinger, *Geschichte des politischen Teaters*. Friedrich Verlag, Velber, 1971. Iz hrvaščine prevedel Arko.



Prizor s skušnje za Bobne: Boštjančič, Jevnikarjeva, Bermež

Vprašanja

Napiši mi, kaj nosiš. Je toplo?
Napiši, kje ležiš. Ti je mehko?
Tvoj videz. Je še tak, kot mi je znan?
Pogrešaš kaj? Mogoče mojo dlan?

In sploh, kako živiš? Ti dajo mir?
Kaj ženejo? Zadošča tvoj prezir?
Kaj delaš? Je še dober tvoj obraz?
Na koga zmeraj misliš? Sem to jaz?

Le ta vprašanja tu živijo z mano,
odgovora nikoli ne dobim.
Če trudna si, nič ne napravim zate,
če lačna, ti ne grem po hrano.
Tako je, kot da sem pozabil nate.
Tako je, kot da nič več ne živim.

Prev. E. Fritz

Nemška pesem

Spet nam o velikih časih česnajo
(Ana, nikar ne jokaj)
kramarji pa nam niti na kredo več ne dajo.

Spet govorijo o časti in slavi stari
(Ana, nikar ne jokaj)
a mi nimamo nič ne v skrinji ne v omari.

Spet so se o zmagah razgovorili
(Ana, nikar ne jokaj)
a mene že ne bodo dobili.

Vojske že korakajo za očetnjavo
(Ana, nikar ne jokaj)
ko spet pridem, pridem pod drugo zastavo.

Prev. E. Fritz



Tomaz Toporišič

BOBNI V NOČI DEVETDESETIH

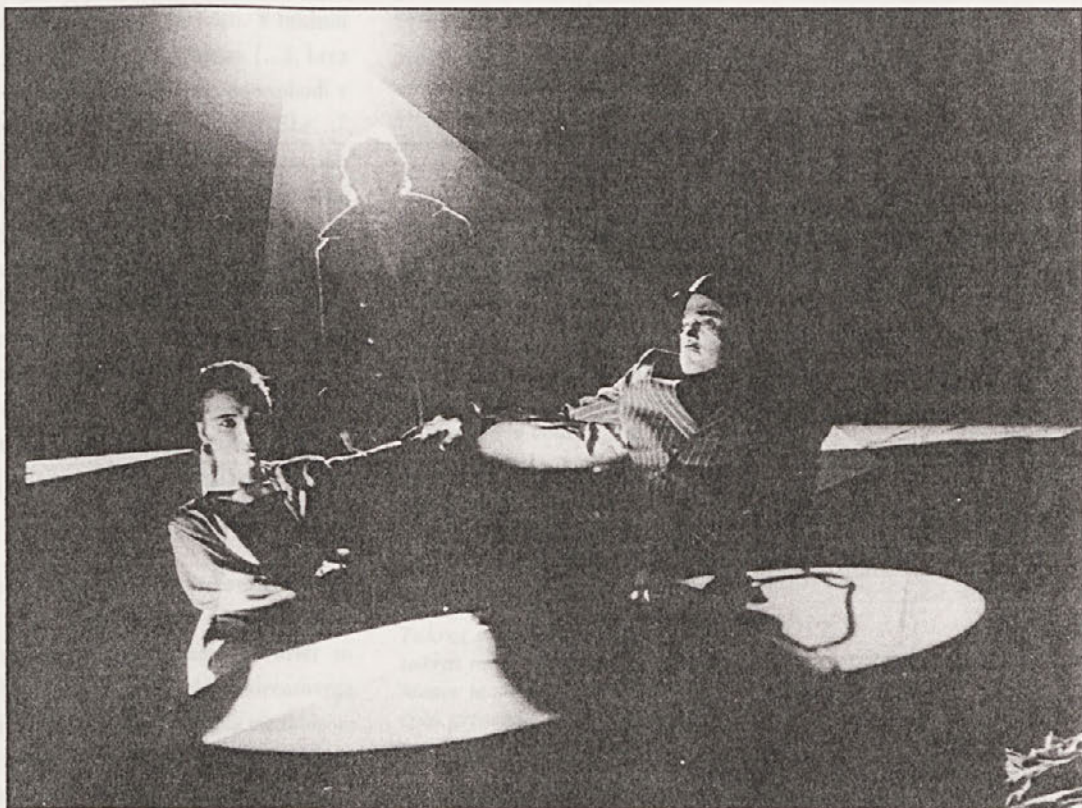
trojni, večinoma le s težavo in umetno združeni podobi Bertolta Brechta kot dramatika, teoretika in gledališkega praktika (inovatorja), se bomo na mestu, ko se naše razmišljanje mora usmeriti predvsem na Bobne v noči, ob teh pa na ostala Brechtova zgodnja dela, ali vsaj Baala, ki je Bobnom na ravni Brechtovih raziskav medija dramatike kot tekstovnega gradiva, ki generira uprizoritev, najbližje, tokrat osredotočili skorajda izključno na prvo. Pač dramski tekst, konkretno Bobne v noči, ki jih je mladi Bertolt napisal leto dni po Baalu, leta 1919, uprizoritev pa so doživeli tri leta kasneje (l. 1922) v Münchenskem Kammerspiele.

