

UNIVERZA V LJUBLJANI  
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO  
Drugostopenjski magistrski študijski program Dramska igra, smer Dramska igra

**RINA PLETERŠEK**

**Aktualizacija Dobrega človeka iz Sečuana Bertolta  
Brechta skozi feministično perspektivo**

Predelava teksta in odrska aplikacija na primeru magistrske uprizoritve *Dober človek*

Magistrsko delo

Ljubljana, 2024



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

Drugostopenjski magistrski študijski program Dramska igra  
Smer Dramska igra

**RINA PLETERŠEK**

**Aktualizacija Dobrega človeka iz Sečuana Bertolta  
Brechta skozi feministično perspektivo**

Predelava teksta in odrska aplikacija na primeru magistrske uprizoritve *Dober človek*

Magistrsko delo

Mentor: doc. Branko Jordan

Somentorica: doc. dr. Zala Dobovšek

Ljubljana, 2024

**Ime in priimek: Rina Pleteršek**

**Naslov magistrskega dela: Aktualizacija Dobrega človeka iz Sečuana Bertolta Brechta skozi feministično perspektivo (Predelava teksta in odrska aplikacija na primeru magistrske uprizoritve *Dober človek*)**

**Kraj: Ljubljana**

**Leto: 2024**

**Število strani:**

**Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo**

**Program in smer študija: Drugostopenjski magistrski študijski program Dramska igra,**

**Smer Dramska igra**

**Mentor: doc. Branko Jordan**

**Somentorica: doc. dr. Zala Dobovšek**

**Jezikovni pregled: Urška Honzak**

## **Zahvala**

*V pričujoči magistrski nalogi se je združilo veliko število različnih idej. Rada bi se zahvalila vsem, ki so jih vsa leta študija gojili in odkrivali z menoj.*

*Najprej bi se rada zahvalila svojim mentorjema doc. Branku Jordanu in doc. dr. Zali Dobovšek, da sta kljub veliki časovni stiski sprejela mentoriranje te magistrske naloge in sta mi bila na voljo z vso spodbudo, potrpežljivostjo in znanjem. Hvala tudi Lilijani Bibič za vso pomoč in podporo in večno pozitivno energijo.*

*Največja zahvala gre Ani Lorger in Marku Torlakoviću, ki sta z veliko navdušenja in skoraj brez prepričevanja sprejela ponudbo za sodelovanje pri moji magistrski produkciji. Hvala za vso noro ustvarjanje z vama, za vse ideje, čas, potrpljenje in celoten čudovit gledališki eksperiment. Hvala za vajino zaupanje! Rada bi se zahvalila tudi vsem ostalim, ki ste pomagali pri magistrski produkciji, Alji Bulić in celotnemu kolektivu Hupe Brajdič za prostor in podporo ter Bernardu, Zali, Domnu, Dijani, Didi in vsem, ki so prišli pogledat našo produkcijo.*

*Hvala vsem prijateljem, ki so mi stali ob strani skozi celoten proces. Lina, Nina in Jakob, iskrena hvala za vse usmeritve pred in med pisanjem, hvala celotnemu kolektivu predstave Aktivistke za podporo, Klari, ki je z menoj sedela v NUK-u in lovila zadnje roke in bila praktično moja skala.*

*In nazadnje (in najpomembneje), moji čudoviti in ljubeči družini: mami Lei, sestri Almi in fantu Luki, ki vedno verjamete vame, tudi ko sama ne verjamem. Zahvale gredo tudi dedku Milošu, ki tega koraka žal ne more praznovati z menoj, a vanj nikoli ni dvomil.*

*(Čisto za konec pa si častno omembo zasluži tudi moja mačka Lu, ki je z mano potrpežljivo bedela najprej nad monologi za produkcijo, nato pa še nad računalniško tipkovnico, bila moje prvo občinstvo in prvi kritik.)*

## Izвлеček

### *Aktualizacija Dobrega človeka iz Sečuana Bertolta Brechta skozi feministično perspektivo (Predelava teksta in odrska aplikacija na primeru magistrske uprizoritve Dober človek)*

Magistrsko delo se posveča aktualizaciji drame *Dobri človek iz Sečuana* nemškega dramatika Bertolta Brechta (1898–1956) in odrski postavitvi besedila *Dober človek* (po motivih Bertolta Brechta), ki ga je napisala Ana Lorger. Naloga se sprva osredotoča na zgodovinsko-teoretično predstavitev Brechtovih postopkov pri gledališki igri in teoriji gledališča nasploh. V namen pogleda v sedanost se naloga najprej ozira v preteklost in se na hitro ustavi pri političnosti Brechta in njegovega gledališča ter njegovi aktualnosti v njegovem času. Temu sledita poskus prenosa Brechtove družbene aktualnosti v sedanji prostor in analiza možnosti, ki se odpirajo pri sodobnih uprizoritvah njegovih tekstov. Sledita analiza brechtovske teorije gledališča in igre – potujitvenega učinka, gestusa in historizacije – in opis primerov njihove uporabe v sodobnem performativnem svetu. Za zaključek teoretičnega dela se magistrska naloga posveti feministični kritiki Brechta in feministični analizi drame *Dobri človek iz Sečuana* ter terminov moškost in ženskost, ki ju Brecht izpostavi v dramati. V drugem delu se magistrska naloga posveča analizi priredbe *Dober človek* ter pojasnjuje aktualizacijo tematike v dramati in odrski aplikaciji na podlagi uprizoritve magistrske avtorske produkcije *Dober človek*.

Ključne besede: **Bertolt Brecht, feminizem, Dobri človek iz Sečuana, potujitveni učinek, gestus, epsko gledališče, aktualizacija**

## **Abstract**

### ***Actualisation of Bertolt Brecht's The Good Person of Szechwan through a feminist perspective (Text reworking and stage application on the example of the master's production of The Good Person)***

The master's thesis focuses on the actualisation of the play *The Good Person of Szechwan* by the German playwright Bertolt Brecht (1898-1956) and the stage adaptation of the text *The Good Person* (based on Bertolt Brecht's motives) written by Ana Lorger. The thesis initially focuses on the historical-theoretical presentation of Brecht's procedures in theatre acting and the theory of theatre in general. In order to look at the present, the thesis first looks to the past and briefly dwells on the political nature of Brecht and his theatre and its relevance in his time. This is followed by an attempt to translate Brecht's social topicality into the present space and an analysis of the possibilities opened up by contemporary performances of his texts. This is followed by an analysis of Brechtian theories of theatre and acting - the V-effect, gestus and historicization, and examples of their application in the contemporary performative world. To conclude the theoretical part, the MA thesis focuses on the feminist critique of Brecht and the feminist analysis of the play *The Good Person from Szechwan*, and the terms masculinity and femininity that Brecht highlights in the play. In the second part, the MA thesis analyses the adaptation of *The Good Person*, and explains the actualisation of themes in the play and the stage application on the basis of the MA production of *The Good Person*.

**Keywords: Bertolt Brecht, feminism, The Good Person from Szechwan, the V-effect, gestus, epic theatre, actualization**

# Kazalo

<b>ZAHVALA</b> .....	<b>3</b>
<b>IZVLEČEK</b> .....	<b>4</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>5</b>
<b>KAZALO</b> .....	<b>6</b>
<b>1. POVZETEK</b> .....	<b>7</b>
<b>2. UVOD</b> .....	<b>9</b>
<b>3. BRECHTOVA POLITIČNOST IN AKTUALNOST V NJEGOVEM ČASU</b> .....	<b>12</b>
3.1.    PRENOS V SEDANJOST IN VPRAŠANJE AKTUALNOSTI POLITIČNE TEMATIKE BRECHTOVEGA GLEDALIŠČA .....	19
3.1.1. <i>Iskanje aktualnih primerov tem v Brechtovih dramah</i> .....	22
<b>4. BRECHTOVA TEORIJA GLEDALIŠČA IN IGRE – POTUJITEV, GESTUS, HISTORIZACIJA</b> .....	<b>24</b>
4.1.    NAČELA EPSKEGA GLEDALIŠČA .....	26
4.1.1. <i>Potujitev ali efekt odtujitve</i> .....	27
4.1.2. <i>Gestus</i> .....	29
4.1.3. <i>Historizacija</i> .....	31
4.1.4. <i>Dialektično gledališče</i> .....	33
4.2.    ALI STA BRECHTOVSKO GLEDALIŠČE IN IGRA DANDANES AKTUALNA? .....	34
4.2.1. <i>Brecht in sodobno slovensko gledališče</i> .....	39
<b>5. FEMINISTIČNA KRITIKA IN POGLED NA BRECHTOVO GLEDALIŠČE</b> .....	<b>42</b>
5.1.    PRIMER: TATOVI PODOB .....	50
5.2.    DOBRI ČLOVEK IZ SEČUANA – ŽENSKOST IN MOŠKOST .....	51
<b>6. PREDELAVA BESEDILA IN USTVARJANJE PRODUKCIJE DOBER ČLOVEK</b> .....	<b>57</b>
6.1.    ISKANJE AKTUALNIH TEM V DOBREM ČLOVEKU IZ SEČUANA .....	58
6.1.1. <i>Feminizem in vprašanja spolnih identitet</i> .....	60
6.1.2. <i>Stanovanjska problematika</i> .....	61
6.1.3. <i>Prostitucija in OnlyFans</i> .....	62
6.1.4. <i>Kdo so bogovi?</i> .....	64
6.1.5. <i>Podjetništvo in TED Talk</i> .....	66
6.1.6. <i>Mediji in javno mnenje</i> .....	67
6.2.    UPRIZORITVENI PRINCIPI .....	69
6.2.1. <i>Stand up</i> .....	70
6.2.2. <i>Kabaret</i> .....	71
6.2.3. <i>Pisanje songov</i> .....	72
6.2.4. <i>Scenografija, uporaba prostora in rekviziti</i> .....	75
6.3.    IGRALSKI PRINCIPI .....	76
<b>7. ZAKLJUČEK</b> .....	<b>85</b>
<b>8. ANA LORGER: DOBER ČLOVEK (AVTORSKA PRIREDBA PO MOTIVIH DOBREGA ČLOVEKA IZ SEČUANA BERTOLTA BRECHTA)</b> .....	<b>86</b>
<b>9. GLEDALIŠKI LIST</b> .....	<b>101</b>
<b>10. VIRI</b> .....	<b>102</b>

## 1. Povzetek

V svoji magistrski nalogi se posvečam aktualizaciji drame *Dobri človek iz Sečuana* nemškega dramatika Bertolta Brechta (1898–1956) in odrski postavitvi teksta *Dober človek* (po motivih Bertolta Brechta), ki ga je za mojo magistrsko produkcijo ustvarila dramaturginja Ana Lorger. V magistrski nalogi bom poskusila aktualizacijo Brechtovega teksta in same uprizoritve postaviti ob bok njegovi teoriji historizacije, epskemu gledališču ter pojmom potujitveni učinek in gestus. Pri analizi besedila in njegovi aktualizaciji se bom med drugim naslonila na feministično branje in kritiko Brechta. Skozi branje Brechtovih dramskih besedil in esejev o njegovih delih in gledališču bom poskusila na podlagi lastne izkušnje v magistrski produkciji ugotoviti, kako uprizarjati njegova dela v današnjem času.

Prvi del magistrske naloge je namenjen predstavitvi postopkov v gledališki igri in teoriji gledališča nasploh, ki jih je uvedel Brecht. V namen pogleda v sedanost se bom ozrla v preteklost in se na hitro ustavila pri političnosti Brechta in njegovega gledališča ter njegovi aktualnosti v njegovem času ter nato poskušala oceniti, ali in kako se Brechtova družbena aktualnost prenaša v sedanjosti prostor ter kakšne možnosti odpira tistim, ki želimo njegove tekste uprizarjati dandanes. Da bi lahko analizirala igralsko plat aktualizacije Brechtove dramaturgije, se bom sprehodila skozi teorijo potujitvenega učinka, gestusa in historizacije, torej po najpomembnejših pojmi brechtovske teorije gledališča in igre, poskušala poiskati skupne točke z dramsko igro po metodi Konstantina Stanislavskega in razlike med njima. Metoda Konstantina Stanislavskega mi je navsezadnje najbližje; dodiplomski študij sem namreč zaključila na Jekaterinburškem državnem gledališkem inštitutu v Rusiji, kjer se je študij zelo specifično osredotočal na igro po sistemu Stanislavskega. Čeprav smo imeli izkušnjo z drugimi sistemi (Čehov, Mejerhold, Grotowski ...), je bila igra po Stanislavskem vedno močno v ospredju, sama pa sem se soočala z velikim prepadom med svojim teoretičnim poznavanjem različnih sistemov in praktičnimi izkušnjami, ki so bile omejene na en sistem. Zato sem želela za magistrsko nalogo preizkusiti nekaj novega in se odločila za brechtovsko gledališče. Poskušala bom najti odgovor na vprašanje, ali sta Brechtovo gledališče in njegova teorija igre dandanes še aktualna. Za zaključek teoretičnega prvega dela si bom ogledala feministični pogled na Brechta oziroma feministično kritiko njegovega dela in ta pogled preusmerila na dramo *Dobri človek iz Sečuana* ter na moškost in ženskost, ki ju Brecht izpostavi v delu.



V drugem delu magistrske naloge se bom posvetila analizi drame *Dobri človek iz Sečuana* in priredbe *Dober človek* ter pojasnila aktualizacijo tematike v drami in odrski aplikaciji na podlagi uprizoritve magistrske avtorske produkcije *Dober človek*. K analizi priredbe dramskega besedila bom pristopila skozi razčlenitev tem, ki smo se jim posvečali v moji magistrski produkciji, in skozi lastno refleksijo ustvarjalnega procesa.

## 2. Uvod

Bertolt Brecht (rojen leta 1889 v Ausburgu v Nemčiji) je eden temeljnih reformatorjev evropskega gledališča 20. stoletja. Kot dramaturg, teoretik, režiser in dramatik je pod vplivom raznolikih gledaliških praks ustvaril epsko in dialektično gledališče ter razvil koncepta potujitve in gestusa. S svojimi praksami je korenito preoblikoval pogled na igralsko delo na odru in transformiral gledalčevo doživetje videnega na odru. Njegovo ustvarjanje hrvaški brechtolog Darko Suvin deli na anarhično, racionalistično in dialektično obdobje (58–64), teatrolog in dramaturg Aldo Milohnić pa ga v spremni besedi k *Sveti Ivani Klavniški* razdeli na subjektivistično oziroma anarhistično obdobje (1913–1926), objektivistično obdobje oziroma čas učnih komadov (1926–1933) in zadnje, sintetično obdobje (1933–1956), ki je nam najbolj znano (Milohnić, »Sveta« 113–117). Drama, s katero se primarno ukvarjam v pričujočem magistrskem delu, *Dobri človek iz Sečuana*, ki jo je Brecht pisal v sodelovanju z Margarete Steffin in Ruth Berlau, je pričela nastajati leta 1938, a ni bila končana do leta 1941, prvič pa je bila uprizorjena leta 1943 v Schauspielhaus Zürich v Švici. Letnica nastanka 1941 jo umešča v dialektično obdobje po Suvinu in sintetično obdobje po Milohniću. To je obdobje, ko Brecht svoje epsko gledališče že poskuša transformirati v dialektično.

Že od svoje prve drame *Baal* (1923) dalje se Brecht sistematično odpoveduje gledališkim tradicijam realizma in naturalizma, ki so se razvile in vzpostavile v poznem 19. in zgodnjem 20. stoletju ter jih povezujemo z deli Gerharta Hauptmanna in Henrika Ibsena ter seveda z metodo igre Konstantina Sergejeviča Stanislavskega. Ta tradicija predpostavlja serijo iluzij – oder je dojet kot »realna« soba, katere četrta stena postane ob dvigu zavese nevidna, a je vseeno močno prisotna. Individuumi na odru, ki se ne zavedajo prisotnosti gledalca in njihove interakcije, so »realni«, gledalec pa je prisoten v vlogi nekakšnega opazovalca, celo nevidne priče situacije. Hkrati se je treba spomniti, da sta bila antiiluzionizem in samozavedanje na odru značilna za tisto, čemur bi lahko rekli epsko gledališče in kar je bilo značilno za večino Brechtovih dram od začetka njegove kariere naprej; tako kot diskontinuirana struktura odrskega dogajanja in provokativen odnos do publike (Giles, *Brecht on theatre* 14). Brecht konstantno napada dominantno institucijo gledališča, ki jo želi nadomestiti z bolj eksperimentalno in politizirano formo gledališča. V institucijo gledališča želi vnesti radikalno spremembo vloge in reakcije publike; za to potrebuje novo vrsto dramskega pisanja in dramske igre, ki bosta imela epske in dokumentarne karakteristike (18).

Ampak kako ustvariti epsko gledališče? Kateri so tisti Brechtovi gledališki procesi, ki stopijo korak naprej v prihodnost gledališča in ga spremenijo za vedno? Eden najbolj znanih izrazov v Brechtovem gledališču je zagotovo potujitev ali efekt odtujitve (nem. *Verfremdungseffekt*). Naslednji koncept, ki ga je ustvaril Brecht v svoji teoriji gledališča in igre, je gestus. Brechtov koncept gestusa presega običajno razumevanje geste kot telesnega gibanja. Gestus je izraz družbenega odnosa skozi telesno držo, ton glasu, mimiko in besedno izražanje. V brechtovskem gledališču so gestusi ključni, saj razkrivajo družbene in politične odnose med liki, s čimer postane dogajanje na odru bolj kot osebna drama predvsem prikaz širših družbenih konfliktov. Zadnji osrednji koncept Bertolta Brechta, ki ga je razvil v okviru svojega epskega gledališča, je historizacija. Gre za način pripovedovanja zgodb in prikazovanja likov, v okviru katerega je zgodovinski kontekst natančno poudarjen, s čimer se razkriva, da so družbeni odnosi in strukture, ki jih gledalci vidijo na odru, rezultat specifičnih zgodovinskih okoliščin in ne univerzalnih ali večnih resnic.

Aktualnost Brechtovega dela je mogoče razumeti skozi več vidikov: njegovo politično angažiranost, metode izobraževalnega gledališča, kritično distanco in uporabo gledališča kot sredstva za družbene spremembe. Na vsebinski ravni drama *Dobri človek iz Sečuana* naslavlja temeljna vprašanja moralnosti, družbene pravičnosti in preživetja v neizprosni kapitalistični svet, v središču drame pa je dilema, ali je mogoče biti dober človek v svetu, ki nagraduje sebičnost in preračunljivost, medtem ko kaznuje sočutje in dobroto. To vprašanje se danes odraža v aktualnih razpravah o neenakosti, izkoriščanju delavcev in vplivu globalnega kapitalizma, v katerem so posamezniki pogosto prisiljeni v moralne kompromise, da bi preživel. Preobrazba Šen Te v Šuj Taja, moškega z nasilnimi in brezkompromisnimi metodami, simbolizira pritisk na posameznike, da se prilagodijo neetičnim normam, če želijo uspeti v sodobni ekonomiji. To je še posebej relevantno v kontekstu današnje ekonomije, v okviru katere so delavci pogosto brez varnosti in stabilnosti, kar jih sili v sprejemanje nepoštenih delovnih pogojev, da bi preživel. Poleg tega drama naslavlja problematiko socialne odgovornosti in pomanjkanja solidarnosti v družbi, v kateri posamezniki – podobno kot Šen Te – v boju za preživetje pogosto ostanejo osamljeni in prepuščeni sami sebi. V kontekstu sodobnih globalnih izzivov, kot so podnebne spremembe, pandemije in migracijske krize, *Dobri človek iz Sečuana* odpira ključna vprašanja o tem, kako lahko kot družba oblikujemo pravičnejše in bolj trajnostne sisteme, ki bodo nagrajevali solidarnost in skrb za skupno dobro, namesto da bi spodbujali izključno individualizem in pohlep. Temu sledi tudi priredba Ane Lorger *Dober človek*. Vse

zgoraj naštetu so bile prve misli naše ustvarjalne ekipe, ko smo se zbrali, da bi prvič skupaj prebrali prevod originalne drame.

*Sem plenilec in se v gledališču obnašam tako, kot bi se v džungli. Moram uničiti stvari – nisem navajen jesti rastlin. Zato je nad travo pogosto zadišalo po svežem mesu in zato so bile duše mojih junakov pisane pokrajine z ostrimi obrisi in težkimi atmosferami. Stampedo borcev, ki trgajo drug drugega, me pomirja – nasitijo me njihove glasne zakletve, olajšajo pa me tihi, jezni joki prekletih. Zvok velikih eksplozij me navduši kot glasba; nepreklicna in neprimerljiva gesta poteši mojo ambicioznost in hkrati duši mojo željo po smehu. In najboljša stvar pri mojih žrtvah je tisto globoko, neskončno godrnjanje, ki se vali, polno in težko, iz džungle in drži močne duše v nenehnem stanju trepetanja.*

*(Brecht, Jaz v gledališču)*

### **3. Brechtova političnost in aktualnost v njegovem času**

Bertolt Brecht je bil ena najbolj politično angažiranih osebnosti v zgodovini gledališča. Njegovo delo je globoko zakoreninjeno v družbenih, ekonomskih in političnih vprašanjih, ki so zaznamovala obdobje prve polovice 20. stoletja. Brecht je ustvarjal v enem najbolj turbulentnih obdobjih v evropski zgodovini, ki je zajemalo čas pred prvo svetovno vojno in po njej, vzpon nacizma in fašizma, gospodarsko krizo v 30. letih, drugo svetovno vojno in kasnejše obdobje hladne vojne. Ta obdobja so bila zaznamovana z globokimi družbenimi nemiri, politično polarizacijo in bojem za družbene spremembe.

Njegova politična prepričanja je oblikovala izkušnja Weimarske republike, ki je bila prežeta z gospodarskimi težavami, političnim nasiljem in naraščajočo močjo skrajnih političnih gibanj. Brecht se je zavedal, da umetnost ne more biti ločena od politike, in to je močno vplivalo na njegovo ustvarjanje. Gledališče je videl kot platformo za razpravo o družbenih krivicah in kot orodje za politično izobraževanje množic. Neortodoksní marksist, ki je iskal nove načine za združevanje umetnosti in politike, je bil v času svojega življenja pogosto trn v peti bolj tradicionalnim komunističnim teoretikom in oblikovalcem kulturne politike. Brecht ni le popolnoma posodobil in transformiral nemškega (ter v perspektivi tudi svetovnega) gledališča, v svojem delu je uspel izraziti tudi svojo radikalno predanost socialistični politiki in osvoboditvi delavskega ljudstva.

Brecht je postal marksist v poznih 20. letih 20. stoletja. Marc Silberman v svojem eseju '*Brecht is dead! Brecht is dead?*' zapiše, da tako kot pri zgodnjem Marxu tudi pri Brechtu kritika kapitalizma ni bila antikapitalistična, temveč je kapitalizem predstavila kot materialno silo, ki kot motor vodi v vse bolj zapletene proizvodne odnose (neoštevilčeno). Vendar v utopični marksistični misli obstaja idealistična kontinuiteta, ki ji je sledil tudi Brecht, ki predpostavlja, da si zaradi temeljne razredne identitete vsi ljudje delijo kolektivne interese, medtem ko zelo diferencirane interakcije v takšni družbeni konstelaciji kažejo na veliko bolj zapleteno presečišče potreb, zahtev, strahov in želja.

Brecht je vztrajal pri politični in sociološki opredelitvi razreda kot primarne ali hegemonistične artikulacije subjektne identitete, vendar se ni zavedal drugih elementov kompleksnosti teme. Njegov celoten pesniški model na primer spodkopava močno tradicijo marksističnega razumevanja dialektike kot gibanja k razrešitvi protislovij (prav tam).

Tako njegova razvijajoča se definicija epskega gledališča v 30. letih 20. stoletja z ločevanjem gledaliških elementov, kot so glasba, besedilo in scenografija, ter s poudarkom na fragmentu ali montaži zaradi njunega vpliva na gledalca kot tudi njegova revizija gledalcev in njihovega razumevanja v poznih 50. letih, v gledališču, ki ga je imenoval dialektično, sta primera njegovega pogleda na protislovja kot na produktiven momentum in ne kot na zaključek.

Poleg tega Brechtovo preoblikovanje kolektiva v intersubjektivno »skupno življenje« skupnosti poudarja pozicijo subjektov, ki se nenehno proizvajajo kot subjekti skozi medsebojne konflikte in protislovja. Jasno je, da je idejo subjekta razumel kot konstrukcijo (prav tam). Brecht v *Malem Organonu* zapiše, da so se užitki različnih obdobj razlikovali glede na to, kako so ljudje takrat živeli v skupnosti:

Ljudi (demos) v helenskem cirkusu, ki so mu vladali tirani, je bilo treba drugače zabavati kakor fevdalni dvor Ludvika XIV. Gledališče je moralo poskrbeti tudi za drugačne upodobitve človeškega sožitja, ne samo za upodobitve drugega sožitja, temveč tudi za upodobitve drugačne vrste (373).

Njegova ustvarjalnost se je napajala iz kriz časa, v katerem je živel, in najproduktivnejši navdih našla v stopnjevanju protislovij. Za te je (za)snoval vedno nove, dinamične poetične in estetske oblike. Mnoge ali celo vse Brechtove drame so neposredno politične in obravnavajo specifične

politične teme, vendar je v svojih interesih presegal zgodovinske posebnosti in iskal načine za predstavitev problemov, ki razkrivajo kontekst in razmerja moči in tako prebujajo željo po spremembi stvari. V širšem smislu je bila njegova »politika« usmerjena proti instituciji umetnosti, ki jo je imel za konzervativno. Brechtovo praktično delo je bilo sestavljeno iz ustvarjanja protislovij, revidiranja besedil in prebijanja pasivnosti potrošništva občinstev.

Tukaj je vredno razmisliti o Brechtovem utopizmu, kajti sposobnost predstavljanja sprememb razkriva svoje zgodovinske meje in sistemske represije. Modernistične utopije so poskušale rehabilitirati subjekt iz njegove anomalije in odtujenosti z zamišljanjem nekraja zunaj prostora in časa, v katerem bi vladal ideal enotnosti med delom in življenjem, posameznikom in kolektivom, umetnostjo in politiko, ekonomijo in moralo. Brecht je v svojih delih ustvaril takšne nekraje, prizorišča svojih iger premaknil iz mitskega Chicaga na Kavkaz ali na Kitajsko in se igral z anahronizmi v igrah, kot so *Mati Korajža*, *Sveta Ivana Klavniška* in *Dobri človek iz Sečuana* (Silberman, *Brecht is dead!*). Kljub temu je vztrajala prav pri razlikah, da bi ustvaril nove vpoglede v strukturne odnose in med zgodovinsko posredovanimi posebnostmi.

Brecht je bil predan politični avantgardi in si je prizadeval za utopijo, ki bi združevala umetnost in družbeno prakso. Seveda je ta vizija nastala iz določene družbene situacije in je bila skozi čas podvržena pomembnim premikom v družbi. Kot pričo propadu starega reda in problematične konstitucije vse bolj nesprejemljivega novega reda v Nemčiji leta 1920 ga je pritegnila ideja o odrešitvi z negacijo samega sebe. Presežek in izolacija asocialnih antijunakov zgodnjih iger v 20. letih izražata njegovo kritiko buržoaznega subjekta, ne da bi zdrsnila v modernistično rešitev pobega množicam s hiperindividualizmom. Brecht v zbirki esejev *Brecht on Politics* zapiše, da mora država pod vodstvom proletariata preseči zelo veliko literature, ki svoj obstoj dolguje buržoaznim predsodkom. Zapiše tudi, da je bila ta literatura vedno le brbljanje praznih ljudi brez vsebine in brez notranje dihotomije, ter nadaljuje: »Dihotomija med posameznikom in individualom je tisto, kar ustvarja umetnika v vsaki dobi. Umetnost ni nič posebej individualnega. Čisti individualist bi molčal« (57).

V poznih 20. letih in zlasti z eksperimentalnimi učnimi igrami (nem. *Lehrstücke*) zgodnjih 30. let je Brecht poskušal oblikovati alternativo temu subjektivističnemu, protiburžoaznemu stališču. Njegova oblika kolektivnosti izhaja iz zavesti posameznih subjektov, ki se skozi dinamiko množičnega boja preoblikuje v razredno identiteto. Prejšnji družbeni kaos in

individualna izkoreninjenost se umakneta modelu poslušnosti kolektivu (nem. *Einverständnis*) in novemu posamezniku, ki ni opredeljen v nasprotju z množicami, ampak skozi njih.

Ta kolektivnost ni imela le estetskih, ampak tudi biografske posledice, in sicer v Brechtovi praksi sodelovalnega avtorstva. Ena od posebnosti modernistične krize v Weimarski republiki je bila hitra sprememba pogojev kulturne produkcije. Naraščajoča komercializacija prostočasne dejavnosti z vzponom popularne zabave (kino, šport, plesne revije, jazz itd.) in komodifikacija kulturnih odnosov sta zaznamovali družbeno krizo v delovanju tradicionalnih kulturnih institucij.

Izobraženo, meščansko občinstvo je razpadalo, njegovo mesto pa je prevzela veliko širša publika potrošnikov z novimi zahtevami po domišljijski in rekreativni dejavnosti. Ta težnja po kulturni demokratizaciji je vplivala tudi na vlogo in samoidentiteto pisatelja. Po eni strani so avantgardisti in tradicionalisti iskali nove, značilne načine uveljavljanja svojega elitizma; po drugi strani pa so pisatelji, kot je Brecht, sprejeli težnjo modernosti k družbenemu razpadu in masifikaciji zelo emancipacijsko. O novi publiki, ki ima drugačno povpraševanje in nove želje, je Brecht pogosto pisal v svojih esejih o epskem gledališču. Med drugim v eseju *More good sport* zapiše:

Celo danes gledališče ne uspe sodelovati s svojim občinstvom, ker nima pojma, kaj ljudje želijo od njega. Ne more več delati tega, kar je nekoč lahko, in tudi če bi še vedno zmaglo, to ne bi bilo več tisto, kar si ljudje želijo. Toda gledališče trmasto nadaljuje s tem, česar ne more več proizvajati in česar ljudje ne želijo več (*Brecht on Theatre* 31).

Omejitve buržoaznega individualizma so pričele izginjati. Brecht je pričel razvijati pristop k produkciji, ki je avtorsko subjektivnost potopil v kolektiv. Že sam pojem estetske dejavnosti kot »produkcije« (in ne ustvarjanja), ki ga je Brecht teoretiziral v svojem knjižnem eseju *The Threepenny Lawsuit* (1932), kaže na ta temeljni premik. Njegova zgodnja drama *Človek je človek* (1926) tematizira sociološki model konstitucije identitete, ki temelji na funkciji protagonista kot materialnega objekta v družbeno-ekonomskem procesu poslovne izmenjave. Demistifikacija buržoaznega pojmovanja posameznika je enako primerna za demistifikacijo buržoaznega pojmovanja avtorja, česar se Brecht dotakne v eseju z naslovom *New dramatic writing*, v katerem poudarja, da so bile v »starem« dramskem pisanju navdih za pisanje usode velikih posameznikov (46). Kot primer navede Shakespearjeve drame, v katerih veliki



posamezniki (Lear, Otello, Macbeth) prekinejo vse človeške vezi z družino in državo ter se umaknejo v popolno izolacijo duha, v kateri so prisiljeni pokazati svojo veličino ob svojem padcu. »Strast je tisto, kar poganja te stroje, namen strojev pa je velika individualna izkušnja« (Brecht, *Brecht on Politics* 81). Epska drama pa je lahko neodvisna od svojih odnosov do sodobnih dogodkov in je tako lahko aktualna dlje časa, če osrednja drža, ki jo zavzame, predvideva izkušnje prihodnje zgodovine. Epska drama je tako kot vsaka druga drama na ta način odvisna od razvoja zgodovine (83).

Z rastjo novih oblik dominacije in zlasti z vzponom fašizma v 30. letih je bila Brechtova vizija bolj humane družbe privlačna, vendar je postajala vse abstraktnjša, medtem ko so njegovi poskusi, da bi predstavil prepričljiv alternativni red sodobnemu fašizmu, v veliki meri propadli. Vzpon nacizma v Nemčiji je imel velik vpliv na Brechtovo življenje in delo. Kot marksist in kritik nacističnega režima je bil leta 1933, ko je Hitler prišel na oblast, prisiljen zapustiti Nemčijo. V izgnanstvu, najprej v Evropi in kasneje v ZDA, je Brecht nadaljeval svoje politično gledališko delo, pri čemer se je njegova kritika usmerila na fašizem, vojno in kapitalizem. Brecht se je tako osredotočil na nove možnosti predstavljanja starega in ne na izgradnjo novega reda.

V izgnanstvu je napisal več svojih najpomembnejših del, vključno z dramama *Mati Korajža in njeni otroci* ter *Kavkaški krog s kredo*. V teh delih je Brecht nadaljeval s svojo politično misijo, pri čemer je opozarjal na nevarnosti, ki jih prinašata fašizem in militarizem, ter na nujnost boja za pravičnejšo družbo. Vendar je njegovo delovanje v izgnanstvu naletelo tudi na ovire. V ZDA je bil zaradi svojih marksističnih prepričanj podvržen preiskavam s strani HUAC (The House Committee on Un-American Activities), kar je vplivalo na njegovo ustvarjalnost in ga na koncu prisililo, da se je vrnil v Evropo.

Stephen Parker v biografiji *Bertolt Brecht: A Literary Life* poudarja, da je Brecht v času izgnanstva postal še odločnejši v svojem prepričanju, da mora umetnost služiti kot sredstvo za politično prebujenje in boj proti zatiranju (81). Njegova izkušnja z nacizmom in vojno je utrdila njegovo prepričanje, da gledališče ne more biti nevtralnno, temveč mora zavzemati jasno stališče v boju proti nepravici.

Po drugi svetovni vojni se je Brecht vrnil v Vzhodno Nemčijo, kjer je ustanovil Berliner Ensemble, ki je postal osrednje gledališče za uprizarjanje njegovih del; vendar se je tudi tu

soočal z izzivi in konflikti. Čeprav je Brecht podpiral socialistični projekt Vzhodne Nemčije, ni bil slepo zvest režimu. Njegovo gledališče je ohranilo kritično distanco, kar ga je pogosto spravilo v konflikt z oblastmi. V povojni Nemčiji je Brecht nadaljeval s pisanjem in uprizarjanjem del, ki niso kritizirala le kapitalizma, temveč tudi birokratske deformacije socializma. Njegova drama *Turandot ali Kongres pralcev perila* (1954) je na primer satira o korupciji in izkoriščanju znotraj političnih sistemov, pri čemer je kritiki podvrzel tudi socialistični blok.

Reprezentacija, estetika in delo domišljije postanejo politična dejanja z uporabno vrednostjo, primerljivo s fizičnim delom. V svojih teoretičnih delih iz 40. let je Brecht označil to kolektivnost kot način življenja ljudi v skupnosti (nem. *das menschliche Zusammenleben*), po vojni pa so njegova prizadevanja v gledališču Berliner Ensemble vsebovala praktični gledališki model za delovanje takšnega kolektiva vsaj v grobi, nepopolni obliki.

Po njegovi smrti leta 1956 je razkol kot posledica hladne vojne, ki je razdelila Nemčijo, razdelil tudi recepcijo njegovih del glede na ideološke linije. Začetek prevajanja Brechtovih teoretičnih in literarnih del v francoščino, angleščino in španščino v poznih 50. in 60. letih je prinesel nove izzive, zlasti zaradi avtorjevega gostega sloga.<sup>1</sup>

V razdeljeni Nemčiji je sprejem Brechtovih del sledil dokaj jasnim vzorcem. Njegovo vrnitev v Vzhodni Berlin leta 1948 in ustanovitev lastnega gledališča (Berliner Ensemble) je vzhodnonemška vlada slavila, saj je predstavljal močno linijo kulturne kontinuitete z levičarskimi intelektualci Weimarske republike. Kljub temu so v 50. letih in vse do njegove smrti leta 1956 vladni kulturni funkcionarji z nezaupanjem obravnavali Brechtova politična stališča in estetiko, saj se njegov »formalizem« ni ujema z ortodoksno podobo socialističnega realizma. Po mednarodnem uspehu turneje ansambla v Parizu (1954) in Londonu (1956) in nato po Brechtovi smrti je njegovo delo postalo sprejemljivo kot model političnega gledališča, ko se

---

<sup>1</sup> Amalija Maček je v eseju *Prevajati Brechta* o izzivih prevajanja Brechta v slovenščino (specifično je govora o delih *Zgodbe gospoda Keumerja* in *Me-ti*) zapisala, da bi Brechtov slog lahko imenovali »slog indikativa, celo imperativa. Didaktično, skoraj pridigarsko piše s pozicije nekoga, ki ima glavno besedo [...] Neologizmov pri Brechtu skoraj ni, tudi stilističnih figur v smislu odstopanja od ustaljene rabe jezika ne. Zdi se, kot da je poudarek na premikih v načinu razmišljanja in ne na ravni samega jezika« (Maček, *Čas* 154). Problemom pri prevajanju in aktualizaciji prevoda se bom posvetila tudi v nadaljevanju, saj smo se z zmedo v prevodih Brechta soočili tudi pri ustvarjanju produkcije *Dober človek*.

ga je uporabilo v spopadanju s fašistično preteklostjo in zahodnim kapitalizmom, ne pa tudi za dejanski obstoječi socializem.

V tem lahko vidimo razliko med dojemanjem Brechta kot politične osebnosti na eni in njegovih umetniških besedil na drugi strani. Velik del njegove kasnejše obravnave na Vzhodu in Zahodu je trpel prav zaradi dogmatične definicije »političnega«, ki ohranja ozek in polemičen prostor v prid ali proti dramatikovi lastni politični poziciji in njegovemu delu. Takšna ideološka stališča ponavadi spregledajo inovativno, eksperimentalno energijo Brechtovega teoretsko-gledališkega projekta, še preden se sploh začne razvijati (Silberman, *Brecht is dead!*).

Za nekatere umetnike in pisce je Brecht postal odskočna deska za alternativno, kritično obliko razmišljanja, za druge pa orožje v levičarskih frakcijskih bitkah. V 70. letih je prišlo v Nemčiji do kulturnega preporoda. Generacija mlajših pisateljev v Vzhodni Nemčiji, ki se je šolala v brechtovskem dialektičnem razmišljanju in jeziku, je aktualizirala njegovo zapuščino (npr. Heiner Müller in Volker Braun); v Zahodni Nemčiji pa je začetno navdušenje nad »uveljavljenim« Brechtom iz Berliner Ensemble zbledelo in pozornost naprednih gledališč in učenjakov se je osredotočila na njegovo zgodnjo dramaturgijo, skupaj z učnimi komadi, ki so bili na Vzhodu večinoma prezrti.

Do leta 1980 je postal Brecht del različnih nemških kanonov. Njegovo delo je postalo institucionalizirano in specializirano, ironično pa je postal tudi del sistema ideološke avtorizacije in legitimacije na univerzah in v subvencioniranih gledališčih. Njegove zgodbe, pesmi in igre so bile antologizirane v šolskih berilih. Brechtova podoba, ki je bila vključena v kontekst konkurenčnih in nasprotujočih si diskurzov, je še posebej cvetela v času spora med Vzhodom in Zahodom. Tako se je pojavil na eni strani politični Brecht, na drugi strani pesnik Brecht; tukaj upornik Brecht, tam stalinistični Brecht; tukaj zastareli Brecht v muzeju, tam njegova kritika statusa quo.

Prevodi v vse pomembnejše jezike in magnetizem nedogmatičnega misleca so iz Brechta ustvarili priljubljen objekt, ki ga je treba s kritične razdalje dekonstruirati s strani umetnikov v drugih državah. V Srednji in Južni Ameriki, Aziji in Afriki je njegovo delo igralo in še vedno igra ključno vlogo pri artikulaciji emancipatornega procesa politične preobrazbe (Schwarz 27). Podobno obrobna in avantgardna gledališča »berejo« Brechta skozi zelo različne optike: feminizem, teorija performansa, telo, humor itd. Po koncu hladne vojne so umetniki, kritiki in

intelektualci našli primerna Brechtova besedila za naslavljanje starih in novih vprašanj, ki odmevajo v javnosti: pojav neonacistov, vzpon avtorskih voditeljev in seveda nenehna grožnja vojne.

Brecht ni bil »rožnati utopist«, ampak umetnik-intelektualec, ki je svoje kritične sposobnosti razvil skozi izkušnje političnih preobratov in zgodovinskih prelomov. Brechtov projekt pravičnejše, egalitarne družbe ni nikoli poskušal dati odgovorov na vprašanje, kako narediti svet boljši; namesto tega so njegova pisanja scenariji, kako oblikovati prava vprašanja za dano situacijo, ki je nevzdržna in jo je zato treba spremeniti. Prav zato bom poskušala v naslednjem poglavju zagovarjati tezo, da ima Brechtovo pisanje oziroma način pisanja močno politično aktualnost v današnjem času.

### 3.1. Prenos v sedanost in vprašanje aktualnosti politične tematike Brechtovega gledališča

Bertolt Brecht je s svojimi deli postavil temelje za politično angažirano gledališče, ki je izjemno aktualno tudi v sodobnem kontekstu. Čeprav so Brechtove drame nastale v specifičnih zgodovinskih in političnih okoliščinah, obravnavajo univerzalna vprašanja, ki presegajo čas in prostor, v katerem so bile napisane. Temeljna vprašanja o oblasti, ekonomiji, družbeni pravičnosti in moralnosti, ki jih Brecht naslavlja, so v današnjem svetu še vedno izjemno relevantna.

Naše dožemanje Brechta je večinoma zgrajeno iz biografskih in zgodovinskih dejstev, iz interpretativnega branja in plemičnih špekulacij, iz instrumentaliziranih potreb in utopičnih želja. Danes se nam Brecht lahko resnično zdi klasik v tradicionalnem smislu. Njegove drame že leta prevladujejo v statistiki kot najbolj producirane v Nemčiji, v anglofonskem svetu pa se skupaj s klasičnimi grškimi tragiki, Molièrom, Ibsenom in Čehovom uvršča med najpogosteje uprizorjene dramatike v prevodu (Silberman, *Brecht is dead!*). To je izjemno glede na intelektualno ambiciozen značaj Brechtovega gledališča, katerega cilj je spodkopati odnos med samozadovoljnim občinstvom in dramsko tradicijo, ki temelji na zabavi.

V svetu, v katerem je v porastu pomen medijev in elektronske komunikacije, Brechtov glas zveni nenavadno staromodno, ampak brechtovske gledališke prakse, kot so vandaliziranje svetovne literature, mešanje poezije in kiča, uporaba množične kulture in »kompleksno

gledanje« pri predstavitvi in recepciji umetnosti še vedno ohranjajo nekakšno aktualnost. Ali obstaja niz »brechtovskih tehnik« oziroma slogovnih elementov, ki jih je Brecht zasnoval za specifične družbene situacije in institucije med letoma 1930 in 1950 ter so še danes veljavni? Na takšna vprašanja ni mogoče odgovoriti abstraktno in univerzalno.

Primož Krašovec v svojem eseju *Brecht in (post)socialistični kulturniški aparat* zapiše, da obstajata dva razloga, zakaj je danes čas za Brechta. Prvi je:

zato, ker je vsak čas čas za Brechta, ker Brecht ostaja, tako kot vsi klasiki, nikoli do konca prebran, nikoli do konca uprizorjen, ker lahko njegova gledališka, literarna in teoretska dela navdihujejo vedno nova branja, interpretacije razmišljanja in izvedbe (Krašovec, *Čas* 13).

Kakšno je torej lahko branje Brechta danes? Vedno večje sile globalnega kapitalizma, hegemonija mehanizmov blagovnega trga, rast komunikacijskih tehnologij in težnja po prehodu od razredne politike k politiki identitete in življenjskega sloga – vse to zahteva nova konceptualna in analitična orodja, če želimo razumeti, kje in kako se lahko izpodbija kulturni teren. Medtem so bile tradicionalne konceptualne kategorije, kot so razsvetljenstvo, pedagogika, napredek, razum in zgodovinsko delovanje, vsa temeljna načela v Brechtovi viziji preoblikovanja družbe, postavljene pod vprašaj kot vrednote »mrtvih belih moških« v službi prevladujočih elit.

Vse to Brechtov opus potisne v zgodovinsko obdobje modernizma. Zgodovinske iluzije modernizma so zdaj postale problem pozicioniranja sebe kot subjekta v radikalno diskontinuiranih realnostih (Silberman, *Brecht is dead!*). Pomembne spremembe na zemljevidu Evrope v zadnjem desetletju prejšnjega stoletja kažejo, da je problem pozicioniranja tudi vprašanje praktične politike, saj lahko vidimo, da presečne zahteve, ki jih postavljajo lokalni, nacionalni in mednarodni subjekti, povzročajo vse večje napetosti v večnacionalnem prostoru, v katerem živimo.

Medtem se nadomestki, ki zamenjujejo razpadle utopije modernizma (nacionalizem, regionalizem, ekologija, prenovljena zavest o tradiciji itd.), še niso dokazali kot opravičila za novo hierarhijo avtoritarnih ali totalitarnih odnosov med partikularnim in množinskim. Glede na našo distanco do Brechta kot osebe in njegovega političnega referenčnega sistema bi moralo

biti mogoče brati njegova besedila brez njegovih ideoloških prepričanj in tako odkriti, kako je uporabljal in preoblikoval material, iz katerega je konstruiral reprezentacije resničnosti.

Da bi odgovorili na vprašanje, ali je Brecht relevanten, bi morali razmisliti, ali je politična umetnost (še vedno) mogoča. V ta namen je smiselno razložiti, kaj je Brecht mislil z intervencionističnim razmišljanjem (nem. *eingreifendes Denken*), osrednjo kategorijo v svojem prepričanju, da je treba svet spremeniti. Ni presenetljivo, da to ni preprosta naloga, saj so bili njegovi predlogi usmerjeni v konkretne zgodovinske razmere in situacije.

Odtujitev (nem. *Verfremdung*) je Brechtovo primarno sredstvo za zgodovinenje percepcije, za prikazovanje, da je preteklost drugačna od sedanjosti in da je sedanjost spremenljiva, ker se je preteklost spremenila. Nedvomno je to povezano z globoko empatijo do boja za preživetje, s katero se je eksistencialno soočil kot izgnanec v času tretjega rajha. Brechtove igre, zlasti zrele prilike, ki se dogajajo v daljnih časih in krajih, vendar razmišljajo o političnih in moralnih dilemah njegove sedanjosti, konstruirajo situacije, ki kažejo protislovja med še vedno funkcionalnim starim vedenjem in novimi situacijami. Ta ločitev med zgodovinskim časom in časom subjekta je posredovana z utopijo. Brechtov namen ni reformirati zatiralski sistem, ampak ga preoblikovati, opolnomočiti ljudi, da razumejo svojo sedanjost, da bi jo spremenili. To je torej Brechtova materialistična dialektika – njegovo prizadevanje, da si zamisli nekaj, kar še ni mogoče, a že neizogibno (prav tam).

Brecht je bil spreten mojster metanja »peska v kolesje« institucionalnih hierarhij (prav tam). V tem pogledu je še posebej pomemben primer za današnjega intelektualca in po mojem mnenju za današnjega umetnika. Živel je v času, ko je samopodoba umetnika in misleca kot družbeno in politično angažirane osebe ustrezala pričakovanjem javnosti; danes pa se zdita avtonomija in samoohranitev umetnikov in mislecev pomembnejša. V zgodovinski situaciji, ki ogroža kritične mislece in razvrednoti strategije kritike, potrebujemo modele opozicijskih glasov, da ne bi pozabili na nujnost protesta. Brecht je takšen model.

Brechta si lahko drznemo ovrednotiti kot »strankarja«, ki ni bil vezan na nobeno stranko, neodvisen od uradnih institucij, vendar izkušen v preživetju v njih, vedno znova pripravljen na tveganja in nekonvencionalne poskuse: tako se je Brecht prilagodil svetu, ki ga je dojemal kot spremenljivega. V današnjem času, ko družbeni mediji oblikujejo vrednote javnega mnenja, so poskusi in strategije, da bi vrgli »pesek v kolesje«, spet koristni, Brechtovo pisanje pa ponuja

prepričljive primere, kako to storiti. Kot priče tega, kako nove tehnologije izpodrivajo znane varnosti in identitete, potrebujemo orodja, ki lahko okrepijo vpogled, naredijo človeške odnose vidne in destabilizirajo navade gledanja.

### 3.1.1. Iskanje aktualnih primerov tem v Brechtovih dramah

*Mati Korajža in njeni otroci* (Mutter Courage und ihre Kinder, 1939) velja za eno najmočnejših Brechtovih del, ki kritizira vojno kot sredstvo ekonomskega dobičkarstva. V drami se Mati Korajža sooča z izgubo svojih otrok, vendar še naprej podpira vojno, saj ji ta omogoča zaslužek. Brecht s to dramo jasno opozarja na moralno bankrotiranost sistema, v katerem je dobiček postavljen nad človeško življenje. Ta tema ostaja izjemno relevantna v današnjem času. Brechtov prikaz vojne kot profitne dejavnosti je še danes aktualen, zlasti v kontekstu sodobnih vojaških intervencij, ki so pogosto povezane z ekonomskimi interesi, kot je nadzor nad naravnimi viri. Vojne v Iraku in Afganistanu, nenazadnje tudi v Ukrajini, ki so jih mnogi kritiki opisali kot vojne za nafto in strateški vpliv, so na primer neposredno povezane z Brechtovo kritiko vojne ekonomije. Brechtova drama vojne ne prikazuje le kot uničujočo silo, temveč tudi kot gonilo kapitalističnega izkoriščanja.

V drami *Galilejevo življenje* (Leben des Galilei, 1938) Brecht raziskuje kompleksno razmerje med znanostjo, etiko in politično močjo. Glavni junak, znanstvenik Galileo, se sooča z dilemo, ali naj zagovarja resnico in se upre cerkveni avtoriteti ali naj se ukloni oblasti in zaščiti svoje življenje. Brecht skozi dramo poudarja, kako lahko oblast zlorabi znanstvena spoznanja za lastne interese, kar odpira vprašanja o odgovornosti znanstvenikov. Danes, v času hitrega tehnološkega razvoja in naraščajoče vloge znanosti v družbi, so dileme, ki jih odpira ta drama, izjemno aktualne. Ta Brechtova drama je še posebej aktualna v kontekstu razprav o podnebnih spremembah, genskem inženiringu in umetni inteligenci, v katerih so znanstveniki pogosto pod pritiskom političnih in ekonomskih interesov. Prav tako so se v času pandemije COVID-19 ponovno odpirala vprašanja o odgovornosti znanosti, saj je bil za ta čas značilen opazen pritisk na znanstvenike s strani vlad in korporacij, da prilagodijo svoje raziskave političnim ali ekonomskim ciljem. Brechtova opozorila o nevarnosti tega, da znanost postane orodje v rokah oblasti, so torej še vedno zelo relevantna.

V drami *Dobri človek iz Sečuana* (Der gute Mensch von Sezuan, 1943) Brecht postavi vprašanje, kako ostati dober v krutem kapitalističnem svetu, v katerem sta altruizem in moralnost pogosto kaznovana. Glavna junakinja Šen Te je dobrosrčna, a jo družba neizprosno izkorišča, zato je prisiljena prevzeti brezobzirni alter ego, da bi preživel. Drama reflektira globoke moralne dileme, ki so značilne za kapitalistično družbo, v kateri so ljudje pogosto prisiljeni žrtvovati svojo etiko za ekonomsko preživetje. V sodobnem svetu, v katerem se ekonomska neenakost pogloblja in mnogi ljudje delajo v prekarnih pogojih, brez socialne varnosti, je vprašanje, kako ohraniti moralno integriteto, še posebej pomembno. Drama *Dobri človek iz Sečuana* tako ostaja aktualna kot kritika sistema, ki nagrajuje sebičnost in izkoriščanje, obenem pa kaznuje solidarnost in dobroto. Pri ustvarjanju magistrske produkcije, ki je bila osnovana na drami *Dobri človek iz Sečuana*, smo v besedilu zasledili še nekaj zanimivih tem, ki se brez posebnega truda prenesejo v sedanost in poleg tega niso izredno aktualne samo za človeštvo nasploh, ampak predvsem za mlajšo generacijo. Med drugim smo se tako dotaknili stanovanjske problematike, nezaupanja v oblast in sodno oblast ter vprašanja, kdo so danes bogovi. Več o tem v nadaljevanju.

Brechtov glavni prispevek za današnje ustvarjanje je torej v inovativnih načinih, ki jih je zasnoval za preučevanje zgodovine in prikazovanje spremenljivosti njenih procesov. Brechtovega vpliva ni mogoče najti v receptih, ki jih je morda priskrbel, temveč v sposobnosti njegovih spisov, da nahranijo našo lastno ustvarjalnost pri razmišljanju o resnicah in procesih zgodovine.

Vprašanje, ki se mi je pri pisanju tega poglavja pričelo porajati, je, ali je Brecht danes res tako aktualen zaradi poglobljenega pisanja o socialnih razmerah, ki se jih da aplicirati na skoraj vsako politično situacijo, ali se naš svet v tem stoletju res sploh ni spremenil in se nahajamo v času, ki je prav tako turbulenten, kot je bil čas, v katerem je živel Brecht. Opis obdobja lahko ostane skoraj enak, kot sem zapisala v prvem odstavku te naloge. Turbulentno obdobje v evropski sedanosti, ki zajema čas med vojnami na Bližnjem vzhodu, v Afriki in Ukrajini, vzpon neonacizma in neofašizma, gospodarske krize ter obdobje trenj med Vzhodom in Zahodom. Tudi naše obdobje je zaznamovano z globokimi družbenimi nemiri, politično polarizacijo in bojem za družbene spremembe.



#### 4. Brechtova teorija gledališča in igre – potujitev, gestus, historizacija

*Preoblikovati je treba celoto gledališča, ne samo besedilo ali igralca ali celo vse odrsko uprizorjanje – tudi gledalca bo zajelo preoblikovanje, njegovo vedenje se mora spremeniti.*

*(Bertolt Brecht, Umetnikova pot)*

Bertolt Brecht je razvil posebno obliko gledališča, danes znano kot epsko gledališče. Njegov cilj je bil ustvariti gledališče, ki bi spodbujalo kritično razmišljanje občinstva in ga aktivno vključevalo v razumevanje in analizo družbenih razmer. Namesto da bi gledalci pasivno spremljali dogajanje na odru in se emocionalno identificirali z liki, je Brecht želel, da bi ostali distancirani in analitični (Brecht, *Brecht on performance* 266). Brechtovo gledališče se naslanja na dialektični materializem in se ukvarja s kritičnim prikazom družbenih razmerij. Namesto iluzije resničnosti, ki jo ponuja tradicionalno gledališče, Brecht v svojem gledališču uporablja metode, ki naj bi občinstvu omogočile kritično distanco. Epsko gledališče se osredotoča na pripovedovanje zgodbe (epiko) in ne zgolj na posnemanje resničnosti; poleg tega se je na ta način uprl tradicionalnemu gledališču, ki ga je opisoval kot »aristotelovsko« ali »dramsko gledališče«. V nasprotju s tem je Brecht predstavil svojo vizijo gledališča, ki ni zgolj zabava, temveč orodje za družbeno in politično kritiko. Tradicionalno dramsko gledališče je po Aristotelu zasnovano na osnovi katarze, pri čemer naj bi občinstvo skozi čustveno doživljanje doseglo očiščenje (Brecht, *Umetnikova* 123–124). Brecht je to zavrnil in namesto tega razvil koncept epskega gledališča. Kot malce humoristično zapiše Aldo Milohnić v eseju *Historični materializem in Brechtove potujitvene naprave*: »Naloga epskega gledališča je, da zgrabi bika za roge: to spontano ideologijo, ki se skriva v vsakdanjih avtomatizemih, mora narediti vidno« (Milohnić, *Čas* 160).

V dramskem gledališču so dogodki in čustva predstavljeni kot neizogibni, s poudarkom na individualnih usodah, v brechtovskem epizodičnem pristopu pa je dogajanje prikazano kot serija epizod, ki jih občinstvo analizira kot družbene in zgodovinske procese, ki jih je mogoče razumeti, kritizirati in spremeniti. Linearna struktura epskega gledališča ne sme več biti »dramatična«, ampak diskontinuirana, segmentirana in prekinjena. Dogajanje na odru mora biti večplastno in večstransko, gledalca je treba soočiti z različnimi pogledi, da bi pri njem spodbudili kritično refleksijo. Ta proces kritične refleksije se mora ukvarjati z naravo človeštva, družbe in odnosa med družbo in posameznikom (Giles, *Brecht* 19).

Ob tem, da je Brecht verjel v moč razuma, ki ljudem omogoča, da prepoznajo probleme okoli sebe in jih rešijo, ni bil niti ozkogleden racionalist niti naiven vernik v neizogibnost napredka in človeške emancipacije. Tako njegova kritika čustev, ki je pogosto napačno razumljena ali izvedena kot dramaturgija »hladnosti«, ni bila usmerjena proti občutku ali spontanosti kot takšni, temveč proti funkciji čustev v tradicionalnem gledališču. Tako kot intervencionistično razmišljanje je tudi Brechtovo prepričanje v razum funkcionalni koncept, ki posameznikom omogoča, da določijo svoj interes in delujejo v njegovem imenu; z drugimi besedami, načelo razumnega delovanja, ki ne izključuje niti strasti niti čustev. Že sam Brecht je razumel, da je odsotnost čustev v njegovem gledališču narobe razumljena in je o tem pisal v eseju z zelo povednim naslovom *Short List of the Most Frequent, Common and Boring Misconceptions about Epic Theatre*:

Epsko gledališče nasprotuje vsem čustvom. Vendar je nemogoče ločiti razum in občutke. (Epsko gledališče ne nasprotuje čustvom; ne ustavi se pri njihovem vzburjanju, ampak jih tudi raziskuje. Običajno gledališče je krivo ločevanja razuma in čustev, ker iz vseh praktičnih razlogov izloča razum. Ob najmanjšem poskusu, da bi v gledališko prakso vključili malo razuma, njegovi zagovorniki kričijo, da je naš cilj izkoreniniti občutke) (*Brecht on theatre* 155).

Nazadnje Brecht namiguje, da je igralski slog, povezan z epskim gledališčem, še posebej dobro ponazorjen v dveh primerih igre Helene Weigel, in sicer v vlogah služkinje Jokaste v *Ojdi* in Pelageje Vlassove v *Materi*, pri čemer se trudi sistematično izogibati prenosu igralčevih čustvenih dispozicij na gledalce. Ko Weigel poroča o smrti svoje gospodarice v *Ojdi*, njeno igranje odstopa od norme, saj njenemu glasu manjka čustev ali bolečine, njene kretnje pa so mehanične. Njene groze ne izraža njen glas, temveč njen obraz, ki obarvan z belimi ličili vizualno označuje učinek Jokastine smrti na njena čustva. Weigel je poskušala spodbuditi gledalce, da se intelektualno in moralno odzovejo na Jokastin samomor, in je to delno dosegla s poudarjanjem lastne začudenosti nad tem, čemur je bila priča. Brecht opaža, da je Weigel svoje besedilo izrekala, kot da bi bil napisan v tretji osebi in ne v prvi, da bi gledalcem pokazala, da se ne pretvarja, da je resnična oseba, v resnični sobi, v resničnem življenju, v resničnem svetu. S tem je Weigel prekinila urok iluzionističnega gledališča, s čimer je gledalcem preprečila, da bi opustili svojo nejevero, in jim omogočila, da postanejo kritični akterji (Giles, *Brecht* 22).

#### 4.1. Načela epskega gledališča

Brecht v eseju *New dramatic writing* epsko gledališče opredeljuje tudi skozi svoje dramsko pisanje in ga označi kot gledališki slog svojega časa. Načel epskega gledališča ni mogoče podrobneje opredeliti v le nekaj kratkih sloganih. Večino teh načel je treba še vedno podrobno izdelati in prenesti na način nastopanja igralcev, odrsko uprizarjanje, dramaturgijo, odrsko glasbo, uporabo filma in tako naprej. Ključna stvar pri epskem gledališču je morda v tem, da bolj kot čustva nagovarja gledalčev razum. Gledalec ne bi smel deliti izkušenj likov, ampak jih preizpraševati, jim oporekati. Hkrati pa bi bilo povsem narobe poskušati zanikati vlogo čustev v takšnem gledališču. To bi bilo tako, kot da bi še vedno poskušali zanikati vlogo čustev v znanosti. Da bi bila razlika med dramsko in epsko formo gledališča še dokončno popolnoma jasna, se mi zdi odlična spodnja tabela, ki jo Brecht uporabi za razjasnitev razlike med starim in novim gledališčem v eseju *Opombe ob operi »Vzpon in padec mesta Mahagonny«*:

<b>Dramska forma gledališča</b>	<b>Epska forma gledališča</b>
Oder »uteleša« neko dogajanje	ga pripoveduje
zapreda gledalce v neko dejanje in	ga naredi za opazovalca, toda
porabi njegovo dejavnost	prebuja njegovo dejavnost
mu omogoča čustva	izsiljuje od njega odločitve
mu posreduje doživetja	mu posreduje znanje
gledalca prestavi v delovanje	gledalca postavi pred delovanje
uporablja sugestijo	uporablja dokazovanje
občutja so potem shranjena	prignana do spoznanj
za človeka velja domneva, da je znan	človek je predmet preiskave
nespremenljivi človek	spremenljivi in spreminjajoči človek
napeto pričakovanje izteka	napeto spremljanje poteka
prizori drug za drugega	vsak prizor zase
dogajanja potekajo po premici	v vijugah
natura non facit saltus	facit saltus
svet, kakršen je	svet, kakršen bo
kaj človek naj bi	kaj človek mora
njegovi nagoni	njegovi nagibi
mišljenje določa bit	družbena nit določa mišljenje

Tabela 1: Dve shemi gledališča po Brechtu (Brecht, *Umetnikova* 31)

Kot doda Brecht v opombi, ta shema seveda ne prikazuje absolutnih nasprotij, temveč samo premike poudarkov; tako je lahko v nekem prizoru v ospredju bodisi čustveno sugestivna bodisi čisto razumska plat (31).

Vsekakor Brechtovega odnosa do dramskega gledališča ne smemo dojemati kot zaničevalnega. Ne poziva nas k popolni opustitvi klasičnega gledališča, ampak sugestira k preureditvi gledališča v primernejšega za takratni čas. Kot zapiše Brecht v eseju *Predstavitev dejanskosti ob izogibanju popolni iluziji*: »Gledališče ima svoja pravila igre, ki jih je mogoče kadarkoli dopolnjevati ali spreminjati, če nastopajo samo kot pravila igre« (51).

#### 4.1.1. Potujitev ali efekt odtujitve

Ampak kako ustvariti epsko gledališče? Kateri so tisti Brechtovi gledališki procesi, ki stopijo korak naprej v prihodnost gledališča in ga spremenijo za vedno? Eden najbolj znanih izrazov v Brechtovem gledališču je zagotovo potujitev ali efekt odtujitve (nem. *Verfremdungseffekt*). Gre za način, kako preprečiti občinstvu, da bi se preveč čustveno vživelo v dogajanje na odru. Namesto tega Brecht z uporabo različnih tehnik (na primer razbijanje četrte stene, uporaba pesmi, naslovnih kartic, nenavadnih kostumov in mask) gledalce »odtují« od dogajanja. Cilj potujitve je, da gledalci dogajanje vidijo kot nekaj nenavadnega in tujega, s čimer jih Brecht prisili v razmislek o prikazanih družbenih problemih. »Ena poglobitvenih postavk teorije epskega gledališča pravi, da je kritično razmerje lahko umetniško razmerje« (Brecht, *Umetnikova* 40). Potujitev nedvomno spremeni gledalčevo pričujoče, vživljajoče se razmerje v kritično razmerje (331).

Da bi natančneje razložili koncept potujitve in ga podrobneje umestili v Brechtovo gledališko teorijo, je treba razumeti, kako globoko je ta pristop vgrajen v njegovo miselnost in ustvarjalno prakso. Potujitev je ključna za Brechtov cilj ustvariti gledališče, ki ne temelji na pasivnem sprejemanju zgodbe, ampak na aktivnem intelektualnem sodelovanju občinstva.