Tako kot Baal so tudi Bobni doživeli res izčrpnjša, predvsem pa za konec osemdesetih in začetek devetdesetih let veliko bolj relevantna branja relativno pozno. Razlogov za to je seveda več, med pomembnejšimi tudi dejstvo, da je večina Brechtove teorije gledališča, ki je usodno zaznamovala evropsko gledališko prakso, nastala kasneje in v povezavi s skorajda popolnoma drugačnimi literarnimi in uprizoritvenimi taktikami. Brechtove gledališke kritike, ki jih je med letoma 1919 in 1921 priobčeval o predstavah augsburškega mestnega gledališča, v fragmentarni obliki sicer že pričajo o njegovem odporu do oblike in funkcije meščanskega gledališča, toda znotraj njegovega ogromnega teoretskega opusa so ostale dolgo neopazene, res zanimive

pa šele skozi nova branja njegovega zgodnjega opusa, ki prakse in teorije angažiranega, dialektičnega, političnega itn. gledališča pač ni mogel zanimati v zadostni meri.

V slovenskem prostoru zato nikakor ni bilo naključje, da je res kompleksno in relevantno uprizoritev njegovih Bobnov v noči podpisal režiser Mile Korun, ki se je s svojo varianto gledališkega modernizma leta 1971 gibal izven območja na silo zideologiziranih interpretacij in uprizoritev Brechta ter se - če navedemo kar, kako si je to interpretiral Bojan Štih - "ni ukvarjal z zunanjim, zgodovinsko političnim ogrodjem Bobnov v noči... Mile Korun se je odločil za poezijo, za fantazijo, za fantastiko. Za igro v igri proti igri. Tako kot tudi ni naključje, da se ga isti režiser spet loteva v devetdesetih, za katera pa je tudi znotraj Korunove do zadnjega detajla razpoznavne režijske poetike težko predvideti, kako ga bodo vizualizirala in interpretirala. Toda konec koncev bi bilo kakršno koli napovedovanje uprizoritvenega koncepta, ki se ga bo oziroma se ga je že lotil režiser, stvar futurologije.

Brechtove inovacije Bobnov v noči in Baala so seveda zavestni dedič Čehova, ki je v času naturalizma dal poglavitne akcente k destrukciji klasične dramatike, vzpostaviti dramatike kot odslkave realnosti skozi oko kamere avtorja: frustracije, razočaranja,



Prizor s skušnje za Bobne: Jevnikarjeva, Agrež, Boštjančič

apatičnosti, brezciljnosti. Te inovacije so že nujno povezane z inovacijami tehnopoetike gledališča, ki pa je vsakokrat stvar duha dobe, v kateri nastaja uprizoritev. Iz dediščine dekadence in kasnejšega ekspresionizma izhajajoči Bobni v noči (tako kot Baal) so v svoji formi silovitega nizanja in prepletanja fragmentov, hkratni poetičnosti, ekspresivnosti in neverjetnih skokih iz psihologije v ironijo in sarkazem, zaradi svoje neulovljivosti nakopali težave tako tistim, ki so mislili dialektično, kot tudi drugim, ki od tega niso znali početi. Danes pa so postali stvar, ki od publike ne zahteva, da razreši protislovja, ki jih producirajo. Negirajo možnost kolektivnega in enoznačnega branja, gledanja, s tem pa odpirajo možnosti za postbrechtovski (beri tudi postmoderni) teater.

Nepredvidljivi kolaž dogodkov, ki ne producira kakršnekoli "morale zgodbe", komičnost, ki se spreminja v grotesko, nezmožnost reproduciranja na katero od ideologij so nastavki za gledališče dobe po moderni, za decentrirano gledališče, ki vedno znova vstopa in izstopa iz psihologije. Se zaveda, da je "uživanje gledalca v gledališču utemeljeno v iluziji, njegovo doživljanje blaži zavest o tem, da nekdo drug in ne on igra na odru in trpi, in da je konec koncev to le igra, ki ne more ogroziti njegove osebne varnosti. V takšnih okoliščinah si gledalec lahko privoščiti užitek (...), brez težav osvobodi svoje zatrite impulze - slo po svobodi v območju religije, politike, seksa in družbe..." (Sigmund Freud). Ki gledalca drži v šoku, mu prepušča, da se začne lagodno naslajati nad mankom drugih, a že v naslednjem trenutku ugotovi, da ta temeljni manko, usojenost obstaja v njemu samem, ga določa veliko bolj, kot bi si sam sploh lahko mislil. Kajti najlepše, kar lahko skupaj s Kraglerjem in Bobni v noči povemo o svetu, je stvar banalnosti:

"In zato kar lepo udobno si vse uredite na tej mali zvezdi, tu je hladno in malo mračno, rdeči gospod, in svet je prestar za boljši čas in nebo je že oddano v najem, ljubi moj."

(Kot nekakšna opomba še nekaj, kar za Brechta in njegovo uprizoritev sicer ni pomembno, je pa zanimiva kurioziteteta. Kljub namenoma znižani govorici so poetični pasusi Anninega in predvsem Andreasovega hrepenenja izrazito blizu dialogom oziroma monologom dveh prav tako z usodo (ali vojno) ločenih junakov drame, ki je nastala na drugem koncu Evrope in v drugem času: Ladje brez imena Vitomila Zupana. Zgodnje delo nekega drugega pisatelja, ki pa je za razliko od Brechtovih Bobnov v noči še vedno ostalo neuprizorjeno in neodkrita.)

Barbara song ali "ja" in "ne"

*Nekoč, ko nedolžna sem punca bila
- in bila sem kot ti si sedaj -
sem razmišljala: Morda kdaj vpraša kdo zame.
In kako naj ravnam tedaj?*

*Če bo petičen,
če bo prikupen,
če bo vsak dan kot iz škatlice,
če vedel bo, kako se z damo govori,
tedaj mu rečem: ne!*

*Tedaj ne bom zgubila glave,
ne bo mi seglo do srca.
Mesec bo sijal vso noč svetlo, čoln odvezan se ob bregu
zibal bo,
a nič drugega kot to.*

*Saj se vendar ne moreš kar tako uleči,
saj vendar moraš biti brez srca,
saj se lahko vse ponesreči,
saj ni mogoče reči: ja!*

*Prvi je bil tam v Kentu doma, lahko bi bil vsem za vzor.
Drugi je imel tri ladje v pristanu,
tretji je bil name nor.*

*In ker so bili petični
in ker so bili prikupni
in vsak dan kot iz škatlice,
in so vedeli, kako naj z damo govore,
vsem trem sem rekla: ne!*

*Tedaj nisem zgubila glave,
nič ni seglo mi v srce.
Mesec je sijal vso noč svetlo,
čoln odvezan se ob bregu zibal je,
a nič drugega kot to.*

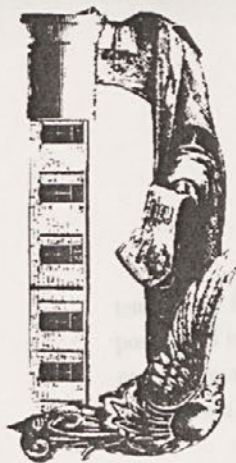
*Saj se vendar ne moreš kar tako uleči,
saj sem morala biti brez srca.
Saj se lahko vse ponesreči
zato nikomur nisem rekla: ja!*

*A nekega dne prišel je nekdo,
ni vprašal me, kaj se mi zdi,
obesil je klobuk na žebelj v moji izbi
in nisem več vedela, kaj se godi.*