Brechtov koncept potujitve izhaja iz njegovega nezadovoljstva z »aristotelovskim« gledališčem, ki je temeljilo na katarzi. Po Aristotelu je katarza proces očiščenja čustev, v okviru katerega gledalci skozi identifikacijo z junaki drame preživijo intenzivne čustvene izkušnje, ki jih na koncu osvobodijo. Brecht pa je nasprotoval tej ideji in trdil, da takšno gledališče vodi v

pasivnost, saj občinstvu omogoča, da se poistoveti z liki in na ta način ne razmišlja kritično o družbenih razmerah, ki so prikazane na odru (124).

Brecht je želel razviti gledališče, ki bi spodbujalo razmišljanje, razpravo in družbeno spremembo. Potujitev je bila njegova metoda za doseg tega cilja. Brecht je zapisal: »Gledališče ni samo orodje za zabavo, ampak mora biti tudi orodje za izobraževanje. Potrebujemo gledališče, ki ne omogoča gledalcem, da se čustveno predajo, ampak jih prisili k razmisleku« (71). Potujitveni učinek lahko dosežemo z različnimi metodami, ki so usmerjene v to, da gledalce odmaknejo od čustvenega angažiranja in jih prisilijo, da dogajanje na odru opazujejo z distance; kot sem omenila nekaj odstavkov nazaj, je potrebna temeljita celostna sprememba gledališča in gledalca.

Ta pristop vključuje neposredne nagovore občinstva, saj brechtovski igralci pogosto prekinejo dogajanje na odru, da bi neposredno nagovorili občinstvo, razložili svoje motive ali komentirali dogajanje. To uniči iluzijo »četrte stene« in prepreči gledalcem, da bi se povsem vživeli v zgodbo. »Zrušiti je seveda treba predstavo o neki četrti steni, ki umišljeno zapira oder pred občinstvom, s čimer nastaja iluzija, da odrsko dogajanje poteka v dejanskosti, brez občinstva. Načelno je v takih okoliščinah mogoče, da se igralci obračajo neposredno na občinstvo« (331). V drami *Mati Korajža in njeni otroci* mati Korajža na primer pogosto prekinja zgodbo s petjem pesmi, ki komentirajo situacijo in podajajo družbenokritične misli. To pripomore k temu, da gledalci drame ne doživljajo kot neizbežne človeške tragedije, ampak kot dogajanje, ki je rezultat določenih družbenih sil (Silberman, *Brecht on film* 93–95).

Pripovedovalec je v brechtovskem gledališču pogosto uporabljen način za doseganje potujitve. Pripovedovalec prekinja iluzijo dogajanja in gledalce opominja, da spremljajo gledališko predstavo. Tak pristop lahko najdemo v *Galilejevem življenju*, v katerem pripovedovalec občinstvu nenehno posreduje informacije, ki niso neposredno del dogajanja, vendar so ključne za razumevanje širšega konteksta in pomena dogajanja na odru. A Brecht nas ob tem opozarja, da čeprav naj igralec opusti prezgodnje vživetje in deluje, kolikor je možno dolgo, kot bralec oziroma pripovedovalec, nikakor ne sme postati predavatelj (Brecht, *Umetnikova* 332).

Brecht je zagovarjal uporabo stilizirane igre, pri kateri igralci ne obravnavajo svojih likov kot resničnih oseb, temveč kot primere določene družbene funkcije ali vedenjskega vzorca. Ta stilizacija, pogosto v kombinaciji z minimalistično scenografijo, gledalce spomni, da dogajanje

ni resnično, ampak le predstava, ki jo je treba analizirati in razumeti. V *Dobrem človeku iz Sečuana* so liki, kot je Šen Te, pogosto predstavljeni skozi stilizirane kretnje in dialoge, ki poudarjajo družbene konflikte in ne toliko osebne drame, predvsem pa se skozi stilizirano gestikulacijo odraža dvojni značaj Šen Te in Šuj Taja, ki sta v bistvu dva obraza iste osebe. Igralec ne sme skrivati pred gledalcem, da sta ta lika ena oseba; namesto tega mora skozi geste, pripovedovanje in potujitev prikazati razlike v socialnem in ekonomskem statusu likov. To gledalce opozori na umetno naravo predstave in jih spodbudi k razmisleku o moralnih vprašanjih in družbenih kontradikcijah, ki jih drama obravnava. Transformacija lika iz dobre Šen Te v brezobzirnega Šuj Taja poudarja konflikt med altruizmom in pragmatizmom, kar vodi do razmišljanja o tem, kako družbeni pritiski oblikujejo posameznikovo vedenje. Ravno transformacija iz Šen Te v Šuj Taja ter izogibanje ustaljenim in preživetim načinom prikazovanja moškega in ženske sta zame pri igri v produkciji *Dober človek* predstavljala največji izziv, kako čim bolj pristno prikazati njun način ravnanja.

#### 4.1.2. Gestus

Naslednji koncept, ki ga je ustvaril Brecht v svoji teoriji gledališča in igre, je gestus. Brechtov koncept gestusa presega običajno razumevanje geste kot telesnega gibanja. Gestus je izraz družbenega odnosa skozi telesno držo, ton glasu, mimiko in besedno izražanje. V brechtovskem gledališču so gestusi ključni, saj razkrivajo družbene in politične odnose med liki, s čimer postane dogajanje na odru bolj kot osebna drama predvsem prikaz širših družbenih konfliktov. Gestus omogoča gledalcem, da skozi igro ne prepoznajo le osebnih lastnosti likov, temveč tudi družbene sile, ki vplivajo na njihove odločitve in vedenje. To je del Brechtovega prizadevanja, da bi gledalci razumeli, kako so posamezniki in njihovi konflikti vedno vpeti v širši družbeni kontekst.

Gestus je tesno povezan z Brechtovim prizadevanjem, da bi gledalce spodbudil k analitičnemu razmisleku o družbenih razmerah, ki jih drama prikazuje. Namesto da bi igralci lik upodabljali kot celovito psihološko enoto, kot to počne »dramski realizem«, morajo v brechtovskem gledališču igralci lik predstaviti kot nosilca določene družbene vloge ali stališča. Brecht je poudarjal, da je pomembno, da gledalci prepoznajo, kako družbeni odnosi oblikujejo vedenje in odločitve posameznikov.

V knjigi *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* John Willett opisuje gestus kot »osrednji izraz družbenega odnosa« (42). Brecht je menil, da morajo biti na odru prikazani družbeni konflikti in napetosti jasni in nedvoumni, kar je mogoče doseči prav skozi ustrezno uporabo gestusa.

Aldo Milohnić v svojem eseju *Uvod/v/Brecht/gestus* pojasni, da je pojem gestus v nemščini sicer obstajal že od 18. stoletja, a šele v Brechtovih spisih dobi »status teoretskega koncepta in 'metodološke' naprave za doseganje določenih učinkov v gledališki praksi« (19).

Gestus ni le enostavna kretnja ali gib, ampak sestavljen pojav, ki vključuje več elementov. Po Brechtu je tudi govor kot tak lahko gestičen. Način, kako lik stoji, se premika ali izraža s telesom, lahko gledalcem posreduje pomembne informacije o njegovem družbenem statusu, moči ali nemoči ter odnosu do drugih likov. Za Brechta je namreč gestus združitev fizičnega in družbeno-zgodovinskega. V drami *Mati Korajža in njeni otroci* Korajža na primer pogosto zavzema dominantno držo, ki odraža njeno poslovno premetenost, a hkrati tudi ironično nemoč pred silami vojne, kar jasno izraža njeno družbeno vlogo kot oportunistično trgovko v vojni (Willett 98). Besedni gestus vključuje način, kako lik govori – kakšen ton uporablja, kakšno intonacijo, kako se obrača na druge like ali občinstvo. Besede niso zgolj prenašanje informacij, ampak nosilci družbenih odnosov. V *Galilejevem življenju* Galileo na primer uporablja pedagoški ton, ko razlaga svoje odkritje, s čimer gledalcem prikaže svojo superiornost ter hkrati družbeni konflikt med znanstvenimi inovacijami in cerkveno avtoriteto (Silberman, *Brecht on film* 105). Gestus se izraža tudi skozi postavitev likov na odru in njihovo medsebojno razmerje. V epizodi iz *Dobrega človeka iz Sečuana*, v kateri Šen Te in Šuj Ta izmenjujeta svoji identiteti, je gledalcem jasno prikazano, kako se družbeni odnosi spreminjajo glede na to, kateri lik zavzame osrednji položaj in s kakšno držo nastopa (Jameson, *Brecht* 115). V tej drami gestus igra osrednjo vlogo pri prikazovanju dualnosti lika Šen Te in Šuj Taja. Ko Šen Te prevzame identiteto svojega brezkompromisnega alter ega Šuj Taja, se njeno telo spremeni: njena drža postane bolj toga in hladnejša, govor je bolj ukazovalen in brezčuten. Ta transformacija ni zgolj psihološka, ampak družbena – jasno ponazarja, kako družbeni pritiski prisilijo lik, da sprejme drugačno držo in način vedenja, kar gledalce spodbuja k razmisleku o družbenih normah in strukturi moči (120–123).

Gestus zahteva odnos do resnice, kritično držo do družbene situacije, zato Brecht zapiše, da lahko besede nadomestimo z drugimi besedami, geste z drugimi gestami, ne da bi se gestus spremenil. Primer gestusa v gledališču, ki ga navaja Brecht, je način, kako igralka Helene Weigel v vlogi gospe Carrar v predstavi *Die Gewehre der Frau Carrar* pokaže peko kruha. Iz konteksta izvemo, da gre za peko zadnjega kruha, za protest ženske, ki revoluciji pomaga s preprostim gospodinjskim opravilom. V še bolj političnem kontekstu lahko najdemo Brechtovo definicijo gestusa v prikazu fašistične vojske, ki maršira po ulicah. Brecht zapiše, da ima »razkošje fašizma prazen gestus, kratko malo gestus blišča« (Brecht, *Brecht on theatre* 141), saj gre za opis togih ljudi, ki hodijo in korakajo. Šele ko bi ti vojaki korakali čez trupla, bi to za Brechta pomenilo družbeni gestus. Za Brechta je prikaz situacije, v kateri možki daje plačilo svojim delavcem, gestičen. V tem prikazu se skriva kritična drža, oblastno razmerje lastnika produkcijskih sredstev do njegovih podrejenih. Če bi na odru prikazali, kako lastnik kupuje hišo, to še ne bi bil gestus, če ne bi na primer istočasno mogli razbrati, kako lastnik z nakupom hiše iz podrtije vrže revno družino, ki je v tej hiši živela.

Območje situacij, v kakršne se postavljajo osebe druga nasproti drugi, pravimo območje dogajanja. Telesno držo, melodijo glasu in izraz obraza določa socialno dogajanje: osebe se med seboj zmerjajo, si izrekajo ljubeznivost, se poučujejo in tako naprej. [...] zato mora igralec paziti, da pri upodobitvi, ki mora biti po sili razmer bolj izrazita, ničesar ne izgubi, temveč da bolj poudari celoten kompleks (Brecht, *Umetnikova* 387).

#### 4.1.3. Historizacija

Še zadnji osrednji koncept Bertolta Brechta, ki ga je razvil v okviru svojega epskega gledališča, je historizacija. Gre za način pripovedovanja zgodb in prikazovanja likov, v katerem je zgodovinski kontekst natančno poudarjen, s čimer se razkriva, da so družbeni odnosi in strukture, ki jih gledalci vidijo na odru, rezultat specifičnih zgodovinskih okoliščin in ne univerzalnih ali večnih resnic. Namen historizacije je spodbuditi gledalce k razmisleku o tem, kako so družbeni in politični odnosi oblikovani skozi čas in kako bi se lahko spremenili. Brecht je želel gledališče, ki bi spodbujalo kritično razmišljanje in razpravo o družbenih problemih, kar je mogoče doseči le, če gledalci razumejo, da so dogodki in liki na odru rezultat specifičnih zgodovinskih sil.



Kot je zapisal Brecht v *Malem Organonu*, historizacija »pokaže, da so razmere, v katerih ljudje delujejo, rezultat specifičnih zgodovinskih procesov, in jih torej ni treba jemati kot nespremenljive ali naravne« (381). To pomeni, da se v Brechtovih delih liki in dogodki vedno znova pojavljajo kot produkti zgodovine, ne pa kot brezčasne entitete.

Vsako Brechtovo dramsko delo je umeščeno v jasno določen zgodovinski kontekst, ki ga ni mogoče zamenjati z nobenim drugim. V drami *Galilejevo življenje* je na primer zgodovinski kontekst konflikt med znanostjo in cerkvijo v renesančni Evropi, ki ni le ozadje zgodbe, ampak osrednji del njenega sporočila. Galileo kot znanstvenik ni univerzalni junak, ampak je predstavnik določenega zgodovinskega obdobja in družbenega konflikta, ki oblikuje njegovo življenje in delo.

Brecht pogosto uporablja tehniko distanciranja, v okviru katere dogajanje ni postavljeno v sodobni čas, ampak v preteklost ali celo v neobstoječe zgodovinsko obdobje. To omogoča gledalcem, da vidijo zgodovinske dogodke kot nekaj tujega, kar omogoča kritično refleksijo. V drami *Mati Korajža in njeni otroci* je zgodba na primer postavljena v čas tridesetletne vojne, kar gledalcem omogoča, da kritično razmislijo o vojni kot družbenem fenomenu in ne le kot o individualni tragediji.

Brechtov pristop vključuje tudi prikazovanje, kako se zgodovinski pogoji spreminjajo in kako te spremembe vplivajo na posameznike in družbo kot celoto. To poudarja idejo, da je zgodovina dinamičen proces, ki ga oblikujejo ljudje. V *Dobrem človeku iz Sečuana* se zgodba odvija v času družbenih sprememb, ki preoblikujejo življenje likov in njihova moralna načela. Šen Te je prisiljena spreminjati svoje obnašanje glede na spreminjajoče se družbene okoliščine, kar poudarja idejo, da so moralne in družbene norme zgodovinsko pogojene in ne absolutne. Zgodovinska postavitev drame na Kitajsko, ki ni natančno določena v času, omogoča Brechtu, da se ukvarja z univerzalnimi temami v okviru specifične kulturne in zgodovinske perspektive. Lik Šen Te je postavljen v svet, v katerem so družbene in ekonomske razmere določene s specifično zgodovinsko logiko, kar gledalcem omogoča, da vidijo, kako te razmere oblikujejo moralne dileme in odločitve likov. Brecht s tem prikazuje, kako družbene norme in moralni sistemi niso fiksni, temveč jih oblikujejo zgodovinske sile.

Historizacija v Brechtovem gledališču ni zgolj metoda postavljanja zgodbe v določen zgodovinski kontekst, ampak orodje za kritično razmišljanje o naravi družbenih odnosov in

njihovih sprememb skozi čas. Brecht s to tehniko gledalcem pokaže, da so družbeni sistemi in norme, ki jih sprejemamo kot samoumevne, dejansko produkti zgodovine in jih je mogoče spremeniti. S tem gledališče ne postane le prostor za umetniško izražanje, ampak tudi sredstvo za družbeno in politično razsvetljenje.

Če torej katera od oseb historizira, odgovarja v skladu s časom in bi v drugačnem času drugače odgovarjala, ali ni potlej to kratko in malo slehernik? Ja, v skladu s časom ali z razredom odgovarja tukaj nekdo drugače; če bi živel ob drugem času ali še ne tako dolgo ali pa na senčni strani življenja, potlej bi prav gotovo odgovarjal drugače, pa le ravno tako določeno in ravno tako, kakor bi ob tem času odgovarjal vsakdo v takem položaju: Kaj potlej ne kaže niti spraševati, če iz odgovorov ne dobimo še nadaljnjih razlik? [...] Zgodovinsko nadahnjena podoba bo imela na sebi nekaj potez skiciranja, pri katerih je glede izbrušene podobe čutiti še sledove drugih premikov in potez (Brecht, *Umetnikova* 381).

#### 4.1.4. Dialektično gledališče

Brecht je verjel, da mora imeti gledališče didaktično funkcijo. Njegove predstave so pogosto predstavljene kot »učne igre«, v okviru katerih so gledalci pozvani, da se učijo iz napak likov in da razumejo družbene mehanizme, ki ustvarjajo te napake. Cilj je, da občinstvo po predstavi odide s povečanim zavedanjem o družbenih nepravilnostih in z željo po družbeni spremembi. Ta pristop k gledališču temelji na ideji dialektike, ki izhaja iz filozofije Karla Marxa in Friedricha Hegla. V dialektičnem gledališču Brecht združuje estetske in politične vidike svojega dela, da bi ustvaril predstave, ki gledalcev ne le zabavajo, ampak jih tudi aktivno spodbujajo k razmisleku o družbenih, političnih in ekonomskih razmerah.

Dialektika je filozofska metoda, ki se osredotoča na raziskovanje nasprotij in konfliktov ter njihovih sintez v procesih zgodovinskega in družbenega razvoja. Brecht je to metodo uporabil v svojem gledališču, da družbenih konfliktov in napetosti ne bi prikazal kot nekaj statičnega, temveč kot del dinamičnega procesa, ki ga poganjajo nasprotja med različnimi družbenimi silami. Brecht je poskus prehoda od epskega k dialektičnemu gledališču utemeljil takole:

Da bi se z igranjem pokazalo, kaj je posebnega v ravnanjih in situacijah, ki jih podaja gledališče, in da bi jih bilo mogoče kritizirati, si občinstvo v duhu pripesni še druge načine ravnanja in situacije ter jih med spreminjanjem dejanja postavlja ob ravnanja in situacije, ki jih podaja gledališče. Tako se občinstvo samo spremeni v pripovedovalca (475).

V knjigi *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* John Willett pojasnjuje, da Brechtova dialektika »ni le filozofska metoda, temveč tudi način za prikaz družbene realnosti na odru, ki poudarja nasprotja in spremembe« (46). S tem gledališče postane orodje za raziskovanje in spreminjanje družbene resničnosti, ne pa le njeno zrcaljenje.

Dialektično gledališče se osredotoča na prikaz nasprotij, kot so razredni konflikti, politična nasprotja ali moralne dileme. Namesto da bi gledalcem predstavil enoznačne like ali situacije, Brecht uporablja dialektični pristop za prikaz večplastnosti realnosti, v kateri se različne sile spopadajo za prevlado. Dialektično gledališče prikazuje, kako nasprotja ne ostanejo nepremostljiva, temveč se skozi zgodovinski proces preoblikujejo in ustvarjajo nove oblike družbene realnosti, ter razkriva, kako ideologije delujejo v družbi in kako oblikujejo vedenje posameznikov. Brecht želi, da gledalci prepoznajo ideološke strukture, ki jih pogosto jemljejo za samoumevne. Tako v *Dobrem človeku iz Sečuana* dilema Šen Tej med biti dobra in preživeti razkriva nasprotje med ideologijo moralne dolžnosti in kruto realnostjo kapitalistične družbe. Brecht razkriva, kako družbeni pogoji silijo posameznika v vedenje, ki je v nasprotju z njegovimi moralnimi prepričanji, kar je klasičen primer dialektične obravnave družbene realnosti.

#### 4.2. Ali sta brechtovsko gledališče in igra dandanes aktualna?

V današnjem času, ko se svet sooča z novimi družbenimi, političnimi in ekološkimi izzivi, je Brechtova teorija še vedno izjemno pomembna. Aktualnost Brechtovega dela je mogoče razumeti skozi več vidikov: njegovo politično angažiranost (čemur smo se posvetili v prejšnjem poglavju), metode izobraževalnega gledališča, kritično distanco in uporabo gledališča kot sredstva za družbene spremembe.

Brechtovo gledališče je močno zaznamovano z njegovo politično angažiranostjo in kritiko družbenih neenakosti. V današnjem svetu, v katerem se soočamo s kompleksnimi družbenimi vprašanji, kot so gospodarske neenakosti, migracijske krize, podnebne spremembe in naraščajoči avtoritarizem, Brechtove metode še vedno ponujajo orodja za razpravo o teh temah. Kot ugotavlja Laura Bradley v svoji knjigi *Brecht and Political Theatre*: »Brechtovo gledališče je še vedno relevantno, ker gledalce spodbuja k razmisleku o aktualnih političnih vprašanjih in k aktivnemu sodelovanju v družbenem dialogu« (94).

S tem, ali je zmožno gledališče prikazovati današnji svet, se je ukvarjal že Brecht sam; menim, da njegove utemeljitve z lahkoto prenesemo na današnji svet, saj »so za današnje ljudi vprašanja dragocena zaradi odgovorov. Današnji ljudje se zanimajo za razmere in dogodke, s katerimi lahko nekaj storijo« (Brecht, *Umetnikova* 495).

Brecht je verjel, da ima gledališče moč spremeniti družbo, ker lahko gledalce ozavešča o družbenih krivicah in jih spodbuja k dejanjem. Ta funkcija gledališča je danes seveda izredno aktualna, saj mnogi sodobni ustvarjalci uporabljajo gledališče kot prostor za politično delovanje in ozaveščanje. V poglavju *Brecht Today*, v knjigi *Bertolt Brecht* avtorica Meg Mumford piše: »Brechtovo gledališče ostaja vir navdiha za današnje ustvarjalce, ki gledališče vidijo kot prostor za družbeno intervencijo in politični aktivizem« (47).

V luči pomembnih političnih in okoljskih sprememb, ki so se zgodile od Brechtove smrti, je postalo nekoliko težje deliti njegovo optimistično vizijo napredka v smeri sveta onkraj izkoriščanja in delitev razredov. Če si drznem biti zelo pesimistična, se je hladna vojna umirila (ali pač), vendar je zmagovalec globalni kapitalizem, ne pa mednarodni komunizem. Nemčija je združena, a od socializma ni ostalo skoraj nič. Znanstvena tehnologija je močno povečala našo produktivnost in zmogljivost, vendar je svetovno revščino še poglobila, namesto da bi jo rešila. V takem kontekstu je Brechtova diagnoza težav kapitalistične družbe, vključno z zlorabo znanosti, še naprej odmevna. Kaj torej Brecht ponuja sodobnim umetnikom, ki jih zanima zastopanje ali celo spreminjanje družbe? Medtem ko je Brechtova marksistična pripoved potrebna revizije, nam lahko še vedno pomaga spoznati interpretativne okvire, znotraj katerih delujemo, da preoblikujemo svoje zatiralske pozicije in ugotovimo, kaj je potrebno za obvladovanje kompleksne umetnosti.

Brechtova teorija igre poudarja, da bi moralo gledališče delovati kot prostor za kritično refleksijo in politično mobilizacijo občinstva. V svetu, v katerem se naraščajoča neenakost, ekonomska negotovost in politična polarizacija nenehno poglobljajo, se mnogi sodobni gledališki ustvarjalci zatekajo k Brechtovim tehnikam in metodam, da bi izpostavili in analizirali te družbene probleme.

Aktualnost Brechtove politične angažiranosti lahko vidimo v primerih sodobnih uprizoritev, ki potujitev izkoriščajo za osvetlitev problematike sodobnega sveta. Gledališča, kot so britanski *Royal Court Theatre*, seveda nemški *Berliner Ensemble* in številna eksperimentalna gledališča

po vsem svetu, uporabljajo brechtovsko estetiko, da bi obravnavala sodobne teme, kot so begunska kriza, podnebne spremembe in vzpon populizma. Kot poudarja Frederic Jameson v svoji knjigi *Brecht and Method*, Brechtova metodologija še naprej služi kot osrednje orodje za sodobne dramatike in režiserje, ki želijo obravnavati in kritizirati kompleksne družbene in politične dinamike današnjega časa (141).

Na tej točki se zdi najbolj primerno, da obrnemo vprašanje tako, da se ne sprašujemo, kakšno bi moralo biti Brechtovo potomstvo, ampak kaj v resnici je to potomstvo, in izkopati njegov zdaj podtalni vpliv na sodobno misel, vpliv, za katerega se zdi, da je bil pozabljen, vendar je zagotovo najboljše pričevanje o njegovi sodobnosti. Z drugimi besedami, oblikovanje umetnih argumentov in razlogov, zakaj bi bil Brecht danes dober za nas in zakaj bi se morali v trenutnih okoliščinah vrniti k njemu, se zdi hipotetično v nasprotju s konkretnim dokazom, da smo se dejansko 'vrnili k njemu' in da je njegova misel danes prisotna povsod, ne da bi nosila njegovo ime in ne da bi se tega zavedali (141).

Sodobni dramatik Simon Stephens, čigar dela pogosto prikazujejo družbene napetosti in eksistencialne dileme sodobnega človeka, je priznal vpliv Brechta na svojo lastno dramatiko. Leta 2015 je v podkastu za *MTC Talks* (Melbourne Theatre Company Talks) dejal: »Brecht me je naučil, da mora gledališče vedno postavljati vprašanja, ne pa ponujati odgovorov. To je v današnjem svetu, v katerem smo bombardirani z informacijami, ključno za ohranjanje kritične misli.«

Danes se Brechtovi gledališki pristopi ne uporabljajo le v gledališču, temveč tudi v izobraževalnih programih, ki vključujejo dramske tehnike za spodbujanje kritičnega mišljenja, medijsko pismenost in politično angažiranost. Izobraževalna vloga gledališča je danes morda še pomembnejša kot v Brechtovem času, saj se svet sooča z množičnim pretokom informacij in potrebo po medijski pismenosti. Brechtovske tehnike odtujitve, razbijanje realističnih iluzij, da resničnost gledamo na odru, in pojem družbenih gestusov ali fizičnih gest, ki lahko razkrijejo protislovja dejanj subjekta, niso postale znani elementi v gledališču, ampak tudi v estetiki kina, televizije in celo oglaševanja.

V digitalni dobi, v kateri prevladujejo interaktivne in participativne oblike izobraževanja in komunikacije, je Brechtov koncept gledališča, ki izobražuje, še bolj aktualen. Nova digitalna orodja in platforme omogočajo uporabo potujitve na nove načine, na primer z razbijanjem

narativnih struktur v interaktivnih zgodbah ali z uporabo različnih perspektiv v video igrah in interaktivnih dokumentarnih filmih. V teh primerih je potujitev uporabljena za ustvarjanje kritične distance, ki omogoča uporabnikom, da prepoznajo in analizirajo manipulativne tehnike medijev ter ozavestijo svoje lastne predsodke in prepričanja.

V sodobnih gledaliških praksah, zlasti v postdramskem gledališču, ki ga je utemeljil Hans-Thies Lehmann, je kritična distanca postala osrednji koncept. Lehmann v svoji knjigi *Postdramatic Theatre* poudarja, da »Brechtov vpliv na sodobno gledališče ni omejen zgolj na politično tematiko, ampak se kaže tudi v zavrnitvi iluzionističnega gledališča in v iskanju novih oblik reprezentacije, ki omogočajo kritično distanco« (32).

Sodobni primeri uporabe brechtovskih tehnik vključujejo uprizoritve, ki kombinirajo različne medije (npr. gledališče, film, video projekcije), da bi ustvarile distanco med gledalcem in dogajanjem na odru. Režiserji, kot so Katie Mitchell, Ivo van Hove in Milo Rau, pogosto uporabljajo elemente potujitve v svojih predstavah, s čimer ustvarjajo distanco, ki gledalce spodbuja k razmišljanju o prikazanih temah<sup>2</sup>.

Sodobni aktivistični gledališki kolektivi, kot so britanski *Cardboard Citizens*, ki se osredotoča na delo z brezdomci, in *Teatro delle Albe* v Italiji, ki se osredotoča na vprašanja migracij in integracije, pogosto črpajo navdih iz Brechtovega dela. Uporabljajo tehnike, ki vključujejo potujitev, dialektične strukture in neposredno nagovarjanje občinstva, da bi dosegli svoj cilj – ozaveščanje in mobilizacijo občinstva za družbene spremembe.

Ugotovili smo že, da je Brecht gledališče razumel kot prostor učenja, socializacije in ustvarjanja skupnosti. Ta pogled na Brechtovo gledališče nas spomni na *gledališče zatiranih*, katerega ustanovitelj Augusto Boal je v svoji knjigi *Theatre of the Oppressed* zapisal: »Brechtovo delo mi je pokazalo, da mora biti gledališče orodje za družbene spremembe. Njegove tehnike potujitve in dialektike so ključne za ustvarjanje prostora, v katerem lahko zatirani prepoznajo svojo situacijo in se borijo za spremembo« (21). Boal razume gledališče kot orožje, ki si ga je skozi zgodovino prisvojil vladajoči razred. Izraz tega je antični zbor v razmerju do

---

<sup>2</sup> V predstavi *The Forbidden Zone* (2014) po drami Duncana Macmillana režiserka Katie Mitchell in grafični umetnik Leo Warner zgodbo pripovedujeta skozi simultano uporabo gledališča in filmskega medija (t. i. Live Cinema), kar gledalcem omogoča, da dogajanje spremljajo z različnih perspektiv in se zavedajo umetne narave reprezentacije (Produkcija 59).

protagonistov na odru; vsi nastopajoči so bili lahko le izbranci. Kasneje so bili liki na odru predstavniki buržoazije (kar v svoji kritiki buržuaznega gledališča omenja tudi Brecht), izkazovali moralne vrednote, svojo izvirnost in posebnost. A Boal v kritični zgodovinski razvoj umesti tudi Bertolta Brechta, njegovo nestrinjanje z epskim gledališčem pa izhaja iz predpostavke, da Brecht na človeka gleda kot na objekt, na proizvod družbeno nespremenljivih sil, torej kot na marioneto, ki je družbeno determinirana (71).

Lahko bi rekla, da nam je v naši produkciji *Dobrega človeka* Brechtov gestus omogočal, da tudi spol lahko prepoznamo kot znak, kot obnašanje, ki se nam zdi samoumevno, a ga na odru ravno zaradi potujitve in gestusa prepoznamo kot vsakdanje vloge, ki jih nevede prevzemamo. Tu naj omenim še definicijo Elin Diamond, ki se ji bom sicer podrobneje posvetila v naslednjih poglavjih, ki zapiše, da kretnje, besede, dejanja postanejo družbeni odnosi, kodirani v igri in vidni gledalcu. To vidnost lahko povzročimo z uvajanjem protislovij na odru, na primer ko moški igra žensko ali ženska moškega (Diamond, »Brechtovska« 52).

Velik mojster tovrstne uporabe gestusa in epskega gledališča nasploh je ruski režiser Jurij Butusov, ki ga spol in starost igralca v resnici ne zanimata. Butusov ne poskuša usklajevati navodil avtorja o splošnih biografskih dejstvih lika, ampak ruši ustaljeno dramsko prakso, ki se je ne trudi obrazložiti. V njegovi produkciji *Hamleta* iz leta 2017 v sanktpeterburškem gledališču Lensovetu denimo Hamleta odigra Laura Lauri, ki se v nobenem trenutku predstave ne pretvarja, da je moški, in Butusov kot režiser nikakor ne razlaga, zakaj je ženska Hamlet. Laura Lauri enostavno je Hamlet, kar prikažejo geste in odnosi do soigralcev na odru, kot gledalci pa nimamo potrebe po razlagi; zavedamo se, da je igralka ženska, ki igra Hamleta, in to sprejmemo ravno zaradi prefinjene in dodelane režije družbenih odnosov.

Seveda je aktualizacija gledaliških praks močno vezana tudi na okolje, kjer predstave nastajajo, zato se bom poskusila aktualnost Brechtovega gledališča zagovarjati skozi nekaj primerov ustvarjanja gledališkega ustvarjanja v slovenskem prostoru dandanes.

#### 4.2.1. Brecht in sodobno slovensko gledališče

Vpliv Bertolta Brechta na sodobno slovensko gledališče je viden tako v specifičnih estetskih in formalnih postopkih kot tudi v širšem družbeno-političnem angažmaju. V slovenskem oziroma jugoslovanskem gledališču, ki je bilo že od svojih začetkov povezano z narodnobuditeljskim in političnim delovanjem, Brechtova zapuščina ostaja izjemno pomembna. Njegov politični angažma in kritika kapitalistične družbe sta postala osrednja elementa pri oblikovanju slovenskega političnega gledališča, zlasti v obdobju po drugi svetovni vojni in v času socializma (Suvin 18)<sup>3</sup>. Ta vpliv je še posebej pomemben v sodobnem času, ko se slovensko gledališče vse bolj usmerja k družbeno-političnim temam, ki odražajo aktualne probleme, kot so gospodarska kriza, brezposelnost, razrahljana socialna država, podnebna problematika in stanovanjska kriza.

V tem kontekstu je Brechtova estetika, zlasti tehnika potujitve, še vedno učinkovita pri obravnavi sodobnih tem. V uprizoritvah Žige Divjaka, ki se v svojih predstavah pogosto (drznila bi si reči vedno) osredotoča na družbeno-politične razmere v Sloveniji in širši regiji, je na primer mogoče prepoznati vpliv brechtovske kritične distance, ki gledalcem omogoča, da ne padejo v pasivno sprejemanje prikazane realnosti, temveč aktivno razmišljajo o vzrokih in posledicah prikazanih družbenih pojavov, kar močno poglobi še dokumentarnost njegovega gledališkega ustvarjanja. Poleg tega imam kot gledalka pri njegovih predstavah ves čas občutek, da se mi odpirajo nova in nova vprašanja, o katerih razmišljam še nekaj dni po predstavi, kar je bil cilj tudi naše produkcije *Dober človek*.

Brechtovo prepričanje, da bi moralo biti gledališče izobraževalno orodje, je močno prisotno tudi v slovenskem gledališkem prostoru, kjer številne predstave vključujejo didaktične elemente, namenjene ozaveščanju občinstva o družbenih problemih. V času, ko slovenska družba prehaja skozi obdobje politične in gospodarske negotovosti, je izobraževalna funkcija gledališča ključnega pomena za ohranjanje kritične misli in spodbujanje aktivnega državljanstva.

Slovensko mladinsko gledališče (SMG) je v preteklosti pogosto črpalo navdih iz Brechtove ideje o gledališču kot izobraževalnem mediju. Njihove predstave, kot je *Preklet naj bo izdajalec*

---

<sup>3</sup> Darko Suvin v knjigi *Brechtovo ustvarjanje in horizonti komunizma* nekaj poglavij posveti seznanjanju z Brechtom v jugoslovanskem okolju in Brechtovemu vplivu na študentsko gledališče.



*svoje domovine!* (2010) v režiji Oliverja Frljića, uporabljajo brechtovske tehnike za kritiko nacionalizma in razkrivanje ideoloških struktur, ki oblikujejo slovensko družbo. Ta predstava, ki izpostavlja kompleksne odnose med nacionalno identiteto in politično odgovornostjo, vključuje različne metode, ki spominjajo na brechtovsko gledališče, vključno z neposrednim nagovorom občinstva in fragmentacijo narativne strukture, s čimer spodbuja občinstvo k premisleku o naravi patriotizma in politične lojalnosti. Na tej točki bi želela navesti odlomek iz kritike predstave, ki jo je za časopis *L'Aut'Journal* zapisala Marie-Paule Grimaldi, saj se mi zdi, da skozi svojo hvalnico predstavi zaobjame nekaj glavnih brechtovskih idealov, kot jih razumem sama – spreminjanje sveta, duhovitost in poziv k premisleku:

Če 'je prava vloga igralca, da vzpostavi odnos s kolektivnim nezavednim svojega naroda', kot je rekel Pol Pelletier, potem so režiser Oliver Frljić in člani Slovenskega mladinskega gledališča pravi umetniki, tisti, ki na svoji poti spreminjajo svet. V primerjavi s predstavo *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, ki uporablja hkrati resnico in senzacionalizem v izčiščeni estetiki, zvedena na preprosto prisotnost igralcev in njihove besede, Castellucci glede provokativnih vprašanj izpade kot dečko iz pevskega zbora. [...] Tu nas gledališče popelje v ozaveščanje, tudi če nismo za to. Predstava je duhovita in čudovita, ne da bi bila prijetna. Kulminira v moči umetniškega dejanja in nas pretrese [...] (Marie-Paule Grimaldi, *L'Aut'Journal*, Kanada, 6. junij 2012).

V zadnjem desetletju smo priča tudi eksperimentalnim in postdramskim interpretacijam Brechtovih del, ki se pogosto oddaljujejo od tradicionalnih postavitev in raziskujejo nove možnosti gledališke reprezentacije. Sebastijan Horvat, eden najvidnejših sodobnih slovenskih režiserjev, v svojih delih pogosto preizkuša brechtovske metode, pri čemer združuje klasične brechtovske elemente z modernimi vizualnimi in performativnimi praksami.

V eseju *Strah in beda našega časa* v gledališkem listu k predstavi *Strah in beda Tretjega rajha* Sebastijan Horvat zapiše:

Brecht je pri iskanju igralske tehnike nekoliko nevhvaležen objekt raziskave, kajti vse izjave in morebiti celo ugotovitve o brechtovskem igralcu ali slogu igre so povečini pavšalne in več povedo o izjavljavcu kot pa o neulovljivem objektu samem. [...] Metoda je torej po eni strani, da se ideologija zmeraj kaže v praksi, telesu in gesti, kar se očitno izraža kot skonstruirano, narejeno, sfabricirano. Brecht igralca torej vedno uči zlasti razumeti položaj drugega, kar se neposredno kaže v napotkih za igranje njegovih učnih komadov, v izhodišču namenjenih

igralcu, ki izkuša položaje drugih vlog in se s tem prestavlja oziroma skače iz vloge igralca v vlogo gledalca. V učnih komadih torej klasičnih gledalcev ni. To so kar igralci sami. [...] Brecht s svojim klasičnim obratom in svojo metodo preusmeri od tehnike igralca k tehniki gledalca oziroma pogleda. Ta je namreč tista, ki mu največ pomeni – namesto da bi ustvarili novo tehniko igralca, moramo ustvariti predvsem novo tehniko gledalca. V vsaki Brechtovi drami slutimo, da je glavni igralec v bistvu gledalec s svojimi pričakovanji in hrepenenji. [...] Brechtova besedila so polna obratov in kritik avtorjevega lastnega stališča in nas zmeraj znova silijo v spotikanje ob samega sebe, kljub temu da na nas pada sneg utopičnega (9).

Uprizarjanje Brechtovih del v Sloveniji pogosto sproža živahne kritične razprave in odzive. Kritiki in gledalci se pogosto ukvarjajo z vprašanji, kako sodobni režiserji interpretirajo in prilagajajo Brechtova besedila ter kako uspešno prenašajo njegovo politično sporočilo na slovenski oder. Ena pogostih tem v teh razpravah je, ali režiserji uspešno ohranijo brechtovske principe potujitve in kritične distance ali pa jih morda prilagodijo do te mere, da izgubijo svojo izvorno funkcijo.

## 5. Feministična kritika in pogled na Brechtovo gledališče

Feministična kritika se je skozi desetletja razvila v eno najpomembnejših smeri sodobne literarne in gledališke teorije, pri čemer je njeno razumevanje vloge spolov v kulturnih tekstih ključno za reinterpretacijo tradicionalnih del. Bertolt Brecht kot eden vodilnih dramatikov 20. stoletja je ustvarjal v obdobju, ko so bila vprašanja spola in spolne enakosti še v veliki meri potisnjena ob rob družbene zavesti. Kljub temu je njegovo gledališče – znano po svoji politični naravnosti in kritiki družbenih nepravilnosti – ponujalo številne možnosti za feministično analizo, čeprav sam Brecht ni bil neposredno vključen v feministična gibanja. Feministična kritika Brechtovega gledališča tako razkriva kompleksne dinamike moči, spolnih vlog in reprezentacije ženskosti v njegovih delih.

Feministično in Brechtovo gledališče sta si sorodna v svojem pristopu k dekonstrukciji in kritični analizi družbenih struktur. Obe gledališči se zavzemata za ozaveščanje občinstva in spodbujanje k razmišljanju o tem, kako so družbene norme in vloge oblikovane in kako jih je mogoče spremeniti. Brechtova teorija igre, ki od igralcev zahteva, da prikažejo lik, ne da bi se z njim povsem poistovetili, ima vzporednice s feministično prakso razkrivanja in kritiziranja spolnih vlog ter družbenih pričakovanj. Feministične gledališke ustvarjalke in teoretičarke pogosto uporabljajo Brechtove metode kot orodje za ustvarjanje distanciranosti in kritične refleksije o spolnih identitetah in moči.

V sodobnem feminističnem gledališču je Brecht še vedno ključna referenca, vendar je njegovo delo podvrženo tudi reinterpretaciji in kritični reviziji. Feministični ustvarjalci danes uporabljajo Brechtove tehnike kot osnovo za raziskovanje novih načinov reprezentacije spolov in odnosov moči na odru, pri čemer pa hkrati zavračajo tiste vidike njegove teorije, ki so v nasprotju z njihovimi lastnimi političnimi cilji.

Sodobne feministične dramatičarke, kot so Sarah Kane, Debbie Tucker Green in Renee Flemings, na primer združujejo brechtovsko zavračanje tradicionalne dramske strukture z intenzivno raziskavo osebne in kolektivne izkušnje žensk v patriarhalni družbi. Njihova dela pogosto izpodbijajo idejo objektivne resničnosti, ki je bila del Brechtovega epilog gledališča, ter namesto tega zagovarjajo subjektivne in marginalizirane glasove kot ključne za razumevanje družbenih dinamik.

Vse do sedanjosti so ženski liki doživeli transformacijo v različnih uprizoritvenih formah, tako v literaturi kot tudi v gledališču in filmu. Vloge ženskih likov se skozi čas osamosvajajo, bralec oziroma gledalec pa na njih ne gleda več le kot na objekte. Razlika v aktualizaciji ženskih vlog v literaturi je pod močnim vplivom razlik v *horizontu pričakovanj*<sup>4</sup> bralca oziroma gledalca. Horizont pričakovanj je pod vplivom mnogih faktorjev, med katerimi so družinske norme oziroma imanentne poetike žanra, implicitno razmerje do družinskih del literarnozgodovinskega okolja ter nasprotje med fikcijo in resničnostjo, med poetično in praktično funkcijo jezika. Če pogledamo z drugega zornega kota in uporabimo feministični pristop, da bi opisali, kako so ženske opisane v literarnih delih, pridemo do ugotovitve, da na reprezentacijo močno vplivajo odnosi med spoloma in med socialnimi sloji, kar se kaže tako v Brechtovem *Dobrem človeku iz Sečuana*, kot tudi v priredbi, ki jo je za mojo magistrsko produkcijo ustvarila Ana Lorger. S tega zornega kota lahko literarno delo (v našem primeru dramsko besedilo) uporabimo kot dokaz vloge in situacije ženske znotraj posameznega obdobja. Aktualizacija ženskih vlog in pozicij, ki doživlja razvoj od obdobja do obdobja, pa se zgodi predvsem zaradi bralčevih/gledalčevih pričakovanj.

Ko odpiramo tematiko žensk v odnosih in dramaturgiji Bertolta Brechta, se nam ponuja mnogo možnih pogledov; najbolj produktivna za raziskavo bi lahko bila analiza njegovih ženskih likov. V svojem dramskem opusu je Brecht namreč ustvaril ogromno ženskih dramskih oseb, od povsem stranskih do protagonistk in celo naslovnih likov, ki so samostojne in dobro razčlenjene, predvsem pa zelo intrigantne za igralko. Verjetno najbolj znani glavni ženski liki so Johana (*Baal*), Polly Peachum (*Opera za tri groše*), Ivana Dark (*Sveta Ivana Klavniška*), Pelageja Vlasova (*Mati*), Anna Fierling (*Mati Korajža in njeni otroci*) in Šen Te (*Dobri človek iz Sečuana*), ki se ji bom seveda v naslednjem poglavju posvečala največ. Šen Te v igralskem smislu od ostalih ženskih likov loči predvsem njena razcepljenost, ne samo v moralno-etičnem vidiku, ampak v tem, da se skozi zgodbo preoblači v moškega.

Pomembno je omeniti še en pogled na Brechtovo ustvarjanje in žensko tematiko, in to so seveda njegove ženske sodelavke; njegova razmerja z ženama, ljubicami, soavtoricami tekstov, igralkami in drugimi ženskami v njegovem življenju so dokumentirana, a pogosto prikazana senzacionalistično ter pristransko. Drugi možni vidik, ki je nekoliko omejen s svojo

---

<sup>4</sup> Horizont pričakovanj (nem. *Horizonerwartung*); tukaj se nanašam na teorijo recepcije estetike Hansa Roberta Jaussa.

specifičnostjo, vendar nam bo odlično služil v povezavi s sedanjostjo in političnostjo njegove dramatike, bi bil Brecht v kontekstu feminističnega diskurza. Brecht je namreč s svojo gledališko estetiko in 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.

Za karakterizacijo vseh Brechtovih likov, tudi ženskih, ni značilno le, da so večplastni in poleg tega še razpeti med družbene in politične norme na eni ter osebne želje na drugi strani, temveč so poleg tega še notranje raztrgani in razklani. Pri Brechtu je ozadje te razklanosti vselej zelo politično, saj »za shizofrenijo na individualni ravni stojijo družbena razmerja, ki so sama na sebi protislovna« (Milohnič, *Uvod* 58). Shizofreni ekonomsko-politični sistem namreč ne more delovati brez izkoriščevalskih odnosov in razcepljenost lika je tista, ki to osvetli. Dobrodelna prostitutka Šen Te je lahko na primer dobra samo s pomočjo prelevitve v hudobnega oderuškega sorodnika Šuj Taja. Ta dvojna identiteta osvetljuje krhkost in arbitrarno naravo spolnih vlog. Judith Butler v svojem delu o performativnosti spola omenja Brechtovo igro kot primer, kako se spol kot identiteta nenehno rekonstruira in ni naravno določen (Butler, *Gender* 33). Morda je prav ta razcepljenost tista, ki umetniško izpopolni Brechtove ženske like in pripomore, da se izognejo stereotipizaciji, ki bi jim sicer lahko grozila. Treba je poudariti, 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.

Manca Lipoglavšek v svojem članku »*Brechtove*« ženske ali ženske in Brecht poskuša zelo konkretno razložiti, kako so se razvijali ženski liki v Brechtovi dramaturgiji glede na njegove marksistične ideje in povezavo z ženskimi sodelavkami:

Kot je izpostavila feministična teoretičarka Sara Lennox, se te Brechtove ženske »gibljejo znotraj parametrov, ki so nam znani iz del drugih moških avtorjev« (85). 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 (57).

V primeru ženskih pisateljic, zlasti dramskih, je bil izbris iz zgodovine skoraj popoln; feministična kritika se čuti prisiljena, da se poskuša dokopati do odkritij. Tukaj brechtovska teorija, sopotnica feministične, predlaga kritično prakso, namreč gestično feministično kritiko, ki bi kontekstualizirala in povrnila avtorja (Diamond 52).

V Brechtovih dramah se vzpostavlja tendenca marksističnih idej in žensk kot nosilk teh idej. 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). Ne smemo pozabiti, da moramo Brechtove ženske like v političnih dramah zmeraj brati v kontekstu te političnosti. Brecht ženske 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 (Lipoglavšek 58).

In kot povsem na mestu zaključí Lipoglavšek:

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 (60).

Feministično gledališče, podobno kot Brechtovo, želi spodkopati tradicionalne, pogosto patriarhalne narative in prikazati nove možnosti za subjektivnost, identiteto in moč. Feministično gledališče uporablja podobne tehnike za razkrivanje načinov, na katere patriarhalne strukture oblikujejo družbo in posameznike. Elin Diamond, znana feministična

teoretičarka gledališča, je na primer zapisala, da Brechtove metode omogočajo feminističnim ustvarjalcem, da destabilizirajo spolne norme in raziskujejo nove načine reprezentacije žensk na odru, in hkrati opozorila, da Brechtovo gledališče odpira prostor za feministično analizo s tem, da razkriva konstruiranost družbenih razmerij moči.

Diamond ravno v članku *Brechtovska teorija/feministična teorija: h gestični feministični kritiki* predlaga, da bi bilo treba feministično teorijo in brechtovsko teorijo brati intertekstualno, kajti med učinki takega branja sta odkritje radikalnega potenciala brechtovske kritike in – za feministično teorijo – odkritje specifičnosti gledališča. Vse teorije, ki se imenujejo feministične, imajo namreč enak cilj: predano analizo spola v materialnih družbenih odnosih ter v diskurzivnih in reprezentacijskih strukturah, posebej v gledališču in filmu, ki vključujeta skopični užitek in telo (Diamond 49).

Brechtova teorija gledališča, kot se je izoblikovala v več kot tridesetletnem obdobju, nenehno preoblikuje svoje pojme, vendar ji dajejo pečat tudi nekatere stalnice: pozornost, ki jo posveča dialektičnim in protislovnim silam v družbenih odnosih, zlasti »spopadu razrednega konflikta v spreminjajoči se zgodovinskih oblikah; zavezanost potujitvenim postopkom in nemimetični neenotnosti v gledališkem označevanju, 'literarizacija' gledališkega prostora, da bi proizvedli gledalca/bralca, ki ni umeščen v ideologijo, ampak se strastno in z veseljem posveča opazovanju in analizi« (prav tam).

Ključni elementi Brechtovega teoretskega projekta so demistifikacija predstavitve, ugotavljanje, kako in kdaj je ustvarjen objekt užitka, in seveda osvoboditev gledalca imaginarnih identifikacij. Kljub temu feministke v dramskih in gledaliških študijah posvečajo več pozornosti kritiki pogleda kot »brechtovskemu posegu, ki nakazuje, kako razgaliti pogled« (prav tam). Diamond se posveti dvema ciljema, ki sta zelo blizu teorijam in vprašanjem, ki so se mi odpirala pri ustvarjanju produkcije *Dober človek* in pisanju pričujoče magistrske naloge. Ta cilja sta intertekstualno branje ključnih mest feministične teorije: kritike spola in spolne razlike, vprašanj avtoritete v ženski pisavi in ženski zgodovini, gledalčevega pogleda in telesa skozi ključna mesta brechtovske teorije (ki sem jih tudi sama obravnavala v prejšnjem poglavju), in kot sledi iz te intertekstualnosti, ideja specifično gledališke feministične kritike.

Ena poglavitnih točk Brechtove gledališke teorije je, kot sem že omenila, potujitveni učinek, tehnika potujevanja besede, ideje ali geste, ki hoče omogočiti gledalcu, da bi jo videl ali slišal

v novi luči. Potujitveni učinek spodbuja gledalca, da opazi stvar, na katero je treba opozoriti, in to tako, da jo pretvorimo iz navadne, znane, neposredne v posebno, nenavadno, nepričakovano. V predstavi igralec raje »potuji« svoj lik, kot da bi ga utelesil; vedenje svojega lika ponazarja, namesto da bi se poistovetil z njim (Brecht, *Brecht on Theatre* 212).

Diamond v svojem eseju na primer omenja, da je v »lezbijских predstavah v newyorškem WOW Cafeju [...] in v satiričnih monologih Italijanke France Rame spol razkrit kot spolni kostum, kot znak vloge in ne kot dokaz identitete« (Diamond 50). Potujitvenega učinka ni lahko proizvesti, toda rezultati so lahko osupljivi. Kadar je spol potujen in postavljen v ospredje, gledalec dobi priložnost, da opazuje sistem znakov kot enostavno sistem znakov. Videz, besede, geste, ideje, odnosi sestavljajo leksikon spola, vendar sedaj postanejo iluzija in jih po lastni volji dodajamo ali izpuščamo (prav tam). Pri tem pa je tudi odsotnost znakov svoj lastni znak.

Da razumemo spol kot ideologijo, kot sistem vedenjskih vzorcev, ki so skozi odraščanje zapisani v ženska in moška telesa in krepijo trenutno stanje v družbi, predstavlja nekakšno spoštovanje brezčasnosti potujitvenega učinka, katerega celoten smisel je odvzeti naravnost in prirojenost tistemu, kar je v luči ideologije videti normalno, sprejemljivo in neizogibno (prav tam). V našem primeru so to družbeno priučeni vedenjski vzorci moških in žensk.

Navadno pravimo, da vsako človeško bitje izpričuje tako moške kot ženske instinktivne nagibe, potrebe in attribute; toda četudi lahko anatomija pokaže značilnost moškosti in ženskosti, psihologija tega ne more. Za psihologijo nasprotje med spoloma zbledi v nasprotje med dejavnostjo in trpnostjo, v katerem smo veliko prehitro pripravljene istovetiti dejavnost z moškostjo in trpnost z ženskostjo; pogled, ki nikakor ni splošno potrjen (Watney 16).

Imeti pred očmi družbene in spolne razlike in ne pristajati na nespremenljive upodobitve identitete spola ter povezovati te razlike s praktično politiko je lahko ključ do Brechtove teorije »ne, temveč« in njene uporabe v feminističnem gledališču. »Ne, temveč« je ena od značilnosti potujitvenega igranja, ki jo lahko razumemo znotrajtekstualno v luči biološkega/družbenega spola (Diamond 50).

Ko igralec stopi na oder, bo ob tem, kar dela, na vseh bistvenih mestih nakazal, da bi bilo mogoče zaslediti, imenovati in zaslutiti še nekaj, česar pa sam ne naredi; se pravi, igra tako, da kar se da razločno vidimo alternativo in da njegova igra daje slutiti še druge možnosti ter predstavlja samo eno od možnih različic. Vsako dejanje mora vsebovati sled dejanja, ki ga



zatira. Občinstvo je vabljeno, naj pokuka izza upodobitve – izza tega, kar mu je avtoritarno dano na vpogled – k možnostim še neizraženih dejanj ali sodb (Brecht, *Brecht on theatre* 213).

»Brechtovski 'ne, temveč' je gledališka in teoretična ustreznica subverzivnosti spolne razlike, saj nam dopušča, da si zamišljamo dekonstrukcijo spolnih – in vseh drugih – upodobitev« (Diamond 51). Takšne dekonstrukcije na ravni teorije poudarjajo neskončno igro razlik, ki jo Derrida imenuje *écriture* (pisava): »prebitek označevanja, ki umešča pomen onstran ujetosti v platnice igre ali čas uprizoritve« (prav tam). Takšna dekonstrukcija vabi gledalca k udeležbi v igri in ponuja možnost, ki si jo je Brecht najbolj želel, in sicer da se analitično označevanje nadaljuje, ko je igre že konec in gledalec že zapusti gledališče.

Sistem biološkega/družbenega spola vsekakor zahteva jasno kontekstualizacijo. To, da imamo znanje in razumevanje tega, v kakšnih materialnih razmerah so ženske živele v preteklosti, in problematika razkrivanja »ženske zgodovine« ter dojetanje, kako to vpliva na današnjo situacijo in spremembe, ki jih želimo v družbi doseči, so glavne teme feministične teorije, ki lahko teorijo historizacije Brechta uporabijo v svoj prid. Seveda se moramo zavedati, da Brecht ni pisal zgodovine, ampak je kot privrženec marksizma razumel družbene odnose, predvsem razredne odnose, kot del gibanja dialektike (prav tam). Ker sem se historizaciji že posvetila v prejšnjem poglavju, lahko na tem mestu omenim le, da je srž njenega pomena ravno sprememba: prek potujitvenega učinka gledalci opazujejo gibanje družbe znotraj razrednih odnosov ter »odkrivajo meje in moč svojih lastnih zaznav in začenjajo spreminjati svoja življenja« (prav tam). V brechtovski historizaciji je dvojno gibanje: ohranjanje »razločevalnih znamenj« preteklosti in priznavanje, celo poudarjanje, sedanjostnega zornega kota občinstva (Brecht, *Brecht on Theatre* 190). Ko Brecht zahteva, da morajo gledalci postati zgodovinarji, misli na gledalčevo nepristranskost in njegov kritičen pogled ter seveda na dejstvo, da gledalec piše svojo lastno zgodovino, tudi ko sprejema sporočila z odra. Historizacija je torej način videnja (Diamond 51).

V naših gledaliških ponavadi, ko uprizarjajo igre iz drugih obdobj, zabrisujejo stvari, ki ločujejo, zapolnjujejo razdalje, zlepljajo razlike. A kje potlej ostaja slast nad pregledom, nad oddaljenim, nad različnim? Saj je ta slast obenem tudi slast nad bližnjim in lastnim (Brecht *Umetnikova* 394)!

V historizirani predstavi razdalje niso zapolnjene, protislovja pa so pokazana v vsej svoji grobosti; in ravno v tem je del gledalčevega užitka, vse to se zgodi, ko so naše razlike med preteklostjo in sedanjostjo otipljive, doumljive, uporabne. Igre, ki stremijo k realistični upodobitvi sedanjosti, prav tako zahtevajo historizacijo (Diamond 51).

Brecht ne sprostí telesa niti na odru niti v občinstvu. Igralčevo telo se podreja dialektični pripovedi o družbenih odnosih; gledalčevo telo pa deluje znotraj razumske preiskave. »Brecht izpričuje slepoto za konfiguracije biološkega/družbenega spola, ki je značilna za vse marksistične teoretike« (52). Feministična teorija pa pri tem ravno nasprotno zahteva navzočnost spolno opredeljenega telesa, pri sistemu biološko/družbenega spola in pri problematiki želje (prav tam).

Če feministična teorija dojema telo kot zaznamovano znotraj kulture in spolno opredeljeno, nasprotno brechtovska historizacija vztraja pri tem, da to telo ni »nespremenljivo bistvo, temveč prizorišče spopada spremembe« (prav tam). Zlasti žensko telo pri vstopanju na odrski prostor vstopa v predstavitev, ki ni le tukaj, živo in navzoče, ampak je označujoči element v dramski fikciji in hkrati del gledališkega znakovnega sistema, katerega konvencije pri uporabljanju gest, govorjenju in upodabljanju so referenčne tako za izvajalce kot za občinstvo. Znake v sistemu si ljudje ponavadi lastijo in z njimi upravljajo za zabavo publike, med katero je večina prejemnikov plače moškega spola (prav tam).

Ker na gestus vpliva zgodovinski igralec/subjekt, tisto, kar gledalec vidi, ni golo posnemanje družbenega odnosa, ampak njegovo tolmačenje, njegova interpretacija v očeh zgodovinskega subjekta, ki proizvodnjo pomena prej dopolnjuje, kot da bi poniknil vanjo.

Feministična reinterpretacija gestusa ustvarja prostor, vsaj teoretično, za zorni kot ženske gledalke. Ker semiosis geste vključuje spolno opredeljena telesa gledalca, igralca/subjekta in lika, ki vsi delujejo skupaj, toda nikakor ne harmonično, ne more priti do fetišizacije, obenem pa ni konca označevanju. V tej brechtovsko-feministični paradigmi je gledalkin pogled osvobojen v »dialektično, strastno pristranskost« (Mulvey 18).

Da je imela Brechtova gledališka metoda velik vpliv na feministično gledališče, je najbolj jasno v naslednjem Brechtovem citatu, ki ga lahko beremo v *Kupovanju medenine*:

Moški, ki bi bil zaigral tega moškega, bi ne bil tako dobro poudaril prvin, ki so ravno moške, in ko je zdaj ženska zaigrala moškega, natančneje, ko je zaigrala dogodek, smo zagledali kot tipično moške mnoge posameznosti, ki so se nam prej zdele splošno človeške. Kjer gre torej za stvar spola, mora igralec, če je moški, vnesti nekaj tega, kar bi ženska pridala moškemu, in če igra ženska, nekaj tega, kar bi ženski pridala moški (Brecht, *Umetnikova* 290).

Telo se na odru prikazuje kot območje spopada in spremembe ter nosi potencial kritike spolnih vlog, patriarhata in seksizma, ki smo jih v zgodovini tako zelo ponotranjali.

Čeprav Brecht ni bil feminist, njegova gledališka praksa ponuja dragocena orodja za feministične ustvarjalce in teoretike, ki iščejo načine, kako dekonstruirati in kritično preučiti patriarhalne strukture. S svojim poudarkom na kritičnem mišljenju, potujitvenem učinku in dekonstrukciji družbenih norm Brechtovo gledališče ostaja pomemben vir navdiha za sodobno feministično gledališče, ki si prizadeva za spremembe in pravičnejšo reprezentacijo spolnih identitet in vlog.

### 5.1. Primer: Tatovi podob

Sodobne primere tovrstnih gledaliških predstav zagotovo predstavljajo kabareji, cirkuške predstave oziroma tehnoburleske skupine *Tatovi podob* v produkciji Emanata<sup>5</sup>. Te predstave preigravajo pomene spolnih in družbenih vlog, jih predstavljajo z distance in s pomočjo komičnih elementov proizvajajo efekte potujitve. Tehnoburleska *Tatovi podob* sledi brechtovski tradiciji z uporabo dekonstruktivnih tehnik, ki izzivajo konvencionalne družbene norme in pričakovanja. V predstavi se pogosto uporabljajo ironija, humor in subverzija, da bi razkrili in kritizirali mehanizme moči, ki delujejo v sodobni družbi. Podobno kot Brecht tudi *Tatovi podob* ne ponujajo enostranskih rešitev, ampak spodbujajo občinstvo, da samo premisli in kritično ovrednoti prikazane situacije. Burleskni elementi v predstavi, ki pogosto vključujejo pretirane upodobitve spolnosti, telesnosti in identitete, na primer služijo kot sredstvo za razkritje in subverzijo stereotipov in družbenih norm. To odraža Brechtovo zavzemanje za kritično obravnavo družbenih vprašanj skozi umetnost, pri čemer humor in parodija nista zgolj sredstvi zabave, ampak orodji družbene kritike. Brechtov vpliv se kaže tudi v pristopu k ustvarjanju predstave. Brecht je bil zagovornik kolektivnega ustvarjanja, v okviru katerega so

---

<sup>5</sup> Tehnoburleska *Tatovi podob* kolektiva Feminalz nastaja od leta 2013. V tem času so znotraj kolektiva in z zunanjimi gosti izvedli več kot 60 performativnih točk na različnih lokacijah.

vsi člani produkcijske ekipe, od igralcev do tehničnega osebja, prispevali k oblikovanju končnega dela. V *Tatovih podob* se ta kolektivnost izraža v interakciji med tehnologijo, performansom in občinstvom, kar ustvarja dinamično in fluidno predstavo, ki se nenehno razvija in se pod enakim konceptom skozi čas dopolnjuje in spreminja.

Po drugi strani je v sodobnem institucionalnem oziroma repertoarnem gledališču mogoče zaznati prav nasprotno, torej poudarjanje družbeno sprejetih vzorcev obnašanja in razlik med spoloma. Gledališče znotraj svobode ustvarjanja vsebuje velik potencial za proizvodnjo drugačnih družbenih razmerij, saj je njegovo polje povezano z močjo igre vlog. Ameriška seksologinja Anne Fausto Sterling na primer v delu *Biološki/družbeni spol* razume igro spolnih vlog tudi kot »idejo, vedenje ali stil, ki se prenaša s človeka na človeka znotraj določene kulture« (41), kar lahko gledališče znotraj svojih okvirov močno preigrava, spreminja in kritizira. Takšen princip deluje kot gestus, na zgoščen pomenski način izraža splošno sprejeto družbeno prakso; s to razliko, da nanjo pogleda z distanco. Ravno to je bilo eno glavnih vodil pri ustvarjanju naše produkcije, čemur se bom posvetila v naslednjem poglavju.

## 5.2. Dobri človek iz Sečuana – ženskost in moškost

V svojem delu *Dobri človek iz Sečuana* je Bertolt Brecht na poseben način raziskal vprašanja identitete, spolnih vlog in družbenih pričakovanj. Drama, ki sodi med najpomembnejša dela Brechtovega zrelega obdobja, odpira vrsto pomembnih tem, med katerimi izstopa vprašanje vpliva družbenih in ekonomskih pogojev na konstrukcijo ženskosti in moškosti. Z uporabo feministične perspektive lahko v drami prepoznamo kompleksno dinamiko spolnih identitet in družbenih vlog, ki se vzpostavljajo v kontekstu patriarhalne in kapitalistične družbe.

Osrednja figura drame, Šen Te, revna prostitutka, ki zaradi svoje dobrote in sočutja do drugih dobi denar od bogov, da si ustvari boljše življenje, je ključen lik za razumevanje ženskosti v patriarhalni družbi. Šen Te predstavlja stereotipno obliko ženskosti, ki temelji na skrbi za druge, empatiji in žrtvovanju. Njena skrb za druge ljudi, ki jo vodi do skrajne točke, ko skorajda izgubi vse, kar je pridobila, kaže na nevarnosti tradicionalne ženskosti, ki je povezana z ideali žrtvovanja in podrejanja.