*Čeprav je bil brez ficka,
čeprav ni bil čeden
in ni bil nikdar kot iz škatlice,
čeprav ni vedel, kako se z damo govori,
njemu nisem rekla: ne.*

*Takrat sem zgubila glavo,
takrat mi je seglo prav v srce.
Mesec je sijal vso noč svetlo,
čoln privezan se ob bregu zibal je,
vse bilo je dobro in lepo.*

*Včasih se je treba pač preprosto uleči,
včasih ni mogoče biti brez srca,
včasih mora iti vse po sreči
in takrat je treba reči: ja!*



Elizabeth Wright

POSTMODERNI BRECHT

a bi pojasnili Brechtov pomen za postmoderno gledališče in v njem, si ga moramo ogledati v povezavi z delom drugih piscev in teoretikov gledališča. Dejstvo je, da neokrnjenih učinkov Brechtove radikalne teorije epskega gledališča ni najti v praktičnih realizacijah njegovih lastnih dram, vsaj ne tako spoštljivo obravnavanih, kot drugi ustvarjalci to počnejo danes. Zato smo prispeli do paradoksalne situacije "receptije Brechta brez Brechta" (Wirth, 1980). Se pravi, njegovim najbolj radikalnim zamislim, kot jih je skušal razviti v svojih zgodnjih in nekoliko bolj obrobni delih, ni bilo dopuščeno, da bi oplodile glavnino njegovega umetniškega opusa.

Sam Brecht je epsko gledališče vedno pojmoval kot prehodni fenomen, kot nujni kompromis znotraj okvira buržoazne institucije; prav zato je ločeval med sodobnim gledališčem v epski obliki kot primerom "stranske pedagogike". Upal je, da bo njegovo epsko gledališče zadosti revolucionarno za pripravo temelja radikalno subverzivne dramaturgije, vendar je več kot očitno, da kombinacija socialne kritike in epske oblike ni delovala tako, kot si je predstavljal. To, kar se je zgodilo namesto tega, je, kot je poudarilo nekaj kritikov, da je epski idiom, ki je bil v središču avantgardnih gibanj od začetka stoletja naprej, postal univerzalni jezik sodobnega gledališča ne glede na njegov ideološki izvor. Tehnike montaže, epske naracije, različnih vizualnih in slušnih efektov so bile uporabljene daleč bolj radikalno kot v Brechtovih lastnih delih. Današnji Brechtov neznanjski vpliv si je treba ogledati na ravni nenehne formalne invencije, tega, kako se njegove teoretične smernice pojavljajo v praksi, še posebno kar zadeva vprašanje scenskega dialoga, tradicionalno *raison d'être* drame. Peter Szondi v svoji rekonstrukciji zgodovine drame uporablja termin "absolutna drama", s katerim definira dramo sodobnosti kot nekaj, česar edini konstitutivni element je reprodukcija medosebnih odnosov na odru, pri čemer sta oba, dramatik in gledalec, povsem izključena: "Vloge v drami so tako malo nagovor gledalca, kot so avtorjeva izjava." Dramatik "ne govori; dramatik proizvaja razpravo... obiskovalec gledališča je opazovalec - molčec, zavezan rok, ohromljen od vpliva tega drugega sveta".

Brecht se je zavedal uporabnosti dialoga kot podpornika pri ustvarjanju mnenja o realnosti. S pomočjo vrste nezdružljivih tehnik in sredstev je storil vse, kar je mogel, da bi opustil dialog v korist diskurza, celo tam, kjer si je najbolj prizadeval doseči didaktični učinek. Od obrabljene komunikacije med likom in likom se je premaknil k tehniki nagovarjanja zainteresirane