V tem kontekstu feministična analiza opozarja na dejstvo, da je ženskost Šen Te družbeno konstruirana kot šibka in odvisna. Njena dobra dejanja so cenjena, vendar tudi izkoriščana, saj

jo drugi liki v drami, predvsem moški, vidijo kot objekt, ki ga lahko uporabijo za svoje namene. Šen Te je prikazana kot ženska, ki kljub dobrim namenom ne more preživeti v surovi kapitalistični družbi, v kateri prevladujejo moški z nasilnimi in manipulativnimi metodami.

Feministična teoretičarka Judith Butler v svojem delu *Gender Trouble* poudarja, da spolna identiteta ni naravna ali inherentna, temveč je performativna – kar pomeni, da je rezultat ponavljajočih se dejanj, ki jih narekuje družba (34). Šen Te je v tem smislu utelešenje performativne ženskosti, saj igra vlogo, ki jo od nje pričakuje družba, dokler je to mogoče, vendar je prisiljena spremeniti svojo identiteto, ko se izkaže, da ji ta vloga ne omogoča preživetja.

Ko Šen Te ugotovi, da ne more preživeti kot ženska, se prelevi v moškega, svojega namišljenega bratranca Šuj Taja. Šuj Ta je v drami predstavljen kot popolno nasprotje Šen Te: je hladnokrven, preračunljiv in brez občutka za druge. Preobrazba iz Šen Te v Šuj Taja simbolizira način, kako družba vsiljuje toge in restriktivne spolne vloge, pri čemer je ženskost povezana z šibkostjo, moškost pa z močjo in avtoriteto.

Kot zapiše Tjaša Černigoj v eseju *Šampioni iz Sečuana ali Brechtovsko preoblačenje kot metodološki koncept* v gledališkem listu za predstavo *Dobri človek iz Sečuana* v Mestnem gledališču ljubljanskem:

Šen Te v vlogo Šuj Taja vstopa popolnoma nepripravljena: ne pozna besedila, ki ga bo izrekla; ne pozna odnosa, ki naj bi ga zavzela do ljudi; začne tako rekoč iz nič. Šele nekje proti koncu predstave se bo dokončno in zares preobrazila v Šuj Taja. Do tedaj pa bo vsako soočenje z izkoriščevalskimi, »hudobnimi« someščani borba – predvsem borba s samo seboj. Toda nove preizkušnje, ki ji prihajajo nasproti, jo spodbujajo, da se bori vedno bolj zagrizeno (19).

Ta preobrazba omogoča feministično analizo konstrukcije moškosti. Šuj Ta je metafora za moškost kot družbeno konstrukcijo, ki temelji na nadvladi, racionalnosti in brezobzirnosti. Njegov uspeh v poslovnem svetu in sposobnost preživetja v krutem okolju Sečuana kažeta na to, kako so te lastnosti družbeno cenjene in nagrajene. Feministični teoretiki, kot je R. W. Connell, v svoji teoriji hegemonistične moškosti poudarjajo, da se moškost gradi kot normativna družbena kategorija, ki izključuje vse, kar je povezano s šibkostjo, čustvovanjem

in empatijo – torej lastnostmi, ki so pogosto povezane z ženskostjo (Connell, *Masculinities* 67–86).

Šuj Ta postane utelešenje te hegemonistične moškosti, kar mu omogoča preživetje, a hkrati vodi do moralnih kompromisov in notranjega konflikta. Njegova brutalnost in brezobzirnost sta v kontrastu z dobrosrčnostjo Šen Te, kar opozarja na umetno naravo spolnih vlog, ki jih diktira družba. Brecht tako pokaže, da te vloge niso škodljive le za posameznike, temveč tudi za družbo kot celoto, saj spodbujajo nasilje in neenakost.

Iz feministične perspektive je v drami *Dobri človek iz Sečuana* ključna ugotovitev, da sta patriarhat in kapitalizem medsebojno povezana sistema zatiranja, ki ohranjata in utrujeta spolne hierarhije. Šen Te/Šuj Ta je prisiljena prehajati med ženskostjo in moškostjo, ker nobena od teh identitet sama po sebi ne zadošča za preživetje v svetu, ki je temeljito prežet z ekonomskimi in spolnimi neenakostmi.

Kapitalistični sistem v drami deluje kot mehanizem, ki spodbuja zatiranje in izkoriščanje, patriarhat pa določa, kako naj se posamezniki obnašajo znotraj tega sistema. Feministična teoretičarka Sylvia Walby v svoji knjigi *Theorizing Patriarchy* poudarja, da je patriarhat kompleksen sistem, ki se izraža na različnih ravneh družbenega življenja – od družine in religije do dela in politike (20). V Brechtovi drami vidimo, kako se patriarhalne norme in kapitalistični interesi prepletajo in ustvarjajo okolje, v katerem so tradicionalno ženske lastnosti devalvirane, moške pa nagrajene.

Šen Te je kot ženska soočena z moralno dilemo: ali ostati zvesta svoji naravi in se podrediti uničujočim okoliščinam ali pa se prilagoditi moškemu načinu delovanja, ki jo odtuji od njene lastne identitete. Skozi ta konflikt Brecht postavlja vprašanje o tem, ali je sploh mogoče biti »dober« v svetu, ki temelji na neenakosti in zatiranju – tako spolnem kot ekonomskem, kar je razvidno predvsem iz zadnjega monologa Šen Te:

Jaz sem Šuj Ta in Šen Te hkrati, oboje sem jaz. Vaš nekdanji ukaz, naj bom dobra in vseeno živim, me je kot strela raztrgal na dvoje. Ne vem, kako to. Nisem mogla biti dobra do drugih istočasno kot do sebe. Da bi pomagala drugim in sebi je bilo zame pretežko. Ah, vaš svet je naporen. Prevelika stiska, prevelik obup. Roko, ki jo ponudiš revežu, ti jo takoj izruva! Kdor pomaga izgubljenim, je sam izgubljen. Ker kdo se lahko dolgo upira hudobiji, če umre, kdor ne

je mesa? Kje naj bi vzela vse, kar so rabili? Samo od sebe! Ampak potem sem popustila, breme dobrih namenov me je pritisnilo ob tla. Če pa sem zakrivila krivico, sem mogočna hodila naokoli in jedla dobro meso. Nekaj je hudo narobe s tem vašim svetom. Zakaj je za hudobijo predvidena nagrada in zakaj dobrega človeka čakajo tako stroge kazni? [...] In vseeno sem hotela biti angel tem predmestjem. Poklanjala sem z užitkom. En srečen obraz in že sem hodila po oblakih. Obsodite me: vse, kar sem zakrivila, sem naredila, da bi pomagala svojim sosedom. Za vaše velike načrte, bogovi, sem bila jaz, ubogi človek, premajhna (Brecht, *Dobri* 75).

*Dobri človek iz Sečuana* ponuja bogat teren za feministično analizo, saj Brecht s svojo kritično in dialektično metodo raziskuje kompleksne odnose med spolom, ekonomijo in družbo. Šen Te in Šuj Ta sta več kot le literarna lika; sta simbolična predstavnika načinov, kako patriarhalna in kapitalistična družba oblikujeta in omejujeta identitete na podlagi spola. Feministična perspektiva lahko v tej drami prepozna globoko kritiko načinov, kako družbene strukture vplivajo na posameznike in jih prisilijo v vloge, ki pogosto vodijo v odtujenost in moralne kompromise.

V sodobnem kontekstu lahko to dramo interpretiramo kot opozorilo pred nevarnostmi, ki jih prinaša neizpodbijana prevlada kapitalizma in patriarhata. Spolne vloge, kot so prikazane v drami, niso le stvar preteklosti, ampak ostajajo aktualne tudi danes, ko se še vedno soočamo s spolno diskriminacijo, neenakostjo in nasiljem. Brechtova drama nam skozi feministično prizmo ponuja možnost, da prepoznamo te vzorce in razmislimo o alternativnih načinih delovanja, ki bi omogočili pravičnejšo in enakopravnejšo družbo; ravno to je bil eden namenov naše produkcije, raziskava alternativ in pomena spola, tako družbenega kot biološkega, danes.

Teorija recepcije estetike Hansa Roberta Jaussa in teorija sociofeminizma nam bosta koristili v odgovoru na vprašanje aktualizacije pričujočega dela. Ne da bi razpravljaj o spolu, se Brecht na hitro dotakne tega vprašanja v *Malem Organonu*: »Za igralce pa je ravno tako tudi priporočljivo, če se s svojo osebo srečujejo v kopiji ali tudi v drugačnih interpretacijah. Če bo vlogo odigrala oseba drugega spola, se bo razločneje pokazal njen spol ...« (Brecht, *Umetnikova* 387).

Veliko skupnega z našo priredbo in njeno odrsko aplikacijo sem med raziskovanjem in branjem za pisni del magistrske naloge odkrila v produkciji *Dobrega človeka iz Sečuana* na Open Stage Melbournske univerze leta 1993 v režiji Denis Varney, ki je hkrati avtorica članka, ki analizira

lastno produkcijo, z naslovom *Performing Sexual Difference: a Feminist Appropriation of Brecht*.

Denise Varney se je pri postavitvi svoje produkcije *Dobrega človeka iz Sečuana* spraševala, kako daleč se lahko oddalji od originalnega teksta, da dramo prestavi v sodoben kontekst, hkrati pa se ne oddalji predaleč od originalne teme in sporočila besedila.

Varney omeni, da je Brecht padel v nemilost v feminističnih krogih v 80. letih prejšnjega stoletja, ko so ga feministke povezale z obliko mizoginega spolnega stereotipizma, in sicer odsotnosti resničnih zgodovinskih žensk, vključno z njegovimi sodelavkami, iz mojstrskih zgodb zgodovine in razredne zavesti, o čemer sem že govorila. Doseženo je bilo nekakšno soglasje, da je Brecht pokazal tipično »marksistično slepo pego« (Varney 128) v navezavi na biološki in družbeni spol v družbeni konstituciji ženskega subjekta. Anne Herrmann je kritizirala konstrukcijo Šen Te, prostitutke z zlatim srcem in seveda bodoče matere, kot vztrajni historični model večne ženskosti v pisanju, ki je v drugih pogledih predstavljalo nov način razmišljanja o reprezentaciji v performansu. Čeprav ni dvoma o zgodovinski omejenosti »marksistične slepe pege« do spola, to ne pomeni, da ta besedila ostajajo vezana na obdobje in njegovo razmišljanje.

Po bolj produktivni kritični liniji je Alisa Solomon presegla stereotipne podobe žensk in preučila možnosti figure Šen Te in Šuj Taja kot kritike in ne kot okrepitve konvencionalnih spolnih subjektivnih pozicij (42). Solomon ni bila prva feministična kritičarka, ki je trdila, da je pomanjkanje kritične pozornosti glede formalnih elementov iger prispevalo k napačnemu branju. Solomon je upravičeno opozorila na uporabo moškega/ženskega lika kot predstavitve družbenega protislovja, kot zelo uporaben način za razrešitev protislovij med moško/žensko binarnostjo. Takšen pogled nam kot ustvarjalcem podaja kritične možnosti uprizoritve spolne razlike kot reprezentacije širšega problema binarne opozicije moškega in ženske, moškega in ženskega.

Ker je moškost osnovana na ženskem karakterju, obstaja možnost za feministično uprizoritev z namenom kritike konvencionalne reprezentacije spolnih razlik skozi demonstracijo družbenega spola kot fluidnega. To nam ponuja politično strateško gledališko uprizoritev. Namesto da bi predstavo uprizarjali kot mizogino konstrukcijo, lahko zdaj Šen Te in Šuj Taja uprizorimo kot progresivno in prilagodljivo figuro in se igramo z gledališkimi možnostmi, ki jih ponujeno



besedilo nakazuje (Varney 128). Kljub politični in zgodovinski formaciji Brechtovih dramskih besedil je ravno *Dober človek iz Sečuana* odličen primer, na katerem lahko pokažemo vrsto feminističnih možnosti uprizoritve.

## 6. Predelava besedila in ustvarjanje produkcije *Dober človek*

*Kapitalizem ni plutokratska zarota, temveč brezosebni sistem – kot delujoča celota ni nemoralen, temveč amoralen ali zunaj morale, saj ni zavestna entiteta – in ker imamo opravka s procesom in ne z osebami, moralno stiskanje pesti in pozivi kapitalizmu k usmiljenju niso bili in ne bodo uspešni.*

*(Holly Lewis, The Politics of Everybody)*

Na vsebinski ravni drama *Dobri človek iz Sečuana* naslavlja temeljna vprašanja moralnosti, družbene pravičnosti in preživetja v neizprosno kapitalističnem svetu, v središču drame pa je dilema, ali je mogoče biti dober človek v svetu, ki nagrajuje sebičnost in preračunljivost, medtem ko kaznuje sočutje in dobroto. To vprašanje se danes odraža v aktualnih razpravah o neenakosti, izkoriščanju delavcev in vplivu globalnega kapitalizma, v katerem so posamezniki pogosto prisiljeni v moralne kompromise, da bi preživali. Preobrazba Šen Te v Šuj Taja, moškega z nasilnimi in brezkompromisnimi metodami, simbolizira pritisk na posameznike, da se prilagodijo neetičnim normam, če želijo uspeti v sodobni ekonomiji. To je še posebej relevantno v kontekstu današnje ekonomije, v kateri so delavci pogosto brez varnosti in stabilnosti, kar jih sili v sprejemanje nepoštenih delovnih pogojev, da bi preživali. Poleg tega drama naslavlja problematiko socialne odgovornosti in pomanjkanja solidarnosti v družbi, v kateri posamezniki, podobno kot Šen Te, pogosto ostanejo osamljeni in prepuščeni sami sebi v boju za preživetje. V kontekstu sodobnih globalnih izzivov, kot so podnebne spremembe, pandemije in migracijske krize, *Dobri človek iz Sečuana* odpira ključna vprašanja o tem, kako lahko kot družba oblikujemo pravičnejše in bolj trajnostne sisteme, ki bodo nagrajevali solidarnost in skrb za skupno dobro, namesto da bi spodbujali izključno individualizem in pohlep. Temu sledi tudi priredba Ane Lorger *Dober človek*. Vse zgoraj naštetu so bile prve misli naše ustvarjalne ekipe, ko smo se zbrali, da bi prvič skupaj prebrali prevod originalne drame.

## 6.1. Iskanje aktualnih tem v Dobrem človeku iz Sečuana

Med iskanjem aktualnosti v Brechtovem tekstu smo ustvarjalci produkcije opravili precej pogovorov in dolg miselni proces, ki se je z manjšimi ali večjimi pavzami odvijal skoraj eno leto. Sprehajali smo se skozi dolg seznam tematik, ki smo jih prepoznali v drami, so za nas pomembne na osebni ravni ali so se porodile kot vprašanja v procesu, ki nas je pripeljal do končnega rezultata, ki ga opiše Ana Lorger v gledališkem listu:

V adaptaciji *Dober človek* na kabarejski in komičen način preigravamo razklanost dobrega človeka znotraj izkoriščevalskega kapitalističnega sistema, ki hodi z roko v roki s patriarhatom in ustvarja nenehna neskladja med zakonom, etiko in prakso našega vsakdana.

Dramo *Dobri človek iz Sečuana* Bertolda Brechta sem prvotno izbrala zaradi predstave po omenjeni drami, ki so jo uprizorili diplomanti lutkovne igre Jekaterinburškega državnega gledališkega inštituta v Rusiji, kjer sem zaključila diplomski študij. V lutkovni postavitvi omenjene drame je polovica letnika igralcev igrala lutke, druga polovica letnika pa jih je na robu odra, še vedno v vidnem polju gledalcev sinhronizirala. Ta princip mi je zelo približal dramo in njeno tematiko, postavljati so se mi pričela vprašanja, kdo je igralec in kdo je človek, kdo nam v usta polaga besede in vodi naša dejanja, kdo so danes bogovi. Po premisleku sem razumela, da sta zame odgovora na ta vprašanja dva – kapitalizem in patriarhat. Vsi smo lutke v današnjem sistemu.

Ko sem pisala osnutek dispozicije magistrske naloge za sprejemne izpite za Drugostopenjski program Dramska igra na Akademiji za gledališče, radio, televizijo in film v Ljubljani, sem že vedela, da želim ustvariti monodramo po motivih *Dobrega človeka iz Sečuana* ter v to veliko vprašanje o družbi danes vnesti intimno vprašanje posameznika. Prvotna ideja je po navdihu lutk vključevala igro po sistemu Mejerholda, a sem to idejo po posvetu z režiserjem Markom Torlakovičem in dramaturginjo Ano Lorger kaj kmalu opustila. Po nekaj vajah sem se skupaj z njima namreč odločila, da predstava ne bo nastajala po nikakršnem sistemu, ampak se bomo enostavno prepustili toku in videli, kam nas poneseta improvizacija in besedilo.

Vsebinska vprašanja, ki smo si jih skupaj zastavili na prvi vaji, so bila: *Ali je človek v tem svetu lahko dober? Kaj sploh pomeni dober človek? Kdo je Šen Te tukaj in zdaj (danes v Sloveniji)?*

*Kdo so bogovi danes?* Temu so kaj hitro sledila zelo pomembna tehnična vprašanja: *Do katere mere bomo tekst spremenili in koliko oseb bomo obdržali v končni verziji drame?*

Velik del razmišljanja o tematiki je izviral tudi iz vprašanja, kdo bo po vsej verjetnosti naša publika in kaj ji želimo sporočiti. Dejstvo je, da smo se zavedali, da bo večji del publike verjetno sestavljala mlajša generacija vrstnikov, ki so v političnem smislu naši somišljeniki in se vseh zgoraj navedenih problematik dodobra zavedajo. Spraševali smo se, ali jim lahko povemo kaj novega, ali takšno publiko lahko še vedno pripravimo do razmišljanja o tematikah, o katerih želimo spregovoriti. Ker odgovora na to do prve uprizoritve nismo našli, smo se v ustvarjalnem procesu odločili, da se vsaj zaenkrat s tem ne bomo ukvarjali, pač pa se bomo prepustili procesu in sledili Markovemu nasvetu: »Dajmo se malo igrat!«

Na prvi vaji smo enostavno skupaj prebrali besedilo *Dobrega človeka iz Sečuana*, ki ga je za predstavo v Mestnem gledališču Ljubljanskem prevedla Urška Brodar in nam je služilo kot osnova. Že kaj hitro, po približno polovici prebranega teksta smo ugotovili, da bomo potrebovali korenite spremembe v tekstu, a smo vseeno še nekaj vaj sedeli s tem prevodom in v originalnem besedilu pričeli iskati tematike, ki smo jih želeli predati publiko v svoji priredbi.

Ena glavnih tem v drami *Dober človek iz Sečuana*, ki smo jo takoj posvojili, je neenakost med bogatimi in revnimi ter vpliv kapitalističnega sistema na moralne vrednote in medčloveške odnose. Šen Te, protagonistka drame, se znajde v težavah, ker poskuša biti dobra in pravična v svetu, v katerem prevladujejo izkoriščevalski odnosi. Da bi preživela, se mora preleviti v svoj drugi jaz, Šuj Taja, brezobzirnega podjetnika, ki predstavlja prilagoditev kapitalističnim zahtevam. Želeli smo ohraniti moralno dilemo Šen Te, kako ostati dobra v družbi, v kateri se zdi, da preživetje zahteva nemoralno vedenje; vprašanje, kako uskladiti osebno integriteto s pragmatičnimi zahtevami sodobnega življenja, je relevantno za številne današnje poklice in družbene vloge, od politike in poslovnega sveta do osebnega življenja. Sodobna razprava o družbeni odgovornosti podjetij na primer odpira podobne dileme kot tiste, s katerimi se sooča Šen Te. Ali je mogoče voditi podjetje in hkrati ohranjati visoke etične standarde? Ali moralna odgovornost neizogibno zahteva določeno stopnjo prilagajanja, ki se lahko razlaga kot kompromis ali celo izdaja lastnih vrednot?

### 6.1.1. Feminizem in vprašanja spolnih identitet

Čeprav feministična tema ni primarna tema originalnega dramskega besedila (Brecht se kot privrženec marksizma bolj kot na vlogo ženske osredotoča na socialno tematiko obdobja), je vloga ženske v njem dovolj velika, da smo lahko besedilo skozi predelavo uporabili kot medij za razpravo o družbenem spolu. Eno prvih vprašanj, ki smo si jih kot avtorska ekipa postavili pri prirejanju teksta in njegovi odrski aplikaciji, je bilo, kakšne so zmožnosti brechtovskega gledališča, da spregovori o današnji obsesiji z biološkim in družbenim spolom, postmodernim pluralizmom in očitnim kolapsom linearne formulacije zgodbe.

Šen Te kot ženska, ki je razpeta med svojo dobroto in nujnostjo preživetja v krutem svetu, se mora preobleči v moškega (Šuj Taja), da bi lahko preživela in delovala v svetu, v katerem so ženske še vedno pogosto podrejene in izkoriščane. V današnjem kontekstu, v katerem se gibanja za pravice žensk, kot je #MeToo, borijo proti spolni diskriminaciji in nasilju, lahko lik Šen Te odraža dileme, s katerimi se ženske še vedno soočajo. Drama odpira vprašanja o tem, kako se družbena pričakovanja glede spolov še vedno oblikujejo in kako te strukture vplivajo na življenja posameznikov. Seveda pa smo zelo hitro ugotovili, da preoblačenje iz ženske v moškega ne bo tako enostavno, kot se je zdelo prvotno ob prvem branju drame. Odpirati se nam je namreč pričelo vprašanje transseksualnosti. Povezava med transseksualnostjo in Brechtovo dramo *Dober človek iz Sečuana* ponuja zanimivo perspektivo na raziskovanje identitete, spola in družbenih pričakovanj. V drami *Dober človek iz Sečuana* Šen Te, dobra in sočutna ženska, prevzame identiteto Šuj Taja, moškega, ki je sposoben preživeti v krutem kapitalističnem svetu. Ta preobrazba ni le praktična poteza za zaščito pred izkoriščanjem, temveč odpira globlja vprašanja o identiteti in družbenih vlogah, ki jih posamezniki sprejemajo glede na okoliščine in pričakovanja družbe.

Transseksualnost, kot je opisana v sodobni družbeni teoriji, vključuje proces prehajanja med spoloma, ki presega binarne delitve med moškim in žensko. Šen Te/Šuj Ta predstavlja dramatično uprizoritev tega prehoda, čeprav ne v povsem istem smislu kot transseksualnost v sodobnem kontekstu. Kljub temu njun odnos do identitete in družbenih vlog odpira možnosti za feministično in queerovsko interpretacijo drame.

Šen Te kot ženska se sooča z izkoriščanjem zaradi svoje prijaznosti in sočutja – lastnosti, ki jih družba povezuje z ženskostjo. Ko postane Šuj Ta, moški, ki je hladnokrven, praktičen in močan, Šen Te prevzame lastnosti, ki jih družba običajno pripisuje moškemu spolu. Ta premik v identiteti izpostavlja družbene konstrukte spola ter kako ti vplivajo na posameznikovo vedenje in možnosti preživetja v družbi. Brecht preko Šen Te in Šuj Taja kritizira družbena pričakovanja glede spola in moči. Njegova drama namiguje, da so lastnosti, kot sta sočutje in moč, v resnici kulturno konstruirane in ne prirojene biološkemu spolu. V kontekstu transseksualnosti to postane pomembna tema, saj razkriva, kako lahko posamezniki prevzamejo različne spolne identitete, da bi se prilagodili družbenim normam ali jih izzvali.

Brechtova dramatizacija dvojne identitete se lahko bere kot queerovska interpretacija prekoračenja spolnih meja. Šen Te ni samo ženska, ki igra vlogo moškega, temveč figura, ki izziva togost spolnih identitet. Njena preobrazba v Šuj Taja je radikalno dejanje, ki omogoča razmislek o fluidnosti spola in možnostih, ki jih ponuja premik med različnimi spolnimi izrazi.

Ta interpretacija postane še pomembnejša, ko razmišljamo o Brechtovi ideji, da je gledališče orodje za družbeno spremembo. Po dolgi debati in nekaj improvizacijah smo ugotovili, da v naši uprizoritvi ne želimo le uprizarjati ženske in moškega ter da tudi sama pri igri ne bom poskušala igrati moškega. Ker nismo želeli, da preoblačenje v zlobnega moškega izpade transfobno, smo se obrnili k performativnim gestam, ki prikazujejo podjetnika – monstruma. Ne obračamo se k biološkemu spolu, ampak poskušamo zgolj prikazati družbena pričakovanja, ki jih lepimo na žensko in moškega. Šen Te se namreč ne počuti kot moški in ne želi spremeniti spola (saj transmoški ne spreminjajo spola zaradi koristi, ki bi jo lahko imeli od svoje tranzicije – postanejo namreč še ena marginalizirana skupina), ampak se preoblači v specifičen tip moškega. Korenita sprememba se ne dogaja v spolu, ampak v načinu razmišljanja. Kot je Marko izpostavil na eni od vaj, Šuj Ta ni moški, ampak utelešenje, personifikacija kapitalističnega izkoriščanja.

### 6.1.2. Stanovanjska problematika

Za temo stanovanjske problematike ne morem reči, da smo jo obdržali iz originala, ampak smo jo morda bolj sami začutili v današnjem kontekstu (in predvsem na podlagi lastnih izkušenj). Brecht v tem besedilu sicer raziskuje, kako pomanjkanje osnovnih življenjskih potrebščin, kot

je dostop do primerne bivališča, odraža globlje družbene neenakosti in povzroča moralne dileme za posameznike. Videli smo priložnost, da skozi stisko Šen Te, ki po nakupu majhne tobačne trgovine in stanovanja kmalu postane tarča izkoriščevalskih zahtev drugih, izpostavimo stanovanjsko problematiko, ki jo doživlja naša generacija. Situacija Šen Te ilustrira, kako stanovanjska problematika ni zgolj vprašanje individualne odgovornosti ali dobrodelnosti, temveč sistemski problem. S tem poskušamo prikazati, kako neurejen stanovanjski trg, ki ga vodi profit in ne socialna pravičnost, privede do krize za posameznike, kot je Šen Te. Liki v drami, ki so brez stalnega prebivališča ali ustreznih življenjskih pogojev, so pogosto prisiljeni živeti na račun drugih ali izkoriščati situacije, kar vodi v še večjo družbeno napetost in konflikte.

Ko se Šen Te prelevi v Šuj Taja, se ta preobrazba kaže tudi v njenem pristopu k stanovanjski problematiki. Šuj Ta brez obotavljanja odstrani tiste, ki ogrožajo posel, s čimer že Brecht prikaže, kako je v kapitalističnem sistemu pogosto nujno žrtvovati etična načela za preživetje. V besedilu *Dober človek* se tega dotaknemo v predzadnjem prizoru, naslovljenem *Sodba*.

V številnih sodobnih mestih po svetu, vključno s slovenskimi, so stanovanjski stroški in pomanjkanje dostopnih stanovanjskih možnosti vse bolj pereči problemi. Socialne stiske, povezane s stanovanjsko problematiko, še naprej odražajo neenakosti v družbi in ustvarjajo podobne moralne dileme, kot jih Brecht prikazuje v svoji drami. Danes lahko vidimo, kako se družbeni problemi, kot so visoke najemnine, pomanjkanje dostopnih stanovanj in brezdomstvo, še naprej povezujejo z izkoriščevalnimi kapitalističnimi praksami, kar ustvarja stiske za tiste, ki so že tako marginalizirani. To je Ana Lorger poskušala zaobjeti v posebnem prizoru končne priredbe besedila, ki smo ga poimenovali *Partitura prosjačenja*. Analiza prizorov *Sodba* in *Partitura prosjačenja* sledi v nadaljevanju.

### 6.1.3. Prostitucija in OnlyFans

Eno največjih vprašanj oziroma dilem je pri aktualizaciji Brechtovega besedila predstavljala tematika prostitucije. Ker ima prostitucija v današnjem času verjetno precej drugačen pomen, kot ga je imela v času Brechta, smo v prvih verzijah to temo povsem izpuščali, vendar smo kaj kmalu ugotovili, da jo potrebujemo. Potrebovali smo namreč nekaj, kar bi našo sodobno Šen Te pripeljalo do točke, ko se zaradi svoje marginaliziranosti in družbenega obsojanja zlomi in

postane Šuj Ta. V prvi verziji, v katero smo vrnili Šen Te kot prostitutko, smo najprej opisali ogromen skupek situacij in dogodkov, ki bi obrazložili, zakaj Šen Te sploh postane prostitutka. Te situacije so bile: višanje najemnine, višanje stroškov elektrike zaradi vojne v Ukrajini, neurejeni družinski odnosi, ki vodijo v popolno odsotnost finančne in psihološke pomoči iz domačega okolja, prometna nesreča, ki vodi v velike stroške za popravilo avta, zavrtnjen status za samozaposleno delavko v kulturi in pokvarjen pralni stroj v najemniškem stanovanju, ki ga lastnik ne želi zamenjati na svoje stroške, potencialna brezdomnost. Ta ogromen skupek dolgov in problemov naj bi našo Šen Te prisilil v prostitucijo. Ko smo na neki vaji pričeli ta prizor postavljati na oder, smo ugotovili, da skozi svojo vseeno malce privilegirano situacijo pojasnjujemo, kako je nekdo, ki je dober človek, lahko padel tako nizko, da se prostituira, in vse skupaj je postajalo nekakšna moralna pridiga.

Takrat smo se odločili, da gledalcu nismo dolžni razlagati, zakaj Šen Te to počne, ampak da jo bomo enostavno našli v situaciji, v kateri je. V tem scenariju Šen Te za lažje preživetje uporablja aplikacijo OnlyFans, kar gledalcem obrazloži brez posebnega opravičevanja: »*Ne delam tega iz svobode, kdo pa dela iz svobode in konec koncev veliko ljudi uporablja OnlyFans tako kot jaz.*«

Spraševali smo se, ali je dodajanje pojava, kot je OnlyFans, prevelika sprememba za originalni Brechtov tekst, in padla je odločitev, da bo naša produkcija črpala teme iz *Dobrega človeka iz Sečuana*, a bo ta drama ostala samo predloga za novo, avtorsko besedilo. To je prineslo ogromno svobode, a hkrati ogromno dela, saj Ana na tej točki ni več pisala dramatisacije, ampak popolnoma avtorski tekst po motivih. Kljub temu lahko zatrdim, da med sodobnim pojavom, kot je OnlyFans, in Brechtovo dramo *Dober človek iz Sečuana* obstaja nekaj zelo zanimivih vzporednic, ki so postale okvir za naš razmislek o tem, kako kapitalistični odnosi in moralne dileme vplivajo na življenje posameznika, zlasti v kontekstu preživetja in izkoriščanja telesa v ekonomskem sistemu.

OnlyFans nam v resnici ne predstavlja le možnosti za aktualizacijo prostitucije, ampak se ponudi kot razlaga za sodobno manifestacijo ekonomije preživetja, v okviru katere posamezniki – predvsem ženske – komodificirajo svoje telo in intimo, da bi zaslužili in preživeli v kapitalističnem sistemu. OnlyFans omogoča uporabnikom, da ustvarjajo vsebino, pogosto z erotičnimi ali seksualnimi elementi, ki jo nato prodajajo svojim sledilcem. Čeprav platforma



omogoča avtonomnost in neposreden zaslužek brez posrednikov, hkrati odraža realnost, v kateri so mnogi prisiljeni uporabiti svoje telo kot sredstvo za preživetje v pomanjkljivem sistemu. Tako Šen Te kot uporabniki OnlyFans se soočajo z moralnimi dilemami, ki izhajajo iz pričakovanj družbe glede tega, kaj je »pravilno« in »sprejemljivo« vedenje. Šen Te želi biti dobra in pomagati drugim, vendar ugotovi, da ji to preprečuje, da bi sama preživela. Na enak način so uporabniki OnlyFans pogosto soočeni s stigmatizacijo in obsojanjem, ker svoje telo in seksualnost izkoriščajo kot blago.

Brecht skozi lik Šen Te raziskuje konflikt med družbeno sprejetimi normami in realnimi pogoji preživetja. Ta konflikt je še vedno prisoten danes, ko družba še vedno postavlja stroge moralne okvire, znotraj katerih bi naj ljudje delovali, hkrati pa ignorira sistemske pritiske, ki posameznike silijo v odločitve, ki niso vedno skladne s temi normami. Brechtova drama *Dober človek iz Sečuana* in pojav OnlyFans sta ogledali družbenih neenakosti in dilem, ki izhajajo iz življenja v kapitalističnem sistemu. Oba primera odpirata vprašanja o moralnosti, preživetju in komodifikaciji posameznika v svetu, v katerem se dobrota in etika pogosto znajdeti v konfliktu z realnostjo. V obeh primerih se posamezniki soočajo s težkimi odločitvami, v katere jih prisili sistem, ki ceni kapital in izkoriščanje bolj kot človečnost in solidarnost.

#### 6.1.4. Kdo so bogovi?

Naslednje veliko vprašanje, ki se nam je pojavilo že čisto na začetku, je bilo, kdo so bogovi. Prvotna ideja je bila, da bi bogove predstavljali trije glasbeniki oziroma glasbena skupina, ki bi v živo igrala songe in na nek način usmerjala Šen Te skozi celotno zgodbo. Toda čeprav se nam je zdela ideja privlačna, ni odgovorila na vprašanje, kdo ti bogovi so, zakaj se nahajajo na odru in kdo sploh so bogovi danes. Bolj kot smo o tem razmišljali, več vprašanj se nam je odpiralo. Od tega, kakšen je sploh pomen religije danes, ali želimo, da imajo bogovi kakšno koli povezavo z religijo in kdo so, če ne nekaj, kar nam je poznano iz vere. V Brechtovi drami bogovi predstavljajo moralne in etične avtoritete, ki skušajo najti enega dobrega človeka, da bi dokazali, da je mogoče tudi v nepravičnem svetu živeti po moralnih načelih. V sodobnem kontekstu lahko bogove interpretiramo kot simbole različnih družbenih, političnih in ekonomskih sil, ki oblikujejo naš svet in postavljajo moralne standarde, ki naj bi jim sledili.

Razmišljali smo, da bi lahko bil eden možnih sodobnih »bogov« kapitalistični sistem, ki postavlja pravila in vrednote, po katerih naj bi ljudje živeli. Kapitalizem spodbuja konkurenčnost, individualizem in uspeh na podlagi ekonomske moči, kar pogosto vodi v izkoriščanje in nepravilnost – podobno kot v Brechtovem Sečuanu, kjer so prebivalci prisiljeni delovati neetično, da bi preživel. Ko Šen Te prevzame identiteto Šuj Taja, postane nekdo, ki mora igrati po pravilih tega sistema, kar je paradoks, s katerim se soočajo mnogi v sodobni družbi. Še en primer sodobnih »bogov«, ki določajo, kaj je »prav« in kaj »narobe«, so politika in vladajoči. Ti »bogovi« lahko predstavljajo ideologije ali politične institucije, ki vsiljujejo moralne standarde, a so pogosto same podvržene korupciji in dvoličnosti. Tako kot bogovi v drami, ki so oddaljeni od resničnega življenja ljudi in njihovih težav, so tudi sodobne politične oblasti pogosto ločene od resničnosti tistih, ki jih naj bi predstavljale ali jim pomagale.

Družbene norme in pričakovanja, ki določajo, kaj pomeni biti »dober« ali »uspešen« človek, so lahko videni kot še en sodoben izraz bogov. V današnji družbi so ti bogovi lahko utelešeni v medijih, kulturnih praksah ali celo v javnem mnenju, ki oblikuje in vplivajo na naše vedenje in odločitve. Tako kot bogovi v drami, ki iščejo idealno dobrega človeka, tudi današnja družba pogosto postavlja nerealistične standarde popolnosti, ki jih je težko doseči.

Velike korporacije in tehnologija, ki oblikujejo naš vsakdanjik, bi lahko predstavljali še en vidik sodobnih bogov. Sodobna tehnologija in digitalne platforme ustvarjajo nove oblike moči in nadzora, pri čemer so družbeni mediji, algoritmi in podatki tisti, ki določajo, kaj je »pravilno« ali »dovolj dobro«. Te sile imajo izjemen vpliv na naše vrednote in vedenje, pri čemer lahko podobno kot v drami povzročijo, da ljudje sprejmejo neetične prakse, da bi se prilagodili ali uspeli.

Na koncu smo skozi mnogo verzij besedila in debat določili, da so bogovi v *Dobrem človeku* utelešeni v različnih silah in strukturah, ki vplivajo na naše moralne odločitve in družbene vrednote. Kapitalistični sistem, politika, družbene norme in tehnološki velikani so le nekateri od sodobnih »bogov«, ki oblikujejo naše dožemanje dobrote, morale in uspeha. V neki verziji smo razmišljali o konceptu *Deus ex machina*, ki smo ga opustili zaradi minimalističnega principa, ki smo ga ubrali. Temu je sledila odločitev, da se bogovi na odru nikoli ne prikažejo in se o njih le govori. V *Dobrem človeku* jih Šen Te predstavi takole: »V prestolnico namreč pridejo trije res bogati tipi, politiki, ekonomisti, pravniki, moralisti, sodniki iz Nemčije in

Švice.« Na to dramaturginja odgovori z originalnim Brechtovim citatom: »*Glej, prihajajo, Bogovi so dobro rejeni, na njih ni nobenega znaka, da bi delali, imajo pa prašne čevlje, kar pomeni, da so prišli od daleč.*« To je eden redkih primerov, ko smo citirali Brechta; v končni verziji smo namreč konkretne citate iz originalnega besedila umeščali v besedilo precej ironično in sarkastično, včasih z namenom arhaičnosti, spet drugič pa kot ironični dokaz, da se v malo več kot 80 letih, odkar je Brecht zapisal ta tekst, ni spremenilo čisto nič.

### 6.1.5. Podjetništvo in TED Talk

Sledil je dolg pogovor o tem, kdo je Šuj Ta v naši predstavi in besedilu in kako bo potekala preobrazba. V *Dobrem človeku iz Sečuana* je Šuj Ta alter ego Šen Te in se pojavi kot odgovor na neznosne ekonomske in moralne pritiske, s katerimi se sooča kot Šen Te. Medtem ko je Šen Te dobrosrčna in skuša pomagati drugim, se Šuj Ta pojavi kot hladnokrvni in pragmatični poslovnež, ki uspe v krutem kapitalističnem svetu. Šuj Ta uteleša logiko kapitalizma: strogo poslovanje, brezkompromisno sledenje dobičku in minimiziranje čustvenih vplivov na poslovne odločitve. Šen Te uporablja Šuj Taja, da bi se zaščitila pred izkoriščanjem in da bi lahko preživela v družbi, ki nagrajuje trdost in poslovno spretnost. Da bi razumeli, kako narediti razliko med Šen Te in Šuj Tajem čim večjo, hkrati pa se izogniti stereotipizaciji ženskosti in moškosti ter navadnemu preoblačenju, smo iskali tip človeka, ki ustreza zgornjemu opisu Šuj Taja. Po čistem naključju je nekdo od nas na Instagramu zasledil video podjetnika, ki ima TED Talk, in rodila se je ideja Šuj Taja kot podjetnika, ki vodi dogodke TED Talk. Gre za vsečnega in uspešnega človeka brez zavedanja lastnih napak in z močno pokroviteljsko tendenco; tako je nastal prizor *Šuj Tajev TED Talk*.

Primerjava lika Šuj Taja v Brechtovi drami *Dober človek iz Sečuana* s fenomenom TED Talk nam je ponudila zanimivo perspektivo o različnih pristopih k reševanju praktičnih življenjskih problemov in o tem, kako se ti pristopi predstavljajo in razlagajo javnosti. TED Talk je globalna platforma, ki omogoča deljenje idej s svetom. Govorniki na tovrstnih dogodkih pogosto predstavljajo inovativne rešitve za osebne, poslovne ali družbene izzive. Osrednji element TED Talka je komunikacija, namenjena širši javnosti, v okviru katere se kompleksne ideje predstavijo na dostopen način. Pogosto gre za pripovedi o uspehu, osebni rasti ali poslovnih strategijah, ki naj bi poslušalce navdihnile in opremile z novimi orodji za spopadanje z izzivi v svojem življenju.

V povezavi s Šuj Tajem TED Talk predstavlja sodobni ekvivalent pragmatičnega pristopa k življenjskim izzivom. Tako kot Šuj Ta, ki se distancira od čustvenih vplivov in se osredotoča na praktičnost in preživetje, TED Talk ponuja rešitve, ki so pogosto osredotočene na pragmatičnost in učinkovitost. Oba fenomena kažeta na potrebo po prilagoditvi in transformaciji v odzivu na pritisk okolja – Šuj Ta kot poslovni strateg, ki se sooča z realnostjo kapitalističnega sveta, in TED Talk kot orodje za posredovanje strategij in idej, ki lahko pomagajo posameznikom uspevati v sodobnem svetu.

Medtem ko TED Talki pogosto promovirajo ideje o inovaciji in prilagodljivosti kot pozitivne in družbeno koristne, naš Šuj Ta prikazuje, kako lahko isti pristopi vodijo k moralno dvomljivim dejanjem v prizadevanju za preživetje in uspeh. Medtem ko je TED Talk pogosto predstavljen kot izmenjava znanja za boljši svet, je Šuj Tajev TED Talk prikaz pragmatične plati kapitalizma, v katerem so moralni kompromisi pogosto neizogibni, kar se kaže v vseh osmih točkah njegove predstavitve v besedilu *Dobrega človeka*.

Povezava med Šuj Tajem in TED Talkom nam tako ponudi precej ironičen prikaz dveh načinov spopadanja z življenjskimi izzivi in ekonomskimi pritiski. Šuj Ta predstavlja temnejšo plat pragmatičnega pristopa, ki zahteva kompromis z moralo za preživetje, medtem ko TED Talk pogosto poskuša v ideji navdihniti s pozitivnim prikazom podobnih strategij prilagajanja in uspeha. Obe figuri pa kažeta, kako družbeni in ekonomski pritiski oblikujejo načine, na katere posamezniki iščejo rešitve in jih predstavljajo svetu.

#### 6.1.6. Mediji in javno mnenje

Medtem ko smo iskali odgovor na vprašanje, kdo so bogovi, se je odprlo še eno vprašanje: kdo so sodniki? V *Dobrem človeku iz Sečuana* so sodniki bogovi, a ker smo v samem začetku besedila predstavili bogove kot negativne in pokvarjene predstavnike višjih slojev, smo potrebovali novega kandidata za vlogo sodnikov. Tako smo prišli do koncepta oziroma ideje »glasu ljudstva« in medijev. Navsezadnje javno mnenje in medijska predstavitev dandanes močno vplivata na družbene vrednote in individualno vedenje.

V *Dobrem človeku* je Šen Te oseba, ki želi biti »dober človek« in pomagati drugim, kar pa jo hitro postavi v ranljiv položaj. Okoliški prebivalci jo zaradi njene dobrote pogosto izkoriščajo. Njena težava je, da ne more uskladiti svojih altruističnih namenov s krutimi ekonomskimi

realnostmi sveta, v katerem živi. Javno mnenje oziroma glas ljudstva v drami tako ni vedno pravičen ali moralno vzvišen, temveč pogosto deluje na podlagi lastnih interesov in prepričanj, kar bi lahko veljalo tudi kot kritika danes premnogokrat spolitiziranega sodstva. Prav tako je pogled javnosti na Šuj Taja v *Dobrem človeku* razdeljen, saj deluje na podlagi lastnih interesov in prepričanj.

Ker je uprizoritev *Dobrega človeka* v ideji monodrama in je bilo vanjo težko vpeljati ljudske množice, ki bi predstavljale »glas ljudstva« in prekinile tiranijo Šuj Taja, smo se zatekli k prepričanju, da v teoriji v sodobnem svetu mediji pogosto delujejo kot nekakšen »glas ljudstva«, ki oblikuje in usmerja javno mnenje. Mediji lahko vplivajo na to, kako družba zaznava posameznike, dogodke in vrednote, podobno kot prebivalci Sečuana v Brechtovi drami vplivajo na življenje Šen Te. Mediji imajo moč ustvariti ali uničiti javno podobo, s čimer lahko posameznika bodisi podprejo bodisi ga demonizirajo.

Tako kot Šen Te čuti pritisk, da izpolnjuje pričakovanja drugih in se prilagaja njihovim potrebam, se tudi posamezniki in organizacije v sodobnem svetu soočajo s pritiski medijev in javnosti, da ustrezajo določenim standardom ali se prilagodijo določeni podobi. Oba fenomena, glas ljudstva v *Dobrem človeku iz Sečuana* in sodobni mediji, prikazujeta, kako družbene strukture lahko manipulirajo z resnico in ustvarjajo moralno ambivalentne situacije. Medtem ko se v drami prebivalci Sečuana predstavljajo kot »moralni« in »pravični«, njihovo delovanje pogosto vodi do izkoriščanja in pritiska na Šen Te, da se odreče svoji dobri naravi. Podobno lahko mediji predstavljajo določene zgodbe kot moralno pomembne ali pravične, hkrati pa so lahko motivirani z lastnimi interesi ali komercialnimi potrebami.

Povezava med Brechtovo dramo in sodobnimi mediji poudarja, kako družbena pričakovanja, javno mnenje in medijska moč oblikujejo posameznikovo vedenje in odločitve. Tako v drami kot v sodobnem svetu se posamezniki soočajo s pritiskom, da se prilagodijo in ustrezajo normam, ki jih postavljajo drugi, pogosto na račun lastnih vrednot in identitete. Mediji imajo moč, da oblikujejo percepcijo ljudi, postavljajo moralne standarde in določajo, kaj je prav in kaj narobe. Podobno kot bogovi v *Dobrem človeku iz Sečuana*, ki presojujejo, ali Šen Te ustreza idealu dobrega človeka, mediji v *Dobrem človeku* presojujejo in ocenjujejo ravnanja posameznikov in skupin. Vendar so ti sodniki pogosto oddaljeni od resničnosti in ne razumejo kompleksnosti situacij, v katerih se posamezniki znajdejo. Mediji pogosto simplificirajo

zapletene moralne dileme in jih predstavijo na način, ki ustreza njihovim narativom ali interesom.

Mediji imajo v *Dobrem človeku* dvojno vlogo – po eni strani informirajo javnost, po drugi strani pa imajo moč, da spodbudijo množice k uporabi. V prizoru, naslovljenem *Sodba*, smo tako pričali glas novinarja, ki nam najprej poda pozitivni novice o Šen Te in o Šuj Taju, ki pa sta površinski. Temu sledi poročilo raziskovalnega novinarja, ki razkrije izkoriščanje delavcev s strani Šuj Taja in ga skozi intervju obsodi vseh slabih dejanj, kar vodi v upor delavcev, ki na koncu konča tiranijo Šuj Taja. Mediji lahko torej delujejo kot vir resnice in ob premišljenem delovanju kot sodniki. Mediji kot sodniki v *Dobrem človeku* tako delujejo kot ekvivalent bogov v *Dobrem človeku iz Sečuana*, ki postavljajo moralne standarde in presojujejo ravnanja posameznikov.

## 6.2. Uprizoritveni principi

Ko smo določili, katere so poglobitvene teme, na katere se želimo osredotočiti, in je Ana pričela pisati besedilo *Dobrega človeka*, smo se pričeli pogovarjati o tem, kako želimo to besedilo uprizoriti in kakšne gledališke principe bi želeli uporabiti. Ker je bilo besedilo še v nastajanju, smo imeli zelo odprte možnosti, v katero smer se želimo premikati. Vse ideje o načinih uprizarjanja smo lahko vpisali v nastajajoče besedilo, saj smo bili na vseh vajah prisotni vsi trije in pri ustvarjanju delovali kot avtorska ekipa. Tako je tudi nastajajoče besedilo dihlo z vsemi nami, vsak nov osnutek smo prebrali skupaj, se pogovorili, kaj deluje in kaj ne, vsak prizor, ki smo ga postavili na oder, pa je z Anine perspektive takoj dobil analizo ustreznosti. Ana je besedilo velikokrat spreminjala in dopisovala kar med tem, ko sem jaz poskušala izvesti staro verzijo. Vsekakor je bil celoten proces ustvarjanja produkcije *Dobri človek* velik eksperiment, kar seveda velja tudi za načine, kako smo besedilo postavljali na oder.

Kot je razvidno iz zgodovinsko-teoretičnega prvega dela pričujočega magistrskega dela, nam uprizarjanje Brechtovega *Dobrega človeka iz Sečuana* ponuja številne možnosti za eksperimentiranje z različnimi uprizoritvenimi pristopi, saj drama sama po sebi spodbuja k inovativnosti in odmiku od tradicionalnih gledaliških praks. Vendar se v samem procesu nismo odločili preveč nasloniti na Brechtovo teorijo, da nas ta ne bi omejevala; kljub temu pa smo poskušali izkoristiti vse, kar nam je originalni tekst ponujal kot oporno točko, na katero smo plastili lastne interpretacije.

Ker originalno Brechtovo besedilo vsebuje več kot 30 likov, mi pa smo se odločili, da bo *Dober človek* monodrama, nas je čakal velik premislek, na kakšen način ponazoriti in prirediti celotno dogajanje tako, da bi bilo dogajanje jasno in logično, hkrati pa bi se izognili prekomernemu razlaganju in utemeljevanju. Kot enega od principov smo tako izbrali prisotnost likov Režiserja in Dramaturginje na odru, ki sta jih na koncu uprizorila dejanski režiser in dramaturginja. S tema likoma smo želeli vpeljati prisotnost nekoga, ki bo v odnosu do naše Šen Te igral podobno vlogo kot Vang, prodajalec vode v Brechtovi zgodbi. Gre za lika, ki verjameta, da je Šen Te dober človek in ji predstavljata neke vrste oporo in pomoč, hkrati pa v odnosu do Šuj Taja prevzameta vlogo glasa ljudstva in izkoriščanih delavcev v tovarni. Tako smo nenamerno uresničili enega od principov uprizarjanja brechtovskega gledališča, ki predlaga, da lahko igralci med predstavo zamenjajo vloge, kar spodkopava gledalčevo povezavo z liki in zgodbo ter spodbuja razmislek o sporočilu drame.

### 6.2.1. Stand up

Ko sva se s režiserjem pogovarjala, na kakšne načine bi najlažje vpeljala gledalce v zgodbo, je kmalu padla odločitev za stand up. Sama sicer nisem velika privrženka stand upa, vsaj ne sodobnega stand upa v slovenščini, sem si pa za domačo nalogo ogledala nekaj klasičnih stand up komikov, kot so Eddie Izzard, Eddie Murphy, Robin Williams, Sarah Silverman, Whitney Cummings in seveda Flip Wilson (kot Geraldine Jones). Glede na to, da so to komiki z malce bolj črnim in precej politično nekorektnim stilom humorja, se mi je naloga zdela smiselna: dobra Šen Te in črn, politično nekorekten humor.

Povezava med Brechtovo dramo *Dober človek iz Sečuana* in sodobno komično obliko stand up precej očitno vleče vzporednice v obliki družbene kritike, humorja in prikaza prave človeške narave. V *Dobrem človeku iz Sečuana* namreč Brecht uporablja humor kot enega od orodij za izpostavljanje družbenih nepravilnosti in paradoksov kapitalističnega sistema. Čeprav drama vsebuje elemente resne družbene kritike, Brecht pogosto uporablja ironične situacije in likovske konflikte, da poudari absurditeto družbenih norm in pričakovanj.

Podobno funkcijo ima humor pri stand up komediji. Komiki v svojih nastopih pogosto izpostavljajo družbene in politične teme ter jih kritizirajo s pomočjo satire, ironije in komičnih

pretiravanj. Tako kot Brechtovi liki tudi stand up komiki uporabljajo humor kot sredstvo za prikaz resnice, ki je pogosto neprijetna ali skrita pod površjem vsakdanjega življenja.

Šen Te se v Brechtovi drami sooča z moralnimi in ekonomskimi dilemami, ki so v svojem bistvu tragične, a jih Brecht v določenih trenutkih prikazuje na način, ki izzove humor. Situacije, ko prebivalci Sečuana izkoriščajo Šen Te zaradi njene dobrote, so na primer hkrati smešne in tragične, saj prikazujejo človeško sebičnost in pohlep. Prav ta komično-tragični trenutek smo želeli ohraniti v svoji verziji in tako se je rodil prizor *Partitura prosjačenja*, v katerem je bila moja igralska naloga, da zelo karikirano prikažem 50 različnih ljudi, ki Šen Te prosijo za pomoč. Zdi se mi, da lahko ravno takšen način humorja izzove in omogoči kritiko in refleksijo težkih tem. Ker smo delovali v okviru monodrame, v kateri vedno vse izpade bolj intimno, se je izbira stila stand up komedije še toliko bolj poklopila z našo idejo, saj komiki večino časa uporabljajo osebno angažiran pristop do tematik, ki jih obravnavajo, kar smo v prvem prizoru kot uvodu v zgodbo storili tudi sami. Tako kot komiki smo se odločili kritizirati vse, od političnih sistemov do kulturnih stereotipov in seveda same sebe.

### 6.2.2. Kabaret

Še ena gledališka zvrst, ki smo se jo hitro odločili vključiti v našo uprizoritev, je bil kabaret. Najprej seveda zato, ker ga je tudi Brecht dobro poznal, poleg tega pa je ta zvrst ustrezala tako originalnemu besedilu kot naši zamisli – ustvariti umetniški izraz, ki bo kombinacija zabave in kritike ter nam bo omogočil raziskovanje in osvetljevanje družbenih problemov.

Kabaret, ki je bil v začetku 20. stoletja priljubljen predvsem v Nemčiji, je bil prostor, v katerem so se prepletali različni umetniški izrazi, vključno z glasbo, plesom, humorjem in politično satiro. Ta žanr je pogosto združeval zabavo in družbeno kritiko, kar je bila tudi ena od značilnosti Brechtovega gledališča. Brecht je bil močno povezan s kabaretnim svetom v Berlinu, kjer je deloval in ustvarjal v 20. letih. Njegova ljubezen do kabareta je močno vplivala na njegovo delo, zlasti na njegov pristop k gledališču kot mediju za politično izobraževanje in družbeno kritiko.

*Dober človek iz Sečuana* združuje elemente drame in politične satire, podobno kot kabaret združuje zabavo in kritiko. V tej drami Brecht uporablja zgodbo o Šen Te in Šuj Tajju, da bi osvetlil paradokse moralnosti v kapitalistični družbi. Svoje sporočilo posreduje s pomočjo



likov, ki so karikirani in pogosto delujejo kot satirične podobe določenih družbenih tipov. V kabaretu se pogosto pojavljajo liki, ki so simbolične upodobitve določenih družbenih slojev ali stereotipov, s čimer želijo umetniki izpostaviti družbene probleme in absurde. Brecht v *Dobrem človeku iz Sečuana* uporablja podobno tehniko, v okviru katere so liki, kot so pohlepni trgovci in izkoriščevalski sorodniki, stilizirani in predstavljeni kot arhetipi določenih vedenjskih vzorcev v družbi. Ker pa smo iz svojega *Dobrega človeka* odrezali skoraj vse like, ki bi lahko predstavljali karikature družbe, smo se odločili, da sta tudi Šen Te in Šuj Ta v določenih prizorih karikaturi, predvsem pa sta Ana in Marko precej karikaturno zastavila svoja lika Režiserja in Dramaturginje. Androgena Dramaturginja in Režiser v petkah, ki svojo osebnost in odnos spreminjata glede na to, kar se dogaja na odru, dosežeta svoj karikaturni vrhunec na koncu, ko predstavljata najprej robotske delavce, ki doživijo razsvetlitev in se uprejo kot »horda podivjanih živali«.

Še ena stvar, ki nam je pri zvrsti kabareta močno odgovarjala, je bila prisotnost neposredne interakcije z občinstvom, ki se pogosto uporablja za prekinitev iluzije in za vzpostavljanje kritične distance. Pri nas smo sicer celotno iluzijo razbili že na začetku oziroma se je niti nismo pretirano trudili vzpostaviti. Je pa, kot smo že ugotovili, Brecht takšen pristop integriral v svoje gledališče z uporabo tehnike potujitve, v okviru katere so igralci občinstvo pogosto nagovarjali neposredno, da bi gledalce spomnili, da gledajo predstavo, in jih spodbudili h kritičnemu razmisleku. Tu naj ponovno omenim, da se na tej točki ustvarjanja nismo pretirano trudili delati povezav z brechtovskim gledališčem, ampak se je večina povezav, ki jih naštevam, zgodila naravno in nenamerno.

Poleg tega je kabaret seveda znan po uporabi glasbe in pesmi, ki pogosto nosijo družbenokritična sporočila. Tudi Brecht v *Dobrem človeku iz Sečuana* uporablja pesmi, ki niso le del zabave, temveč služijo kot sredstvo za posredovanje političnih in moralnih sporočil, kar smo poskušali storiti tudi mi.

### 6.2.3. Pisanje songov

Prvi prizori v naši uprizoritvi, ki so bili končani in ki smo jih uspešno uprizorili na vajah, so bile tri avtorske pesmi oziroma songi. Že zelo hitro smo se odločili, da si songe v svoji produkciji želimo, vendar ne želimo obdržati nobenega od originalno spisanih songov za

*Dobrega človeka iz Sečuana* (sama sem sicer še nekaj časa navijala za to, da v predstavo vključimo *Pesem o nemoči bogov in dobrih ljudi*, a sem kmalu ugotovila, da pri tako korenitih spremembah v besedilu tudi ta song v njem nima mesta). Vsi songi so avtorski, melodije je ustvaril Marko Torlaković, besedila Ana Lorger, sama pa sem v utrujenih improvizacijah prispevala nekaj harmonij.

Marko je želel, da uporabimo različne glasbene sloge in zvrsti ter tako poudarimo različne teme v drami. Čeprav je bil moj prvi odgovor, da sprejemem vse zvrsti razen trapa, je *Prostitucija song* vseeno nastal v stilu trapa, meni pa je prav ta pesem predstavljala enega največjih izzivov v tej produkciji. Pesmi smo poskusili vključiti v besedilo tako, da bi z njimi nekaj dodali predstavi, in smo se jih odločili uporabiti v pripovedovalske namene. Z vsemi tremi songi namreč prekinemo dogajanje na odru in publiki razložimo nekaj, kar je bilo v tako minimalistično zamišljeni predstavi na odru težko prikazati. Če sem iskrena, menim, da je bilo tako boljše, saj če spet potegnem vzporednico z Brechtom, smo z vsemi songi povečali distanco občinstva v njihovem odnosu do uboge Šen Te, hkrati pa smo poskušali biti v besedilih kritični in reflektivni. To, da smo napisali originalne songe za uprizoritev *Dobrega človeka*, se mi zdi ključni element, ki je vplival na mojo interpretacijo drame in na celostno doživetje predstave.

Prvi song, ki se pojavi povsem na začetku predstave, poimenovali ga bomo *Zakaj to ni moralno?*, je v resnici nastal zadnji. Nastal je iz čiste improvizacije na vaji, potem ko smo ugotovili, da pojasnjevanje Šen Te, kako opravlja svoj poklic prostitutke, zveni kot opravičevanje. Marko je iz skladišča prinesel boben, Ana je v nekaj deset minutah spisala besedilo. Odločili smo se, da v izvedbi združimo recitativ in balkanski ljudski melos v refrenu. Po mojem mnenju je ta song najbolj brechtovski od vseh v naši produkciji, saj lahko z njim odkljukamo vse vloge songa v Brechtovem gledališču: komentiranje dogajanja (v songu povzamemo način življenja Šen Te), kritično refleksijo (song kritizira ekonomske razmere, v katerih Šen Te živi, hkrati pa nam Šen Te postavlja vprašanje, zakaj ljudje vedno sodimo, kaj je moralno in kaj ne) in izpostavljanje ironije (ironija se najbolj vzpostavi v verzu *položnice in stroški so moj šef, od koga pa ne?!!*). Kar me je najbolj presenetilo glede na to, da je ta song v naši predstavi najbolj preprost, je, kako pozitivno so gledalci reagirali nanj. Po produkciji smo dobili smo mnogo komentarjev, da so v songu uživali, da jim odzvanja v glavi, medtem ko se sprehajajo, in da bi ga lahko posneli za Radio Študent, saj se jim je zdel prava feministična himna.

Naslednji song je v resnici prizor *Šen Te obogati*, sami pa smo song ljubkovalno naslovili *Prostitucija song*. Gre za zgoraj omenjeni trap song s precej provokativnim besedilom, kot se za zvrst spodobi. Najprej je nastalo besedilo, na podlagi katerega je Marko ustvaril beat. Song govori o tem, kako je Šen Te dobila denar od bogov, in bogove predstavi v zelo negativni luči, da občinstvo več ne ve, ali gre za prostitucijo ali posilstvo Šen Te. Prvi nasvet, ki sem ga dobila od Marka in Ane, ko smo poskušali dotični song postaviti na noge, je bil »bodi kul kot Mimi Marcedez«, kar ni bilo tako enostavno in je zahtevalo precej igralskega dela, a k temu se vrnem v nadaljevanju.

Tretji in meni najljubši song smo naslovili *Ljubezenski song*. Z njim poskušamo gledalcu pojasniti, kaj se je zgodilo z nekaj precej pomembnimi zapleti v originalni Brechtovi drami. Ta song nam je služil za to, da smo naslikali malo drugačno sliko Šen Te, hkrati pa sem si želela ustvariti kabarejski šanson in svojima soavtorjema razložila, da če se gremo songe, mi morata dovoliti tudi kakšnega zapeti in ne odrepati. Ta song je bil končan prvi in je šel v procesu ustvarjanja skozi mnogo glasbenih faz. Besedilo je namreč skozi ves proces ostajalo enako, medtem ko so se melodija, tempo in stil prvih nekaj mesecev ustvarjanja produkcije zamenjali na praktično vsaki vaji. Najprej je Marko na Anino čudovito besedilo napisal še bolj čudovito melodijo; »klasičen osladen ljubezenski komad« smo rekli, ko smo song prvič preizkusili. Nato smo ugotovili, da je vse skupaj prepočasno in dolgočasno ter da se mora melodija bolje ujemati z besedilom. Tako smo prišli do prvega osnutka končne verzije: prva polovica songa je ostala precej samoironično osladna in romantična, prvih nekaj vrstic smo spremenili v dramatični recitativ, tempo pa pohitрили. V prehodu na drugi del smo vključili mali troglasni vložek, ki vsaj po harmonijah spominja na krščanski kanon, ta pa hitro preskoči v zelo kabarejsko-šansonsko-protestno mešanico s tango vložkom, tendenco k koračnici; lahko bi rekli, da je nastal song »mešano na žaru«. A čeprav bi lahko iz tega songa nastala popolna zmeda, smo se pri njegovem izvajanju tako zabavali, da smo se odločili, da mora biti takšen, zmeden in zmešan kot celotna produkcija in naš ustvarjalni proces. Lahko bi rekla, da je ta song po mojem mnenju tisti del predstave, ki se ga prvo polovico predstave najbolj veselim in mi daje energijo za zelo naporen drugi del predstave.

Ker je glasbeno podlago za songe na naši produkciji Marko izvajal v živo, smo se odločili, da če imamo glasbenika in instrumente že na odru, lahko vse skupaj naredimo še malo bolj kabarejsko. Tako smo klavirsko glasbo vključili še pri prizorih *Trafika Šen Te* in *Partiture*

*prosjačenja* ter tako dodali atmosfero, meni pa je glasbena podlaga močno pomagala pri izvajanju.

Prizor, v katerem Šuj Ta pove svoj TED Talk, je bil še en od tistih, ki smo jih režijsko zelo dolgo reševali in se na koncu odločili, da ga bomo uprizorili skozi glasbo. Čeprav sama tega prizora ne bi klasificirala kot song, sta Marko in Ana s pomočjo elektronske glasbe ustvarila zvočno zaveso, ki nam je omogočila, da se vrnemo v minimalizem in samo z mikrofonom, v katerega sem govorila, in s pomočjo glasbe stopnjujemo napetost in komičnost razvoja Šuj Taja.

#### 6.2.4. Scenografija, uporaba prostora in rekviziti

Povsem na začetku, preden smo sploh pričeli z vajami, sem si v glavi ustvarila idejo, da produkcije ne želim igrati v urejenem, tipičnem gledališkem prostoru. Ko sem to idejo predstavila Ani in Marku ter za predstavo predlagala prostor Hupe Brajdič v podhodu Ajdovščina, sta se takoj strinjala. Skritost prostora in specifična okolica sta se nam zdela nekaj, kar se zelo dobro sklada s temami, o katerih želimo govoriti, poleg tega pa se zavračanje klasične forme gledališča in poskus eksperimenta lepo sklada z Brechtovo gledališko teorijo. Prostor smo vpisali v samo priredbo in tako se v prvem prizoru Šen Te publiki opraviči za prostor, stole, odsotnost pogostitve in mraz ter kot razlog za izbiro prostora navede pomanjkanje finančnih kapacitet.