strani: v njegovi paradigmi epskega gledališča *Die Strassenszene* se demonstrator obrača k svojim sonastopajočim na ulici. Kjerkoli je Brecht uporabil dialog, ga je uporabil na svoj kritični subverzivni način in pri tem kazal, da glas govoreca ne izvira iz čistega in prvotnega sebstva, temveč da gre pri tem za presečišče številnih kod. *Lehrstücke*, zgodnje drame, fragment *Fatzer*, vsi so dokaz, da je Brechtovo gledališče zagotavljalo impulz za razkroj tradicionalnega odrskega dialoga. Še več, njegova teorija silovito kaže na dejstvo, da gledališki govor sestavljajo kontradiktorne strukture verbalnih, gibalnih in slušnih elementov, in da je daleč od tega, da bi bil zgolj literarni modus govora. Njegova epska teorija je torej vodila k dramski obliki, temelječi na semiotičnem razumevanju gledališke prakse, k nenarativnemu gledališču, gledališču, ki ne predstavlja, v katerem tradicionalne oblike, žanri in prakse gledališča razpadejo, profesionalne razlike med igralcem, dramatikom, režiserjem, scenografom, sceniskim delavcem in gledalcem pa erodirajo: "Postmoderno gledališče in *mise en scène* opuščata svojo tekstualno in dramaturško dediščino, in sicer zato, da bi absorbirali uprizoritveno tradicijo - zlasti edinstveni in kratkotrajni dogodek teatralizacije odrskega govora". Fiktivna enotnost glasu in besede se razkrinka, ko je govor prisiljen tekrovati z drugimi elementi na odru, kot so glasba, zvočni učinki, geste, scenografija, rekviziti, razsvetljava, mimika, maska, kostum.

Predstava v tem pomenu besede ni omejena na igranje vloge na odru: "Spočeta kot umetniška oblika na presečišču drugih pomembnih praks, tako različnih, kot so ples, glasba, slikarstvo, arhitektura in kiparstvo, se za predstavo zdi, da v vseh pogledih paradoksalno korespondira z novim gledališčem, kot ga je klical Artaud". Najpomembnejše poteze predstave so podvrženost telesa analizi, uporaba prostora kot eksperimentalnega objekta in motnje, ki jih povzročajo določene meje, namreč tiste med umetnikom in gledalcem, gledalcem in umetniškim "objektom" in umetnikom.

Performans je radikalno refunkcioniranje gledališča, ki se ga Brecht ni mogel lotiti, naj je bil še tako zavezan gledalčevemu odkrivanju njegovega lastnega produkcijskega procesa prek gledališča zavesti. Vseeno so primeri nove gledališkosti in njena uporaba tehnik performansa, ki sledijo subverzivni obliki epskega gledališča, postali očitni. V gledaliških eksperimentih Becketta, Gombrowicza in Grotowskega v Evropi ter Chaikina, Formena in Wilsona v ZDA je čutili kombinirani vpliv Brechta in Artauda, in sicer predvsem v



tem, da je forma vpletanja ali impliciranja publike postala del temeljne strukture sodobne drame, čeprav utegne le poredko imeti strateško obliko neposrednega naslavljanja.

ZGODNJI BRECHT

Brechtova zgodnja dela je mogoče ločiti od poznejših, pa tudi od *Lehrstücke* po tem, da jih je prej mogoče opazovati kot primere Lyotardovega pojmovanja "eksperimentiranja" kot pa kot primere njegovega lastnega pojmovanja eksperimentalnega "gledališča znanstvene dobe", v katerem on in njegovi sodelavci zavestno raziskujejo zgodovino, njeno represijo političnih dejstev na življenje. Njegove mlajše, zgodnejše "eksperimentiranje" bolj pripada preiskovanju stroja na presečišču socialnih (zgodovinskih) in psiholoških (transzgodovinskih) sil. To je projekt, ki s svojimi spremljajočimi kritičnimi raziskavami precepije in njenih vsebin kvalificira za branje Brechta kot postmodernista.

Postmodernistični Brecht se razlikuje od modernističnega Brechta, ki je proizvedel razklane subjekte "velikih" dram, in ki je to razklanost pripisal ločevalni naravi buržuaznega kapitalizma. Pri tem drugem Brechtu iz časa zgodnjih del se pojavlja performativnost - namesto denotativnosti iz poznejših, kar rezultira v tem, da ključni pomen subvertira vsakršno didaktično intenco. Če vnovič uporabimo Benjaminovo terminologijo, gre za "Erlebnis" (doživljanje ključnih življenjskih šokov), ki nastopijo namesto "Erfahrung" (doživljanje življenja kot kontinuitete).

Medtem, ko v "velikih" dramah *Fabel* zagotavlja smisel in pomen, navkljub razdorom, ki jih prinaša epskost, v zgodnjih dramah teatralizacija izkušnje spodkopava referenco, tako da se v procesu komunikacije utegne zgoditi karkoli, tako med različnimi liki kot tudi med odrom in publiko. Teatralizirati pomeni posvetiti se fiktivnemu eksperimentiranju z interakcijo jezika in izkušnje, raziskovati same temelje predstavljanja. Po Lyotardu jezikovne igre, ki jih je človek vseeno prisiljen igrati, igralce, medtem ko se ženejo za zadovoljitvami, ki jih zahtevajo njihove subjektivnosti, izpostavijo strašnim tveganjem:

"Socialna vez, razumljena kot množstvo med seboj zelo različnih jezikovnih iger, od katerih ima vsaka svojo lastno pragmatično učinkovitost in zmožnost postavljanja ljudi na natančno določena mesta, vse z namenom, da bi jih prisilila odigrati njihove vloge, je tlakovana z grozo, se pravi s strahom pred smrtjo." (Lyotard, 1986).

V teh dramah ni nobenega apela publiko, naj reši protislovja namerno nedokončanega dela. Delovanje teh dram je v jeziku, ki učinkuje tako, da liki niso sami po sebi prezentni, temveč se nenehno konstituirajo preko drugega. Ta drugi lahko vsebuje tudi individualni subjekt, vendar publika kot taka ni vpisana v besedilo. Nasprotno, gre bolj za premik stran od potegovanja za kakršnokoli kolektivno percepcijo, premik, ki anticipira primere postbrechtovskega gledališča.

Tisti, ki hoče storiti velik skok, mora biti pripravljen stopiti nekaj korakov nazaj. Danes traja prek včeraj v jutri.

Novе ideje pridejo do najostrejših formulacij v bitki s starim.



O nategovanju angelov

Angel, če sploh kdaj da, na hitro da.
Zveci ga v vežo, mu en dva tri
daj v usta jezik, nedrček odpni,
sezi pod srajčko, da zatrepeta,

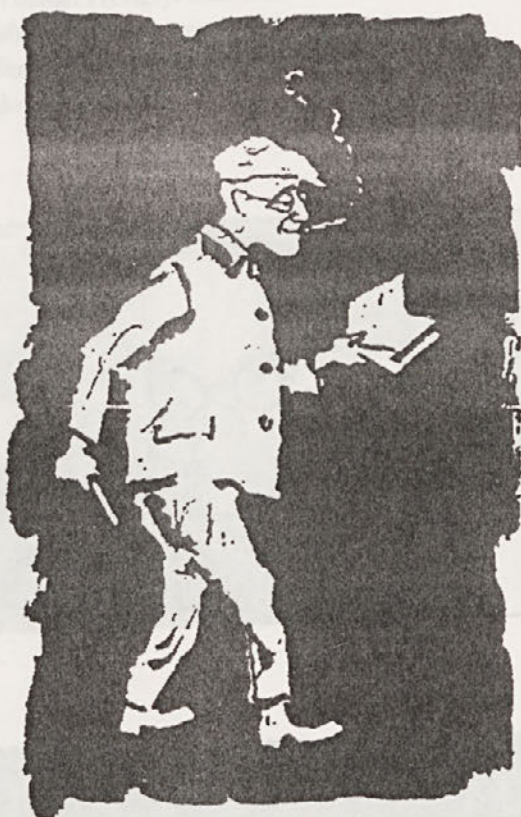
nagni ga k steni, srajčko gor lepo,
pa ga nategni. Ko bo sramežljivo
jecljal, glej, da mu dvakrat bo prišlo,
sicer ga šok zadene v živo.

Zahtevaj pa, naj dobro z ritko miga,
naj kar korajžno zgrabi te za jajca,
naj brez sramu in hitro te razrajca,

ko strast že tudi njega z zemlje dviga.
Ves čas pa glej, da ga ne vidiš v lice.
In - pazi na njegove perutnice!

Prev. E. Fritz

Brechtove zgodnje drame drugače umeščajo gledalca kot tiste poznejše, pa tudi drugače kot *Lehrstücke*. Te drame imajo določene skupne poteze, ki bi jih bilo mogoče razumeti kot elemente negacije. Prav to je razlog, zakaj jih ni tako enostavno reducirati na "Fabel", pa vendar so si jih skušali prilastiti tako marksisti kot humanisti. Marksisti jih vidijo kot subjektivne, impresionistične, kot estetiko, ki popušča svojim željam. Humanistični kritiki se obešajo na biografijo in govorijo o anarhističnih tendencah kot posledici Brechtove nezrelosti v njegovih zgodnjih dvajsetih letih. Posebno radi citirajo Brechtov retrospektivni komentar Baala iz leta 1954: "Priznam (in vas opozarjam), da drami manjka modrosti" (GW 17, str. 948). Marksistični kritiki citirajo druge dele istega kritičnega fragmenta: "Drama Baal bi utegnila delati težave tistim, ki se niso naučili dialektično misliti. Zanje ni verjetno, da bodo v njej našli karkoli, razen povečevanja kričavega egoizma." Ker je bil sam Brecht ambivalenten in nikoli zadovoljen z rezultati, si ni težko izmisliti primera za obe poziciji. Rada bi se osredotočila na *Baal* in *V džungli velemesta*, ki ju je mladi Brecht napisal v starosti dvajset oziroma triindvajset let. V svoji razpravi nameravam braniti tezo, da moč teh dram ne leži v njuni dokumentarni učinkovitosti, temveč v njunih formalnih karakteristikah. Kot je bilo že opaženo, si je mogoče njuno vsebino lastiti tako ali drugače, toda če imata kakršnokoli politično uporabno vrednost, jo je morebiti prej najti v njunih formalnih lastnostih kot pa v kateremkoli enoličnem konceptualnem pogledu, na primer vitalizmu, nihilizmu, anarhizmu ali celo marksizmu. Njuna političnoestetska funkcija je bolj v tem, kako Brecht uspeva proizvajati spazmodične, nepovezane percepcije realnosti-v-procesu v gledališki objekt in tako izzvati naše samodejne interpretacije konkretnega ter naše podmene, da besede zmorejo ustrezati tistemu, kar



zaznamo s čutili. Predvsem pa sta drami napad na naše predpostavke o nespremenljivi identiteti, naši in tiste pri drugih, kajti v teh dramah nihče nima fiksne identitete, še najmanj od vseh pa "junak", ki jo skuša iztrgati od drugih v nepretrganem krogu agresivnosti in izkoriščanja. *Baal* in *V džungli velemesta* ponujata izziv predstavitvi, in sicer drugačen, kot je tisti pri poznejših Brechtovih dramah, ki se nagibajo k temu, da ne bi predstavljale šokov našemu mimetičnemu razumevanju. Zgodnji drami ne dopuščata razmeroma urejenega kolaža dogodkov, pripravno podnaslovljenega, tako da v ospredje postavijo *Fabel*, temveč sta po svoji obliki kričeče antinarativni. Nemogoče ju je spraviti v zavitek, primeren za potrošnjo, razkosavata običajne načine percepcije, dogajanja, stanja in procese večinoma le nakazujeta. Ni ju mogoče reducirati na kakršnokoli posamično ideologijo, vključno z marksistično ali eksistenencialistično, kajti to bi pomenilo poskus rekrutiranja v namerno decenriran pogled na realnost. Namesto tega gledalca izpostavljata silovitemu napadu na predstavljanje, in sicer prav iz njune lastne prakse, v poskusu, da bi spodkopali obstoječe diskurze, ki jih v svojih strukturnih principih že utelešajo ideološke reprodukcije kulture, ki jim služijo. Brecht, kot bomo videli, je vnovič prišel na dan, da bi redefiniral naša razumevanja konkretnih meja-izkušenj, na novo uprizoril drame rojstva, ljubezni, bolezni in smrti, v poskusu, kako artikulirati alternativne pomene. Drami subjektu (liku in gledalcu) prinašata vedenje o pogojih predstavljanja, in sicer tako, da on/ona lahko dosežeta takšno znanje prek teatralizacije izkušnje. Brecht takšno izkušnjo spremeni v gledališki objekt.

iz: Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht*, London, 1989, Prevedla Aleksandra Rekar.



ILE KORUN

režije v SLG Celje:

Miloš Mikeln: Dež v pomladni noči, 1955

Eugene O'Neill: Strast pod brestu, 1963

Ivan Cankar: Za narodov blagor, 1966

Janez Žmave: Podstrešje, 1967

Ivan Cankar: Hlapci, 1967

Ivan Turgenjev: Mesec dni na kmetih, 1972

Ivan Cankar: Pohujšanje v dolini šentflorjanski, 1976

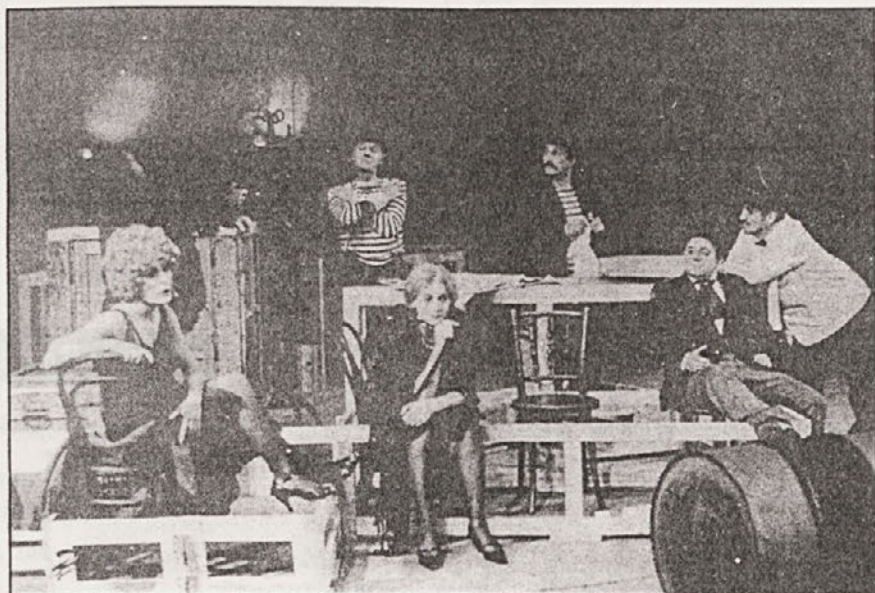
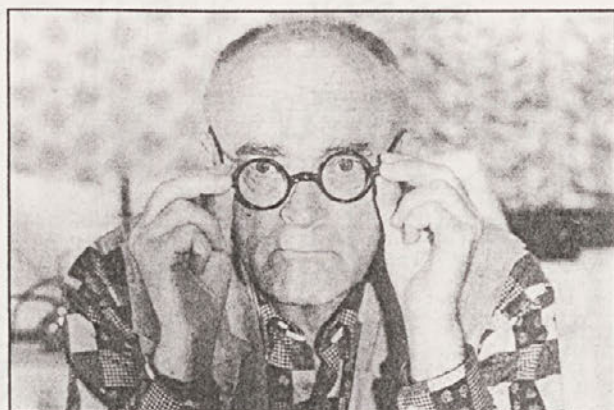
Ivan Cankar: Lepa Vida, 1979

Dušan Jovanović: Prevzgoja srca, 1980

Goran Stefanovski: Let na mestu, 1983

William Shakespeare: Kar hočete, 1986

Ivan Cankar: Hlapci, 1990



Prizor iz tržaške uprizoritve *Bobnov v noči* l. 1971

MILE KORUN je prvič režiral *Bobne v noči* v SSG v Trstu l. 1971
(premiera 8. oktobra).

Upravnik: Borut Alujevič
Umetniški vodja: Primož Bebler
Režiser: Franci Križaj
Dramaturginja: Marinka Postrak
Lektor: Marijan Pušavec
Vodja programa: Anica Milanović
Tehnični vodja: Vili Korošec

Igralski ansambel: Zvone Agrež, Bruno Baranović, Janez Bermež, Peter Boštjančič, Tomaž Gubenšek, Davor Herga, Renato Jenček, Vesna Jevnikar, Milada Kalezić, Drago Kastelic, Anica Kumer, Vesna Maher, Miro Podjed, Stane Potisk, Darja Reichman, Igor Sancin, Jana Šmid, Bojan Umek, Bogomir Veras, Nataša Zupančič Konc.



 Slovensko ljudsko gledališče Celje

SLG Celje, Gledališki trg 5, 63000 CELJE

tajništvo: 063/441-861

vodja programa: 441-814

blagajna: 25-332 int. 208

fax: 063/441-850

Gledališki list SLG Celje, sezona 1994/95, številka 1

Predstavnik: Borut Alujevič

Gledališki list uredili: Diana Koloini in Marinka Postrak

Lektor in korektor: Marijan Pušavec

Oblikovalec: Jože Domjan

Fotografije: Damjan Švare

Naklada: 1000 izvodov

Tisk: Marginalija d.o.o.