Naslednja scenska uganka, ki jo je bilo treba razrešiti, je bila trafika. Trafika igra zelo pomembno vlogo tako v besedilu kot v predstavi in hkrati gre prav tako kot Šen Te skozi preobrazbo – od majhne trafike do velike tovarne. Veliko smo se pogovarjali o tem, kako bi scenografijo naredili kar se da preprosto in priročno, da ne bi delovala le kot scenografija, ampak tudi kot rekvizit. Ideja se je rodila, ko smo v košu za smeti pred vhodom v vadbeni prostor v podhodu Ajdovščina na ponedeljkovih vajah zagledali ogromen kup cigaretnih škatlic. Takrat se je Marko odločil, da bo trafika velika kot hiša za lutke in bo zgrajena iz praznih cigaretnih škatlic. Tako smo res zgradili majhno trafiko, veliko kubični meter in pol. Zanimivo je, da je Ana opis trafike v prizoru *Trafika Šen Te* napisala, preden smo se lotili razmišljanja in ustvarjanja scenografije. Trafiko, ustvarjeno iz cigaretnih škatlic, smo postavili na majhno mizico na sredino prostora – tako služi tako kot scenografija kot rekvizit. Preostanek scenografije smo nato zgradili s pomočjo ostalih rekvizitov, ki smo jih uporabljali med

predstavo. Vse smo želeli narediti kar se da preprosto, a vseeno estetsko, želeli smo, da odrski prostor odraža socialno moč in status likov. Prostor Šen Te je bil na enem mestu, ob trafiki, ki je kot njen otrok, ki mu posveča vso pozornost in ljubezen na svetu, medtem ko Šuj Ta takoj, ko se pojavi, trafiko premakne na stran in sam zavzame osrednji prostor v prostoru. Trafika, majhna drevesca in stoli, lesene poličke, vse te miniaturne rekvizite smo uporabili kot simbole, ki nakazujejo zelo krhko okolje in družbo ter odsevajo okolje in družbo, v kateri živimo danes.

### 6.3. Igralski principi

Brechtova drama *Dobri človek iz Sečuana* je razdeljena na prolog in deset prizorov, medtem ko je *Dober človek Ane Lorger* sestavljen iz enajstih prizorov, ki pa ne zrcalijo strukture originalne drame. Šen Te v adaptirani verziji pokaže svojo kompetenco in neodvisnost skozi zavestno odločitev o tem, da postane Šuj Ta. Socialne norme izkoristi v svojo korist in postane to, kar družba vidi kot uspeh v kapitalističnem času. Prav tako je v adaptacijo že v začetku zapisana odtujitev, saj se dramaturginja/avtorica adaptacije v imenu Šen Te/Šuj Taja, igralka in režiserja odloči, da se Šen Te ne bo zaljubila, poročila in rodila otroka. Šen Te/Šuj Ta tako nista izdelani dramski osebi; skozi njiju avtorska ekipa predstave poskuša pripovedovati zgodbo današnjega časa in izkoristi Brechtov tekst za poročilo o dandanašnjih socialnih normah. Šen Te in Šuj Ta postaneta lutki v rokah igralka, dramaturginje in režiserja, da bi lahko ti poročali o ekonomskih, kulturnih in psiholoških problemih svoje generacije. Vlogi v drami sta funkciji, odigrani s strani individuuma v določeni poziciji v socialni strukturi. Vlogi Šen Te in Šuj Taja bi lahko bili socialno in psihološko omejeni s strani ostalih likov znotraj dramskega teksta, zato so ti odstranjeni. V zavesti gledalca obstanejo le brezposelni pilot Sun, trije zelo široko definirani bogovi (za katere težko trdimo, da so še bogovi) in glas družbe. Šen Te in Šuj Ta sta tako osvobodjena ostalih likov, kar daje igralki možnost zelo podrobno raziskovati prenos spolnih in družbenih vlog znotraj individuuma. Edina lika, ki tako vplivata drug na drugega, sta Šen Te in Šuj Ta, ki sta pravzaprav ena oseba.

Z Markom sva se zelo veliko pogovarjala o tem, kako naj bi odigrala vlogo Šen Te/Šuj Taja in vsa prehajanja med njima. Pogovarjala sva se o ženskah, ki so igrale moške vloge, na primer Fiona Shaw kot Richard II. v režiji Deborah Warner v britanskem National Theatre (1995). Znova sem si ogledala tudi film *Orlando* (rež. Sally Potter) iz leta 1992. Čeprav se mi je zdela vloga Šuj Taja velik in čudovit izziv, je bilo potrebno veliko iskanja in improvizacije, da sem

ugotovila, da sistem Stanislavskega tokrat ne bo niti kanček koristen. Vsakič ko sem poskušala vaditi katero koli sceno s Šuj Tajem, je bil občutek umeten, neumesten in vsesplošno neprijeten. Zato mi je dal Marko nekaj smernic, o katerih naj razmišljam doma.

Moja domača naloga je zvenela nekako tako (navajam seznam iz dnevnika vaj):

- Kako prepričati publiko, da sem moški? Ali je nujno, da je publika prepričana, da sem moški?
- Zapiši svoje frustracije, ki jih čutiš ob moškem obnašanju, vse znake in geste, ki ponazorijo te frustracije.
- Razmisli o tem, kako bi dosegla deformacijo glasu, ki bo ločila Šuj Taja od Šen Te.
- Poišči svoj alter ego, s katerim bi na odru lahko izrazila vse, česar ne bi smela.
- Napiši kratek monolog o nečem, o čemer ti je težko govoriti, in nato poskusi sestaviti odrsko osebnost, skozi katero bi ti bilo to lažje izraziti.

Na naslednji vaji je tako Marko vklopil glasbo, ki jo je napisal za prizor preobrazbe iz Šen Te v Šuj Taja, sama pa sem poskusila zgornje točke izraziti skozi improvizacijo. Prva improvizacija je bila skozi besedo; poskušala sem povedati monolog o svojih frustracijah in tem, kako bi jih lažje rešila, če bi ne bi bila ženska. Govorila sem o nenehni potrebi po nabiranju referenc za življenjepis, o tem, kako težko je reči ne, o tem, kako te ljudje izkoriščajo, ker vedo, da ne boš rekel ne, o pričakovanjih, opravičevanjih, o tem, kako bi morala izključiti vse emocije in bi bilo potem vse lažje. Čeprav skozi ta proces nisem našla svojega Šuj Taja, je Ana dobila idejo za besedilo, ki bi vodilo do preobrazbe v Šuj Taja (*Partitura prosjačenja*), midva z Markom pa sva ugotovila, da je bolje, če preobrazba poteka skozi gib in brez besed: kot pri levitvi kače Šen Te odvrže svojo staro, izžeto, razcefrano in utrujeno kožo; pod njo se skriva Šuj Ta. Poleg tega smo se odločili, da pustimo Šuj Taja še malce zoreti in ustvarimo ostale prizore s Šen Te. Menili smo, da bo morda lažje najti nasprotje, ko bo enkrat narejena osnova. In vrnili smo se na začetek.

Odločili smo se, da je najbolje, če je Šen Te enostavno jaz, da je bolje, da ne poskušam nečesa zelo prepričljivo odigrati, ampak je pomembneje, da besedilo, ki ga imam, povem kar se da iskreno. To je bilo pomembno vsaj v prvem prizoru, naslovljenem *Obup Šen Te*, v katerem smo za osnovo za čim bolj iskreno pripoved uporabili stil/način stand up komedije. Ta stand up monolog, za katerega sem se zavedala, da mora biti kar se da prizemljen in sproščen, niti malo

»odigran«, je Ana napisala zelo direktno, zato sem lahko dovolila, da besedilo govori samo zase, jaz pa sem samo medij.

Zelo pomembno vprašanje je bilo med drugim, kdo sem jaz. Moja izkušnja študija v Rusiji med vojno, ko sem imela zaradi sankcij zablokirane vse bančne kartice in posledično nič denarja za hrano, najemnino ali kar koli drugega, je služila kot glavni čustveni spomin za občutek nemoči, ko nimaš skoraj nobene izbire, ker pač moraš preživeti. Preživljala sem se kot fotomodel za minimalno plačilo ali sendvič, Šen Te pa se prostituira. Med debatami o prostituciji smo namreč ugotovili, da se vsak kdaj prostituira, tudi če ne v spolnem smislu; tudi pisanje dramskega teksta, režija ali igra pod plačilom je lahko intelektualna prostitucija in od tod smo črpali atmosfero, ki smo jo želeli zgraditi okoli Šen Te in njene prostitucije.

Skozi celotno predstavo smo vstavljali direkten brezčustven govor v mikrofona, prvič že v prvem prizoru, ko se prvič pojavi neposreden citat iz Brechtove drame, ki mu takoj sledi vzpostavitev tega, da to ni isti Dobri človek, ampak naš, drugačen Dober človek:

Dobri človek iz Sečuana je v resnici miselno-gledališki eksperiment. Tu v tem prostoru smo se znašli na preizkušnji. Ta pa se, seveda, začne pri denarju. V kapitalizmu se namreč vse začne in konča pri denarju.

Zdaj, ko reflektiram način, na katerega smo ustvarjali produkcijo, lahko z vsem prepričanjem zagotovim, da so nam vsi odmiki k mikrofona, stand up, kabarejski trenutki in songi v resnici služili kot sodoben učinek potujitve, čeprav v procesu to ni bil njihov osnovni namen. Skozi celoten proces smo namreč iskali principe, kako najbolj jasno in najbolj temi primerno nek prizor prikazati gledalcu. Zdaj razumem, da sem sama na začetku ustvarjalnega procesa pristopala k ustvarjanju vlog veliko preveč resno, kar je vodilo do tega, da v vajah nisem uživala ne jaz, ne Marko, ne Ana; vse je postalo težavno in naporno. Monologi mi nikakor niso ostali v glavi, sledilo je obdobje paničnih vaj, na katerih sem se poskušala izogniti težkim prizorom in le ponavljati tisto, kar smo že ustvarili. To je trajalo, dokler Marko ni udaril po mizi – in začelo se je novo obdobje vaj, ki ga bom poimenovala kar z Markovim citatom: »Rina, manj debatiraj, več se igray!« In res, začela se je igra.

Na naslednji vaji smo se lotili prizora, naslovljenega *Trafika Šen Te*, v katerem Šen Te kupi trafiko, veliko tri kvadratne metre, jo z vso skrbjo počisti, uredi in medtem publiko ponosno

razlaga o svoji prvi nepremičnini, ki jo je kupila čisto sama. Kakšen mesec pred to vajo sva imeli z Ano pogovor o tem, kako koncept sodobne ženske vključuje dve domeni, zasebno in javno, ki sta znotraj današnje družbe še vedno zelo močno definirani. V privatni sferi ženska še vedno igra vlogo žene, matere in gospodinje, medtem ko v javnosti igra vlogo javne osebe; ta pa je še vedno močno definirana s privatno vlogo. Ujetost Šen Te v zasebno vlogo gospodinje se pokaže v prizoru urejanja trafike, v katerem se trafika pojavi kot majhna hišica za lutke, ki jo Šen Te skrbno očisti in uredi, vse to pa počne z ogromno ljubezni in skrbi. Čeprav je lastnica svojega podjetja/trafike, je s strani družbe še vedno dojeta kot nežna, feminilna dobrotnica, ki materinsko skrbi za družbo. V debati ali na papirju vse to deluje povsem logično in enostavno, pri ustvarjanju prizora pa je vsa ta filozofija, teža pomena, tega, kar želim prikazati, visela nad mano in celoten prizor je bil negledljiv. Na tej usodni vaji je Marko privlekel iz shrambe vadbenega prostora približno kubični meter veliko kartonasto škatlo in razne drobnarije, ki naj bi ponazarjale blagajno, lesene poličke, sesalec, metlico, drevesca, jih položil pred mene, sedel za klavir, pričel igrati glasbo, ki je spominjala na Debussyja, in rekel: »No, evo, igray se, uredi trafiko.« In takrat se je zame vse odprlo. Ugotovila sem, da bosta v tej monodrami moja postopka izkušnja z rekvizitom in kostum kot postopek. Ugotovila sem, da igravec ne more in mu ni treba vedno iskati vsega znotraj sebe, da sistem Stanislavskega ni edini pravilen način, da moram včasih opustiti svoja prepričanja in se enostavno igrati.

Takoj na naslednji vaji sva z Markom zavila v kitajsko trgovino v podhodu Ajdovščina in poiskala vse, kar bi lahko bil rekvizit za Šen Te in Šuj Taja. Kupili smo majhna klobučka, črnega in belega, enega za dobro prostitutko in enega za v revolucijo zaljubljeno Šen Te, kupili smo otroške igračke (blagajno, sesalec, metlice, valjčke za pleskanje), drevesca, majhne stole, vse majhne stvari, ki smo jih našli in bi lahko sodile v trafiko in njeno okolico. Na naslednji vaji, ko smo vsem tem igračkam dodali še sveže zgrajeno trafiko iz cigaretnih škatlic, se je končno zgodilo. Pričela sem se igrati in uživati, imela sem občutek, da so stvari na pravem mestu, in prenehala sem razmišljati o tem, kako bi dobra igralka odigrala določene prizore. To ni bilo več pomembno. Vaje so postale majhen varen prostor, v katerem so majhni predmeti znotraj moje majhne trafike postali moje lutke, s katerimi sem igrala predstavo o socialni pravičnosti.

Nato je sledil po mojem mnenju najtežji prizor v celotni predstavi: *Partitura prosjačenja*. Čeprav smo se s tem prizorom ukvarjali najdlje, je bil končan zadnji, predvsem ker spet nisem



zares vedela, kaj početi s seboj na odru, vse sem vzela zelo resno. Poleg tega v ta prizor rekvizitov nismo vključili, saj bi bili odveč, Markova vizija prizora pa je bila zelo ambiciozna in specifična. Ta prizor je sestavljen iz dveh delov, oba pa sta napisana kot nekakšna mešanica stand upa in slam poezije. V prvem delu nastopi 50 ljudi, ki z različnimi prošnjami pridejo v trafiko, da bi Šen Te kot dobrega človeka prosili za uslugo:

Hej, hej,

sori za nevljudnost ...

Ampak maš kako škatlico čikov odveč?

Mi posodiš posodo za mojga psa?

Lahko tud čokoladico čez rok uporabe ...

Maš mogoče kaj od kosila viška?

V drugem delu sledi zlom Šen Te, ki opazuje svet okoli sebe in vidi, koliko slabih stvari se dogaja okoli nje. Zaradi občutka, da bi morala vsem pomagati, vendar ne zmore pomagati nikomur, ker ima občutek, kot da izginja, se zlomi in postane Šuj Ta:

Kaj pa moji otroci, lej, pet jih je,

kaj pa boln pes na ulici,

kaj pa dramaturginja brez honorarja,

...

glej mestno občino ljubljana,

glej gradnjo kina v podhodu,

glej narkiče v podhodu, ki iščejo žile pod kurcem,

glej klošarje pred merkatorjem,

glej umetnico brez službe pred cukrarno,

...

Nahrani lačne ptice,

nahrani naše sanje,

pogoltni naše predstave,  
naše želje,  
ki žrejo,  
žrejo koščke tebe!  
In mene,  
da me ni več!  
In izginem.

Ta prizor smo začeli graditi zelo šolsko. Za vsak stavek oziroma prošnjo v prvem delu sem doma ustvarila človeka, ki ta stavek govori, na primer:

Hej, hej,

sori za nevljudnost ...

Ampak maš kako škatlico čikov odveč? (*Mlado sramežljivo dekle, ki je živčno in res potrebuje cigareto.*)

Mi posodiš posodo za mojga psa? (*Stara gospa, govori počasi, nima zob, boli jo kri.ž*)

Lahko tud čokoladico čez rok uporabe ... (*Utrujena mama z otrokom, ki histerično joče.*)

Maš mogoče kaj od kosila viška? (*Zelo lačen brezdomec z luknjo v sapniku.*)

Vsakega človeka smo poskusili narediti čim bolj posebnega, drugačnega, ga čim bolj v detajle opisati po obnašanju in tem, kako nekaj zahteva od Šen Te. V resnici smo ustvarili 50 tipiziranih likov, ki naj bi jih odigrala v štirih minutah. Ustvarjanje je bilo zabavno in zanimivo, ampak ko smo sceno pričeli postavljati na oder, se je vse ponovno zakompliciralo. Besedilo mi je bežalo iz glave, izgubljala sem tempo in gladke prehode med liki, zato smo ponovno dodali klavirsko glasbo. Ko je pričel Marko igrati glasbo, ki je malce spominjala na tisto, s katero spremljajo komične prizore iz nemih filmov Charlieja Chaplina, je bil celoten prizor videti smešno, a hkrati groteskno (čeprav če sem popolnoma iskrena, sem ta prizor izvedla tako, kot je bil zamišljen, samo enkrat, in sicer na premieri produkcije pod vplivom ogromno adrenalina). Temu je sledil drugi del, ki je bil odigran skozi šepet v skorajšnji temi in brez preveč emocij. Ko zdaj razmišljam, zakaj sem imela pri tem prizoru takšne probleme, ugotavljam, da sem pozabila na to, za kar sem se sama na vajah odločila: da se bom na odru igrala in zabavala ter da sta moja

postopka kostum in rekvizit ter njuna uporaba. V tem prizoru so namreč karikature vseh 50 ljudi moj kostum, njihove geste in gibi pa moj rekvizit. Zavedam se, da če bom to predstavo še kdaj igrala, moram ta prizor odpeljati v popolno karikaturu, saj bo le tako dosegel svoj groteskni namen, ki pripelje do zloma Šen Te. Vseh 50 enostavnih vlog moram menjati kot zelo izrazite maske, sama pa popolnoma izginiti. Morda je bil ta prizor ravno zato tako težek, ker je težko popolnoma izbrisati samega sebe.

Sledil je prizor *Transformacija*, ki je brez besedila in je gibalno-performativni prizor spremembe Šen Te v Šuj Taja, ki smo ga ustvarjali s pomočjo koreografkinje Dijane Džamastagić. Celotna koreografija je temeljila na ponavljajočih se gibih, skozi katere Šen Te poskuša sleči svojo obleko, ki jo omejuje in stiska, med slačenjem pa pogleduje proti obleki Šuj Taja, ki visi za gledalci kot žarek upanja zanjo v tem svetu. Na koncu prizora ostane pred gledalci »gola« v nevtralnem bodiju in prične govoriti citat iz originalne drame:

Moja sestrična Šen Te obžaluje, da ne more v nedogled izpolnjevati zapovedi gostoljubnosti. Nesreča je v tem, da je stiska v tem mestu prevelika, da bi jo lahko rešil en sam človek. Čisto nič se na žalost ni spremenilo v teh desetletjih, ah, stoletjih, tisočletjih ...

Nakar je Ana v besedilo vpisala prepir med Šuj Tajem ter Dramaturginjo in Režiserjem, saj se ne želi podrediti besedilu, ki je zanj napisano, vseeno mu je za Brechta in za to, kaj bi moral povedati, zasužnji Dramaturginjo in Režiserja in tako vzpostavi drugačen odnos. Tu smo šele zares odkrili, da bomo Šuj Taja ustvarjali skozi geste in da nikakor ne bom igrala moškega. Ko sem prvič oblekla kostum Šuj Taja (moške hlače, suknjič in srajca), sem ponovno ugotovila, da je tokrat kostum moj rekvizit, s katerim se bom igrala. Moji gibi so se pričeli spreminjati sami od sebe, postali so večji, bolj dramatični in ostrejši. Končno smo se lahko vrnili k temu, kako bom igrala Šuj Taja. To, kako sem si spela lase v figo, je postal Šuj Ta, kako sem dala roke v žepe, vsaka najmanjša malenkost v gibih, ki so s kostumom prišli naravno, je postala del Šuj Taja. Počasi je sledil še glas, ki se ni deformiral, ampak le postal glasnejši in jasnejši, govorica pa bolj umirjena, počasnejša, a bolj odrezava. Šuj Ta se je tako na premieri produkcije v prizoru *Šuj Ta se predstavi* rojeval po enakem sistemu kot na prvi vaji. Počasi sem se jaz tako kot Šen Te v *Dobrem človeku iz Sečuana* skozi celoten prizor transformirala v Šuj Taja in to, kar Šuj Ta predstavlja: moč, ignoranco, uspeh in kapitalizem nasploh. Moj Šuj Ta je v resnici postal simbol za kapitalistični sistem in jaz sem ga uporabljala kot lutko, da bi gledalcem pokazala, zakaj je kapitalistični sistem danes slab.

Čisto na koncu prizora *Šuj Ta se predstavi*, na prehodu v *Ljubezenski song* se je vse ponovno porušilo. Treba se je bilo namreč znova preleviti v Šuj Ta, da nam ta zapoje o svoji ljubezni. Ponovno prelevitev v Šen Te smo razrešili šele nekaj vaj pred premiero, ko smo dodali zelo namerno patetičen prizor pogovora med Šen Te in Šuj Tajem, v katerem je Šuj Taj vseeno, ali se pilot Sun ubije, Šen Te pa ga poskuša rešiti. Ta prizor sem poskušala odigrati kot malce shizofren pogovor sama s seboj in želela sem, da izpade patetično, kot nekakšna obratna levitev; odlično bi bilo, če bi vse skupaj delovalo komično. Zdaj vem, da mi na premieri to ni zares uspelo, ker nisem šla dovolj daleč, nisem dovolj pretiravala. Če bi to poskušala odigrati še enkrat, bi verjetno posvojila postopek igre v telenovelah z velikimi gestami in šokiranimi izrazi, morda bi se še malo poigrala in poskusila vse skupaj narediti izrazito dramatično, kot da se norčujem iz lastne igre. Tako bi *Ljubezenski song* verjetno prišel še bolj do izraza, saj bi ostalo vprašanje, kdo ga poje: je to Šen Te, jaz kot igralka, ki sem si vzela pravico, da naredim manjši intermezzo v zgodbi, ali je to kar Šuj Ta, ki je popolnoma prevzel pozicijo Šen Te in se malce norčuje iz celotne situacije? Takoj po *Ljubezenskem songu* namreč sledi prizor *Šuj Tajev TED Talk*, ki je zastavljen kot njegov manifest o uspehu.

Od tu do zadnjega monologa namreč obstaja samo Šuj Ta, ki sem ga poskušala stopnjevati do ekstrema, poskušala sem ustvarjati vedno večjo karikaturu. To sem spet počela s pomočjo kostuma in rekvizitov. V tem procesu sem se naučila, da rekvizit in kostum nista vedno nekaj, za čimer se igralec skriva, ampak zelo koristno orodje, ko poizkušaš igrati drugače, stopati izven svojih okvirjev. Čutila sem, da sem pomočjo rekvizitov in kostuma, skozi proces ponovno našla tisto, kar sem po diplomi za nekaj časa izgubila, to je čisto otroško veselje, ko stopiš na oder in ko igra ni samo služba.

Tudi v zaključku predstave, v zadnjem monologu, ki je edini prizor v Aninem *Dobrem človeku*, ki je v celoti vzet iz zadnjega monologa Brechtove Šen Te in je izredno tragičen, sem poskusila igrati skozi rekvizit in smeh. Dolgo smo namreč razmišljali, kako odigrati ta precej ikoničen monolog. Obremenjena sem bila z vsemi predstavami *Dobrega človeka iz Sečuana*, ki sem jih videla, z vsemi genialnimi igralkami, ki sem jih videla povedati ta tako pomemben, tako resničen monolog. Želela sem na koncu predstave pokazati vse, kar znam, vso jezo, solze, razočaranje, vsega Stanislavskega. In seveda to ni bilo to, ker smisel naše predstave konec koncev, čeprav je monodrama, ni bil, da pokažem, kako dobra igralka sem lahko in kako zelo si zaslužim službo, ampak je predstava postala nekaj več. Postala je pripoved o občutkih naše

generacije v današnjem svetu; zato zadnji monolog Šen Te ni potreboval slovitega nemega krika Helene Weigel. Na neki vaji je iz mene enostavno prišel čuden, nenaraven smeh, ki je ponazoril vso neprijetnost in negotovost, ki jo sama danes čutim na trgu dela, na nepremičninskem trgu, v boju za praktično vsako pravico. Ustavili smo se pri tem. Zadnji monolog je tako kombinacija uspavanke in čudnega smeha, ki nas popeljeta v nočno moro, imenovano današnji svet.

## 7. Zaključek

Ob zaključku te magistrske naloge se sprašujem, česa sem se sama naučila pri pisanju tega obsežnega reflektivno-raziskovalnega dela. V nalogi sem večkrat izpostavila, kako Brechtova dramaturgija in gledališka teorija s svojo kompleksno obravnavo moralnih, družbenih in ekonomskih dilem omogočata bogato izhodišče za feministično analizo, še posebej skozi prizmo razmerij moči, spolnih vlog in družbenih pričakovanj. Sprehodila sem se skozi vse osnovne, pa tudi ne čisto osnovne koncepte Brechtove teorije, pogledala sem v zgodovino in sedanost, da bi zmogla čim bolje ovrednotiti svojo magistrsko produkcijo skozi teorijo. Pričakovala sem, da bo ta magistrska naloga videti povsem drugače; predvidevala sem, da bom skozi teoretično-zgodovinsko znanje, ki ga bom pridobila ob raziskavi, uspela v praktičnem delu obrazložiti, kako bi lahko v naši predstavi bolje uporabili brechtovsko teorijo gledališča. A je celotna stvar zavila v drugačno smer. Nekaj me je namreč presenetilo. Pred in med ustvarjanjem produkcije je enostavno zmanjkalo časa za poglobljeno branje Brechta, celotno produkcijo smo ustvarili le na podlagi prevoda Brechtovega *Dobrega človeka iz Sečuana*, Aninega *Dobrega človeka* ter neskončnih debat o feminizmu in sedanosti in njenih problemih ter eksperimentov na vajah. In čeprav se nihče od nas ni posebej trudil slediti Brechtovi teoriji, smo končali z zelo brechtovsko produkcijo. Vsa njegova teorija, ki smo jo uporabili, od gestusa do učinka potujitve, minimalne scenografije, songov, kabareta, stand upa, vse to je prišlo naravno, ker je bila to edina logična pot, kako najlažje in najbolj razumljivo predati zgodbo, ki smo si jo zamislili. Čeprav smo spremenili čas dogajanja, situacijo, okolje, prepisali skoraj celotno dramsko besedilo, je na koncu obstal Brecht. Upam si trditi, da je to najmočnejši dokaz, da je Brecht danes še vedno aktualen, saj se ne prikrade v gledališče, ker bi ga želeli tja na vsako silo posaditi, ampak po povsem naravni poti, skozi ustvarjanje in družbeno kritiko.

## 8. Ana Lorger: Dober človek (avtorska priredba po motivih Dobrega človeka iz Sečuana Bertolta Brechta)

AVTORSKI PROJEKT DOBER ČLOVEK  
(Po motivih Dobrega človeka iz Sečuana spisala Ana Lorger)

### 1. OBUP ŠEN TE

ŠEN TE: Pozdravljene, pozdravljeni! Kar naprej, kar naprej!  
Kako ste? Niso to ravno najlepši časi, ampak saj zato smo pa zdaj tukaj, da nam bo vsem lažje. Da lahko za kakšno urco odmislimo težek vsakdan! Ane? Kulturna hrana nam bo olajšala večer in lahko bomo med seboj podelili frustracije! Čeprav smo v resnici v podhodu in po vsej verjetnosti nas vse malo zebe. A vas zebe? Nimamo za gretje, a veste, pač nimamo finančnih kapacitet za to. Tudi mene zebe, če vas to tolaži.

Sicer pa ... Žal vam nimam nič za ponuditi za dobrodošlico. Nimamo vina, nimamo piva ... Evo, imamo pa vodo. Za to smo se borili, za to smo šli na referendum! Za vodo! Tudi glede stolov se jaz raje ne bi sekirala. Ko dobimo honorarje, definitivno zrihtamo boljše stole, da ne boste padli dol ... Ves honorar bom dala samo za vaše riti! Obljubim! Če dobimo še kako nagrado, potem pa sploh zrihtamo luksuzne stole! In fensi zakusko. Ker namreč za tole predstavo nimamo pogostitve, tako da tisti, ki ste zaradi tega tukaj, mi je res zelo, zelo žal. Ne bo je med predstavo, pa po njej tud ne. Ampak bomo pa pel pa plesal, in kdor pleše, ta ne je!

*Pavza.*

Nekaj je pa res. Tukaj ste in nič ne rabite dati v zameno. Samo verjeti morate. Nekateri pravijo, da sem dober človek prav zato, ker ne zahtevam ničesar v zameno. Čisto nič. Skromnost, ponižnost, molk, to so me učili. Iz rok v usta je bilo takrat, ko so me to učili. Iz rok do ust pa veliko alkohola vmes. Zato pa sem zdaj tukaj, sicer bi že zdavnaj igrala v kakem MGL-ju ali pa celo kje v Nemčiji.

Vedno so mi govorili, če boš pridna in delovna, boš uspešna. Od vedno sem bila priden otrok. Ampak človek odraste in valda svet ni več tak, kot je bil prej. Ljudje pravijo, da sem dober človek. Kar je čudno, ker sem se že med študijem odločila za spolno delo. To ni moralno, pravijo nekateri, ampak včasih ti življenje ne ponudi prav veliko možnosti. Ne delam tega iz svobode. No, pa saj veliko ljudi uporablja recimo OnlyFans tako kot jaz. In ubistvu jaz delam samo do treh, nikoli pozneje, ker imam raje popoldan namenjen izobraževanju in kulturi in se zvečer ne ukvarjam z bednimi pijanimi in nadrogiranimi tipi. Medtem ko se mnogi vozijo iz periferije v center na šiht, jaz počnem obratno.

Vstanem, si umijem zobe,  
se oblečem v kratko krilce,  
šminka, petke, grem na bus.  
V Kranju je recimo en gospod,  
veren, rejen, poročen,

v Domžalah – zobar,  
brez lajfa, depresiven, zatežen,  
v Kresnicah oče športne vzgoje,  
zapit, hladen, otečen,

nekaterim sploh ne pride,  
nekaterim sploh ne vstane,  
nekateri rabijo nežnost  
podporo in poljub.

Zakaj to ni moralno?  
Zakaj to je sporno?  
Moj kapital –  
moja pička – moje telo.

Ob torkih grem v Medvode,  
tam je en trgovec, oralno, hitro, stalno.  
Ob sredah ena mtka, ma kr pet otrok,  
vedno reče »nisem lezba«, ližem jo vso.  
Vsak četrtek postaja,  
smer Rudnik, osem petindvajset,  
tip, star trideset let,  
hoče, da ga tepem, zvežem,  
spenkam, da ne more sedet.

Zakaj to ni moralno?  
Zakaj to je sporno?  
Moj kapital –  
moja pička – moje telo.

Spletne platforme so moj šef,  
ne plačujem davkov, sem en velik greh,  
položnice in stroški so moj šef,  
od koga pa ne?!!

Moj kapital –  
moja pička – moje telo.  
Moj kapital –  
moja pička – moje telo.

ŠEN TE: Nekoč so rekli, da je biti prostitutka slabo, in še huje je, če ima prostitutka denar. Potem ne le, da razdaja svoje telo, okol razsipuje še svoj denar. Dobri človek iz Sečuana je v resnici miselno-gledališki eksperiment. Tu v tem prostoru smo se znašli na preizkušnji. Ta pa se, seveda, začne pri denarje. V kapitalizmu se namreč vse začne in konča pri denarju.



A tokrat pri veliki vsoti denarja, ne kar eni, povprečni vsoti. V prestolnico namreč pridejo trije res bogati tipi, politiki, ekonomisti, pravniki, moralisti, sodniki iz Nemčije in Švice. Iščejo dobrega človeka, valda ga iščejo na Balkanu. Dober človek, kaj to pomeni, ne vedo, vedo pa tisti, ki me poznajo. In me spoznajo z njimi in ... Dobesedno se mi je tistega večera ... usralo. Ni mi bilo treba it delat v provinco, v Spodnji Duplek ali Zgornji Kašelj, ni mi bilo treba dati 20 procentov zaslužka platformi OnlyFans. Kar v prestolnici sem ostala, šla do teh treh tipov, no, in ... Takole je to šlo ...

DRAMATURGINJA: »Glej, prihajajo, Bogovi so dobro rejeni, na njih ni nobenega znaka, da bi delali, imajo pa prašne čevlje, kar pomeni, da so prišli od daleč.«

## 2. ŠEN TE OBOGATI

nič za zgubit  
nič več za skrit  
dušo si zdrobit  
fuknt jo na mizo  
se u prah potopit  
nič za zgubit  
nič več za skrit  
plavat u rikverc  
delat za minus  
nič za zgubit!

se u prah potopit.  
dušo si zdrobit.  
dušo si zdrobit  
dušo si zdrobit  
dušo si zdrobit

nismo šli na parti  
v zadnji vrsti kratki  
avto dal je frend  
avto dal je flet  
u fletu bil je bog  
bli so trije  
bogi bog  
ona reče šot  
šot lajna šot  
šot lajna šot  
nič za zgubit  
se u prah potopit  
nič za zgubit  
nič več za skrit  
dušo si zdrobit  
fukn se na mizo

dej mi to rit  
dej mi ta klit  
dej za profit

v sobi nardit  
hitr profit

en je hotu rit  
en je hotu klit  
en je hotu  
v usta prit  
za profit  
za profit  
za profit  
vrečo belga za nakit  
za lajf – razbit  
za plačo  
za profit  
vrečo belga za nakit  
dušo si zdrobit  
(dušo si zdrobit)  
dušo si zdrobit  
nič za zgubit  
nič več za skrit

### 3. NAKUP TRAFIKE

ŠEN TE: “Seveda bi bila srečna, če bi se lahko držala zapovedi ljubezni do staršev in resnicoljubnosti. Ne želi si hiše svojega bližnjega, to bi z veseljem, in bodi zvesta enemu moži, to bi bila rade volje. Prav tako ne bi rada nikogar izkoriščala in kradla nemočnim. Ampak kako naj vse to naredim. Še celo, če se par zapovedi ne držim, komaj shajam.”

Koliko keša so mi v resnici dali trije bogovi? Kaj si lahko kupim, ker sem dober človek, ker sem jim poleg tega dala še streho nad glavo, čeprav je nimam, posteljo, čeprav je stara in razmajana, hrano, ki jo komajda kupim? A dobila sem denar, ker sem bila gostoljubna, ponižna in pohlevna. Ampak recimo, če bi hotela nekaj kupit za ta denar ... Kaj bi kupila?

REŽISER: Poslovni prostor, kombiniran. 18.409 m<sup>2</sup>, 2 milijona.

DRAMATURGINJA: Ljubljanska cesta 4, Bled. 73 m<sup>2</sup>, 250.000 evrov. Gostinski lokal, 143 m<sup>2</sup>, 400.000 evrov.

REŽISER: 74m<sup>2</sup>, Celje, 1900 evrov. Aja, ne, 1900 na kvadratni meter! Kranj, 28m<sup>2</sup>. 115.000 evrov. Bolano.

DRAMATURGINJA: Pisarna v Celju, 17 m<sup>2</sup>, 18.500 evrov! 55.000 v Donjem gradu.

REŽISER: Novo mesto, 18 m<sup>2</sup>, 41.000 evrov ... Tale Nov mest je pa kr drag!

DRAMATURGINJA: 3 m<sup>2</sup> trafike za 3.000 evrov!!!

ŠEN TE: Kupila bom ... TRAFIKO!!

### 4. TRAFIKA ŠEN TE

ŠEN TE:

Predstavljajte si! Tole tu je trafika. Taka kot je tista tamala na Čopovi. Samo da je tale nekje na Rakovi Jelši. Taka mini kompaktna je, neke tri kvadrate, na tleh ploščice, vgrajena v staro stavbo, z odpadlo fasado in nekim barom s plastičnimi stoli v bližini. Ampak dejansko lušno, zadaj po meri izdelane lesene police, na njih malo prahu. Pa celo tobak je bil še not! Pa čokoladice čez rok in neki bombončki. Neka ful stara blagajna, tako da sem si rekla, jebeš pos terminal. Spredi zbrišem in zloščim napis trafika. A jo vidite! Lejte, kako je lepa! Moja trafika!

*Napis Trafika*

ŠEN TE: Notranjost je sicer rahlo tesnobna in malo majhna. To na začetku sploh ni bil problem. Ampaaak ... Ko so izvedeli, da sem zelo gostoljubna, se je v njej valda začelo kopičit ful ljudi.

## 5. PARTITURA PROSJAČENJA

Hej, hej,  
sori za nevljudnost ...  
Ampak maš kako škatlico čikov odveč?  
Mi posodiš posodo za mojga psa?  
Lahko tud čokoladico čez rok uporabe ...  
Maš mogoče kaj od kosila viška?  
Mogoče en paket tobaka na kredo, na lepe oči?  
A lahko dobimo riž?  
A maš kaj olja?  
Pralnega praška, ta je res drag, če moraš celo famlijo oprat ...  
A maš eno omarco, da spravimo svoje zaloge hrane?  
Maš elektriko za polnit telefon?  
A lahko nafilam računalnik?  
Ali imate kak popust na tole?  
Maš wifi?  
Maš kodo za wifi,  
a je fmlkvld747?  
Ne, je fmlkvgd748  
z g-jem.  
Maš toplo vodo?  
A lahko vžigalce kupimo  
na obroke?  
Maš kak paket čigumijev tko,  
za rezervo, za pol,  
na lepe oči?  
A maš vžigalnik,  
a maš zippo,  
kako to, da nimaš zippota?  
A maš tablico ... čokolade, ne plazmo, čokolade?  
A maš plin?  
WC-papir?  
A si lahko razkužim roke?  
A lahko na kartico, a lahko s kartico, jemljete kartico, a imate pos terminal, pos  
terminal, če mate?  
A maš kavo za na pot?  
Dober dan gospodična, ali morda tukaj prodajate pipo?  
A lahk polnim urbano,  
a mi lahk kr posodiš urbano?  
A si lahko sposodim kolo, ker moram it do frendice sprehodit psa?  
Maš en dan za prespat? Spet me je fuknla ven!  
Ja, lahko.  
Lahko kr dva dni prespim?  
Pa kdo je zmoču rizle?  
A si ti zmoču rizle?  
A si ti?  
A je ona?

A me zaposliš na sp,  
a me zaposliš na avtorsko,  
lahko tud na črno,  
lahk moj brat na črno,  
lahk moj sin na črno,  
lahk moja sestra, stric, dedek, nečak, bratranec v drugem kolenu, sestrična iz Tuzle na črno?  
Mam frenda iz Sirije,  
a lahko prespi za en teden  
oziroma a maš kak povšter frej?  
Pa kake čevlje frej?  
A maš kak dober komad,  
kak vesel komad?  
Kdo je strgu paket od čikov?  
Kdo je polomu ta dva vejpa?  
Mam frendico iz Iraka,  
lahko čuvaš njenga otroka, za uro, za dve, medtem ko ona v Ikeji dela?  
Maš kej gotovine za posodit?  
Prodajaš tud alkohol?  
Izvinite,  
prosim,  
mate kako dunjo alpa borovničke? Za mami.  
Ali či možeš dati čij ukrajinski divčinci uroki slovenskoi? (але чи можете ви дати цій українській дівчинці уроки словенської?)  
Please,  
por favor,  
molim?  
A lahko kej zapoješ,  
a zapojemo skupaj?  
»Na roblek bom odšel, bom punco sabo vzel!«  
Sil vu ple,  
bitte,  
a se da kr spredi taborit?  
A lahko dobim sam sprednjo stran revije,  
a lahko sam fotografiram naslovnico?  
A lahko zreticiraš pesem od Miklavža Komelja?  
Uuu, pliz,  
a lahko en monolog?  
A lahko tle pustim peticijo proti poboju nutrij?  
A bote vi tud podpisal peticijo proti poboju nutrij?  
Pa naj kr vsi ljudje podpišejo peticijo proti poboju nutrij!  
A lahko s tvojga telefona pokličem svojo teto, da me pokliče nazaj?  
»Kje si seksi,  
a maš kej cajta?«  
Joj, prosim, sam mal,  
a lahko, sekundica!  
Dve minutki, urca, pol dneva več ...

Kaj pa moji otroci, lej pet jih je,  
kaj pa boln pes na ulici,  
kaj pa dramaturginja brez honorarja,  
kaj pa gledališče brez zaves,  
kaj pa režiser brez dela,  
kaj pa raznašalec pic brez fleta,  
kaj pa ženska pred izložbo,  
ki si ne more kupit čevljev,  
kaj pa gospod z zlomljenim  
kolkom brez osebnega zdravnika,  
kaj pa deklica v osnovki,  
ki nima za učbenik za slovenščino,  
kaj pa maček s steklino,  
kaj pa žrtve sistema,  
kaj pa kriza?

Glej ruševine ljudi,  
glej gradbene jame!  
Glej te luksuzne hotele,  
glej ta mrzu, gnil,  
hupa brajdič plac,  
glej mestno občino ljubljana,  
glej gradnjo kina v podhodu,  
glej narkiče v podhodu, ki iščejo žile pod kurcem,  
glej klošarje pred merkatorjem,  
glej umetnico brez službe pred cukrarno,  
glej kralje ulice pred hoferjem,  
glej shizofreno žensko pred lekarno,  
glej, kako se z neba spuščajo golobi,  
in ti rečejo, glej!

Nahrani lačne ptice,  
nahrani naše sanje,  
pogoltni naše predstave,  
naše želje,  
ki žrejo,  
žrejo koščke tebe!  
In mene  
in potem  
in potem  
in potem se zgodi.  
In potem  
in potem ...  
Potem se odločim,  
da me ni.  
Da me ni več!  
In izginem.

## 6. TRANSFORMACIJA (Platična etida preobrazbe Šen Te v Šuj Taja)

### 7. ŠUJ TA SE PREDSTAVI

ŠUJ TA: Moja sestrična Šen Te obžaluje, da ne more v nedogled izpolnjevati zapovedi gostoljubnosti. Nesreča je v tem, da je stiska v tem mestu prevelika, da bi jo lahko rešil en sam človek. Čisto nič se na žalost ni spremenilo v teh desetletjih, ah, stoletjih, tisočletjih, citiram Brechta ali Berlau ali Steffin:

»Guverner je, ko so ga vprašali, kaj bi rabil, da bi pomagal prezeblim vsega mesta, odgovoril, deset tisoč čevljev dolgo odejo, da bi z njo prekril vsa predmestja.«  
Kaj je to? Kaj jaz to govorim?

DRAMATURGINJA: Aaa, tukaj piše ... Aaam.

ŠUJ TA: Pa kaj si to napisala? *Gre do dramaturginje*. Mislim, jaz bom ta del pač preskočil. No, pa da se najprej predstavim! Šen Te je morala nekam it, sem jaz vskočil namesto nje. Šuj Ta je moje ime. Stvari se je treba lotiti temeljito, učinkovito. Šuj Ta vam bom povedal, kako se tem stvarem streže! Jaz bom tem stvarem naredil red. Nepovabljeni gostje, ki ne plačajo ničesar, ampak se v tej trafiki samo slinijo, morajo iti ven. Skupaj s temi policami. Treba je minimizirat stroške in zvišat ceno izdelkov.

*Dramaturginja se usede za mizo in začne pisariti.*

Šen Te vam sporoča: ko sem tu jaz, ona ne more nič več narediti za vas. Takole, ene par računov ne izdam, par stvari izdam pod pultom. Piši! Če uvožen tobak prodajam po višji ceni, kot je tale zdaj ... Najdi mi uvoznike z nižjo maržo! Sedež podjetja v Bosno prestavim in en del vložim v delnice plus vzamem še kredit, no, to bo šlo! Izračunaj mi tole. In če v Trbovljah zaženemo en obrat ... Ne bo panike. Radna snaga bodo migranti, čefurji, Tajvanke, s tem ne bo problema, brezposelnih je v tej državi več kot preveč! ... Daj, čez en teden, ko bom že vse to uredil, lahko daš ven oglas – kupi oglasno mesto na FB-ju in Instagramu, pa Europlakate tudi hočem. Županu pa napišem prijazno pismo ... No, kar ti ga napiši! Nekako takole: Dragi župan, bla, bla, bla, in te povabim na razgledni polet z letalom in pilotu, ki naju bo peljal, obljubim menedžersko pozicijo v bla bla bla ... Znajdi se!

Ekofeministke in aktivistke prefarbam z idejo o trajnostnem razvoju občine. Rabim samo še brezposelnega pilota, kakšnega Suna, odkar je Adria šla v maloro in odkar je korona zdesetkala letalske družbe, je takih revnih pilotov več kot preveč.

Pozdravljene, pozdravljeni! Pozdravljeni v trafiki Šen Te! Tu prodajamo prvovrstni tobak, prodajamo vrhunske ajkose, poltobačne izdelke, celo cigarilose in cigare. Otrokom lahko kupite poceni lizike, ampak take, zdrave, sadne ... Za mulce pa čokolade in čigumije! Če si vi privoščite tobak, si vaš otrok zagotovo zasluži nekaj za posladkat.

*Kliče Suna.*

Hej, a je Sun tuki? Sun, o joj, spet se hočeš ubit! O joj, Sun, ne se spet ubit!

## 8. LJUBEZENSKI SONG

ŠEN TE:

Drage moje, dragi moji,  
tole naj bi bil ljubezenski šanson  
o tem, kako se Šen Te zaljubi,  
kako Šen Te svobodno hodi  
v parku,  
ponoči,  
pod rumenimi lučmi,  
in vidi človeka,  
ki se ne zna niti obesit, kaj šele vozit letala,  
torej to naj bi bil ljubezenski song, ki se začne v parku,  
in v katerem Šen Te reče  
Hej, Sun!  
Kaj ti počneš?  
On pa pove,  
ubit se grem!  
Kaj pa ti?  
Ljubit se grem.  
S kom?  
S tabo!  
Se počutim slabo.

Drage moje, dragi moji,  
to naj bil bi ljubezenski šanson  
o tem, kako se Šen Te zaljubi,  
zanosi in postane še boljša.  
Ampak dramaturginja predstave  
ne šteka monogamije,  
in ji je »bit strejt«  
en tak bizaren koncept.

Monostrejtizem,  
strejtomonizem,  
monoveterani,  
normoorigami,

mono problem,  
velik problem!  
hetero problem  
velik je problem!

Drage moje,  
dragi moji,  
to naj bil bi  
ljubezenski šanson!  
Ana pa pravi,



lahko se zaljubiš  
v stavek v knjigi,  
v filmski prizor.

V zajca, v psa  
al pa v del komada,  
v gledališče,  
filmske luči,  
pogled na mojstrovino,

neko umetnino,  
v revolucijo,  
stavko in upor.

Res ne da se  
jasno ji razložiti,  
da Šen Te se hoče  
poročiti,  
ne zaradi papirjev,  
ne zaradi vize,  
Šen Te gre zanositi,  
jokat in trpet.

Smo se odločili,  
se nismo zaljubili,  
zato smo izbrisali  
ta jebeni zaplet.  
Gremo v zavetišče,

postavimo stališče,  
gremo na ulico,  
odplešemo protest.

## 9. ŠUJ TAJEV TED TALK

10.

ŠUJ TA: Oh, pozdravljeni, pozdravljeni!

Tole, kar bom zdaj povedal, je ubistvu dvourni predavanje, skrčeno na tri minute, samo za vas!

Takole gre zgodba. Sedem let nazaj je na letalu, ko sem se vozil s počitnic na Baliju, zraven mene sedela ena deklica, dijakinja, ki je pa prihajala iz zelo revne družine. Ne vem, kako se je znašla na tistem letalu, verjetno so si za ta let trgali od ust. No, pa takrat se tudi jaz nisem vozil s tako dragimi letalskimi družbami kot zdaj. Kakor koli že, ta deklica je očitno nekam šla, da bi iz sebe nekaj naredila, da bi naredila nekaj iz svojga življenja. In me je vprašala eno preprosto vprašanje: Kakšna pot vodi do uspeha?

Počutil sem se res nelagodno, ker ji nisem znal dati odgovora. Torej, sem šel z letala in prišel na TED Talk. In tam sem videl ogromno uspešnih ljudi, zato sem se odločil, da bom naredil intervjuje z njimi in zbral odgovore. In evo, tule so! Kaj res vodi do uspeha?

1. Strast! Delaj iz ljubezni, ne za denar! Če delaš stvari iz ljubezni, boš nekako že uspel!
2. Delaj! Vse je težko delo, nič v življenju ti ne pride nasproti z lahkoto. Deloholiki ne obstajajo, obstajajo pa ljuboholiki! Ker delati je užitek! Delaj dobro – in to je stvar prakse, prakse, prakse!
3. Fokus! Hkrati se moraš fokusirati samo na eno stvar. In to privede do uspeha!
4. Pušaj se! Mentalno, fizično, moraš se znebiti sramežljivosti in negotovosti, pa bo! Seveda pa se včasih ne moremo sami pušat, zato so tukaj ... Mame. Moj kolega je nekoč rekel: Mama me je sforsirala!
5. Ustrežljivost. Ko mi otroci rečejo, da bi radi bili milijonarji, jim rečem, da ne morejo biti ustrezljivi sebi, ampak drugim. Ampak drugim seveda ustrežeš z nečim, kar ima vrednost na trgu! Ker to je edini način, valda, da postaneš bogat.
6. Ideje! Bill Gates je nekega dne rekel: I have a dream! O, imam idejo, da ustanovim prvo podjetje, ki izdeluje programsko opremo za računalnike! Evo! Men se zdi to kr dobra ideja.
7. Bodi prijatelj s policijo. Kdor je dober prijatelj s policijo, temu se viša plača. Kradejo samo slabi, neomikani ljudje. Policija mora biti tvoj najboljši prijatelj. Protikorupcijska komisija tudi! Ministrstvo za notranje zadeve prav tako. To se spleča!
8. Vztrajnost. To je ena izmed pomembnejših stvari. Da vztrajaš, tudi če ti spodleti, vztrajaš. Vztrajaš tudi, če je vse okoli slabo.
9. Torej, odgovor na to vprašanje je preprost. Plačaj 4000 dolarjev in pridi na TED! Če ti pa ne uspe, pa naredi teh osem stvari in zaupaj mi, uspelo ti bo!

## 11. SODBA

NOVINAR: Šen Te so oklicali za angela predmestij. V imenu trafike je darovala 1000 evrov mladi deklici, ki si bo s tem denarjem lahko privoščila izjemno drago operacijo v tujini. Šen Te je šla v zavetišče po eno mačko, po enga psa in po enga zajca. Šen Te zaljubljena v ... REVOLUCIJO! Postala je predsednica sindikata prekarnih delavcev in spolnih delavk. Poglejte jo, res je videti zaljubljena v sindikat!

O, pa še ena novica! V našem mestu je zrasla nova tovarna, zmanjšali bomo brezposelnost, pravijo. Lastnik tovarne Šuj Ta obljublja 1000 novih delovnih mest. Zaposlil je tudi ubogega Suna in ga s tem rešil smrti. Preden se je obesil, je s pomočjo njegove sestrične dobil mesto menedžerja v tovarni. Bravo Sun! Hvala Šuj Ta! Glej! Pravijo, da pred tovarno že stojijo migrantska delovna sila in mladi brezposelni. In Sun jih koordinira.

NOVINAR: Delavska svetovalnica je minuli teden na trboveljsko tožilstvo vložila kazensko ovadbo zoper podjetje Šuj tobak zaradi suma kršenja pravic delavcem. Zaposlene v podjetju silijo tudi do 40 ur neprekinjenega dela, pri čemer jih stalno nadzirajo kamere, živijo pa v skladiščih nad proizvodno linijo, kjer so jim položili vzmetnice.

»Popolna strahovlada prek videonadzora. Kamere te nadzorujejo, prostega časa ni, z nenehnimi klici posegajo v tvoje zasebno življenje, ti delavci so fizično, psihično, finančno, čustveno popolnoma izčrpani. Tukaj gre za evidentno situacijo

sistematičnega izkoriščanja delavcev,« je v torek za TV Slovenija opozoril Goran Lukič iz Delavske svetovalnice.\*

ŠUJ TA: Zanikam, da so delavci podvrženi psihičnim pritiskom in da jih ne plačujemo. V celotnem poslovanju nismo niti enkrat zamujali s plačilom. Povprečno izplačilo v proizvodnji je 1000 evrov! Trditev, da je delavec delal 40 ur nepretrgoma, ne drži!

ŠUJ TA: Indijski delavci imajo urejeno bivanje in papirje za delo. Najprej so prebivali v samskem domu v Trbovljah in v motelu v bližini. V tem času smo jim urejali bivališče v Hrastniku, a ker tam elektrike nismo mogli urediti pravočasno, smo se skupaj odločili, da jim uredimo prebivanje oziroma nočitve kar v podjetju.

NOVINAR: Torej v tovarni na tleh?

ŠUJ TA: No, čakajte malo. Kmalu smo jih preselili v hišo v Ravenski vasi, smo celo plačali enotedenski najem, ampak je lastnik po dveh dneh medijskega linčanja, ja, medijskega linča želel, da se izselijo. Zato so zdaj spet tu, na tleh tovarne. Ampak saj imajo jogije.

NOVINAR: Torej ne zanikate, da delavci delajo 40 ur neprestano in spijo v istih prostorih, kot delajo? Ali zanikate, da imate v prostorih kamere, na katerih ves čas opazujete njihovo delo in jih kličete, če se želijo odpočiti?

ŠUJ TA: Ponavljam, indijski delavci imajo urejeno bivanje in papirje za delo.

NOVINAR: Poklicali bomo tri sodnike iz Nemčije in Švice! Zahtevamo policijsko preiskavo na evropski ravni!

ŠUJ TA: Ponavljam, indijski delavci imajo urejeno bivanje in papirje za delo.

NOVINAR: Šuj Ta je zavzel malo prodajalno in jo spremenil v pekel! Strašne stvari se dogajajo v trafiki Šen Te! Ta je že pred nekaj meseci odpotovala! Bratranec pa si je s Sunovo pomočjo vse prilastil! Danes je bil aretiran. Govori se, da je ubil Šen Te, ker je hotel njeno prodajalno zase.

DRAMATURGINJA IN REŽISER:

Šuj tobak je edini, ki ponuja tudi tobak z okusom.

Šuj tobak je edini, ki ponuja tudi tobak z okusom.

Šuj tobak je edini, ki ponuja tudi tobak z okusom.

Šuj tobak je edini, ki ponuja tudi tobak z okusom.

Šuj tobak je edini, ki ponuja tudi tobak z okusom.

Zahtevamo spremembe!

Zahtevamo pravico!

Spremembe!

Pravico!

Šuj Ta!

Fuj Ta! 8X

Na ruševinah  
kapitalizma  
bomo zgradile drugačen svet,  
boljši svet,  
brez avtoritet,  
nočemo životarit,  
hočemo živeti!!

Na ruševinah  
patriarhata  
bomo zgradile drugačen svet,  
boljši svet,  
brez avtoritet,  
nočemo životarit,  
hočemo živet!!

Šuj Ta!  
Fuj Ta!

Za ribe,  
za ptice,  
za delavske pravice!  
Za hrano,  
za plače,  
porušmo jim palače! 3x

ŠEN TE: Počakajte! Počakajte, preden kaznujete Šuj Taja! Poslušajte!

GLAS LJUDSTVA:  
Za ribe,  
za ptice,  
za delavske pravice!

Za hrano,  
za plače,  
porušmo jim palače!  
3x

## 12. ZAKLJUČEK

ŠEN TE: Počakajte! Počakajte, preden kaznujete Šuj Taja! Jaz sem hudoben človek, o mojih zločinih so poročali vsi tisti ljudje!

Stop! Pokličite bogove, pokličite režiserja in dramaturginjo in kostumografinje in scenografinje in občinstvo in vse, pokličite vse. Nekaj vam moram povedati. Jaz sem Šuj Ta in Šen Te hkrati, oboje sem jaz. Vaš nekdanji ukaz, naj bom dobra in vseeno živim, me je kot strela raztrgal na dvoje. Ne vem, kako to. Nisem mogla biti dobra do drugih istočasno kot do sebe. Da bi pomagala drugim in sebi, je bilo zame pretežko. Ah, vaš svet je naporen. Prevelika stiska, prevelik obup. Roko, ki jo ponudiš revežu, ti jo takoj izruva! Kdor pomaga izgubljenim, je sam izgubljen. Ker kdo se lahko dolgo upira hudobiji, če umre, kdor ne je mesa? Kje naj bi vzela vse, kar so rabili? Samo od sebe! Ampak potem sem popustila, breme dobrih namenov me je pritisnilo ob tla. Če pa sem zakrivila krivico, sem mogočna hodila naokoli in jedla dobro meso. Nekaj je hudo narobe s tem vašim svetom. Zakaj je za hudobijo predvidena nagrada in zakaj dobrega človeka čakajo tako stroge kazni? Ah, nisem mogla, da se ne bi razdvajala. In nekje v sebi sem vedela nekaj skrivnostnega, ker me

je krušna mati namazala z vsemi žavbami iz obcestnega jarka. Od njih se mi je izostrilo oko. Ampak sočutje me je tako bolelo, da me je spričo bede takoj popadla volčja jeza. Potem sem začutila, kako se spreminjam in kako so se mi usta spremenila v gobec. Kot pepel v ustih je imela okus dobra beseda. In vseeno sem hotela biti angel tem predmestjem. Poklanjala sem z užitkom. En srečen obraz in že sem hodila po oblakih. Obsodite me: vse, kar sem zakrivila, sem naredila, da bi pomagala svojim sosedom. Za vaše velike načrte, bogovi, sem bila jaz, ubogi človek, premajhna.

## 9. Gledališki list

### DOBER ČLOVEK

*Avtorski projekt Rine Pleteršek po motivih Dobrega človeka iz Sečuana Bertolta Brechta*

Dobri človek iz Sečuana je zgodba o revni spolni delavki Šen Te, ki jo obiščejo trije bogovi, saj iščejo dobrega človeka. Ljudje jih napotijo k Šen Te, bogovi pri njej prespijo in ji v zameno za gostoljubnost pustijo denar. Z njim si Šen Te kupi trafiko, a ker je njena dobrot brezmejna in se ves čas razdaja, tako njej kot trafiki grozi propad. Zato Šen Te vzpostavi svoj drugi jaz – bratranca Šuj Taja, ki zna postavljati meje, še več, iz trafike ustvari tobačno tovarno, v kateri izkorišča delovno silo. V eni osebi se tako zgostita dve radikalni nasprotji: brezmejno razdajanje in neustavljivo izkoriščanje.

V adaptaciji Dober človek na kabarejski in komičen način preigravamo razklanost dobrega človeka znotraj izkoriščevalskega kapitalističnega sistema, ki hodi z roko v roki s patriarhatom in ustvarja nenehna neskladja med zakonom, etiko in prakso našega vsakdana.

**Režija** Marko Torlaković **Dramaturgija in avtorica adaptacije** Ana Lorger **Glasba** Marko Torlaković **Igra** Rina Pleteršek, Markolina, Lora **Glas na posnetku** Bernard Stramič **Prevod originalnega besedila** Urška Brodar **Kostumografija** Zala Žagar **Oblikovanje svetlobe** Domen Lušin **Oblikovanje zvoka** Luka Miklošič **Koreografija** Dijana Džamastagić **Maska** Dido **Producentka** Mija Špiler **Mentor** Prof. Boris Ostan **Produkcija** Akademija za gledališče, radio, film in televizijo **Koprodukcija** Hupa Brajdič/KUD 21

## 10. Viri

- Brecht, Bertolt. *Izbrana dela I*. Ur. Bratko Kreft. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1962.
- Brecht, Bertolt. »Dobri človek iz Sečuana.« *Gledališki list Mestno gledališče Ljubljansko* letn. 65, št. 12, 2014/2015, str. 33–77.
- Brecht, Bertolt. *Šest iger*. Ur. Mojca Kranjc. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 1993.
- Brecht, Bertolt. »O gestični glasbi« in »Fragmenti o gestusu.« *Maska* letn. 8, št. 1–2, 1999, str. 22–23.
- Brecht, Bertolt. *Umetnikova pot*. Ur. Janez Stanič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on theatre*. Ur. Marc Silberman, Steve Giles in Tom Kuhn. London: Bloomsbury academic, 2015.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on performance*. Ur. Tom Kuhn, Steve Giles in Marc Silberman. London: Bloomsbury academic, 2014.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Film & Radio*. Ur. Marc Silberman. London: Bloomsbury, 2019.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ur. John Willett. New York: Hill and Wang, 1966.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Art and Politics*. Ur. Steve Giles, Tom Kuhn. London: Bloomsbury, 2015.
- Benjamin, Walter. »Poskusi o Brechtu.« Bertolt Brecht. *Zgodbe gospoda Keunerja; Me-ti. Knjiga obratov*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2009, str. 211–354.
- Berger, Matjaž; Debenjak, Božidar idr. *Čas je za Brechta*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2009.
- Bradley, Laura. *Brecht and Political Theatre*. London: Oxford University Press, 2006.
- Boal, Augusto. *Theatre of the oppressed*. London: Pluto Press, 2008.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 2006.
- Connell, R.W. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Černigoj, Tjaša. »Šampioni iz Sečuana ali Brechtovsko preoblačenje kot metodološki koncept.« *Gledališki list Mestno gledališče Ljubljansko* letn. 65, št. 12, 2014/2015, str. 17–23.

- Diamond, Elin. »Brechtovska teorija / feministična teorija: h gestični feministični kritiki.« *Maska*, letn. 8, št. 1–2, 1999, str. 49–53.
- Fausto-Sterling, Anne. *Biološki/družbeni spol*. Ljubljana: Krtina, 2014.
- Gruber, Fiona. »MTC Talks Interview with Simon Stephens«. MTC, <https://www.mtc.com.au/discover-more/backstage/mtc-talks-interview-with-simon-stephens>. Dostop 16. avg. 2024.
- Horvat, Sebastjan. »Strah in beda našega časa.« *Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča* št. 4, 2022/2023, str. 8–10.
- Jameson, Fredric. *Brecht and Method*. London, New York: Verso, 1998.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge, 2006.
- Lennox, Sara. »Women in Brecht's Work.« *New German Critique* št. 6.14, 1978, str. 83–96.
- Lipoglavšek, Manca. »"Brechtove" ženske ali ženske in Brecht.« *Adept* letn. 8, št. 2, 2022, str. 56–60.
- Milohnić, Aldo. »Gestus: vizualno v diskurzivnem.« *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: *Maska*, Transformacije, 2009.
- Milohnić, Aldo. »Uvod/v/BRECHT/gestus.« *Maska*, letn. 8, št. 1–2, 1999, str. 19–21.
- Milohnić, Aldo. »Gestično gledališče.« *Maska*, letn. 8, št. 1–2, 1999, str. 617–64.
- Milohnić, Aldo. »Sveta Ivana Klavniška ali kako v gledališču prepričljivo uprizoriti velike finančne posle?« *Sveta Ivana Klavniška*. Brecht, Bertolt. Ljubljana: Založba \*cf, 2018, str. 113–133.
- Mueller, Roswitha. *Bertolt Brecht and the Theory of Media*. ZDA: University of Nebraska Press, 1989.
- Mulvey, Laura. »Visual Pleasure and Narrative Cinema.« *Screen* letn. 16, št. 3, 1975, str. 6–18.
- Mumford, Meg. *Bertolt Brecht*. London: Routledge, 2009.
- Schwarz, Roberto. »The Relevance of Brecht: High Points and Low.« *Meditations* letn. 23, št.1, 2007, str. 27–62.



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

Silberman, Marc. »Brecht is dead! Brecht is dead?« *Logos: A Journal of Modern Society and Culture* letn. 5, št. 3, 2006.

Svin, Darko. *Brechtovo ustvarjanje in horizont komunizma*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2016.

Varney, Denise. »Performing Sexual Difference: a feminist appropriation of Brecht.« *Brecht Yearbook* letn. 26, št.1, 2001, str. 127–142.

Walby, Sylvia. *Theorizing Patriarchy*. Oxford: Blackwell, 1990.

**IZJAVA O AVTORSTVU**  
**magistrskega dela**

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je diplomsko/magistrsko delo [naslov] rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum:

Podpis: