

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

Gledališka režija

SARA LUCU

Pogovor o gledališču v gledališču

Analiza produkcije *Kila_o Brechta* po motivih *Kupovanja medenine* B. Brechta

Magistrsko delo

Ljubljana, 2018



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

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO
Gledališka režija

SARA LUCU

Pogovor o gledališču v gledališču

Analiza produkcije Kila_o Brechta po motivih Kupovanja medenine B. Brechta

Magistrsko delo

Mentor:izr. prof. mag. Sebastijan Horvat

Somentor:izr. prof. dr. Aldo Milohnič

Ljubljana, 2018

Ime in priimek: Sara Lucu

Naslov magistrskega dela: Pogovor o gledališču v gledališču: Analiza produkcije *Kila_o Brehta* po motivih *Kupovanja medenine* B. Brehta

Kraj: Ljubljana

Leto: 2018

Število strani: 68

Naziv visokošolske ustanove: UL AGFRT

Program in smer študija: Gledališka režija

Mentor: izr. prof. mag. Sebastijan Horvat

Somentor: izr. prof. dr. Aldo Milohnič

Jezikovni pregled: Milorad Mičić

Iskreno se zahvaljujem izr. prof. mag. Sebastijanu Horvatu in izr. prof. dr. Aldu Milohniću za vso strokovno pomoč, vse konstruktivne kritike, zanimive pogovore in izjemno spodbujanje pri pripravi magistrske produkcije; svoji ekipi za trdo delo in zaupanje v proces; staršem za podporo in ljubezen; Mišu za vse in še več.

POVZETEK

Pogovor o gledališču v gledališču: Analiza produkcije *Kila_o Brechta* po motivih *Kupovanja medenine* B. Brechta

V dramskem besedilu *Kupovanje medenine* Brecht s pomočjo dialoga med filozofom, dramaturgom, igralcem, igralko in scenskim delavcem predstavi svoje razmišljanje o gledališču. Pogovor teče o novih usmeritvah in spremembah uprizarjanja, ki bi omogočale gledališču, da odigra pomembno vlogo pri preizpraševanju obstoječe družbene ureditve in oblikovanju pravičnejše družbe. Magistrsko delo se ukvarja s temeljnimi Brechtovimi idejami, ki so ustvarjalcem služile pri pripravi magistrske produkcije *Kila_o Brechta*, s katero so želeli odpreti prostor za pogovor o gledališču z občinstvom, ter analizo omenjene uprizoritve. Prvi del naloge vključuje predstavitev glavnih značilnosti *Kupovanja medenine*, analizo dramskih oseb kot nosilcev različnih pogledov na gledališče ter predstavitev temeljnih vprašanj, ki jih besedilo odpira. Drugi del naloge je namenjen analizi produkcije, zato se najprej posvetimo začetnemu konceptu, predstavitvi ustvarjalcev in njihovih vlog v uprizoritvi, izbiri tem in iztočnic za pogovor, pogovoru kot gledališki formi in vključevanju občinstva, izbiri prostora in prostorskim vprašanjem, na koncu pa še drugim izbranim vprašanjem, ki so se pojavljala tako med procesom kot med samo izvedbo produkcije. Sledi kratek opis uprizoritve, nato pa analiza pogovorov z obiskovalci, v kateri analiziramo izbrane teme in odzive udeležencev.

Ključne besede: Bertolt Brecht, Kupovanje medenine, občinstvo, interaktivno gledališče, politično gledališče

ABSTRACT

Discussing Theatre in the Theatre: Analysis of the theatre production *Kila_o Brechta* inspired by Bertolt Brecht's *Buying Brass*

Buying Brass is a play, in which Brecht's views on theatre are presented in the form of a dialogue between the philosopher, the dramaturg, the actor, the actress and the stagehand. The discussion revolves around new directions and changes regarding ways of performing that would enable theater to play an important role in questioning the existing social order and creating a more just society. This master's thesis deals with the basic Brecht's ideas, which were used as an inspiration for the creative team of the production *Kila_o Brechta*, and with

the analysis of the production, whose main goal was to establish a place for artists and audience to talk about theatre. In the first part of the thesis we focus on the presentation of *Buying Brass*' main features, the analysis of the characters and their views on theatre and the presentation of main topics from the play. In the second part we analyse the production by presenting the initial concept, members of the creative team and their roles during the show, chosen topics and questions for discussion, conversation as a theatrical form and the involvement of the audience, the chosen place for our production and its restrictions. We also highlight some of the questions that arose from the play. In the end we briefly describe the production and analyse the discussions that were carried out by presenting some of the topics and feedbacks from the participants.

Key words: Bertolt Brecht, Buying Brass, audience, interactive theatre, political theatre

Kazalo

1 Uvod	7
2 Brechtovo <i>Kupovanje medenine</i> kot izhodiščni material	9
3 Dramske osebe kot nosilci različnih pogledov na gledališče	15
3.1 Dramaturg	15
3.2 Filozof	17
3.3 Igralec	22
3.4 Igralka	26
3.5 Delavec (Osvetljač).....	28
4 Proces ustvarjanja magistrske produkcije <i>Kila_o Brechta</i>	31
4.1 Izbira besedila in začetni koncept	31
4.2 Ustvarjalci kot oblikovalci vsebine in udeleženci v pogovoru	34
4.3 Izbira tem in temeljnih iztočnic	37
4.4 Pogovor kot gledališka forma in vključevanje občinstva	39
4.5 Izbira prostora in prostorska vprašanja	44
4.6 Izbrane dileme in odločitve.....	46
5 Analiza pogovora z občinstvom	50
5.1 Kratak opis produkcije <i>Kila_o Brechta</i>	50
5.2 Sestava občinstva	51
5.3 Analiza pogovora v notranjih prostorih	52
5.4 Analiza pogovora v zunanjih prostorih.....	59
6 Zaključek	61
7 Literatura in viri.....	64

1 Uvod

Pričujoče magistrsko delo je teoretično-analitična obravnava zaključne produkcije magistrskega programa Gledališka režija na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo z naslovom *Kila_o Brechta*, ki je bila premierno izvedena 18. junija 2018 v Soho baru Ljubljana. Koncept uprizoritve je temeljil na želji po vzpostavitvi skupnega prostora, v katerem lahko gledališčniki skupaj z občinstvom vzpostavijo dialog o pričakovanjih v gledališču, pogledih na politično gledališče in vlogi gledališča v družbi nasploh. Pri tem so ustvarjalni ekipi kot iztočnice služile temeljne ideje Bertolta Brechta iz njegovega besedila *Kupovanje medenine* (v originalu *Dialoge aus dem Messingkauf*), ki je najintenzivneje nastajal med leti 1939 in 1942.

Kupovanje medenine lahko najbolj strnjeno označimo kot Brechtov poskus podajanja lastnih teoretičnih idej v dialoški formi. Filozof, dramaturg, igralec, igralka in delavec razpravljajo o temeljnih komponentah Brechtovega epskega gledališča, kot so načini igre, dramaturgija, uporaba glasbe in scenografije, dramski tekst in vloga občinstva. Prav tako razmišljajo o politični funkciji gledališča, odnosu gledališča do znanosti ter ideji, da je epsko gledališče najbolj primerna pot za sodobno gledališče (Puchner 2010: 107). V *Kupovanju medenine* dialog med dramskimi osebami postane drama sama, čeprav ji ne moremo določiti jasne strukture ali zgodbe v tradicionalnem smislu. V skladu z Brechtovo idejo pogovora o gledališču v gledališču smo ustvarjalci produkcijo *Kila_o Brechta* prav tako zasnovali kot pogovor, s to razliko, da smo želeli k pogovoru povabiti in privabiti tudi občinstvo, saj so nas zanimale predvsem njihove misli in izkušnje v povezavi z izbranimi temami. Kot pravi Wright (2016), realnost po Brechtu ustvarjajo ljudje, kar pomeni, da jo prav ljudje lahko tudi spreminjajo. Pri tem ostaja odprto vprašanje, ali je Brechtov cilj dokazovanje, da se lahko kontradiktornosti v svetu dejansko izničijo, ali zgolj predlog, da mora biti delovanje ljudi usmerjeno v reševanje problemov v družbi (ibid.). V vsakem primeru so ljudje tisti, ki morda lahko dosežejo potrebne spremembe v svetu, vendar se morajo relevantnih problemov najprej zavedati in o njih tudi razmišljati.

Magistrska naloga je razdeljena na dva dela, in sicer na teoretični in analitični del. Uvodu sledi drugo poglavje, v katerem se posvetimo nastanku in značilnostim *Kupovanja medenine*,

ki nam je služil kot izhodiščni material pri pripravi magistrske produkcije *Kila_o Brechta*. Na kratko omenimo tudi problematiko različnih verzij besedila in posledično različnih prevodov, nato pa si podrobneje pogledamo verzijo v prevodu Dušana Voglarja, ki smo jo uporabljali pri našem procesu. Na koncu poglavja nekaj besed posvetimo še Brechtovim političnim nazorom in njihovemu vplivu na njegovo delo. V tretjem poglavju se posvetimo bolj podrobni analizi dramskih oseb iz *Kupovanja medenine*, saj lahko preko njih spoznamo temeljna vprašanja, ki jih besedilo odpira. Obenem so nam dramske osebe služile kot izhodišče pri definiranju funkcij nastopajočih v naši uprizoritvi. Četrto poglavje je namenjeno analizi procesa ustvarjanja produkcije *Kila_o Brechta*, zato se najprej posvetimo izbiri besedila in začetnemu konceptu, nato predstavitvi ustvarjalcev in njihovih vlog v uprizoritvi, izbiri tem in iztočnic za pogovor, pogovoru kot gledališki formi in vključevanju občinstva, izbiri prostora in prostorskim vprašanjem, na koncu pa še izbranim dilemam in vprašanjem, s katerimi smo se ukvarjali tako med procesom priprave produkcije kot med samimi izvedbami in evalvacijami ponovitev. Sledi peto poglavje, v katerem najprej na kratko opišemo potek samega dogodka, nato pa se posvetimo analizi nekaterih tem, ki smo jih v treh izvedenih ponovitvah odprli z obiskovalci. V zaključku na kratko povzamemo vsebino naloge in predstavimo glavne ugotovitve.

2 Brechtovo *Kupovanje medenine* kot izhodiščni material

Kupovanje medenine lahko najbolj strnjeno označimo kot Brechtov poskus podajanja lastnih teoretičnih idej v dialoški formi. Brecht je prvi osnutek pripravil že leta 1937, večino besedila pa je napisal med leti 1939 in 1942. Dopolnjeval ga je še med svojim bivanjem v Združenih državah Amerike (Trencsényi 2015: 116), potem pa ga je z večkratnimi premori dopolnjeval in spreminjal vse do leta 1955 (Luckhurst 2006: 196). Brecht besedila nikoli ni dokončal, prav tako pa v času Brechtovega življenja besedilo ni bilo objavljeno v celoti (Trencsényi 2015: 116). *Kupovanje medenine* torej ni sklenjeno, zaokroženo in dokončno oblikovano besedilo, ampak zbirka različno dodelanih delov ali celo osnutkov (Voglar 1987: 508).

Glahn (2014) ob tem izpostavi, da se je Brecht v približno istem času, torej pred svojim odhodom v Združene države Amerike, ukvarjal s pisanjem še dveh del, v katerih je prav tako eksperimentiral s komunikativno formo dialoga, in sicer z besedilom *The Refugee Dialogues* (v nekaterih angleških prevodih *The Refugee Conversations*, v originalu *Flüchtlingsgespräche*, op. a.) ter njegovo znano dramo *Galileo* (tudi *Life of Galileo*, v originalu *Leben des Galilei*, op. a.). Na podlagi Brechtovih osebnih zapiskov, naj bi bili Galilejevi dialogi celo inspiracija za *Kupovanje medenine*, v katerem je torej želel s pomočjo dialoške forme artikulirati svojo obširno gledališko teorijo (ibid.). White (2004: 249) pri tem dodaja še vzporednice s Sokratovo metodo, s katero se je Brecht podrobneje spoznal pri svojem študiju *Simpozija*, ko je iskal material za svojo kratko zgodbo *Der verwundete Sokrates*. Značilno Sokratovo »navzkrižno spraševanje« oziroma izmenjevanje vprašanj in odgovorov, s pomočjo katerega Platonov Sokrat preverja sklepanja in išče nedoslednosti, lahko tako na več mestih najdemo tudi pri *Kupovanju medenine*. Enako ugotavlja Trencsényi (2015: 116), ki pravi, da enako kot pri Platonovih dialogih model javnega diskurza omogoča predstavitev različnih pogledov na določeno temo. S soočenjem različnih estetskih, političnih in filozofskih argumentov ter idej naj bi na koncu pogovora prišli do skupnega zaključka (ibid.). O zanimivosti same forme besedila govori tudi Puchner (2010: 110), ki prav tako izpostavi, da Brecht s tem besedilom sledi tradiciji, ki se razteza od Platona preko Diderotovega *Paradoksa o igralcu*, Goethejevega prologa v *Faustu*, Craigovega dialoga o gledališču (v delu *O gledališki umetnosti* op. a.) do Wildovih dialogov o kritiki. V *Kupovanju*

medenine sam pogovor oziroma dialog o gledališču med dramskimi osebami torej postane drama sama, pa čeprav brez jasne strukture ali zgodbe v tradicionalnem smislu.

Kdor vsaj malo pozna Brechtov opus, bo ob prebiranju *Kupovanja medenine* nedvomno pomislil tudi na njegov *Mali organon*, ki se tematsko ukvarja z istimi vprašanji kot *Kupovanje medenine*. Zanimivo je, da je dobil skozi leta *Mali organon* večjo veljavo in več pozornosti, čeprav naj bi bil (tudi po Brechtovih besedah) samo skrajšana verzija *Kupovanja medenine* (Luckhurst 2006: 196). En izmed razlogov za takšno stanje je nedvomno zahtevnost forme *Kupovanja medenine* kot nedokončane zbirke različnih fragmentov, ki je v nekaterih krogih še danes označena kot problematična (Luckhurst 2006: 196). Drug razlog je najverjetneje tudi dolžina besedila (Wright 2016), saj je celotnega materiala brez izločevanja ali urejanja za več kot 170 strani (Barnett 2015: 179). *Mali organon* tako predstavlja bolj strukturiran način podajanja vsebine za razliko od *Kupovanja medenine*, kjer je težje določiti eno samo poglavitno tezo (»Hauptthese«), saj so različne teme in predpostavke predstavljene v odprti mešanici dialogov, esejev, fragmentov in poezije (White 2004: 183). Kljub povedanemu pa se v zadnjih letih v mnogih strokovnih člankih in monografijah ponovno odpira prostor za temeljito analizo in razmišljanje o *Kupovanju medenine*, ki nam navsezadnje še dodatno razsvetljuje Brechtova razmišljanja o gledališču.

Pri vsem povedanem ni presenetljivo, da je bilo besedilo tudi redko uprizarjano, še težje pa lahko podatke o uprizoritvah najdemo na spletu ali v literaturi. Najbolj znana in v literaturi večkrat omenjena je sicer uprizoritev Berlinskega ansambla (Berliner Ensemble, v nadaljevanju BE), ki so jo v sklopu Brechtovih večerov leta 1963 pripravili Wekwerth in skupina mladih režiserjev (Barnett 2015: 179). Uprizoritev je vključevala tudi tri »praktične prikaze« iz njihovega lastnega repertoarja ter pet vaj za igralce, in sicer treh iz *Kupovanja medenine* ter dveh, ki so jih zasnovali sami. Kot pravi Barnett (ibid.), je bil to kompleksen in ambiciozen projekt, ki je kljub začetnim dvomom doživel kar 100 ponovitev med leti 1963 in 1970. Leonhardt (1966) pa v svoji kritiki zapiše, da je ustvarjalcem uspelo potrditi temeljno Brechtovo tezo, da za ustvarjanje napetosti ni potrebe po empatiji ali trpljenju dramskih likov. Kar se tiče novejših izvedb, lahko na spletu najdemo posnetek bralne uprizoritve v angleškem jeziku, ki so jo leta 2014 izvedli v Lanchester Gallery v sklopu razstave del Jeffreyja Charlesa Henryja Peacocka z naslovom *Critical Decor: What Works!* (LGP 2018). Pri nas so v Gleju

bralno uprizoritev pripravili Mojca Kranjc, Darja Dominkuš in Tone Peršak v sezoni 1981/1982 (SiGledal 2007).

Zaradi nedokončanosti in razpršenosti besedila, niti v originalu niti v prevodu nimamo obče sprejetega celotnega besedila, temveč lahko najdemo več različic. Največkrat se v teoretičnih krogih sicer omenja štiri fragmentirane in med seboj različne verzije *Kupovanja medenine* (Bridgwater 1967: 178), v katerih lahko najdemo tako različen izbor materiala kot različno razporeditev. V angleškem jeziku je recimo najbolj poznan in največkrat analiziran prevod Johna Willetta, ki temelji na obširnejši verziji iz *Schriften zum Theater 5* in vsebuje štiri sklope pogovora z dodanimi prilogami k teoriji, obenem pa ne vključuje nekaterih esejev, pesmi in praktičnih prizorov, ki jih lahko najdemo v drugih verzijah (ibid.). Vsaka verzija in posledično tudi prevod besedila torej prinaša drugačen material, drugačno dolžino, poudarke, predloge za montažo in formo. Na tem mestu lahko omenimo tudi dileme pri prevodih samega naslova besedila, ki močno določa vstopno točko za bralca ali ustvarjalca. Problem se pojavi recimo ravno pri angleškem prevodu *The Messingkauf Dialogues*, kjer ostaja nemška beseda *Messingkauf* neprevedena, kar onemogoča angleško govorečemu bralcu, da bi naslov povezal z izjemno pomembno filozofovo metaforo o kupovanju medenine, o kateri bomo govorili v nadaljevanju. Druga verzija angleškega naslova je *Buying Brass*, ki se sklada s slovenskim naslovom *Kupovanje medenine*, in veliko bolje ustreza vsebinski polnosti originalnega naslova *Dialoge aus dem Messingkauf*. Pri tem je zanimiva tudi uporaba besede dialog v naslovu, saj nam že takoj predstavi formo besedila, hkrati pa nas lahko posredno povabi, da tudi sami vstopimo v dialog z besedilom.

Analiza vseh verzij in prevodov bi bila za naše potrebe nedvomno preobširna, če ne celo nepotrebna, saj smo tudi pri procesu izhajali predvsem iz ene verzije, ki nam je služila kot opora za raziskovanje. Temu je nedvomno botrovalo tudi dejstvo, da sta v slovenskem jeziku dostopni samo dve verziji besedila, in sicer delni prevod, ki so ga za bralno uprizoritev v Gleju pripravili Mojca Kranjc, Darja Dominkuš in Tone Peršak in je bil leta 1982 izdan v *Problemih* (let. 20, št. 218-220 (4-6), str. 182-201); ter prevod Dušana Voglarja, ki je bil izdan leta 1987 v *Umetnikovi poti*. Ker smo si slednjega izbrali kot izhodišče pri naši produkciji, se bomo nanj največkrat opirali tudi pri analizi v pričujoči nalogi.

Kupovanje medenine je torej skupek različno dolgih dialogov, prizorov in pesmi. Iz besedila je razvidno, da je Brecht dogajanje razdelil na štiri »noči« oziroma tematsko povezana poglavja, ni pa jasno, ali naj bi te »noči« dejansko potekale štiri dni ali pa naj bi se vse skupaj kot celota uprizorilo v enem kosu. Ravno zaradi nedokončanosti besedila je namreč težko predvideti, kakšen je bil Brechtov načrt za besedilo kot celoto (Barnett 2014: 51). Hkrati pa ravno to dejstvo ustvarjalca spodbuja k svobodnemu in kreativnemu razmišljanju o materialu ter načinu povezovanja različnih elementov v celoto, ki podpira njegovo osnovno raziskovalno tendenco in predstavlja temelj za iskanje odgovorov na vprašanja, ki ga najbolj vznemirjajo. V skladu z Brechtovo idejo montaže vsebuje vsaka »noč« različne, vendar povezane elemente, kar omogoča variacije razporeditev elementov v celoto (Barnett 2014: 51). V postopku montaže montirani element prekine kontekst, v katerega je montiran, kar podpira Brechtovo zavračanje reproduciranja stanj, ki ga je zamenjalo odkrivanje oziroma razkrivanje stanj (Benjamin v Osojnik 2015). Brecht je z uporabo montaže želel aktivirati gledalca, saj ga je s tem spodbujal, da sam išče povezave znotraj materiala. Kljub temu, da je glavna rdeča nit *Kupovanja medenine* napetost med starim in novim gledališčem, med epizodami ali tematskimi sklopi torej ni mehkega prehoda, temveč preskoki puščajo praznino, ki naj bi jo zapolnil gledalec (Barnett 2014: 51). To gledalca zopet vrže iz pasivne pozicije in ga vabi k nenehnemu soočanju z lastnimi stališči in iskanju lastnih povezav z videnim. Pri tem je vredno opozoriti, da je tudi za ustvarjalca montaža izjemno uporaben postopek za izpostavitve zelenih točk zanimanja in osvetlitev določenih segmentov, saj dopušča grajenje lastnega vsebinskega poteka in iskanja svoje rdeče niti znotraj danih tematskih sklopov.

Sosledje in število tematskih sklopov v *Kupovanju medenine* se razlikuje glede na verzijo oziroma prevod besedila, zato se bomo osredotočili na vsebino Voglarjevega prevoda, ki smo ga kot izhodišče uporabili pri produkciji *Kila_o Brechta*. Najprej moramo izpostaviti, da Voglarjev prevod *Kupovanja medenine* ne vsebuje pesmi ali praktičnih vaj za igralce, temveč je sestavljeno samo iz dialoških fragmentov ter teoretičnih esejev, ki nimajo določenega govorca. V prvi noči se pogovor začne z vprašanjem dramaturga filozofu, kaj ga v gledališču zanima, nato pa se preko dialoga odpre tema (dobrega in slabega) posnemanja in namena posnemanja, igralskih veščin ter vprašanja zbujanja in doživljanja čustev v gledališču. Pod ločenimi podnaslovi v besedilu se nato igralec, dramaturg in filozof dotaknejo tudi naturalizma in realizma, nevednosti ljudi o lastni ogroženosti ter metodah za odstranitev

vzrokov za ogroženost ter marksizma, na koncu noči pa na kratko še vloge dramskega besedila. Druga noč se začne najprej s proznimi besedili, in sicer z esejem o dramatikih tipa K in tipa P ter z esejem o uličnem prizoru. Sledi igralčev govor o prikazu majhnega nacista (same praktične vaje za prikaz v besedilu ni), nato pa se začne pogovor o znanosti in umetnosti. Sledi dialog o podiranju iluzije in vživetju, nato o Shakespearjevem gledališču in o »starih« igrah nasploh, konča pa se z dramaturgovim predavanjem o Piscatorjevem gledališču. V tretji noči se najprej dotaknejo teme dramatikove vloge v gledališču in odnosu ustvarjalcev do besedila, nato pa se pogovor osredotoči na potujitveni efekt, ki je tudi tematski zaključek noči v obliki eseja o potujitvenih učinkih v kitajski igralski umetnosti. Četrta noč v tej verziji je najkrajša, služi pa kot nekakšen povzetek celotnega pogovora do te točke. Zaključek pogovora je točka, v kateri se vsi udeleženci združijo v ideji za novo gledališče, ki si ga želi filozof. Na koncu besedila najdemo *Dodatke k teoriji Kupovanja medenine*, ki se dotaknejo aristotelovskega gledališča, materialistične dialektike, novega gledališča, potujitvenega efekta, zabavanja in poučevanja v gledališču ter kitajskega gledališča (Brecht 1987: 247-306). Nekatere teme si bomo natančneje pogledali pri analizi naše produkcije, saj so nam določena vprašanja predstavljala glavna izhodišča za izvedbo naših gledaliških večerov.

Ob raziskovanju Brechta in njegovega pogleda na gledališče pa nikakor ne smemo prezreti dejstva, da je bilo tako njegovo osebno življenje kot njegovo delo neposredno in odkrito povezano z njegovimi političnimi stališči oziroma njegovim pogledom na tedanjo družbo in željo po revoluciji. Ta političnost je izrazita tudi v *Kupovanju medenine*, predvsem v razmišljanju filozofa, kar nam je prav tako služilo kot eno izmed temeljnih vprašanj, ki smo jih želeli odpreti v pogovoru z občinstvom in tako slediti Brechtovi ideji, da mora biti gledališče tako rekoč platforma za prenašanje znanja gledalcem in njihove aktivacije, kar lahko posledično pripelje do njihove emancipacije in spremembe družbene ureditve. Kot pravi Glahn (2014), se je ob raziskovanju Brechta pomembno zavedati njegove predanosti socializmu, ki jo je bilo toliko težje zagovarjati v času hladne vojne; njegovega zanimanja za znanost in stališča, da se lahko družbena realnost transformira preko emancipatorne moči, ki jo nudita znanstvena misel in tehnologija; ter njegovo videnje delavskega razreda kot nosilca revolucionarnih sprememb in umetnika kot spodbujevalca družbene zavesti. Pri iskanju glavnih misli iz besedila, ki sovpadajo z našimi lastnimi vprašanji o družbi in gledališču in ki nas zanimajo kot ustvarjalce in obiskovalce gledališča ter hkrati kot člane naše družbe, torej

nikakor nismo smeli prezreti Brechtovih idej o politični vlogi gledališča. Ravno o aktualnosti vsebin, ki jih je skozi svoja dela odpiral Brecht, govori tudi Glahn (ibid.), ki izpostavi dejstvo, da so dandanes vprašanja socializma, tehnološkega napredka in razreda zopet izjemno relevantne in pereče teme, ki sledijo vse bolj razširjenemu preizpraševanju kapitalizma in prostega trga. Kljub temu, da je ravno zaradi omenjenih dejstev Brecht mnogokrat označen kot agitprop umetnik, pa Glahn (2014) opozarja, da Brecht razlikuje med različnimi vrstami aktivnosti in pasivnosti, saj se zaveda, da so v gledališču vsi samo opazovalci in da samo kritično opazovanje lahko vzbudi politično aktivnost izven gledališča. Ne gre torej le za spreminjanje načina podajanja vsebine, temveč za kritičen pogled na že obstoječe načine in preizpraševanje »temeljnih« trditvev, na katerih temelji obstoječ družbeni sistem (ibid.). To lahko nazorno vidimo v filozofovem razmišljanju o marksističnem nauku, ko pravi, da je »ob veljavo prišla velika kopica čvrstih stavkov, kakršni so 'Denar je sveta vladar' in 'Zgodovino delajo veliki možje' in 'Ena = ena'. Nikakor pa jih niso nadomestili nasprotni, prav tako čvrsti stavki«. S tem tako bralca kot gledalca morebitne uprizoritve znova opozori na to, s kakšno lahkoto za samoumevne sprejemmo določene trditve, ki jih nato nikoli več ne postavimo pod vprašaj, četudi bi nove trditve lahko prinesle spremembe v obstoječi sistem, ki bi lahko pripeljale do enakopravnejše in bolj zdrave družbe. Kot zaključita Giles in Kuhn (2015) je gledališka teorija le delček Brechtovih pisanj, skozi katera lahko spoznavamo enega izmed najbolj inovativnih, zabavnih in provokativnih avtorjev dvajsetega stoletja ter njegova razmišljanja o širokem spektru kulturnih, estetskih in političnih problematik.

O tem, kako so nam vsa omenjena vprašanja služila kot oporne točke pri produkciji *Kila_o Brechta*, bomo razmišljali v nadaljevanju naloge, najprej pa si na kratko pogledjmo še dramske osebe iz *Kupovanja medenine*, njihove funkcije in poglede na gledališče, preko katerih bomo prav tako na kratko omenili teme, ki jih odpira Brechtovo besedilo.

3 Dramske osebe kot nosilci različnih pogledov na gledališče

Kupovanje medenine temelji na pogovoru med filozofom nekonvencionalnih marksističnih prepričanj in »gledališčniki«, kjer vsak udeleženec predstavlja svoj poklic, hkrati pa izraža svoj lasten pogled in interes v gledališču (Trencsényi 2015: 116; Glahn 2014). Rdeča nit pogovora je vprašanje vloge gledališča danes (pri tem moramo biti pozorni, da je s tem mišljen čas, v katerem je besedilo nastalo op.a.) in na kakšen način naj bi bilo želeno gledališče realizirano (Trencsényi 2015: 116). Filozof želi ljudstvu predstaviti resnično podobo družbenih mehanizmov in s tem spodbuditi akcijo; igravec išče prostor za samoizražanje in poseblja staro gledališče (Glahn 2014), dramaturg je nekakšen gostitelj pogovora in poskuša razumeti filozofova stališča, odrski delavec naj bi glede na Brechtovo začetno opredelitev predstavljal novo občinstvo, igralka pa naj bi bila politična. Zaradi nedokončanosti besedila imata zadnja dva lika v obstoječih besedilih minorni vlogi, vendar bomo o tem kaj več povedali v nadaljevanju. Pričujoče podpoglavje je namreč namenjeno podrobnejši analizi dramskih oseb iz *Kupovanja medenine*, saj so nam njihove značilnosti služile kot izhodišče za grajenje funkcij vseh udeležencev v naši uprizoritvi. Poleg tega pa bomo skozi njihovo analizo še dodatno obravnavali nekatere poglede na gledališče in teme, ki smo jih odprli tudi v naši uprizoritvi.

3.1 Dramaturg

Značilnost Brechtovega gledališča je tudi velik premik v dojetanju dramaturga in dramaturgije znotraj gledališkega procesa, pri čemer se je dramaturgu namesto »institucionalnega dramaturga« namenilo vlogo »uprizoritvenega dramaturga«, ki je prisoten na vajah in celovito sodeluje pri nastajanju uprizoritve (Profeta 2015: 5). Tako lahko tudi pri *Kupovanju medenine* dramaturg za potrebe pogovora o gledališču vsaj delno nadomesti funkcijo režiserja, saj ne deluje le kot zunanji opazovalec ali izvajalec določenih nalog znotraj procesa, ki temeljijo predvsem na raziskovanju teoretičnega referenčnega prostora, temveč je polnopravni sodelavec s poznavanjem celotnega procesa. Pri tem pa ne smemo spregledati Brechtove opredelitve dramaturga na začetku besedila, kjer Brecht zapiše, da je »dramaturg pripravljen delati za filozofa in mu obljublja, da bo dal na voljo svoje zmožnosti in svoja znanja za predelavo gledališča« ter da »pričakuje, da bo gledališče na novo oživel.« Kot

pravi Profeta (2015: 5), dramaturg ne predstavlja nosilca novih idej, temveč nekakšnega prevajalca, saj mu njegova znanja in sposobnosti omogočajo prenos teorije v prakse. V besedilu je dramaturg tisti, ki predlaga, da se njihov pogovor odvija na odru, kot da sami uprizarjajo malo igro, hkrati pa jim bo to omogočalo, da lahko kdaj tudi kaj preizkusijo oziroma »pripravijo za pojasnitev [...] kakšen majhen poskus«. Dramaturg je torej človek akcije in raziskovanja, preverjanja tez v praksi, hkrati pa je spodbujevalec aktivnega pogovora, na katerem temelji ustvarjalni proces v brechtovskem gledališču (ibid.). V nekaterih delih pogovora celo prevzame tipične režiserjeve naloge, ko recimo govori o pomembnosti izbire igralcev in razvoju igralcev (Luckhurst 2006: 198). Profeta (2015: 5-6) pri vprašanju odsotnosti režiserja kot dramske osebe tako ugotavlja, da bi bil morda režiser preveč osredotočen na praktične režijske rešitve in vprašanja, dramaturg pa lahko deluje v prostoru med idejo in uresničitvijo te ideje.

Ob tem ne smemo pozabiti, da je Brechtovo dojemanje dramaturga nedvomno povezano s Piscatorjevim gledališčem, v katerem je Brecht sodeloval kot dramaturg in pisatelj in v katerem je bil dramaturg del ustvarjalne ekipe, njegova funkcija pa je bila predelovanje besedil v luči izbranega političnega stališča ekipe (ibid.). Pomembna razlika pa je vendarle ta, da cilj ne sme biti ustvarjanje praktičnih rešitev, ki bodo služile ozko usmerjeni politični filozofiji, temveč - v skladu s širšim dojemanjem epskega gledališča - vzpostavljanje dialektičnega procesa (ibid.: 7). Nova pozicija dramaturga torej ni zavračala prejšnjih nalog, kot so pisanje, podajanje kritike, evalvacija in načrtovanja prihodnjega dela v gledališču, temveč je dodala številne nove funkcije, med katere spada tudi izbira in urejanje materiala, delno avtorstvo pri besedilih in arhiviranje produkcijskega procesa. S tem je dobil priložnost, da namesto golega opazovanja sprašuje, komentira, intervenira in drugače spodbuja pogovor (ibid.). Tudi Luckhurst (2006: 197) trdi, da dramaturg v besedilu poseduje vse lastnosti Lessingovega prototipa, saj piše in analizira dramska besedila, pozna gledališko zgodovino in je strokovnjak na svojem področju, vendar ima z novimi funkcijami obenem tudi realno moč za implementacijo idej v praksi. Če ima torej filozof revolucionarne ideje, je dramaturg tisti, ki skrbi za praktično transformacijo gledališča, saj se v skladu s Piscatorevo idejo zaveda pomembnosti gledališča, ki lahko komunicira s sodobnim gledalcem (ibid.). Iz vsebine *Kupovanja medenine* je torej jasno, da je dramaturg aktivno vpet v procese znotraj svojega gledališča, da kompetentno razmišlja, komentira in se sprašuje o temah, ki se odpirajo znotraj

pogovora, hkrati pa deluje kot povezovalec oziroma na trenutke celo kot mediator med igralcem in filozofom.

Nikakor pa ne smemo zanemariti dejstva, da dramaturg v *Kupovanju medenine* kljub svoji odprtosti do novih idej (vsaj na začetku) še vedno deluje kot pripadnik »starega« gledališča, ki ga hkrati zagovarja in skozi vprašanja filozofu tudi preizprašuje. Že v prvi noči dramaturg recimo govori o tem, da pri njih, torej v gledališču, v katerem deluje tudi sam, »že dolgo ne nastopajo več nikakršni bogovi, čarovnice, živali ali duhovi« (Brecht 1987: 250). S tem torej opozarja, da se je gledališče skozi zgodovino močno spremenilo in da sedaj prikazuje realno življenje, kar potrjuje tudi njegova misel, kako je »gledališče v zadnjih desetletjih storilo vse, da bi življenju poddržalo ogledalo« (ibid.). Ob tem seveda pripomni, da je gledališče sicer »prispevalo k razreševanju družbenih vprašanj«, vendar je »to svoje služenje družbi [...] plačalo s tem, da je izgubilo malodane vso poezijo« in se »odreklo nameri, da bi izoblikovalo vsaj eno samo samcato veliko zgodbo, ki bi jo bilo mogoče primerjati z zgodbami iz antike« (ibid.). Jasno je torej, da se dramaturg sicer zaveda sprememb v gledališču in njegove morebitne vloge pri spreminjanju družbe, vendar ob enem z grenkobo opazuje upad umetniške vrednosti gledališča, seveda v skladu s precej tradicionalnim dojemanjem te vrednosti. Svoj pogled na gledališče poveže tudi z Aristotelovo definicijo tragedije kot »posnemajoče prikazovanje nravno resnega«, kar »z zbujanjem sočutja in strahu doseže, da se ljudje očistijo takih občutij« (ibid.: 252), pri čemer zaključí, da se je »gledališče odtlej [...] pogosto spreminjalo, toda v tej točki skorajda nič« in da »moramo domnevati, da bi gledališče, kot bi se spremenilo v tej točki, ne bilo več gledališče« (ibid.: 253). Dramaturg je na začetku besedila še vedno torej pripadnik (pogojno rečenega) tradicionalnega pogleda na gledališče, vendar obenem takoj izrazi pripravljenost na pogovor s filozofom in mu skozi celotno besedilo s svojimi vprašanji in znanjem pomaga pri artikulaciji novih idej, jih poskuša razumeti ter navsezadnje celo sprejeti.

3.2 Filozof

Kot ugotavlja Luckhurst (2006: 197), sta glavna akterja v *Kupovanju medenine* dramaturg in filozof, vendar moramo dodati, da ima igralec skorajda enakovredno vlogo, tako pri izražanju

svojih stališč kot pri postavljanju relevantnih vprašanj znotraj pogovora, kar bomo podrobneje analizirali v nadaljevanju poglavja.

V začetni opredelitvi dramskih oseb je filozof označen kot nekdo, ki »želi brezobzirno uporabiti gledališče za svoje namene« (Brecht 1987:248), njegov pogled pa nato Brecht povzame v stavku, da mora po njegovo »gledališče zvesto upodabljati dogajanja med ljudmi in omogočati gledalcu, da zavzame stališče« (ibid.). Filozof že na začetku pove, da »išče pripomoček, da bi dobil za posebne namene posnemanja dogajanja med ljudmi«, hkrati pa razloži, da je prišel h gledališčnikom, saj pravi: »slišim, da izdelujete taka posnemanja, ter bi zdaj rad ugotovil, ali lahko uporabim posnemanja te vrste« (ibid.: 252). Filozof je torej človek idej in vizije o gledališkem ustvarjanju, ki naj bi bilo laboratorij za raziskovanje družbenih odnosov, vendar svojih idej brez znanja dramaturga ne zna prevesti v prakso (Luchurst 2006: 197). Skozi njegova stališča se izraža Brechtova kritika tradicionalnega gledališča ter analiza njegove funkcije in učinkov na družbo. Ne razmišlja namreč samo o estetskih vprašanjih, temveč se želi osredotočiti na eksperimentiranje, znotraj katerega lahko gledališče preverja oziroma preizkuša zakone in pravila družbe. Umetnost mora igrati pomembno vlogo pri transformaciji družbene ureditve in se mora prenehati vzpostavljati kot neodvisen svet (Wright 2016), ki obstaja sam zase in ni povezan z družbo, v kateri deluje.

Verjetno je ena izmed najbolj znanih replik filozofa prisposoda o kupovanju medenine, po kateri je besedilo tudi dobilo svoj naslov. Že precej na začetku pogovora (vsaj v analizirani verziji, ki sledi logični dramaturgiji in ne časovni kronologiji nastanka fragmentov) filozof namreč pri razmišljanju o svojem interesu v gledališču pravi takole:

» To posebnost svojega interesa občutim tako močno, da se zazdim sam sebi kakor človek, ki pride - recimo, da je trgovec z medenino - k orkestru ter želi kupiti zgolj medenino, ne pa kakšne trobente. Trobentačeva trobenta je iz medenine, toda trobentač je verjetno ne bo hotel prodati kot medenino, po vrednosti medenine, kot toliko in toliko kilogramov medenine.« (Brecht 1987: 252)

Zgornja prisposoda skozi praktičen prikaz torej opiše temelj filozofovega odnosa do gledališkega ustvarjanja njegovih sogovornikov. Filozof se že na začetku pogovora namreč zaveda in tudi odkrito prizna, da bi želel gledališče uporabiti za svoje namene, zato skozi

debato poskuša gledališčnikom predstaviti drugačen način gledanja na smotre gledališča, kot so jih vajeni. Kot pravi Barnett (2014: 38), gre za vprašanje golega materiala, ki ga glasbeniki v prisposobi o trobenti uporabljajo samo za en določen namen, ko bi ga lahko uporabljali tudi za kakšnega drugega. Brecht pa se pri tem sprašuje, če lahko ustvarjalci v gledališču svoje razumevanje igre, režije, scenografije in drugih elementov produkcije uporabijo na drugačen način in za nove namene (ibid.), kar poskuša skozi pogovor spodbuditi tudi filozof v *Kupovanju medenine*. Trobenta je torej stara interpretacija gledališča, medenina pa gledališče kot material, ki mu lahko damo novo funkcijo. Filozofa torej ne zanima veličina posameznih gledaliških del, temveč ga zanima, kako bi lahko material iz starega gledališča lahko preoblikoval za novo gledališče ali »thaeter«, kot ga imenuje sam (Wright 2016). White (v Barnett 2014: 38) pri tem opozarja, da je zgornja prisposoba izjemno odprta, saj se tako bralec kot gledalec nenehno sprašujeta, če medenino sploh lahko tako preoblikujemo, da nas bo zadovoljila na enak način kot trobenta. Na tem mestu se lahko na kratko dotaknemo še večnega vprašanja o družbenem vrednotenju dela in produktov, saj pri analizi zgornje prisposobe skorajda ne moremo mimo asociacije na Marxovo idejo o alienaciji oziroma odtujenem delu (Mumford 2009: 62), ki temelji na ugotovitvi, da je delavec v kapitalizmu odtujen od produktov ali sadov svojega dela, njegov edini produkt pa je v resnici njegovo delo, ki pa je prav tako v lasti nekoga drugega. Pri tem Mumford (ibid.) opozarja, da je ravno zaradi Brechtovega poznavanja Marxove ideje prevod pojma *Verfremdungseffekt* z besedno zvezo odtujitveni efekt zelo zavajajoč, saj si Brecht gledalca ni želel spraviti v stanje odtujenosti, temveč je bil njegov cilj ravno preko spodbujanja opolnomočenega opazovanja v gledališču zoperstaviti se naraščajoči odtujenosti v družbi. Na to pomembno pomensko razliko je opozarjal že Ernst Bloch, med drugim recimo v članku *Entfremdung, Verfremdung: Alienation, Estrangement* iz leta 1970, v slovenskem jeziku pa si lahko o tem več preberemo v delu *Brechtovo ustvarjanje in horizont komunizma* Darka Suvina iz leta 2016. Suvina (2016: 245) med drugim opozarja, da naj bi gledalec do dogajanja in obstoječega stanja zavzel »distanco, ki je primerna za razumevanje, tako da bi lahko bil presenečen nad njuno posebno nepodobnostjo temu, kar poznamo.« Ravno zaradi presenečenja in distance lahko gledalec preizprašuje obstoječe konvencije, navade in ureditve, hkrati pa razmišlja o možnih spremembah v družbi. Bistveno je torej, da ne gre za odtujenost gledalca, temveč za potujitev dogajanja ali stanja. O potujitvenem učinku bomo govorili še v nadaljevanju, zdaj smo želeli

le opozoriti na pomembnost pravilnega prevajanja tega pojma, ki predstavlja enega izmed temeljev Brechtove teorije.

Če želi biti gledališče spodbujevalec družbenih sprememb in »pomagati, da bi odstranili tiste razmere med ljudmi, v katerih se morajo ljudje drug drugega bati« (Brecht 1987: 260), mora med drugim prevzeti tudi funkcijo prenašalca znanja kot temelja za opolnomočenje ljudi, ki bodo nato v skladu z marksistično filozofijo postali nosilci teh sprememb. Gledališče naj bi med drugim gledalce opomnilo na dejstvo, da naša dejanja posredno vplivajo na življenje drugih ljudi na svetu, da je torej »človekova usoda postal človek sam« (ibid.), s čimer se odgovornost za sočloveka prestavi v naše roke in ni več stvar nepredvidljive in nerazložljive usode. Filozofove misli iz *Kupovanja medenine* tako predstavljajo pomemben protipol kultu individualizma v kapitalizmu, obenem pa nenehno razkrivajo človekovo odvisnost od okolice in povezanost vseh elementov znotraj sistema, kar je razvidno tudi iz spodnje replike.

»Vsi skupaj si zelo nejasno predstavljamo, kako učinkujejo naša dejanja, celo le poredkoma vemo, zakaj se jih lotevamo. (...) Le nejasno lahko zaznavamo, kako smo pri svojih odločitvah odvisni od vseh strani. Čutimo, da je vse nekako povezano med seboj, toda kako je povezano, tega ne vemo.« (Brecht 1987: 259)

Kot smo že ugotovili, Brechtovo stremljenje h korenitim spremembam oziroma kar revoluciji ni povezano samo z gledališkim ustvarjanjem, temveč tudi z družbo samo, zato ni presenetljivo, da filozof v spodnjih replikah odpre vprašanje razrednega boja in naloge gledališča, da gledalcem posreduje znanje o možnih načinih za upor proti njihovem izkoriščanju.

»Nešteto trpečih in ogroženih ne pozna vzrokov trpljenj in nevarnosti. Ne tako redki pa jih vendarle poznajo. Med njimi spet niso ravno redki, že kar množica jih je, ki poznajo metode mučilcev. Ne ravno številni pa vidijo metode za odstranitev mučilcev. Mučilce je mogoče odstraniti samo, če zadosti ljudi pozna vzroke svojih trpljenj in ogroženosti, njihov natančni potek, metode za odstranitev mučilcev. Torej je treba posredovati kar največ tega poznavanja.« (Brecht 1987: 259)

Zgornja replika je zanimiva tudi zato, ker zelo lucidno predstavi kompleksnost problematične družbene ureditve, saj ugotavlja, da ni dovolj samo zavedanje obstoječega stanja, temveč je potrebno razmišljati tudi o potrebnih ukrepih za spremembe, hkrati pa do sprememb ne more priti, če ni zadosti velike množice ljudi, ki ima potrebne informacije za izvedbo teh ukrepov. Pri analizi dramaturga smo že omenili vprašanje dramskega besedila, ki se večkrat pojavi znotraj pogovora in prav tako ponuja možnost precej velikega premika v gledališkem ustvarjanju. Več bomo o tem sicer govorili tudi pri analizi igralca, vseeno pa je na tem mestu treba omeniti filozofov predlog, da naj ustvarjalci drame uporabijo le kot surovino (kot medenino op. a.), kar pomeni, da lahko črtajo interpretacije avtorjev ali vstavijo kaj novega (Brecht 1987: 264). To repliko moramo izpostaviti tudi zato, ker posredno govori tudi o uprizarjanju *Kupovanja medenine*, ki nam odpira prav vse možnosti za upoštevanje zgornje misli. Besedilo se ponuja kot material, s pomočjo katerega lahko izpostavimo tematike in vprašanja, ki se nam zdijo relevantna za naš čas (v povezavi tako z gledališčem kot s politično situacijo).

Že prej smo omenili Brechtovo stališče glede načina, na katerega so dogodke predstavljali v realizmu ali naturalizmu, ter učinkov, ki jih takšno gledališče zasleduje. Filozof v pogovoru recimo izjavi, da »kdor spusti kamen, da pade, še ne prikaže zakona o prostem padu, pa tudi tisti ga ne, kdor pad kamna zgolj natanko popiše,« (Brecht 1987: 257), kasneje pa doda še, da »za poučitev gledalca ne zadošča, če se neki dogodek samo dogodi,« saj »če ga vidimo, ga še ne razumemo« (ibid.: 260). Kot pravi Mumford (2009: 87), se filozof pri tem nanaša na mnenje, da recimo gledališče Stanislavskega sicer predstavlja konkretne podrobnosti različnih socialnih skupin in družb, vendar ob tem ne podaja nikakršne analize ali mnenja o strukturah in odnosih, ki ležijo za predstavljenimi izkušnjami. Ko ga dramaturg kasneje vpraša, če si želi pri uprizoritvah torej komentarje, filozof odvrne: »Ali kakršnokoli pojasnjevalno prvino v prikazovanju, da« (Brecht 1987: 260). To je zopet tipična značilnost brechtovskega gledališča, v katerem komentiranje v različnih oblikah služi kot potujitveni efekt na več nivojih, saj dodatno izpostavi in razkriva krivice, neenakosti in korupcijo v obstoječem družbenem sistemu, hkrati pa gledalca opominja, da gleda predstavo, ki je ravno tako kot svet skonstruirana in spremenljiva entiteta. To pa gledalcu omogoča, da aktivno razmišlja o tem, zakaj in na kakšen način naj bi prišlo do sprememb v družbi. O pomembnosti ustvarjanja prostora za razmišljanje in iskanje lastnih stališč gledalca do določene teme govori tudi

filozof, ko pravi igralcu: »Tudi z odra me, čutim, nenehno tiraniziraš. Zmeraj naj bo z mano tako, kot ti hočeš, ne da bi imel časa za premislek, ali sploh hočem tako, kakor hočeš ti« (Brecht 1987: 255). S tem igralcu neposredno očita, da mu ne pusti prostora za lastno razmišljanje in ga namesto v enakovreden in kompetenten položaj postavlja v podrejeno pozicijo, od katere zahteva nereflektirano in samoumevno poslušnost.

Vse zgoraj omenjene misli filozofa potrjujejo ugotovitve mnogih teoretikov, ki zagovarjajo idejo, da filozof v *Kupovanju medenine* v resnici predstavlja Brechta samega oziroma vsaj njegove ideje o novem gledališču. O tem govori tudi recimo Profeta (2015: 5), ki pravi, da filozof služi kot vir idealizma, natančneje nosilca marksističnih idej in Brechtovega epskega gledališča. S tem se seveda moramo strinjati, vseeno pa se moramo zavedati, da mnoge Brechtove ideje skozi besedilo omenijo, razložijo ali celo zagovarjajo tudi drugi udeleženci v pogovoru, saj preko pogovora in argumentiranega dialoga na več točkah pride do razvoja oziroma sprejetja skupnih misli o novem gledališču. Kot primer lahko navedemo dramaturgovo razmišljanje o vlogi dramatika v tretji noči, v katerem so izrazito vidne Brechtove ideje. Nedvomno pa je filozof od začetka nosilec glavnih Brechtovih idej, hkrati pa tudi glavni izvajalec metode dialoga, saj namesto avtoritativnega prepričevanja ubira pot odpiranja vprašanj in srečevanja različnih misli ter stališč, tako da lahko vsak udeleženec v pogovoru sam pride do zaključkov.

3.3 Igralec

Filozof torej zagovarja novo gledališče, ki naj bi spremenilo družbo, tako kot je Marx pozival k transformaciji filozofije, ki naj sveta ne bi samo interpretirala, temveč tudi spreminjala (Wright 2016). Igralec na drugi strani pa želi obdržati obstoječe stanje (ibid.), v katerem se počuti domače, varno in uspešno. Brecht (1987: 248) v opisu dramskih oseb zapiše, da se igralec želi izraziti in biti občudovan, za to pa uporablja zgodbo in značaje. Že iz opisa lahko torej sklepamo, da igralec gledališče uporablja večinoma za lastne interese, gledalci v njegovem primeru pa predstavljajo zgolj sredstvo, da se lahko želeno občudovanje manifestira v realnosti. Njegova začetna pozicija je torej diametralno nasprotna od filozofove, kar predstavlja odlično platformo za argumentirano in razgibano razpravo, v kateri različna mnenja zahtevajo poglobljen pogled na postavljena vprašanja. Kljub temu, da se njegov

pogled na gledališče skozi pogovor precej spremeni in na koncu sprejme večino filozofovih predpostavk, pa si najprej pogledjmo nekatere njegove replike, ki branijo status quo v gledališču in preko katerih se lahko posredno izraža tudi bralčev dvom glede novosti v gledališču in utemeljenosti predlaganih radikalnih sprememb.

»Čisto odkrito, nimam več vtisa, da je filozof. [...] Filozof razmišlja o tem, kar je. Pred nami je umetnost. Torej razmišlja o njej. Umetnost je takšna in takšna, in morebiti, če ima zadosti soli, pojasni, zakaj je taka.« (Brecht 1987: 255)

Z zgornjo repliko igralec reproducira tradicionalistično dojemanje umetnosti kot nespremenljive in nedotakljive entitete, ki jo lahko opazujemo in opisujemo, ne moremo pa je spreminjati. Umetnosti tako podeli status nečesa višjega, na kar nimamo vpliva, s tem pa popolnoma prezre dejstvo, da umetnost ustvarjajo ljudje in je torej rezultat njihovega razmišljanja, delovanja, ustvarjanja. Kot smo že izpostavili, je igralčevo videnje umetnosti (posledično tudi gledališča) v popolnem nasprotju z Brechtovim prepričanjem, da umetnost ni avtonomen svet, ampak moramo o njej razmišljati (in jo ustvarjati op. a.) s stališča družbene uporabnosti (Reiss 1978: 149).

Če smo pri filozofu govorili o zavračanju realističnega oziroma naturalističnega gledališča, igralec na začetku odkrito izpostavlja pomembnost igralčeve sposobnosti, da gledalca prepriča v »resničnost« svojega delovanja oziroma ga pripravi do verjetja v svet, ki ga gleda na odru.

»Mislim, da ni napihovanje, če izjavim, da ti lahko vsakršno, kar najbolj neverjetno dejanje prikažem tako, da boš verjel brez oklevanja. Pokažem ti, [...] kako cesar Napoleon žre čevljarske žebličke, in stavim, da se ti bo vse skupaj zazdelo čisto naravno.« (Brecht 1987: 251)

Skozi zgornjo repliko se torej izraža tako igralčeva samozavest in prepričanost v lastno igralsko kvaliteto kot njegova želja po spodbujanju verjetja v gledalca, kar predstavlja popoln protipol Brechtovim stališčem glede učinka gledališča na občinstvo. Na filozofovo vprašanje, zakaj ustvarja (takšno op. a.) gledališče, pa odgovori: »Da bi napolnili ljudi s strastmi in čustvi, da bi jih iztrgali iz njihovega vsakdana in njihovih dogodkov« (Brecht 1987: 251). S tem gledalca torej načrtno oddalji od resničnega življenja, mu odvzame možnost kritičnega

pogleda na svoje lastno delovanje in organiziranost sistema, v katerem živi, ter ga za čas ogleda uprizoritve prestavi v stanje zamaknjenosti in potopitve v iluzijo. Želja po ustvarjanju iluzije se vidi tudi pri razpravi o naturalizmu, saj igralec kot uspeh gledališča razume uprizoritve, pri katerih se je »[g]ledalcem [...] dozdevalo pri gledanju v sobo, da duhajo vonj iz češnjevega vrta izza hiše, pri gledanju v notranjščino ladje pa, da občutijo pritisk neurja« (Brecht 1987: 256). Igralec torej povečuje takšno gledališče, v katerem gledalec ne samo verjame iluziji in jo dojema kot resnično življenje, ampak jo sprejme tako neomajno, da jo lahko celo fizično začuti. Skoraj ironično pa je, da igralec v drugi noči pri vprašanju vživljanja v like, kar velikokrat povežemo s takšno vrsto gledališča, filozofu zelo odkrito pojasni:

»Mislim, da imaš pretirano mnenje, skorajda iluzijo o tem, kako globoko se igralci starega gledališča vživljamo v svoje vloge. Lahko ti povem, da pri igranju Leara mislimo na vse mogoče, na kar bi Lear komajda smel pomisliti.« (Brecht 1987: 278)

Ne gre torej za situacijo, pri kateri bi zaradi dejanskega zlitja igralca in vloge prišlo do gledalčeve potopitve v iluzijo, temveč se igralci zavedajo, da ustvarjajo iluzijo in da so del uprizoritve, hkrati pa od občinstva pričakujejo, da na to pozabi in se popolnoma prepusti dogajanju na odru.

Kako težko človek spremeni svoja zakoreninjena prepričanja in kako lahko strah pred spremembami pripelje do močnega čustvenega razburjenja in diskreditacije sogovornika, je zelo humorно prikazano pri prepiru med filozofom, ki bi rad podrl četrto steno, in igralcem, ki se silovito upre ideji neposrednega nagovarjanja gledalcev z odra s spodnjo repliko.

»Gospod, gledališče je v marsičem zelo propadlo, to vemo. Toda doslej je vendarle še ohranilo forme. Zato ne nagovarja, na primer, obiskovalcev neposredno. Najsi je zdaj še tako šibkega duha in še tako pokvarjeno, še zmeraj se ni z obiskovalcem spečalo. Z obiskovalcem moramo še zmeraj občevati po ovinkih.« (Brecht 1987: 277)

V nadaljevanju doda še, da igralci igrajo za umetnost, medtem ko so obiskovalci enostavno in preprosto zgolj navzoči. Jasno je torej, da igralec loči ustvarjalce oziroma umetnike ter občinstvo, ki njemu predstavlja nekaj »nižjega« od umetnikov, nekaj, kar lahko le opazuje to

»virtuozno ustvarjanje« na odru, in nekaj, s čimer je treba manipulirati. Hkrati s to repliko zopet zavzame pozicijo zagovornika v tistem času sprejetih form, ki po njegovem mnenju gledališče varujejo pred še večjim propadom. Na tem mestu je treba razjasniti tudi njegovo trditev, da je gledališče v marsičem zelo propadlo, kar se najverjetneje navezuje na začetni pogovor, v katerem dramaturg trdi, da se je gledališče na več področjih močno spremenilo, predvsem kar se tiče zgodb in vsebine. V nadaljevanju razloži, da se je včasih uprizarjalo bogove, čarovnice, živali in duhove, medtem ko gledališče njegovega časa dela vse, kar je v njegovi moči, da predstavlja realno življenje. Nato doda še, da se je gledališče odreklo marsičemu, da bi pomagalo reševati družbene probleme, saj je med drugim skoraj popolnoma izgubilo svojo poetiko in zmožnost ustvarjanja izjemnih zgodb, ki bi se lahko kosale s klasiki. S tem se strinja tudi igralec, ki doda še, da mu prav tako ni uspelo ustvariti kakšnega izjemnega lika. Jasno je torej, da se igralcu zdi, da je gledališče skozi zgodovino že izgubilo na svoji veličini ali celo umetniški vrednosti, zato se mu zdijo nekatere predlagane filozofove spremembe še en korak proti nadaljnjemu propadu.

Kot smo omenili že prej, se mnenje in stališča o gledališču dramskih oseb preko pogovora tudi spreminjajo in razvijajo, zato lahko pri igralcu kljub njegovemu začetnemu zavračanju že v drugi noči opazimo sprejetje nekaterih Brechtovih idej, o katerih govori tudi filozof. V svojem govoru o prikazu majhnega nacista, ki ga sicer kot praktičnega prikaza v tej verziji besedila ni, pravi, da je moral »vsak njegov korak sem narediti kot razložljiv korak in hkrati sem omogočal slutenje tudi nekega drugega koraka, ki je bil prav tako razložljiv,« saj »ljudi ne smemo obravnavati tako, kot da morejo samo 'tako'; morejo tudi drugače.« (Brecht 1987: 274) Ta misel se popolnoma sklada z brechtovskim razumevanjem gledališča, ki naj bi stvari predstavljal kot spremenljive in ne naravno dane, o čemer smo govorili že v prejšnjih poglavjih. S pomočjo dramaturga začne igralec razmišljati tudi o drugih aspektih gledališkega ustvarjanja, recimo o dramskem besedilu in gradnji zgodbe, zato začne ceniti celoten projekt, ne le svoje lastne vloge, na koncu pa razume, da se »znanost« in »umetnost« lahko združita v redefiniciji gledališča (Lackhurst 2006: 197). Še več, strinja se, da znanstveno raziskovanje realnosti ne škod gledališču, saj se mora umetnost spreminjati sočasno s spreminjanjem realnosti, če jo želi prikazovati (Wright 2016).

3.4 Igralka

V začetni opredelitvi dramskih oseb Brecht (1987: 248) zapiše, da si igralka »želi gledališče, ki bi v družbi delovalo vzgojno. Politična je.« S tem v nasprotju z igralcem približa igralko filozofovem razmišljanju in jo, vsaj na prvi pogled, postavi nasproti igralcu ter dramaturgu. Na podlagi prve opredelitve bralec predvideva, da bo v pogovoru torej zagovarjala politično funkcijo gledališča in predstavljala vsaj delno podporo filozofovim željam po novem gledališču. Nadaljnja analiza *Kupovanja medenine* pa v nasprotju s tem pričakovanjem pokaže, da ima kljub zelo intrigantni in jasni opredelitvi igralka v samem besedilu skoraj zanemarljivo število replik, ki k samemu pogovoru vsebinsko največkrat ne prinesejo popolnoma ničesar. Pri tem se nam seveda zastavi vprašanje o precej seksističnem odnosu do žensk, kar zaradi poznavanja Brechtovega plodnega profesionalnega sodelovanja z gledališnicami in njegovo začetno opredelitvijo igralka in igralca, ki ne sledi stereotipnim in pričakovanim značilnostim omenjenih spolov, po eni strani težko sprejmemo, hkrati pa se moramo zavedati, da je bil njegov čas še vedno (četudi nenamerno) precej tradicionalen v dojemljanju ženske in njenih vlog v družbi - ženska kot mati, ženska kot ljubica, čustvena, topla, skrbna, dobrosrčna. V vsakem primeru je jasna in zaključena analiza igralka v *Kupovanju medenine* nemogoča, in sicer najprej zaradi nedokončanosti besedila, predvsem pa zaradi premajhne zastopanosti igralka v materialu, ki je na voljo.

Prva igralkina replika se pojavi recimo pri pogovoru o doživetju gledalcev, ko pravi, da »naša zvezda prosi za kakšen zgled« (Brecht 1987: 261). Pri tem ni čisto jasno, ali naslavlja sebe v tretji osebi ali pa - kar je glede na začetne opredelitve dramskih oseb in analize celotnega teksta celo bolj verjetno - govori o igralcu, ki že pred tem filozofa prosi za bolj konkretne primere. V naslednji repliki pri pogovoru o razčlenjevanju dramskega besedila na prizore sicer tudi sama zaprosi za zgled, kar bi bilo lahko še vedno v skladu z njeno nagnjenostjo k poučevanju oziroma učenju (kar si želi tudi za občinstvo), vendar pa v resnici ne doprinese ničesar bistvenega ali vsebinskega k pogovoru.

Z nekoliko daljšo repliko se igralka nato javi pri pogovoru o znanosti, kjer se zoperstavi igralčevi kritiki vse pogostejšim »praktičnim« temam, ki naj bi jih obravnavalo novo gledališče, in z ironijo našteje teme starega gledališča. Na tem mestu lahko izpostavimo še

zanimiv odnos med igralko in igralcem, ki kljub skoraj diametralno nasprotni opredelitvi na začetku in znotraj besedila preko povezanih replik dajeta občutek kolegialnosti in skupne pripadnosti istemu gledališkemu ansamblu. Pri tem je zanimivo tudi to, da igralka nikoli sama ne stopi v dialog s filozofom, temveč je vedno samo del širšega kroga, medtem ko se igralec večkrat vsaj za določen pasus individualno zaplete v pogovor s filozofom.

V tretji noči naj bi igralka nato v skladu z didaskalijami v nekem neznanem prizoru odigrala moškega. Pri tem ne izvemo, kakšen prizor naj bi to bil, kdo vse naj bi pri njem sodeloval, koliko časa naj bi trajal in na kakšen način igralka omenjeno izvede, se pa na podlagi tega napotka razvije pogovor o potujitvenem efektu. Filozof vzame to izvajanje kot primer potujitvenega efekta, saj pravi, da moški, ki igra moškega, ne poudari tako dobro prvin, ki so tipično moške, kar pomeni, da mora igralec, ko igra svoj lastni spol, vnesti nekaj tistega, kar bi v isti lik vnesel igralec drugega spola. Inspiracijo za to razmišljanje lahko nedvomno najdemo v Brechtovem navdušenju nad kitajskih igralcem Meijom Lanfangom, čigar nenačrtovan nastop je Brecht prvič videl v Moskvi leta 1935. V moškem suknjiču in brez posebne osvetlitve Mei ni želel skriti svojih večšin prikazovanja, kar pomeni, da ni »postal« ženska, temveč jo je »citiral« (Mumford 2009: 61). Tako tudi po igralkinem prikazu moškega v *Kupovanju medenine*, filozof zaključi, da gledalci v takšnih primerih vidijo kot tipično moške ali ženske mnoge posameznosti, ki so se jim pred tem zdele splošno človeške (Brecht 1987: 290).

Brecht je torej s potujitvenim efektom dodatno izpostavil družbeno konstrukcijo različnih socialnih oznak, od spola do razredne klasifikacije. Da se ta princip ne nanaša samo na vprašanje spola, je jasno tudi iz nadaljevanja besedila, saj se na podlagi filozofove opazke zopet razvije debata o potujitvenem učinku, pri kateri s svojo najdaljšo repliko sodeluje tudi igralka, ki pravi: »In videti moraš, kako igrajo otroci odrasle! Koliko stvari v obnašanju odraslih se izkaže za čudne in nenavadne!« (Brecht 1987: 290). Potem omeni primer neke šolske igre in ugotovi, da se dogodki, če jih odigrajo otroci, ne zdijo več mogoči, temveč samo še možni ob določenih pogojih. Na podlagi te replike lahko ugotovimo, da igralka prav tako razmišlja o gledališču in razume ideje, o katerih govori filozof.

Igralka je prisotna tudi na začetku četrte noči, vendar najprej samo z didaskalijo, v skladu s katero naj bi zaploskala igralcu, ki pravi, da jim je filozof »razločno pokazal razloček med gledalcem in preudarjajoče opazujočim« (Brecht 1987: 296), potem pa z novim razumevanjem tega, kar o umetnosti pravi filozof, saj na igralčevo ugotovitev, da umetniki ne smejo kazati samo tega, kar vejo, doda, da morajo kazati »tudi tisto, kar slutimo« (ibid.: 297).

Kot smo ugotovili, se igralka v tej verziji besedila res izjemno redko vključi v pogovor, vendar nikakor poleg že prej omenjene nedokončanosti besedila ne smemo zanemariti dejstva, da je prostora za njen angažma v verzijah, ki vsebujejo tudi praktične primere, neprimerljivo več. Hkrati vemo, da je Brecht v enem izmed prvotnih zapiskov recimo razmišljal o scenariju, po katerem filozofa v gledališče povabi igralka, da bi se pogovorili o neuspeli uprizoritvi novega gledališča in nezadovoljstvu ustvarjalcev nad svojimi rezultati znotraj tega poskusa (Brecht v Barnett 2014: 44), kar odpira vprašanje, če bi lahko v tem primeru ona prevzela vlogo gostitelja in moderatorja pogovora. Argumentirano lahko torej predvidevamo, da obstaja velika možnost, da bi imela igralka v dokončani verziji besedila veliko večjo vlogo in opaznejšo funkcijo. V prid tej tezi govori tudi dejstvo, da kljub vse pogostejšim kritikam odnosa do žensk v Brechtovem gledališču ne moremo zanikati, da imajo najbolj zanimive in udarne vloge v njegovih kasnejših igrah ravno ženske. S tem pa ni le odprl prostora za umetniško ustvarjanje talentiranih igralk, temveč so njegova stališča in pogledi na odru zaživel skozi ženske, ki so se znotraj družbe kot drugorazredne članice soočale s podobnimi problemi (Smith 1991: 491). Ne glede na povedano pa moramo v skladu z obstoječim besedilom oziroma bolje rečeno z analizirano verzijo zaključiti, da bi si v primeru igralkine nedvomno želeli več materiala ali vsaj več vsebinsko polnejših replik v besedilu, saj bi tako lahko dejansko opazovali odnos med začetno opredelitvijo in njenim delovanjem ter razumeli, kako se kaže njena političnost in kaj to sploh pomeni.

3.5 Delavec (Osvetljač)

Pri delavcu moramo najprej omeniti, da lahko zanj najdemo različna poimenovanja ne samo v različnih verzijah besedila in različnih prevodih, temveč tudi znotraj istega prevoda. Če je v opisu dramskih oseb v Voglarjevem prevodu najprej označen kot osvetljač in opisan kot podoba novega občinstva, delavec, ki s svetom ni zadovoljen (Brecht 1987: 248), pa je znotraj

besedila preprosto delavec (v originalnem besedilu »Arbeiter«). V nekaterih angleških prevodih lahko najdemo tudi izraz »Stagehand«, ki enako kot »Bühnenarbeiter« v originalu pomeni odrskega delavca. Zaključimo lahko, da je ne glede na izbiro izraza jasno, da delavec predstavlja zaodrje, tehnično ekipo, ki pripravlja in skrbi za oder, na katerem lahko ustvarjalci ustvarjajo. Seveda se zastopanost te skupine v besedilu sklada s temelji brechtovskega gledališča, v katerem postavljanje zaodrja z vsemi njegovi člani na ogled obenem daje večjo veljavo tistim, ki so načeloma v gledališču skriti in katerih se občinstvo skoraj nikoli ne zaveda, hkrati pa občinstvo opominja na dejstvo, da gledajo uprizoritev, ki lahko nastaja in se odvija zaradi dela različnih sodelujočih.

Dejstvo je, da že pri površnem branju besedila pri delavcu naletimo na enak problem kot pri igralki, saj se pojavlja izjemno redko, celo manjkrat kot igralka, čeprav je za razliko od nje prisoten že na samem začetku pogovora, saj v ozadju razdira scenografijo, ki je na odru. Na prošnjo, da zaradi prahu pospravlja počasneje, s svojo najdaljšo repliko odgovori: »Saj jih razdiram čisto počasi. Toda te reči moram spraviti proč, saj bodo jutri vadili nekaj drugega« (Brecht 1987: 249). Kljub temu, da ima delavec v samem besedilu precej skromno bero besednih replik, pa je, seveda ob upoštevanju začetne didaskalije in njegove zgornje replike, njegova prisotnost možna skozi popolnoma celotno uprizoritev, saj je njegovo pospravljanje scene do točke praznega odra hkrati pospravljanje starega gledališča, da bi lahko začeli graditi novo gledališče. Ne smemo pozabiti, da delavec ne samo predstavlja novo občinstvo, ampak obenem celo fizično pomaga pri ustvarjanju prostora za novo gledališče, zato ni naključje, da med deli pogovora, v katerih se pojavi, posebej filozofove želje za aktivnega gledalca. Najdaljši fragment, v katerem se pojavi delavec, je recimo pogovor o podiranju iluzije in vživetja. Kot smo omenili že pri analizi igralca, v drugi noči dramaturg namreč odpre vprašanje četrte stene, ki jo igralec razloži s prisposodbo ključavnične luknjice, skozi katero občinstvo, ki naj bi bilo nevidno, na skrivaj opazuje intimno dogajanje med ljudmi. Na filozofovo vprašanje, če potrebujemo to zapleteno skrivno pogodbo med gledalci in igralcem, delavec odgovori, da je sam ne potrebuje, sprašuje pa se, če jo morda potrebujejo umetniki. Ko igralec pripomni, da umetniki mislijo, da je nujna za realistično igro, delavec tudi sam zatrdi, da je za realistično igro. Nato izbruhne prepir med filozofom in igralcem (Brecht 1987: 277), ki smo ga delno analizirali že pri igralcu, vendar je pomemben tudi za analiziranje delavca.

IGRALEC: »... Gospod, doslej tule še nismo igrali za vse, kar leze in gre in kar si pač kupi vstopnico, temveč za umetnost!

DELAVEC: »Koga misli s tem?«

FILOZOF: »Naju.«

Vidimo lahko torej, da filozof in delavec na nek način predstavljata enakega gledalca, ne glede na njuno razliko v statusu, njun poklic in verjetno tudi njuno izobrazbo. Delavec je v tem pogledu enak filozofu in celo hitreje razume ter sprejme njegove predloge za novo gledališče kot gledališčniki sami. Zaključimo lahko, da si enako kot pri igralki bralec v primeru delavca lahko samo zaželi dodatnega materiala znotraj besedila, s pomočjo katerega bi lahko spoznal še več stališč in misli delavca.

V tem poglavju smo torej poskusili na kratko orisati glavne značilnosti in temeljna stališča dramskih oseb v *Kupovanju medenine*. Zaključiti moramo z opombo, da je analiza dramskih oseb v pričujoči nalogi namenjena izključno orisu izhodišč za našo produkcijo, saj bi kompleksnost celotnega besedila in dramskih oseb za temeljitejšo analizo zahtevala veliko obširnejši pristop.

4 Proces ustvarjanja magistrske produkcije *Kila_o Brechta*

V prejšnjih poglavjih smo torej na kratko predstavili glavne značilnosti *Kupovanja medenine* in dramskih oseb iz besedila, saj nam je oboje služilo kot izhodiščna točka za uprizoritev, v nadaljevanju pa se bomo posvetili konceptu uprizoritve, procesu ustvarjanja, glavnim vprašanjem, s katerimi smo se v med ustvarjanjem ukvarjali, in analizi končne produkcije.

4.1 Izbira besedila in začetni koncept

Že pri prvem režijskem srečanju z Brechtom, in sicer pri diplomski produkciji *Malomeščanske svatbe* v prostorih Stare Elektrarne, smo z dramaturško ekipo analizirali različno literaturo o Brechtovem življenju in delu, večino njegovih najbolj poznanih dramskih besedil in seveda njegove eseje o revolucionarnih idejah za novo gledališče. Kljub temu pa smo besedilo *Kupovanje medenine* kar nekako spregledali oziroma mu nismo posvetili zadostne pozornosti. Ko smo se z ustvarjalno ekipo *Kila_o Brechta* torej lotili ponovnega branja (najprej v delu *Dijalektiko u teatru*, izdani 1979 pri založbi Nolit, kasneje pa v knjigi *Umetnikova pot*), nam je *Kupovanje medenine* nemudoma vzbudilo zanimanje, saj je neposredno, poglobljeno in duhovito odpiralo vprašanja o gledališču, s katerimi smo se reflektirano ukvarjali tudi sami in ki so po našem mnenju še danes ključna vprašanja za vsakega ustvarjalca ali obiskovalca gledališča. Hkrati je besedilo odpiralo možnost razprave o teh vprašanjih tako znotraj ustvarjalne ekipe kot znotraj same uprizoritve. Kot pravi Trencsényi (2015: 121), je za tiste, ki Brechtovo teorijo dojemajo kot rigidno, brezčustveno in propagandistično, *Kupovanje medenine* odličen primer njegove igrivosti, humorja in eksperimentalnosti, zato se nam je zdelo odlična platforma za poskus organizacije sproščenega pogovora o gledališču, ki bi bil hkrati tudi uprizoritev sama.

Začetni koncept za produkcijo je temeljil torej na želji, da bi vzpostavili skupnost ustvarjalcev in občinstva, ki bi se v sproščenem vzdušju lahko pogovarjali o izbranih vprašanjih, ki izhajajo iz Brechtovega besedila in ki so bistvena za gledališče (še) danes. Poleg ideje pogovora iz *Kupovanja medenine*, je bila ena izmed prvotnih inspiracij povezana tudi z organiziranimi in neformalnimi pogovori med gledalci (in včasih tudi ustvarjalci ali drugimi gledališčniki) po uprizoritvah. Velikokrat so se po ogledu določene predstave pri občinstvu

namreč odprla zelo zanimiva vprašanja ali izrazila zelo relevantna mnenja, ki pa so zaradi občutka nekompetentnosti, konvencij in neobstoječega prostora za nadaljnji razvoj ostala samo zametek za zelo konstruktiven pogovor, tako za ustvarjalce kot gledalce, v realni situaciji pa so se po hitrem postopku zopet vrnila na preproste osebne ocene o vsečnosti videnega. Velikokrat smo bili udeleženi tudi pri formalnih pogovorih, ki so jih organizirale različne organizacije (gledališke hiše, umetniške skupine, festivali, ustvarjalci določene uprizoritve), kjer je bilo večkrat več udeležencev iz umetniške srenje kot »negledališnikov«, mnenja teh pa so največkrat ostala pri izražanju navdušenja nad igralsko ekipo, ocenjevanjem zanimivosti besedila ali vsebine uprizoritve ter opisovanju lastnih občutkov pri ogledu. Ena izmed možnih razlag je, da je to največkrat posledica prepričanja, da njihovo mnenje ne nosi enake teže kot mnenje tistih, ki se z gledališčem ukvarjajo, dvoma, da bo artikulacija njihovega mnenja dovolj učena in strahu, da bi ustvarjalci njihovo kritiko negativno sprejeli. Hkrati pa je neodzivnost gledalcev na povabila k tovrstnim pogovorom velikokrat povezana tudi z preprosto navado, da gledalci prizorišče uprizoritve praviloma hitro zapustimo. Knowles (2004: 74) prav tako ugotavlja, da se občinstvo dalj časa in pogosteje druži in zadržuje v prostorih gledališča pred pričetkom predstave in med premori kot pa po koncu uprizoritve. Pri tem dodaja, da je proces odhoda iz gledališča, ki ponavadi vključuje metodično zapuščanje sedežev in odhod iz dvorane, nato sprehod po hodnikih gledališča do garderobe in na koncu odhod na ulico, namenjen katarzični vrnitvi v »normalno« življenje (ibid.).

Na tem mestu se moramo za trenutek posvetiti dogodku, ki se je najbolj oddaljil od zgoraj omenjenih problemov in pri katerem smo lahko udeleženci opazovali precej zanimivo in konstruktivno razpravo med gledalci in ustvarjalci. Gre za pogovor po eni izmed ponovitev predstave *Naše nasilje in vaše nasilje* Oliverja Frljića v Mladinskem gledališču Ljubljana, ki je bila izvedena za eno izmed ljubljanskih šol in je zato vključevala še pogovor z ustvarjalci. Že dejstvo, da je bila pri pogovoru prisotna večina dijakov, ki so predstavljali večinski del občinstva, je prineslo drugačno dinamiko, še večje presenečenje pa je bila izjemna lucidnost mladih obiskovalcev in njihova izrazita pripravljenost za izražanje lastnih mnenj. K temu sta verjetno botrovali tudi atmosfera in tematika same predstave, ki je dijake, če sklepamo po njihovih pripombah, očitno močno pretresla. V enem izmed prizorov se recimo igralec Jerko Marčič obrne neposredno na občinstvo in ga povabi, da mu postavi kakšno vprašanje glede do

takrat videnega materiala. Kljub temu, da med samo predstavo ni bilo nikakršnega odziva iz občinstva, so se dijaki v pogovoru opirali na postavljeno vprašanje in spraševali ustvarjalce, kaj so pravzaprav pričakovali od njih, torej od občinstva, da bi na tem mestu odgovorili ter kakšni so bili odzivi drugih gledalcev. Najzanimivejši del pogovora pa se je začel z odzivom treh dijakinj, s katerim se je strinjala tudi večina njihovih sošolcev, ki so neposredno nagovorile ustvarjalce predstave in jih pozvale, da v skladu z zahtevo do gledalcev, ki so jo prepoznale v predstavi, oni sami povedo, s kakšnimi dejanji spreminjajo svet na bolje in kako rešujejo problematiko, na katero opozarjajo v uprizoritvi. Razvila se je precej razvneta debata o tem vprašanju, ki sicer ni trajala dolgo in se je nekoliko »trdo končala« (verjetno zaradi vseeno jasne razdelitve moči med igralci na odru in dijaki v dvorani) z zaključno mislijo enega izmed ustvarjalcev, da že sama gostovanja s tako predstavo po različnih krajih in opozarjanje na problematiko predstavljajo njihovo aktivno delovanje. Ta pogovor je bil torej dokaz, da lahko ob pravih okoliščinah od gledalcev dobimo zelo konstruktiven odziv in izrazito pripravljenost za globlji pogovor.

Teorije in raziskave na področju gledališkega občinstva izpostavljajo, da čutijo gledalci po ogledu uprizoritve še nekaj časa potrebo, da se o doživetem pogovorijo z drugimi. Kot trdi Bennet (1997: 164), se v času odhajanja iz gledališča nadaljuje interpretativni proces videnega in največkrat okrepi izkustveni spomin posameznika. Pri javnih kulturnih dogodkih je priložnost za pogovor z drugimi udeleženci pomemben družbeni dogodek. Občinstvo je največkrat sestavljeno iz majhnih skupin prijateljev, članov družine in podobno, zato se proces dojemanja uprizoritve podaljša s pomočjo medsebojnega pogovora, tako o bolj splošnih kot specifičnih opazkah glede videnega (ibid.: 165). Rečemo lahko, da je torej ena izmed pogostih tendenc gledalca, da o videnem razmišlja in svoje ugotovitve deli z drugimi. Začetni koncept je torej želel čas »po predstavi« vključiti v uprizoritev samo, kjer bi se razmišljanja gledalcev lahko delila znotraj večje skupine ljudi in seveda ob prisotnosti ustvarjalcev. Pri tem je jasno, da ideja o pogovoru med ustvarjalci in gledalci izhaja v končni fazi tudi iz originalnega Brechtovega besedila, saj je filozof hkrati tudi predstavnik občinstva, gledalec, ki si je ogledal uprizoritev, zdaj pa z ustvarjalci razpravlja o videnem in o njihovem delu v gledališču. S tem se pogovor o gledališču premakne iz zaprte skupine ustvarjalcev ali gledališčnikov in omogoči vstop drugega pogleda, pogleda občinstva, ki je navsezadnje temeljni element gledališča.

V skladu s besedilom se nam je zdela forma pogovora hkrati zanimiv način za predstavitev nekaterih vsebin iz Brechtove teorije o gledališču, na podlagi katerih bi se lahko potem sprožila razprava z gledalci. Tako naj bi omogočili prenos Brechtovih idej na širši krog ljudi s pomočjo forme, ki je verjetno marsikomu bližja in zanimivejša kot prebiranje strokovne literature. Kot trdi Barnett, dialog v *Kupovanju medenine* namreč opravi pomembno delo, ki ga eseji ne morejo (Barnett 2014: 40), torej prinaša drugačen pristop k spoznavanju teorije.

4.2 Ustvarjalci kot oblikovalci vsebine in udeleženci v pogovoru

Izbira ekipe je v prvi vrsti temeljila na želji, da bi ustvarili skupino, ki bo poleg vsebine predstavljala trden temelj za zanimiv in kvaliteten proces, hkrati pa se bo lahko s svojimi izkušnjami in znanjem spoprijela z ogromno materijo Brechtove teorije in bo ob tem znala artikulirati tudi svoja razmišljanja glede izbranih tem in vprašanj. Začetni koncept je prav tako predvideval, da se je vsak posameznik na svoji ustvarjalni poti že srečal s funkcijo, ki jo bo zastopal v sami uprizoritvi. Pri projektu *Kila_o Brechta* so tako sodelovali Lana Zdravković kot filozofinja, Brina Rafaela Klampfer kot dramaturginja, Mišo Mičić kot igralec in Sara Horžen kot igralka. Ker vsi že več let intenzivno raziskujejo gledališče v različnih skupinah in z različnimi pristopi, so lahko ogromno prispevali k soustvarjanju tega avtorskega projekta. Odrskega delavca naj bi predstavljala celotna skupina udeležencev v pogovoru (torej obiskovalci in ustvarjalci), saj naj bi skupaj zavzeli funkcijo občinstva našega časa, ki ima svoje izkušnje in pričakovanja tako do gledališča kot do družbe, v kateri živimo. Poznavalce Brechta bi lahko izbira ekipe asociirala tudi na Brechtovo navdušenje nad »neprofesionalnim« igralcem oziroma natančneje proletarskim igralcem, kot ga imenuje sam, ki ga označi kot nekoga, ki ni šel skozi meščansko igralsko šolo in ne pripada nobenemu poklicnemu sindikatu (Brecht 1987: 324). Dejstvo je, da izbira sodelujočih ni bila povezana s to idejo, res pa je, da so bila v ekipi velika odstopanja glede igralskih izkušenj, pri čemer sta Sara Horžen in Mišo Mičić igralca z ogromno izkušnjami, medtem ko imata Lana Zdravković in Brina Rafaela Klampfer več izkušenj na področju performansa kot igre. Izbira je tako nedvomno vplivala na proces ustvarjanja predstave in dodala še eno brechtovsko raven produkciji, saj je končna oblika uprizoritve res temeljila na odsotnosti »igre« v smislu uprizarjanja likov, kar je omogočilo še bolj izčiščeno uprizoritev in usmerjenost na formo pogovora, hkrati pa še bolj zabrisalo ločnico med nastopajočimi in gledalci.

Proces smo začeli s pogovorom o začetnem konceptu in prebiranjem *Kupovanja medenine*, obenem pa iskali teme, ki zanimajo vsakega posameznika znotraj ekipe in skupino kot celoto. Pri tem smo bili osredotočeni tudi na temeljna vprašanja, ki sem jih postavila že pri začetnem konceptu, in sicer zakaj hodimo v gledališče in kaj od njega pričakujemo. O samih temah, s katerimi smo se ukvarjali med procesom in ki so služile kot vsebinski temelj za uprizoritev, bomo spregovorili še v naslednjem podpoglavju, na tem mestu pa moramo izpostaviti, da smo skozi celoten proces iskali vzporednice svojih razmišljanj z besedilom in hkrati poskušali artikulirati lastne poglede na gledališče in njegovo funkcijo znotraj družbe. Zato je med procesom hkrati nastajal tekst na podlagi Brechtovega besedila in material, ki smo ga ustvarjalci pripravili na podlagi izbranih iztočnic.

Ko govorimo o lastnem oziroma celo osebnem materialu, moramo izpostaviti, da smo pri iskanju forme za izražanje lastnih izkušenj in razmišljanj že nekje na začetku procesa prišli do ideje standupa, ki je bila kasneje sicer uporabljena samo v primeru igralke, vendar jo je vredno vsaj malce bolj podrobno pogledati, saj je pomenila velik premik znotraj našega procesa. Do standupa kot možne oblike podajanja vsebine smo prišli zaradi več premislekov. Z njim smo na prvem mestu sledili Brechtovi misli, ki jo v besedilu izrazi tudi filozof, da se gledališče na sme odpovedati ne razvedrilu ne poučevanju, ampak mora oboje združevati v eno. Ena izmed form, ki to nedvomno omogoča, je tudi standup, v katerem se lahko preko humorja dotikamo družbene kritike, političnih tem in kontroverznih vprašanj. Mumford (2009) prav tako izpostavlja Brechtovo naklonjenost do kvalitetnega razvedrila v gledališču, vendar pri tem opozarja, da zanj glavni smoter ni bila katarza, temveč spodbujanje občinstva, da preizpraša svoje poglede na svet in delovanje znotraj družbe. Bloom (2002: 13) pri tem dodaja, da je Brecht v ta namen uporabljal tehnike, ki so omogočale distanco in vzbujale radovednost. Ravno distanco in nepričakovanost naj bi nam omogočili smiselno in spretno umeščeni standup vložki znotraj diskusije, ki bi dodatno spodbudili razmišljanje gledalcev glede družbene ureditve, prostora gledališča znotraj tega in njegove vloge pri spremembi obstoječega stanja. Ni namreč naključje, da v literaturi na področju standupa večkrat zasledimo vzporednice z brechtovskim načinom igre in uprizarjanja, ki vključujejo neposredni nagovor občinstva, nepričakovane izstope iz pripovedi, tipiziranje likov, zavedanje lastnega izvajanja (Colleary 2015) in podobno. Enako kot Brechtov potujitveni učinek tudi standup velikokrat temelji na spreminjanju nečesa poznanega v nekaj nenavadnega in odmaknjenega

(Colleary 2015). Standup je tako zanimiva platforma za obravnavo perečih družbenih vprašanj, saj lahko performer skozi humor preizprašuje družbene norme in predstavi alternativne poglede na obravnavane teme (Quirk 2015: 35), gledalcu pa omogoča pogled na vsakodnevno situacijo z ironične distance (Colleary 2015)

V skladu s konceptom dogodka smo poskušali za vsakega nastopajočega ustvariti prostor znotraj uprizoritve, ki bi obenem združeval temeljne funkcije iz Brechtovega besedila, hkrati pa bi sledil temeljni ideji ustvarjanja vzdušja, v katerem se lahko razvije pogovor z občinstvom. Nastopajoči naj bi torej s pomočjo dobre priprave in poznavanja teme ustvarjali vsebinsko platformo za pogovor, vendar nikakor ne v smislu duhamornega in vzvišenega poučevanja, temveč z jasnim ciljem odpiranja iztočnic, hkrati pa pozivali k razpravi na način, da bi se v nekem trenutku lahko teoretično celo popolnoma umaknili in »glavno vlogo« scela prepustili gledalcem, da bi lahko izrazili svoja mnenja, izkušnje in razmišljanja.

Pri definiranju funkcij znotraj naše uprizoritve smo upoštevali nekatere lastnosti likov iz *Kupovanja medenine*, o katerih smo govorili v prejšnjem poglavju, hkrati pa smo razmišljali tudi o potrebah naše uprizoritve. Dramaturginja v prvem deli uprizoritve torej predstavlja »glavnega gostitelja«, tistega, ki začne dogodek in ga vključno z začetkom pogovora tudi povezuje. Pri tem skupaj z igralcem opozarja na usmeritve »starega« gledališča in postavlja vprašanja filozofinji »novem« gledališču. Filozofinja se v uprizoritvi *Kila_o Brechta* najbolj ujema s svojim soimenjakom iz besedila, saj je zagovornica novih (Brechtovih) idej in sprememb v gledališču, preizprašuje ustaljene norme in vzorce, odpira politično razsežnost umetnosti in hkrati s postavljanjem vprašanj in odgovarjanjem na dvome sogovornikov spodbuja k skupnemu razmišljanju o relevantnih temah. Skupna točka igralca v naši uprizoritvi in igralca iz Brechtovega besedila je usmerjenost v prakso in preizpraševanje »novega« gledališča. V nasprotju z besedilom igralec v uprizoritvi sicer opozarja na že ustaljene prakse v »starem« gledališču, vendar v njih ne verjame in že od začetka zagovarja potrebo po spremembi.

Igralka v uprizoritvi se je najbolj oddaljila od besedila, saj v nasprotju z dramaturgom, filozofom in igralcem ni sodelovala v pogovoru o iztočnicah iz *Kupovanja medenine*, temveč je po vsakem sklopu s svojim vložkom v obliki standupa dopolnila razpravo. Te prekinitve

pogovora so bile ključne za razgibanost uprizoritve, ohranjanje pozornosti, ustvarjanje večerno-kavarniške atmosfere in spodbujanje sproščenega vzdušja, hkrati pa so služile kot oporna točka za nadaljnje razmišljanje o povedanem. Poleg tega so bili igralkini vložki sami materija za opazovanje skozi prizmo mnenj izraženih v razpravi in so na nek način sledili Brechtovi ideji praktičnih primerov, ki naj bi se uprizarjali med potekom pogovora. Prav tako je kar nekaj elementov v igralkinih vložkih služilo kot hommage Brechtu, recimo začetni nagovor po motivih njegove pesmi *O Lust des Beginnens*, tako imenovani »nemi krik« (Helene Weigel iz Brechtove uprizoritve *Matere Korajže*) v enem izmed standupov in izvajanje Weillove in Brechtove pesmi *Alabama song*. Na tem mestu lahko še omenimo, da smo se med procesom ogromno ukvarjali z vprašanjem, kako v skladu z začetno opredelitvijo v *Kupovanju medenine* prikazati političnost igralkke, čeprav ima v samem besedilo izredno malo oprijemljivih replik. Vmes se je porodila tudi ideja, da bi imela njena popolna odsotnost prav tako zanimivo politično konotacijo, vendar smo se skozi raziskovanje odločili, da problematiko njene zastopanosti v besedilu raje skozi standup odpre kar ona sama. S tem smo igralki omogočili prisotnost skozi celotno uprizoritev, kar se je izkazalo za izjemno dobro odločitev.

4.3 Izbira tem in temeljnih iztočnic

Kot smo že omenili, smo skozi proces iskali vprašanja, ki zanimajo tudi nas kot ustvarjalce in ki so se nam zdela bistvena za pogovor o gledališču samem. Hitro smo se odločili, da se bomo pri uprizoritvi osredotočili na nekaj zelo jasnih tematskih sklopov, če je glavni cilj sprožanje razprave z gledalci, saj bo drugače ves material tako časovno kot količinsko postal neobvladljiv. Temeljna vprašanja, ki smo jih želeli odpreti skupaj z gledalci, so bila torej: zakaj hodimo v gledališče, kaj od njega pričakujemo in ali mislimo, da lahko oziroma mora gledališče delovati tudi politično. Ker pa smo želeli hkrati izhajati iz temeljnih Brechtovih idej (ki so prav tako povezana s temi vprašanji) in preveriti, kako jih razumemo in kako bi jih lahko uporabili v gledališču danes, smo se odločili, da bo prvi del uprizoritve služil kot nekakšen kratek uvod v pogovor, platforma, ki bo ponudila vsebinske temelje za lažjo oporo vsaj pri začetku pogovora. Tudi pri tem smo morali s pomočjo temeljitega premisleka izluščiti glavne teme, s katerimi bi lahko obenem predstavili temeljne Brechtove misli in postavili relevantne, razumljive in dovolj odprte iztočnice za pogovor. Več o reduciranju oziroma

izčiščevanju vsebine bomo spregovorili v enem izmed naslednjih poglavij, zdaj pa si na kratko pogledimo teme, ki smo jih odprli v sami uprizoritvi.

Prvi del smo razdelili na tri glavne tematske sklope, in sicer na vprašanje posnemanja, vprašanje katarze in vprašanje političnega gledališča, znotraj katerih smo odprli prostor tudi za dodatne pod teme, s katerimi smo dodatno razložili določene misli ali dodali vprašanja za nadaljnji pogovor.

V prvem sklopu smo odprli temo smotra posnemanja, načinov posnemanja in načinov igre, nato pa smo predstavili glavne premike v načinu uprizarjanja pri Brechtu ter na koncu opozorili na politično raven epskega gledališča. Zelo pomembno je namreč zavedanje, da so ravno spremembe v uprizarjanju in različni postopki, ki jih je uvedel Brecht, omogočili prenos njegovih političnih misli v gledališče. Kot pravi Suvin (2016: 46), je meščanska estetika temeljila na dojemanju sveta s stališča posameznika kot končne realnosti (individualizem) in samoumevnega prepričanja, da umetniška predstavitev na mističen način neposredno reproducira ljudi in svet, Brecht pa je zagovarjal stališče produktivne kritike, ki svet kaže kot spremenljivo stvar, saj je pojmoval svet kot proces, človeka pa kot nastajajoče bitje.

V drugem sklopu smo spregovorili o možnih učinkih na občinstvo v gledališču, za primer smo vzeli katarzo in jo postavili nasproti smotrom brechtovskega gledališča in uprizoritvenih praks, ki politiko razumejo kot proces gradnje politične skupnosti. S tem smo napovedali in delno že vstopili v tretji tematski sklop, s katerim smo razprli temo političnega gledališča, političnega v gledališču in političnega nasploh. Pri tem smo se poskusili izogniti preveč kompleksni in strokovni opredelitvi političnega gledališča, saj smo želeli kasneje v razpravi z občinstvom ugotoviti, kaj oni sami razumejo pod tem pojmom.

Kot smo že ugotovili, je Brechtov pogled na gledališče tako v *Malem organonu* kot *Kupovanju medenine* neločljivo povezan z njegovimi razmišljanji o sodobni znanosti in tehnologiji, marksistični teoriji družbe, estetiki in politiki ter umetnosti nasploh (Silberman, Giles in Kuhn 2014: 219). O tem govori tudi Suvin (2016: 43), ki pravi, da sta temelj Brechtovega nazora marksovska zgroženost nad obstoječim stanjem in odločna usmerjenost k njegovi spremembi, kar potrjuje tudi Brechtova želja na gledališče aplicirati načelo, da ne gre

le za to, da svet interpretiramo, temveč da ga spremenimo. Na to znano Marxovo 11. tezo o Feuerbachu je v naši produkciji že na začetku opozorila filozofinja, saj je prizadevanje za razumevanje sveta brez razmišljanja o spremembi nepravilnega in izkoriščevalskega sistema premalo. Vseh obstoječih družbenih razmerij se je treba v skladu z Brechtovim pogledom na družbo lotevati z dialektično kritiko in imeti pred očmi možnost in nujnost sprememb (ibid.: 46). Umetnost mora svet torej videti kot niz spreminjajočih se možnosti, zato je refleksija o (človeški) naravi, ne pa njen odsev (ibid. 47). Temeljni princip brechtovskega gledališča je predanost družbeni spremembi, zato si mora gledališče prizadevati prikazati družbo in človeško naravo kot spremenljivi stvari (Rouse 2007: 296), kar lahko posledično pri občinstvu pripelje do spoznanja, da ima ljudstvo samo moč za spremembo sveta. Ker je Brecht torej neločljivo povezan z idejo spreminjanja družbe in sistema, hkrati pa je vprašanje političnega gledališča z vsemi ustvarjalci za in proti izjemno pomembno tudi v današnjem gledališkem svetu, je bil zadnji sklop namenjen odpiranju vprašanja, kaj pomeni političnost v gledališču, na kakšne načine je lahko gledališče političen projekt, ki proizvaja emancipatorne učinke, in kaj je z emancipacijo gledalca.

4.4 Pogovor kot gledališka forma in vključevanje občinstva

Z upoštevanjem osnovne forme *Kupovanja medenine* je tudi začetni koncept naše uprizoritve temeljil na pogovoru, s to razliko, da se nismo ukvarjali samo s pogovorom med ustvarjalci, temveč tudi z odpiranjem pogovora in vključevanjem občinstva. Pogovor je torej postal uprizoritev sama, v našem primeru večkrat označena kot gledališki dogodek, z delno načrtanim potekom in precejšnjim prostorom za spontan razvoj glede na dejanske okoliščine.

O dialogu kot gledališki formi govori tudi Puchner (2010: 111), ki pravi, da *Kupovanje medenine* sicer ni edina možna forma novega gledališča, o katerem govori filozof, vendar pa je en izmed možnih primerov. S tem ko filozof na koncu samoreflektivno izjavi, da so tudi oni sami »v teh štirih nočeh delali umetnost« ponovno opozori sebe in občinstvo na alternativo v tistem času prevladujočemu pogledu na gledališče. Občinstva ustvarjalci namreč niso zadržali z melodramatičnimi zgodbami, temveč so nagovorili razum in dokazali, da je gledališče (uprizoritev op. a.) ustvarjena entiteta, iz česar sledi, da je spremenljivo (ibid.). Uprizoritev, ki na nivoju razprave o videnem vključuje gledalce, pa lahko poleg spodbujanja razmišljanja

opozori tudi na možnost sodelovanja pri spreminjanju entitete, pa naj bo to gledališka predstava ali družbena ureditev. Poskus pogovora z obiskovalci je lahko torej tudi dejanski poskus ustvarjanja začasne skupnosti, ki lahko med samim dogodkom dokaže možnost soustvarjanja, saj je vsak udeleženec hkrati tudi soustvarjalec vsebine, atmosfere, poteka dogajanja.

Ker torej koncept uprizoritve *Kila_o Brechta* ni temeljil le na pogovoru med nastopajočimi, temveč je bil glavni cilj predvsem spodbujanje pogovora z občinstvom, smo se skozi proces zelo intenzivno ukvarjali tudi z vprašanjem vključevanja in upoštevanja občinstva. V gledališču se namreč še vedno mnogokrat gledalca obravnava kot odjemalca, ne pa kot možnega soustvarjalca ali vsaj pomembnega sogovornika, ki nam s svojim odzivom na videno lahko odpre nova polja razmišljanja pri nadaljnjem ustvarjanju, predvsem če verjamemo, da lahko gledališče spodbudi tudi dejanske spremembe v družbi. O tem razmišlja tudi Freshwater (2009), ki trdi, da lahko s pomočjo lastnosti zadovoljivega ali celo idealnega odnosa med gledališčem in njegovim občinstvom opredelimo tudi pričakovanja glede drugih modelov družbenih interakcij, recimo skupnosti ali demokracije, ter razporeditve vlog in moči znotraj teh modelov. Pri tem najprej postavi vprašanje, zakaj se gledališki teoretiki raje pogovarjajo o lastnem razumevanju uprizoritev ali o odzivih kritikov, kot da bi za mnenje vprašali »običajne« obiskovalce gledališče, nato pa se sprašuje, ali je to posledica kakšnega globoko zakoreninjenega nezaupanja in razočaranja gledališčinikov nad gledalci in kaj bi lahko bili razlogi za takšno nezaupanje (ibid.).

Zavedati se moramo, da se pri vsakem gledališkem dogodku ustvari posebna vrsta ad hoc skupnosti (Hayes 2006: 1-2), ki ni zgolj prisotna v istem prostoru ob istem času, ampak jo družijo tudi skupno opazovanje dogajanja in posledično skupno srečanje z vsebino, ki jo uprizoritev odpira. Kljub temu da je mogoče tako pri gledaliških institucijah kot raziskovalcih v zadnjem desetletju opaziti povečano raziskovanje in izobraževanje občinstva (Mølle Lindelof in Ejgod Hansen 2015: 235), pa je predvsem pri prvih to raziskovanje mnogokrat vpeto v marketinške cilje gledališč, saj poskušajo ugotoviti, kakšno občinstvo hodi na njihove uprizoritve, preko katerih kanalov so dobili informacije o gledališču in kakšne predstave jih zanimajo. V naši uprizoritvi nismo želeli raziskovati okusa občinstva, temveč spodbuditi soočenje gledalcev z lastnim doživljanjem gledališča in pričakovanji, s katerimi stopajo v

gledališče, nato pa preko Brechtovih iztočnic skupaj preizprašati ustaljene načine razmišljanja o gledališču in opozoriti na možne emancipatorne učinke gledališča. Z vzpostavitvijo funkcije občinstva kot soustvarjalca se odtrgamo od tradicionalnega dojetja gledalca in hierarhične strukture, ki velikokrat gledalca postavlja v pozicijo »ocenjevalca«, in omogočimo povezovanje preko deljene odgovornosti (Machon 2016: 38).

V enem izmed prejšnjih poglavij smo že govorili o najpogostejši tendenci gledalca, da o videnem spregovori z drugimi in s tem utrdi svoj spomin na dogodek. Bennet (1997: 164) pri tem opozarja, da se netradicionalne gledališke prakse veliko bolj zavedajo pomembnosti časa takoj po uprizoritvi, zato je njihova pogosta strategija povabilo k diskusiji med gledalci in ustvarjalci. Dodati moramo, da so diskusije po uprizoritvah že vrsto let prisotne tako v institucionalnih gledališčih kot na neodvisni sceni, seveda z nekaterimi razlikami v stopnji formalnosti in samem poteku diskusij. Na ameriškem gledališkem področju se organizirajo recimo »talk-back sessions« (Brockett et al. 2016: 475) ali »post-show discussions« (Fisher 2014: 14-15), ki so sicer namenjeni skupnemu pogovoru med ustvarjalci in obiskovalci, vendar so večinoma le povabilo gledalcem, da postavljajo vprašanja ustvarjalcem ali izrazijo svoje ideje, misli in občutke o videnem in slišnem (Tauf-Kaufman 2017: 75). Fisher (ibid.) trdi, da je mnogokrat cilj takšnega pogovora zgolj omogočiti gledalcem, da bolje razumejo proces ustvarjanja predstave in ozadja uprizorjene zgodbe, namesto da bi se priložnost res izkoristila za nabiranje odzivov, na podlagi katerih bi lahko dramatik ali ustvarjalna ekipa naredila spremembe v besedilu ali uprizoritvi. Največkrat diskusijo na takšnih dogodkih odpre moderator, in sicer z vprašanjem ustvarjalcem ali komu od povabljenih gostov, kasneje pa povabi gledalce, da postavijo dodatna vprašanja. Posledično postane bistvo takšnih pogovorov poučevanje občinstva, podajanje informacij gledalcem namesto pridobivanja informacij od njih (ibid.: 16). Seveda se lahko razprava razširi še na druga področja in spodbudi bolj občo razpravo o gledališču, vendar se to praviloma ne dogaja pogosto. Kot pravi Ybarna (2011: 127), so pogovori namreč zastavljeni kot dialogi brez jasne usmeritve, komentarji gledalcev pa so največkrat »impresionistični« in temeljijo na prvotnem instinktivnem odzivu na videno. Kljub temu da so tovrstni pogovori v gledališčih torej vse bolj pogosta praksa, pa Bennet (1997: 164) opozarja, da lahko občinstvo takšen pristop zavrne, saj mu je zaradi neposrednega kontakta odvzeta obljubljen zasebnost (ibid.), ki smo jo tradicionalno vajeni v gledališču, čeprav se občinstvo na takšnih dogodkih običajno zaveda možnosti drugačnih pristopov do

občinstva. Ugotovili smo že, da je zavračanje takšnih povabil velikokrat povezano tudi z strahom gledalca, da ni dovolj kompetenten za sodelovanje pri razgovoru o uprizoritvi, da njegovo mnenje v resnici ni pomembno in da so takšni pogovori rezervirani za gledališčnike in strokovnjake. Ravno zato smo želeli v naši uprizoritvi ustvariti vzdušje, ki bi spodbudilo gledalca k izražanju mnenja, brez da bi se ob tem počutil ocenjevanega, nesproščenega, prisiljenega, nepomembnega ali spregledanega, hkrati pa smo mu želeli ponuditi možnost spoznavanja drugačnih pogledov na gledališče, ki bi ga lahko spremljali tudi pri nadaljnjem obiskovanju gledališča. Ideja skupnega pogovora je bila torej odlična iztočnica za tovrsten poskus. Sama forma pogovora namreč omogoča neverjetno živost, saj ni samo sredstvo za prenos Brechtovih idej občinstvu ali gledališčnikom, temveč postane forum za preizpraševanje in razpravljanje o teh idejah (Barnett 2014: 39). Šele ko gledalce aktivno vključimo v pogovor in izkažemo zanimanje za njihov pogled na gledališko ustvarjanje, lahko začnemo odpirati temo gledališča kot spodbujevalca družbenih sprememb. Barnett (2014: 51) ugotavlja, da z zavzemanjem aktivne pozicije gledalec išče svoj odnos do predstavljenih delov in si tako sam zgradi pot za razumevanje kompleksni Brechtovih idej za novo gledališče. To pa seveda ne pomeni, da se mora občinstvo strinjati z vsemi predlogi, temveč ima možnost, da nekatere predpostavke sprejme in druge zavrne. Če naj bi *Kupovanje medenine* namreč predstavljalo Brechtov poskus ustvarjanja prostora za kritično in aktivno občinstvo, so takšni odzivi pričakovani (ibid.: 52) in celo zaželeni.

Kupovanje medenine želi torej namesto spodbujanja empatije pri gledalcu spodbuditi akcijo (Glahn 2014). Podobno razmišlja tudi Goldhill (2012), ki pravi, da predstavlja *Kupovanje medenine* enega izmed najdaljših pogovorov o Brechtovi teoriji potujitve, s katero je želel občinstvo odtrgati od čustvene potopitve v dogajanje na odru in spodbuditi reflektirano, distancirano in intelektualno razumevanje videnega. Že sama uprizoritev je lahko tako poskus vzpostavitve distance, s pomočjo katere bi gledalci lahko začeli še bolj poglobljeno razmišljati o gledališki umetnosti in o potencialu gledališča, da z razkrivanjem delovanja sistema ponuja možnost za njegovo spremembo. Pri tem pa ne smemo pozabiti, da pride vsak gledalec na uprizoritev z lastnimi izkušnjami, že oblikovanimi mišljenji in ustaljenimi vzorci delovanja. Tako kot je način branja družbeno in kulturno pogojen (Bennet 1997: 33), je tudi gledanje gledališke predstave povezano z gledalčevim osebnim, družbenim in svetonazorskim ozadjem. Na to seveda ne moremo vplivati, je pa upoštevanje teh predispozicij pomembno

tako pri načrtovanju izvedbe dogodka kot pri opazovanju odziva udeležencev. Tega smo se zavedali tudi pri ustvarjanju naše uprizoritve, zato smo poskušali na različne načine omogočiti sodelovanje čim večjega števila različnih ljudi. Vsebino smo želeli posredovati na način, da bo zanimiva tako za gledalce z več gledališkega predznanja kot gledalce, ki se s temi temami mogoče srečujejo prvič. O tem smo razmišljali tudi pri oblikovanju vprašanj za razpravo in pri ustvarjanju celotnega vzdušja, ki naj bi bilo torej čim bolj vključujoče za vse obiskovalce.

Brechtovsko gledališče lahko torej razumemo kot prolog v delovanje občinstva po odhodu iz gledališča (Trencsényi 2015: 118). To dobro povzame osnovno misel, s katero smo vstopili v proces priprave produkcije, saj smo želeli, da so vprašanja in teme, ki jih bomo odprli znotraj naših pogovorov s publiko, popotnica gledalcem tako pri obiskovanju gledaliških uprizoritev kot pri razmišljanju o svetu nasploh. Vprašanje, kaj se zgodi, ko gledalci odidejo domov, nas lahko asociira tudi na Brechtovo samoreferenčno omembo *Baala v Malomeščanski svatbi*, kjer se v nekem trenutku zgodi kratka, nepoglobljena in klavrno zaključena debata o uprizoritvi tega besedila. Namesto pravega razpravljanja ali razmišljanja o vsebini se vse skupaj namreč zaključi v nekaj replikah, in sicer z neargumentirano oceno nevestinega očeta in enega izmed svatov, da je besedilo »prava svinjarija« in da modernisti »blatijo družinsko življenje,« čeprav je to »vendarle najboljše, kar Nemci imamo« (Brecht 1993: 82). Pri tem se lahko utemeljeno vprašamo, če sta si uprizoritev sploh ogledala ali pa sta svojo oceno zgradila na podlagi nenaklonjenih mnenj okolice. Predvidevamo lahko, da v resnici nista imela nikakršnega interesa začetni argumentiran pogovor o tem besedilu, temveč ga izrabiti samo za ponovno potrditev oziroma utrditev lastne tradicionalne drže in javno zavračanje novega ali drugačnega. Ne gre torej za to, da bi pri produkciji *Kila_o Brechta* zavračali odklonilna ali negativna mnenja ter nezadovoljstvo gledalcev, ampak smo želeli spodbuditi občinstvo, da pogleda izven okvirjev ter čim bolj neobremenjeno (kolikor je seveda v takšnih okoliščinah sploh mogoče) preizpraša svoja lastna stališča, vzorce in želje v gledališču. Želeli smo torej vzpostaviti okoliščine, ki bi namesto »malomeščanskega« reproduciranja naučenih in precej zakoreninjenih floskul (tako na strani zagovornikov kot nasprotnikov različnih idej v gledališču) spodbujale čim bolj odprt in neprisiljen prostor za izražanje stališč občinstva, hkrati pa na podoben način kot filozof v *Kupovanju medenine* z različnimi podvprašanji pogovor usmerjati na tak način, da bi lahko skupaj razmišljali o Brechtovih predlogih za novo gledališče in ugotavljali, v kolikšni meri se njegovi pogledi na gledališče skladajo z našimi.

4.5 Izbira prostora in prostorska vprašanja

Kot smo ugotovili v prvem poglavju, je izjemno zgovorno dejstvo, da na pobudo dramaturga sam pogovor v *Kupovanju medenine* dejansko poteka v gledališču, in to celo na odru, med pogovorom pa scenski delavec podira scenografijo pravkar zaključene predstave, tako da udeleženci v pogovoru na koncu ostanejo na praznem odru. Kot pravi Puchner (2010: 110), je treba za novo gledališče (*thaeter*, kot ga v besedilu imenuje filozof) sprazniti staro gledališče. Postopna demontaža starega gledališča v času trajanja pogovora torej omogoča prostor novim idejam, ki jih na začetku zagovarja filozof, na koncu pa (vsaj deloma) sprejmejo tudi drugi udeleženci v pogovoru.

Ker pa se je naš koncept že pri definiranju situacije oddaljil od samega besedila, saj smo želeli vzpostaviti pogovor z obiskovalci o Brechtovih idejah in lastnem dožemanju gledališča, smo že od začetka načrtovali, da bo produkcija potekala v kavarni oziroma baru, kjer se bo lahko v intimnem in sproščenem vzdušju odprl prostor za dialog med vsemi prisotnimi in kjer ne bo fizične ločnice med ustvarjalci in obiskovalci, v smislu odra in avditorija. Kot pravi Hayes (2006: 63), je pri vzpostavljanju skupnosti v gledališču namreč pomembno, da je občinstvo v odprtem prostoru, kjer se nenehno zavedajo prisotnosti drugih gledalcev. Pri tem izpostavi dejstvo, da so recimo gledališča v elizabetinski ali viktorijanski dobi s svojimi balkoni omogočala ravno to, da so se gledalci med seboj opazovali (*ibid.*), kar jim je odvzelo možnost popolnega odmika v anonimnost in neopaznost. Tudi Goldhill (2012) govori tudi o učinku odločitve, da ustvarjalci postavijo občinstvo na oder, s katero ustvarijo distanco, ki onemogoča popolno čustveno potopitev gledalca v dogajanje, hkrati pa omogočajo, da občinstvo opazuje samega sebe med spremljanjem uprizoritve. Pri tem igra pomembno vlogo tudi osvetlitev, saj nam tema v avditoriju omogoči dodatno neopaznost, naša pozornost pa se usmeri na osvetljena področja, torej na oder. Ravno zato smo že od začetka želeli, da je celoten prostor dogajanja osvetljen, da se lahko udeleženci med seboj vidimo in skupaj tvorimo skupnost.

Poleg čisto prostorskih zakonitosti, ki omogočajo zgoraj omenjeno razporeditev, smo se za kavarno odločili že pri oblikovanju prvotnega koncepta produkcije, saj se nam je zdela najprimernejša za ustvarjanje zelenega vzdušja. Ne smemo pozabiti, da so bile kavarne v

zgodovini močno povezane z revolucijo, tako na političnem kot umetniško-literarnem področju (Haine 1996: 207). V času pred Tretjo republiko so bile kavarne v Franciji recimo celo pod policijskim nadzorom, saj so omogočale politično združevanje, prenašanje informacij in nevarnih idej ter organiziranje protestov (Barrows 1991: 88). Te asociacije so nas torej vodile k odločitvi, da tudi našo produkcijo izvedemo v takšnem prostoru. Hkrati smo že na začetku želeli pogovor z občinstvom premakniti iz gledališča, v katerem so vzorci obnašanja že tako ponotranjenji, da se je z njimi težko spopasti v eni sami uprizoritvi. Gledališče namreč še vedno povezujemo z ločitvijo gledalcev od ustvarjalcev, občutkom posvečenega prostora, nemotečim in šepetajočim občinstvom ter podobnimi konvencijami, ki bi nam otežile ustvarjanje atmosfere, v kateri bi lahko uspešno izpeljali načrtovani pogovor.

Iskanje prostora je bil dolgotrajen proces, saj so nas omejevale tako produkcijske zmogljivosti kot želje glede ureditve prostora in datumov uprizoritve. Na koncu smo se odločili za sodelovanje z barom Soho Ljubljana, ki je v zadnjem letu že gostil tako glasbene kot gledališke dogodke, zato je imel urejene osnove za izvedbo produkcije. Prostor, v katerem je potekal večji del uprizoritve, je bil ločen tako od zunanjega prostora kot od prostora z točilnim pultom, kar je omogočilo občutek zaključene celote ter večjo intimo, s katero smo lahko povečali občutek povezanosti skupine in zmanjšali količino zunanjih impulzov. Hkrati je imel zgornji prostor manjši oder, ki je omogočal ločenost igralkinih standupov od pogovora, obenem pa je vseeno ustvarjal občutek prostora, ki je vsaj delno povezan z ustvarjanjem in izvajanjem umetnosti. Možnost naročanja in uživanja pijače je prav tako močno vplivala na vzdrževanje sproščenega vzdušja in občutka neprisiljenega druženja. Ker smo želeli spodbuditi tudi občutek svobodnega gibanja, smo že v uvodu pogovora obvestili gledalce, da si lahko med dogodkom v spodnjem prostoru priskrbijo pijačo in jo prinesejo s seboj, da gredo lahko na stranišče ali na vrt bara, da lahko odidejo, kadar želijo, in se vrnejo, če to želijo. Kot smo pričakovali, so bili ljudje kljub omenjenim pozivom vsaj v prvem delu pogovora še vedno precej zadržani in so ostali na svojih sedežih s pijačo, ki so si jo priskrbeli ob prihodu, v drugi polovici pa se je nekaj obiskovalcev opogumilo, odšlo iz prostora in se nato vrnilo na pogovor.

Izbira takšnega prostora za izvedbo uprizoritve je poleg omenjenih prednosti s seboj nedvomno prinesla tudi kar nekaj izzivov. Ker je bil za naš dogodek rezerviran samo zgornji

prostor, ki je od drugih delov ločen samo s kratkimi stopnicami, smo si zunanji vrt in točilni pult delili z drugimi obiskovalci bara. V času izvedbe produkcije se je odvijalo tudi svetovno prvenstvo v nogometu, tekme pa so v baru predvajali na velikem platnu na vrtu. Zaradi obeh dejstev se je med dogodkom večkrat zgodilo, da je do nas prodril hrup iz spodnjih prostorov, kar nas je obenem nenehno opominjalo na obstoj sveta izven naše skupine, o katerem smo v končni fazi tudi govorili, s katerim smo neločljivo povezani. Drug izziv je bilo prezračevanje prostora, saj se je uprizoritev odvijala v mansardi stavbe, kjer je bilo v času vseh ponovitev izjemno vroče, klimatska naprava pa je bila prešibka za dovolj učinkovito ohladitev prostora. Prezračevanje z okni je bilo prav tako oteženo, saj sta bila v prostoru samo dva, hkrati pa so bile temperature ozračja izjemno visoke tudi pozno v noč. Vendar je tudi ta na koncu spodbudila oblikovanje zanimive ideje na licu mesta, saj smo med zadnjo ponovitvijo, ko je bila vročina najbolj neznosna, liste starih verzij teksta spremenili v improvizirane pahljače, ki jih je večina obiskovalcev uporabila med samim dogodkom, nekateri pa so jih vzeli celo s seboj. Med pahljanjem z Brechtovimi mislimi o gledališču in svetu smo torej debatirali o njih in se pogovarjali o idejah za prihodnost.

4.6 Izbrane dileme in odločitve

O nekaterih vprašanjih, s katerimi smo se srečevali med procesom, smo že govorili, zdaj pa bomo na kratko izpostavili še nekaj izbranih dilem, ki smo jih reševali tako med pripravljanjem uprizoritve kot pri samih izvedbah. Pričujoče podpoglavje seveda ni namenjeno povzetku vseh faz procesa, saj bi bila to absolutno preobširna tema za pričujočo nalogo, temveč želimo predstaviti predvsem tiste odločitve, ki so bile posledica odzivov vabljenih gledalcev na vajah, in tista vprašanja, ki so predstavljala temelj oblikovanja uprizoritve.

Ena izmed prvih odločitev, ki smo jih morali sprejeti, je bila povezana z izbiro tem iz Brechtovega *Kupovanja medenine*. O tem, kako je potekal proces izbire, smo že govorili, na tem mestu pa lahko opozorimo, da se je količina tem in vsebine skozi proces izjemno zmanjšala. Na začetku smo namreč zaradi obširnosti *Kupovanja medenine* kljub izboru tudi sami pripravili precej dolgo in kompleksno besedilo, ki je v veliki meri temeljilo na Brechtovih originalnih dialogih, ki smo jih s pomočjo montaže povezali v nam smiselne

sklope. Pri tem smo kar nekaj časa vztrajali pri ohranjanju izvornih replik iz besedila, dokler nismo na eni izmed vaj prišli do ugotovitve, da s tem ustvarjamo popolnoma nenaravno, neaktualno, nam nelastno in prisiljeno vzdušje, ki ne dopusti ustvarjalcem, da res suvereno in iskreno izražajo svoja mnenja o Brechtovih razmišljanjih, hkrati jih silijo k uprizarjanju likov, kar je popolnoma nepotrebno, celo moteče pri razvijanju dogodka, ki smo ga želeli izvesti. Skozi celoten proces smo poskusili slediti ali se vsaj vračati na misel, da je naša glavna želja spodbuditi pogovor z gledalci o njihovih pričakovanjih v gledališču, o razlogih, zakaj gledališče obiskujejo, ter o povezavi med gledališčem in družbenimi spremembami, o katerih je pisal Brecht. Ravno zato smo se odločili, da pristopimo k izvedbi bolj performativno, kar pomeni, da nastopajoči niso liki iz *Kupovanja medenine*, temveč oni sami, ki so pripravili dogodek *Kila_o Brechta*, na katerem se želijo pogovoriti z gledalci o omenjenih temah. Zato smo uprizoritev v smislu forme označili kot gledališki dogodek, kakor smo jo poimenovali tudi med samo izvedbo, kar nas je še dodatno opominjalo, da (vsaj v drugi polovici) sledimo predvsem ideji pogovora med udeleženci v prostoru. Osredotočenost na razpravo o gledališču je tako vplivala tudi na dolžino prvega dela in količino zapisanega oziroma pripravljenega besedila, saj smo želeli iztočnice posredovati jasno in čim bolj ekonomično, da se ob preveč informacijah ne bi izgubila pozornost in da bi čim prej začeli pogovor z občinstvom. Pri tem nam je pomagala odločitev, da se vso podano vsebino gleda skozi prizmo današnjega dožemanja gledališča in iskanja odgovora na vprašanja, kako lahko gledališče sproži družbene spremembe in deluje politično oziroma ali je to sploh njegova naloga.

Med procesom smo se večkrat ustavili tudi pri vprašanju načina podajanja vsebin, saj smo želeli, da je pogovor zanimiv tako gledalcem, ki so »izobraženi« na področju gledališča kot obiskovalcem, ki mogoče na tak način o gledališču še niso govorili, ki ne poznajo Brechta ali brechtovskega gledališča in nimajo toliko predznanja o temah, ki smo jih odpirali. Nikakor nismo želeli, da bi prvi del postal šolsko predavanje, pri katerem bi se nekateri dolgočasili zaradi banalnosti, drugi pa zaradi kompleksnosti. Pri iskanju ravnotežja smo rešitev našli v sledenju osnovnim značilnostim likov iz izvornika. Tudi v naši uprizoritvi je torej filozof svoje misli o določeni tematiki podal na bolj kompleksen in zahteven način, medtem ko sta dramaturg in igravec isto tematiko obdelala s praktičnega vidika in z bolj preprosto formulacijo, igralka pa je s svojimi vložki dodatno razprla temo in razgibala način prenosa vsebine. Čeprav smo na začetku predvideli standup vložke vseh nastopajočih, smo skozi

proces ugotovili, da se s tem spet oddaljujemo od poglobitne ideje pogovora z občinstvom in ustvarjamo predstavo, v kateri nas bolj vodi zanimanje za nas in naše poglede kot pa zanimanje za mnenja gledalcev. Tako smo se odločili, da ima standup nastope le igralka, drugi trije pa razgrinjajo iztočnice za pogovor kot soorganizatorji dogodka in kasneje udeleženci v pogovoru.

Pomembna odločitev je bila povezana tudi z vodenjem pogovora in vključevanjem ustvarjalcev v razpravo. Začetna ideja je bila, da celotna ustvarjalna ekipa vodi pogovor, vendar smo ugotovili, da to nezavedno ustvarja atmosfero dveh nasprotujočih si taborov - ustvarjalcev in obiskovalcev, kjer prvi tabor »zaslišuje« drugega. Precej vaj je pogovor vodila Brina kot dramaturginja, drugi nastopajoči pa so se vključili v pogovor s svojimi mnenji ali dopolnitvijo katere od izrečenih misli. Šele na zadnjih vajah pred premiero smo skozi pogovor prišli ugotovili, da mora pogovor v prvem deli voditi dramaturginja in prav tako začeti pogovor z občinstvom v drugem delu, vendar mora potem vodenje prevzeti režiserka, ki najbolje pozna tako celotno Brechtovo besedilo kot glavna vprašanja, o katerih smo se želeli pogovarjati z občinstvom. Obenem smo se odločili, da ustvarjalci v pogovoru ne bodo sodelovali v tako veliki meri, kot smo načrtovali na začetku, ampak bodo le spodbujali razpravo in jo s kratkimi intervencijami usmerjali k glavnim vprašanjem. Na tem mestu lahko omenimo, da se je vodenje pogovora že na prvi uprizoritvi izkazalo za zelo zahtevno nalogo, predvsem kar se tiče dolžine same razprave. Zaradi velikega števila obiskovalcev, vročine in strahu pred izgubo pozornosti gledalcev smo prehitro zaključili razpravo, o čemer smo se pri evalvaciji prvega večera strinjali tako v ustvarjalni ekipi kot z mentorji in nekaterimi obiskovalci. Razprava je namreč potekala zelo dobro, vendar pa je del obiskovalcev v kotu začel svoj pogovor, kar smo razumeli kot popuščanje občutka skupnosti in dolgočasenje, zato smo predlagali, da pogovor preselimo ven. Kasneje smo se vsi strinjali, da je bil to popolnoma nemoteč in naraven pojav, ki je pričal le o sproščenosti gledalcev, ter da bi lahko brez problema vsaj še nekaj časa nadaljevali razpravo v zgornjih prostorih. Zavedanje, da se ne smemo prepustiti paniki in negotovosti, je ogromno pomagalo pri vodenju pogovorov v drugih dveh večerih, ki sta potekala dalj časa in sta bila prav tako zelo razgibana.

Zanimiva je bila tudi odločitev glede konca, saj smo hitro ugotovili, da ne želimo umetnega konca, ob katerem postane vse slišano in videno spet del neke končane uprizoritve,

obiskovalci pa se iz prostora »gledališča« premaknejo v realen svet, temveč da te ločnice med uprizoritvijo in nadaljnjim pogovorom ali delno akcijo ni, da se ideje torej neposredno prenesejo v zunanje prostore Soho bara in še dlje. Tako pogovora v zgornjem delu nikoli nismo zaključili, ampak smo obiskovalce povabili, da ga nadaljujemo zunaj, kar smo dejansko tudi poskušali uresničiti. Veliko obiskovalcev je to povabilo sprejelo in še kar nekaj časa z nami debatiralo tako o vprašanjih, ki smo jih odprli, kot o sami uprizoritvi, spet skozi prizmo teh vprašanj, se pravi več o vsebini kot izvedbi sami, kar je bil tudi cilj. Zanimivo je, da na brechtovski princip odprtega konca opozarja tudi McConachie (2008: 171), ki pravi, da odprti konec spodbudi gledalce k lastnemu ustvarjanju pomena videnega, pri tem pa jih aktivira tako kot pri ustvarjanju boljše družbe. Mnogo Brechtovih besedil zavrača popolno končno razrešitev, saj spodbujajo gledalce, da se tako kot pri ustvarjanju boljše družbe ne zadovoljijo s pričakovanim in logičnim koncem, pri tem pa omogočijo gledalcu, da sam ustvari pomen videnega (McConachie 2008: 171).

Kot nas opominja Suvin (2016: 47) je umetnost eksperimentalna in preverja svoje lastne predpostavke, v gledališču recimo s povratnim delovanjem, ki ga dobiva od učinka prakse, torej uprizoritve besedila. Tudi naša uprizoritev je bila iskren poskus vzpostavitve pogovora z gledalci o Brechtovih idejah in o njihovem videnju gledališča, ki pa bi se lahko razvijal še naprej. *Kila_o Brechta* bi lahko bila večletni projekt, pri katerem bi poleg mnenja gledalcev razvijali tudi pristop do spodbujanja razprave z občinstvom in ugotavljali, kako lahko Brechtovi pristopi in ideje delujejo danes. Kljub temu pa je bila naša uprizoritev skrbno pripravljen dogodek, pri katerem smo preizkusili mnogo lastnih predpostavk in stopili v zanimiv stik z občinstvom. Obenem smo jim zastavili vprašanja o gledališču, ki se nam še vedno zdijo bistvena pri razvoju gledališke umetnosti naprej in o katerih mora razmišljati tudi občinstvo, če verjamemo, da so ljudje tisti, ki lahko dosežejo spremembe v družbi. Prav tako so vse omenjene teme izjemno pomembne za vsakega ustvarjalca, ne glede na njegovo strinjanje z njimi. Skozi odgovore na vprašanja, postavljena v *Kupovanju medenine*, si lahko ustvarjalec razjasni svoje delovanje v gledališču in definira svoje mnenje o vlogi gledališča v družbi.

5 Analiza pogovora z občinstvom

V prejšnjem poglavju smo poskušali predstaviti glavne ideje, razmišljanja in usmeritve, ki so nas vodile pri pripravi produkcije *Kila_o Brechta*, v pričujočem poglavju pa se bomo osredotočili na dejanske odzive občinstva v uprizoritvi, saj je bil pogovor z gledalci navsezadnje glavni cilj naše uprizoritve.

5.1 Kratek opis produkcije *Kila_o Brechta*

Uprizoritev se je začela že pred Soho barom, kjer smo ustvarjalci ob pijači in v sproščenem vzdušju pričakali občinstvo, ki se je nabiralo za ogled uprizoritve. Tako smo individualno z gledalci stopili v stik že pred »uradnim« začetkom, da smo že pričeli ustvarjati sproščeno, neformalno vzdušje in čim bolj zmanjšati distanco med nastopajočimi in obiskovalci. Kot smo že omenili, je bil prvi del, ki je potekal v mansardnih prostorih Soho bara, namenjen kratki predstavitvi temeljnih vprašanj in idej iz *Kupovanja medenine* v obliki pogovora med dramaturginjo, filozofinjo in igralcem, z vsemi vložki igralko, ki so služili kot praktičen material za preverjanje teoretično podanih iztočnic, hkrati pa so odpirali dodatna podvprašanja za razmišljanje in ustvarjali sproščeno vzdušje. Že v tem delu smo pustili prostor za prve odzive občinstva, ki so se na dveh ponovitvah zgodili in že odprli pot neposredne interakcije med gledalci in ustvarjalci. Po prvem delu je pogovor z občinstvom znova spodbudila dramaturginja, nato pa se je začelo postopno predajanje glavne vloge občinstvu, pri čemer smo pogovor delno usmerjali ustvarjalci, večinoma pa pustili, da se odvija glede na vprašanja, ki jih je postavljalo samo občinstvo. Po drugem delu je sledilo nadaljevanje pogovora, tokrat v zunanjih prostorih Soho bara, torej na vrtu, v še bolj neformalnem in sproščenem okolju, kjer so postali pogovori bolj fragmentirani, ustvarjalci pa smo krožili po prostoru in nadaljevali pogovor s čim več obiskovalci, da bi dobili še dodatne odzive in dali prostor za razpravo tudi tistim, ki jim javno izražanje mnenja pred večjim številom ljudi ni blizu. Dogodek ni imel jasnega konca, poskusili smo slediti ideji, da ostane vsaj nekdo od ustvarjalcev do trenutka, ko odide zadnji obiskovalec, oziroma da se pogovor nadaljuje še drugje, kamor gremo skupaj z obiskovalci.

5.2 Sestava občinstva

Kljub dejstvu, da je bila uprizoritev magistrska produkcija Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, smo že pred samo izvedbo zaradi povečanega števila produkcij v tem obdobju predvidevali, da bomo imeli slabši obisk iz teh vrst in več obiskovalcev, ki so bili povabljeni z naše strani. Predvidevanja so bila pravilna, med našimi povabljenimi pa so približno polovico gledalcev na vseh uprizoritvah sestavljali ljudje, ki se ukvarjajo z različnim uprizoritvenimi praksami, polovico pa ljudje, ki se z gledališčem ne ukvarjajo. Nekaj malega je bilo tudi naključnih obiskovalcev, ki so za uprizoritev izvedeli preko Soho bara ali preko drugih virov. Tudi sestava po starosti in spolu je pričala o raznovrstnosti obiskovalcev, vse to pa je prispevalo k ustvarjanju zanimive in razgibane razprave.

Preden nadaljujemo z analizo dejanskih pogovorov, moramo izpostaviti, da so kljub nekaterim strahovom in dvomom pogovori v vseh treh večerih več ali manj dobro uspeli, kar pomeni, da se je v njih aktivno vključilo precej obiskovalcev, da so se v pogovoru odpirala smiselna, relevantna in jasna vprašanja in da nam je uspelo vsaj v nekaterih trenutkih pogovor popolnoma prepustiti občinstvu in pustiti razpravi prosto pot, da se je razvijala glede na izražena zanimanja skupnosti, ki se je ustvarila. Prišlo je tudi do nestrinjanj in podvprašanj med občinstvom, kar je predstavljalo svojevrsten uspeh, saj je s tem skupina dobila neko svojo svobodo in je izražala skupen interes za nadaljevanje pogovora. Seveda se v razpravo niso vključevali vsi prisotni, kar smo tudi pričakovali, razlogi za to pa so verjetno različni, od nezanimanja za odprto temo, nelagodja pri javnem izražanju mnenj, različno dolgega časa, ki ga posamezniki potrebujejo za procesiranje slišane in oblikovanje svojega mnenja, ali preslabo zastavljene podlage z naše strani.

V naslednjem podpoglavju bomo torej podrobneje analizirati pogovor iz drugega večera, ki je dostopen tudi v avdio obliki za ogled v celoti. Na tem mestu namreč ne želimo povzeti celotnega pogovora, ampak izpostaviti nekatere teme, ki so se odprle znotraj razprave, hkrati pa vzporedno z analizo izpostaviti tudi lastne asociacije na izražene misli. Opozoriti moramo še na to, da so zapisi pogovora zaradi lažjega branja delno lektorirani, vseeno pa poskušajo čim bolj ohraniti izvirno misel govorca. Prav tako mnenja gledalcev niso zapisana kronološko, temveč po tematskih sklopih, ki so bili najbolj izpostavljeni v drugem večeru.

5.3 Analiza pogovora v notranjih prostorih

Po prvem delu uprizoritve je dramaturginja vsakič odprla razpravo z vprašanji občinstvu, zakaj hodimo v gledališče, kakšno gledališče nas zanima in katere predstave so nam ostale v spominu, hkrati pa razložila, da želimo preko odgovorov priti tudi do tega, kakšno gledališče kot družba potrebujemo.

Drugi večer so bile najbolj izpostavljene naslednje teme: politično v gledališču oziroma politično gledališče, pobeg v gledališče, ponudba in povpraševanje ter kako sploh privabiti gledalce v gledališče. Najprej se je odprlo vprašanje, ali si gledalci sploh želijo političnega gledališča oziroma ali je gledališče pobeg od vsakodnevnega življenja. Ena izmed gledalk je svoje vprašanje formulirala takole:

»Kaj če gledališča ne opazujemo kot odslikave realnega življenja, kot nekaj, kar je politično emancipirano, ampak kot trenutek, ko se lahko umaknemo od realnega življenja? [...] Kar vodi gledalca v gledališče mogoče ni to, da želi biti del političnega angažmaja, ampak je mogoče to, da ne želi biti del realnega dogajanja okoli življenja, ampak se želi za trenutek umakniti iz realnosti. In v gledališču najde to možnost, da tam začuti neka doživetja, ki jih sicer v realnem življenju ne bi mogel podoživeti.« (Kila_o Brechta 2018)

Zanimivo je, da zgoraj omenjena gledalka politično povezuje z odslikavo resničnosti, dogajanje v gledališču pa razume kot nekaj, kar se lahko od te resničnosti odmakne in omogoči pobeg tudi gledalcu. V njenem razmišljanju lahko zaznamo tudi predpostavko, da se človek lahko odloči, ali želi biti del realnega življenja ali ne, gledališče pa mu torej daje možnost te odločitve, saj je v gledališču ločen od realnega okolja. Prav tako gledalka opozori na možnost doživljanja stvari, ki jih v realnem življenju ne more doživeti. Že samo verjetje, da se lahko človek sploh odmakne od realnega življenja, predstavlja velik izziv za gledališče, ki želi preko vpliva na gledalce vplivati na družbo, saj mora najprej ozavestiti gledalca, da je tudi gledališče del realnega sveta, da od njega ni ločeno in je z njim pogojeno. Kot smo že ugotovili, pri tem mislimo tako na gledališče kot institucijo kot na gledališke uprizoritve, ki so kljub svoji »domišljijaskosti« še vedno odziv na družbo, na svet, na okolje. Če človek tistega, kar vidi na odru, ne zna povezati z realnim življenjem, z okolico, v kateri vsakodnevno deluje tudi sam, je vpliv gledališča nanj v emancipatornem smislu skoraj nemogoč, saj gledalec

občutkov in misli, ki mu jih sproža uprizoritev, ne bo prenesel s seboj, temveč jih bo ob koncu pustil v gledališču.

Poleg tega je zgoraj izražena misel v skladu z zelo pogosto razdelitvijo političnega in nepolitičnega delovanja. Odgovor na to je prišel kar iz vrst občinstva, saj je en izmed gledalcev nadaljeval temo z naslednjo mislijo.

»Mislim, da sta to dve različni stvari - govorjenje o političnem in govorjenje o načinih izražanja v gledališču ali v ne-gledališču. [...] Prej si omenila pobeg v gledališče iz tistega, kar naj bi bilo realno, kot da je tisto realno politično, ampak tisto realno v nekem dominantnem diskurzu ravno ni politično. [...] Pobeg v gledališče kot fikcijo je lahko ravno zaradi tega politično.« (Kila_o Brechta 2018)

Zgornja misel je izredno zanimiva, saj odpira novo vprašanje obiskovanja gledališča kot političnega dejanja. Če nadaljujemo razmišljanje, lahko človek upor izraža z umikom v »gledališče kot fikcijo«, ne pa z družbeno določenim političnim angažmajem, recimo z volitvami, protesti, včlanjevanjem v stranke, ker s tem le podpira sistem, ki je prav tako skonstruiran, torej je fikcija na podlagi trenutno prevladujočega verjetja (ideologije) in mnenja. S tem ko torej zavrača družbeno sprejeto »matrico«, izvaja resnično politično dejanje. Pri tem se torej odpira vprašanje, kaj sploh je realno oziroma kaj je fikcija. Če se spomnimo na Brechtova razmišljanja, bi lahko rekli, da je hkrati vse fikcija, saj je vse skonstruirano in se lahko spreminja, hkrati pa je vse realno, saj vpliva na naša življenja, na naše odnose, na ljudi po celem svetu. Ključno vprašanje pa je, kakšna naj bi bila družba (vključno z umetnostjo) in kakšne spremembe so potrebne za tako družbo, ki je pravičnejša, bolj sočutna, bolj informirana in manj izkoriščevalska.

Prva gledalka je nadaljevala, da ni »vedno nujno, da je na koncu neka politična konotacija, ampak je lahko zgolj pobeg za tisti trenutek, ki nam da v bistvu nek užitek«. Zaključila je z mislijo: »In to je po moje tisto, kar gledalec išče«. Pri tem lahko najprej opazimo, da se je obiskovalka postavila izven vloge občinstva, saj je govorila o gledalcu v tretji osebi, o katerem zdaj razmišlja in poskuša ugotoviti, kaj ga v gledališču zanima. Med pogovorom smo v vseh treh večerih občinstvo večkrat spodbudili, da ne razmišljajo o gledalcih kot o nekom tretjem, ki ga ali zagovarjamo ali obsojamo, temveč se zavedajo, da smo gledalci vsi in da

želimo ustvarjalci slišati njihove misli, saj nas zanima njihov odnos do gledališča in videnih predstav. Groba ocena bi bila, da se je takšna razmejitev med gledalci in »nami« zgodila v manj kot polovici primerov, največkrat ko smo govorili o gledalcih, ki gledališče razumejo kot razvedrilo. Pri tem smo ustvarjalci prav tako opozorili na filozofovo misel iz *Kupovanja medenine*, ki je seveda v skladu z Brechtovim načinom gledanja, in sicer da mora biti gledališče kombinacija tako razvedrila kot poučevanja. Ko smo razmišljali o tem, koliko gledaliških praks se sploh ukvarja z vprašanjem političnega, je ena izmed gledalk ponudila temo ponudbe in povpraševanja.

»Ampak če je večina gledaliških praks takšnih, je to odziv na želje publike, ki hodi v gledališče. [...] Ponudba, povpraševanje. [...] Gledalci smo povpraševanje, na drugi strani pa je gledališče, ki je ponudba.« (Kila_o Brechta 2018)

Pri debati o ponudbi in povpraševanju smo hitro prišli do vprašanja kapitalizma, katerega temeljni del sta omenjena pojma in ki v veliki meri žal diktira tudi umetniško produkcijo. Spraševali smo se, če bi moralo biti ravno gledališče tisto, ki se ne bi odzivalo na povpraševanje, ampak bi ponudbo oblikovalo glede na potrebne spremembe v družbi. Obenem smo se dotaknili tudi meje povpraševanja, torej kdaj gledališče kljub povpraševanju ne izpolni želje občinstva, kot je recimo pri primeru umora na odru. Ta debata nas je vodila preko pravnih pogledov na tisto, kar je v družbi prepovedano, do zaključka, da nekatere meje seveda so. Na tem mestu bi zopet lahko opozorili na skonstruiranost in spremenljivost pravnega reda, vendar se je debata preusmerila drugam in bi bil to hkrati prevelik odvod, hkrati pa ponavljanje že ugotovljenega. Ko smo pri vprašanju ponudbe in povpraševanja, moramo omeniti Brechtovo misel, da mora gledališče imeti pogum, da vodi svoje občinstvo, namesto da se uklanja nazadnjaškimi pričakovanjem in okusu (White 2004: 154).

O odgovornosti gledališča, da usmerja, je spregovoril tudi gledalec, ki je to odgovornost prenesel na celotno umetnost.

»Umetnost, literatura, gledališče - to so bila vedno gonila, ki so gnala naprej skozi zgodovino, vse se je širilo s tem. Še posebej danes, ko imamo toliko informacij [...], je odgovornost na gledališču in literaturi, da nas usmerita naprej.« (Kila_o Brechta 2018)

Na vprašanje, če se spomni kakšnega primera uprizoritve, ki bi jo lahko povezal s tem usmerjanjem občinstva, je odgovoril:

»Jaz, če sem že šel, sem šel v Špas Teater [...], bolj zaradi zabave, izključno samo zato, ker nisem videl kaj takšnega, kar bi me pritegnilo v tem smislu. Tole (danes op.a.) je na primer nekaj drugačnega, mi je zelo všeč in bi na kaj takšnega še kdaj šel. Zdi se mi pomembno, da je neko sporočilo, da te mogoče šokira.« (Kila_o Brechta 2018)

Kasneje se je na povpraševanje po komercialnih predstavah odzvala tudi ena izmed gledalk, ki je dodala:

»Nič ni narobe, če hoče človek v Špas Teater. Zakaj bi bilo s tem kaj narobe? Ali pa če noče nič političnega. [...] Če vzameš gledališče kot storitev, nekateri ljudje po težkem, dolgem dnevu, rabijo nekakšno sprostitev, [...] gledati neko predstavo, kjer ne bodo rabili razmišljati, ampak se bodo samo nasmejali.« (Kila_o Brechta 2018)

Ob tem smo se z občinstvom vprašali, če ni mogoče ravno gledališče tisto, ki bi moralo preizpraševati vzorec težkega in napornega delovnega dneva, po katerem potrebuješ eno uro hitre sprostitve, da lahko naslednji dan zopet ponoviš vzorec in s tem ohranjaš stanje sistema, ki ti tako sprostitev omogoča, da lahko čim dlje zdržiš in da ne podvomiš v smiselnost takšnega početja. Mnogo gledalcev se je strinjalo s to trditvijo, nekateri se niso strinjali s to funkcijo gledališča oziroma so zopet izpostavili funkcijo sprostitve, nekaj pa jih je izrazilo skrb, da takšni ljudje tako ali tako ne hodijo v gledališče, vsaj ne na takšne predstave, ki bi bile družbeno angažirane. Iz teh misli smo izpeljali vprašanje, kako privabiti ljudi v gledališče, kjer so obiskovalci govorili predvsem o uličnem gledališču in o gledališču na prostem, ki ne bi bil samo dostopno za vse, temveč tudi brezplačno. O ceni vstopnic smo se pogovarjali tudi med procesom, saj moramo priznati, da kljub občasnim brezplačnim dogodkom ali ponudbam brezplačnih vstopnic nekaterih gledališč za bolj finančno ogrožene, gledališče še vedno ostaja privilegij tistih, ki si ga lahko privoščimo, zato že avtomatično izključi velik del populacije. Ker obisk gledališča ne spada v zadovoljevanje osnovnih potreb, ga mnogo ljudi sploh ne vključi na interni spisek stvari, ki jim mora nameniti čas in denar. Tudi v pogovoru smo se dotaknili povezave med potrebami, ki jih generira in oblikuje kapitalistična ideologija, saj bi verjetno sprememba sistema lahko pripeljala tudi do

spremembe vrednot in potreb. Kot smo omenili že prej, smo se spraševali, če je gledališče lahko tisto, ki preizprašuje družbeno oblikovane potrebe.

Ena izmed gledalk je ponudila tudi svoje videnje političnosti, ki ni povezano z vsebino.

»Predstavljam si teater kot neko entiteto, fenomen [...], v katerem so zelo zakoreninjene [...] zelo konzervativne zadeve. Jaz iščem v nečem, kar dojemam kot sodobno umetnost [...], preizpraševanje diskurza, preizpraševanje medijev, ki se znotraj polja teatra odvijajo. [...] Ni nujno, da je političen namen znotraj gledališča [...], ampak tudi struktura.« (Kila_o Brechta 2018)

Lahko bi rekli, da se zgornja misel lepo povezuje s tem, kar smo skozi iztočnice iz *Kupovanja medenine* odprli že v prvem delu uprizoritve, saj je nedvomno tudi način podajanja vsebine povezan s spremembami v gledališču. Kot smo že omenili, so bile Brechtove revolucionarne ideje neločljivo povezane tudi s formo in novimi tehnikami pri ustvarjanju predstave.

V vseh treh večerih smo vsaj del pogovora namenili tudi katarzi, saj jo je omenilo kar nekaj udeležencev. Tako suverena uporaba tega pojma je bila kar presenetljiva, saj po predstavah večinoma ne slišimo gledalcev, kako debatirajo o katarzi ali ocenjujejo stopnjo katarze, ki so jo med ogledom doživeli. Lahko predvidevamo, da je bil ta pojav povezan predvsem z vsebino prvega dela, v katerem smo v skladu z Brechtom tudi ustvarjalci spregovorili o katarzi kot možnem učinku na občinstvo. Zanimivo je, da je več ljudi omenilo stik s čustvi in doživljanje neznanega kot nekaj, kar pričakujejo od gledališča, in nekaj, kar kot družba potrebujemo, kar je razvidno tudi iz spodnjih misli.

»Zame so smisel teatra še vedno čustva, zelo enostavno. [...] Jaz mislim, da danes, v novi dobi, rabimo katarzo. [...] Vidimo čustva, ki nas spomnijo nase ali na okolico, in smo malo v zadregi, nam je neprijetno, ampak hkrati je to tudi koristno [...]« (Kila_o Brecha 2018)

»Jaz razumem očiščenje kot srečanje. Da ti to omogoča stik z emocijo, ki je ponavadi zakrita, ker se ti tako mudi [...]. Kot igralec se pa ukvarjam s tem, da naredim lik najbolje, kot ga lahko, ravno zaradi te katarze.« (Kila_o Brecha 2018)

»Že to, da obstaja platforma, ki ti omogoča čas, da se soočiš z nekimi čustvi, ki so boleča in ki jih zavestno ne maraš [...].« (Kila_o Brecha 2018)

»V gledališču iščem prav tisto, kar se mi ni nikoli zgodilo in se mi hvala bogu tudi ne bo nikoli zgodilo. Gledališče nima nobenih didaktičnih vlog, tako kot ne beremo romana, da bi se nekaj naučili. To se spontano dogaja, to nas spreminja [...].« (Kila_o Brecha 2018)

Najprej moramo omeniti, da se je med pogovorom večkrat izkazalo, da ljudje pod izrazom katarza razumemo različne stvari, kar ni presenetljivo glede na različne definicije, razlage in odnos do katarze skozi zgodovino (nekaj razlag je pregledno povzel recimo Patrice Pavis v svojem *Gledališkem slovarju*). Med enim izmed pogovorov smo temo katarze odprli recimo z gledalcem, ki je svoje videnje gledališča predstavil v prvih dveh zgornjih replikah. Kot je razvidno iz njegovega razmišljanja, on katarzo (in tudi očiščenje kot del katarze) razume kot možnost soočenja s čustvi, pri tem pa pozablja na učinek očiščenja na človekovo delovanje po odhodu iz gledališča. Kralj (1984: 117-121) recimo opozarja, da ko gledalec sledi fiktivnim dogodkom na odru, ki zbujejo njegovo sočutje in strah, se na koncu s katarzo ne sprosti samo na odru prikazanih strasti, ampak je tudi sam nekaj časa imun za podobna razburljiva čustva v vsakdanjem življenju. Katarza je bila torej pri Aristotelovi tragediji naraven postopek za sproščanje neprijetnih, vznemirljivih čustev, raznežene melanholije, ki vznemirja človekovo duševno ravnovesje in mu jemlje vedrino in naravno moč, ki sta potrebni za opravljanje splošnih zadev (ibid.). Prav ta zadnji del misli je bistven pri razmišljanju o katarzi pri brechtovskem gledališču. Človeka namreč katarza spremeni v dobrega in pridnega člana družbe, ki lahko naslednji dan s svojim delovanjem spet pomaga vzdrževati sistem, v katerem živi. Če se gledalec v gledališču namreč očisti vseh čustev, se potreba po očiščenju ali spremembi stvari, ki vzbujejo ta čustva, po njegovi vrnitvi v realno življenje zmanjša ali celo izniči. Če denimo v gledališču jezo nad stanjem sveta doživi preko igralcev in se je nato celo očisti, bo domov odšel brez resničnega motiva, da bi zaradi jeze deloval v smeri sprememb ali upora. Gledano skozi prizmo brechtovskih principov gledališče torej ni namenjeno očiščenju in posledično pasivizaciji gledalca, ampak mora gledalca spodbuditi, da zavzame kritično in razmišljujočo držo pri gledanju uprizoritve, da ga lahko skupaj z novo dobljenim znanjem oziroma zavedanjem lastno nezadovoljstvo spodbudi pri delovanju v vsakdanjem življenju.

Ena izmed gledalk je pri svojem razmišljanju o tem, kaj pričakuje od gledališča oziroma katere predstave so ji ostale v spominu, dejala: »[...] ko pri predstavah nekaj čutim in ko mi dajo nekaj za razmišljati, me malo pretresejo v svojih prepričanjih« (Kila_o Brechta 2018). Zanimivo pri tem je, da je omenila tako čustva kot razum, poleg tega pa je dodala še zelo pomemben aspekt gledališča po Brechtu, in sicer da gledališče namesto reproduciranja dominantne ideologije in utrjevanja družbeno ustvarjenih vzorcev in pogledov na okolico pri gledalcu zamaje ta prepričanja, spodbudi ponovni premislek ter posledično drugačno delovanje izven gledališča. Če gledalec po aplavzu odide brez nerazrešenih vprašanj in pomirjen s svojim videnjem sveta, s katerim je že prišel na uprizoritev, bo težko začutil potrebo po preizpraševanju svojih stališč in spremembi svojega delovanja oziroma mehanizmov sistema. Obenem pa ne smemo spregledati občutka nemoči, ki lahko kljub razumevanju problemov ali zavedanju nujnosti sprememb na dolgi rok vseeno pasivizira gledalca, zato je morda potencial gledališča poleg izpostavljanja problemov tudi v opominjanju gledalca, da skupnost to moč za spremembo ima.

Za konec moramo izpostaviti še mnenje gledalke, ki je sicer v pogovoru zelo aktivno sodelovala, vendar je na koncu zaključila z mislijo, da je »vprašanje, kaj ljudje hočejo v gledališču, po moje zanimivo vprašanje, ampak je [...] brez veze razglablјati o tem in [...] iskati pravilen odgovor, ker ga pač ni« (Kila_o Brechta 2018). Ta izjava je (poleg ironije, ki jo prinaša s seboj za konec podpoglavja o uspešnih pogovorih z občinstvom) pomembna z dveh vidikov. Prvi vidik je precej pogosta potreba ljudi, da najdemo pravi odgovor oziroma rešitev na zastavljena vprašanja, kar zmanjšuje pomembnost samega pogovora in mu odvzema težo. Drugo je dodatna potreba, da je najden odgovor pravilen, kar nikakor ni bil cilj naše uprizoritve. S produkcijo *Kila_o Brechta* namreč nismo želeli priti do dokončnega ali pravilnega odgovora, saj glede na nastavljene teme in vprašanja to niti ne bi bilo smiselno, temveč odpreti prostor za pogovor z občinstvom o temah, o katerih največkrat nima možnosti govoriti. Pri tem moramo izpostaviti, da je bil odziv večine gledalcev ravno obraten od zgornje izjave, saj so mnogi v nadaljevanju pogovora izpostavili pomembnost takšnih dogodkov, o čemer bomo govorili v naslednjem podpoglavju.

5.4 Analiza pogovora v zunanjih prostorih

Pogovori v zunanjih prostorih so potekali na drugačen način, saj se je prej ustvarjena skupnost razdelila v več bolj intimnih skupin, s katerimi smo ustvarjalci še naprej nadaljevali pogovor. Skupine so se formirale spontano in se med pogovorom združevale ter razcepljale, zato je bilo težko pristopiti k vsakemu udeležencu, vendar smo se trudili vsaj nekaj časa posvetiti čim večjemu številu ljudi. Vseeno se je zgodilo, da je kdo od ustvarjalcev zaradi intenzivnega pogovora večino časa zunaj preživel z isto skupino, kar bi se verjetno dalo rešiti tudi z daljšim trajanjem pogovora, za kar bi morali še natančneje izdelati strategijo. Kljub vsemu pa lahko pogovore v zunanjih prostorih prav tako ocenimo kot uspešne.

Zopet je bila opazna potreba gledalcev, da o videnem spregovorijo tako z drugimi obiskovalci kot z ustvarjalci, o čemer smo že govorili v enem izmed prejšnjih poglavij. Kot pravi Reason (2004), se želja po utrjevanju spomina na uprizoritev največkrat kaže v očitni pripravljenosti ali celo užitku v deljenju lastnega doživljanja videnega z drugimi. Zato so nekateri gledalci izrazili željo, da bi se zunanji pogovor prav tako odvijal s celotno skupino udeležencev za skupno mizo, kar je bilo sicer zaradi organizacijskih razlogov pri prvih ponovitvah nemogoče, bi bilo pa vredno to idejo preizkusiti na morebitnih ponovitvah. V vseh treh večerih je bilo mnogo udeležencev pripravljenih nadaljevati pogovor, v katerem so še naprej razvijali svoje misli o temah, ki smo jih odprli v zgornjih prostorih, ali komentirati sam dogodek, kar nam je bilo prav tako izjemno pomembno.

Večina udeležencev je samoiniciativno želela izraziti mnenje o pomembnosti takšnih pogovorov, na katerih lahko sproščeno spregovorimo o naših pričakovanjih v gledališču in razpravljamo o vlogi gledališča v družbi. Nekaj udeležencev je izpostavilo, da o nekaterih vprašanjih sploh še niso razmišljali, vendar jim predstavljajo dobre iztočnice za v prihodnje. Več udeležencev je govorilo tudi o občutku pristnosti pri našem zanimanju za njihova mnenja, kar jih je dodatno spodbudilo k sodelovanju. Opozorili so namreč, da se kljub naraščajočemu trendu interaktivnosti (direktnega nagovarjanja oziroma vključevanja občinstva) v uprizoritvah ponavadi ne čutijo zares pozvane ali povabljene, zato se raje ne vključujejo. Kot smo že omenili, so nekateri obiskovalci, ki v zgornjih prostorih niso

spregovorili o svojih razmišljanjih, to storili v zunanjih prostorih, pri tem pa so razložili, da lažje komunicirajo z manjšo skupino in da so potrebovali več časa za oblikovanje mnenja.

Omeniti moramo tudi opažanje, da nihče od gledalcev pri komentiranju same uprizoritve ni pod vprašaj postavil njene »gledališkosti«, ampak jo je večina v pogovoru označila kot interaktivno predstavo. To je bila namreč tema, o kateri smo se veliko pogovarjali tudi med samim procesom, saj smo se spraševali, ali bodo obiskovalci produkcijo *Kila_o Brechta* doživljali kot gledališko uprizoritev ali kljub uporabi gledaliških sredstev samo kot vnaprej pripravljen javni dogodek, kot sta recimo okrogla miza ali simpozij. Sami smo ravno zato največkrat uporabili izraz »gledališki dogodek«, ki naj bi združeval oboje. Zanimivo pa je, da se je to vprašanje skoraj mimobežno odprlo tudi v enem izmed pogovorov v zgornjih prostorih, ko je ena izmed gledalk pri razpravi o tem, kaj sploh je gledališče, dodala, da bi se lahko kdo vprašal tudi za takšno uprizoritev, če sploh spada med gledališke uprizoritve. V prejšnjem podpoglavju tega vprašanja nismo izpostavili zato, ker se je razprava žal nadaljevala mimo te iztočnice, zato zgoraj o sami produkciji *Kila_o Brechta* skoraj nismo govorili, jo je pa več gledalcev, kot smo že ugotovili, pozneje komentiralo v zunanjih prostorih.

Zaključimo lahko, da so bili pogovori v drugem in v tretjem delu presenetljivo izčrpni, razgibani in relevantni, seveda pa bi za njihovo večjo poglobljenost dogodek morali ponavljati večkrat in strategije spreminjati oziroma prilagajati glede na sprotne ugotovitve po vsaki ponovitvi. Kljub vsemu lahko naš poskus ustvarjanja prostora za pogovor z občinstvom označimo za uspešnega, kar potrjujejo tudi odzivi gledalcev, ki si takšnih priložnosti za pogovor več kot očitno želijo in so pripravljeni pri njih sodelovati.

6 Zaključek

V magistrski nalogi smo se želeli posvetiti teoretični podlagi in analizi zaključne produkcije magistrskega programa Gledališka režija na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo z naslovom *Kila_o Brechta*, ki je bila narejena po motivih *Kupovanja medenine* Bertolta Brechta. Brechtova nikoli dokončana predloga je bila namreč inspiracija za omenjen avtorski projekt, zasnovan kot gledališki eksperiment, v katerem smo želeli poskusiti odpreti prostor razprave o gledališču z občinstvom, ki ga sestavljajo tako gledališčeniki kot drugi obiskovalci gledališča.

V nalogi smo se najprej posvetili nastanku in glavnim lastnostnim besedila, ki nam je služilo kot izhodišče tako za oblikovanje ideje o pogovoru o gledališču v gledališču kot za izbiro tem, ki so po našem mnenju relevantna za današnje ustvarjalce in gledalce. Ker je Brechtovo razmišljanje o gledališču neločljivo povezano z njegovimi političnimi stališči in svetovnonazorsko opredelitvijo, smo izpostavili teme besedila, v katerih je ta povezava najbolj očitna. Pri tem smo se osredotočili predvsem na emancipatorno moč gledališča in na vlogo gledališča v družbi, saj smo o tem želeli spregovoriti tudi v uprizoritvi. Omenili smo tudi nekaj razlik v verzijah in prevodih besedila, ki poleg nedokončanosti besedila ustvarjalca še dodatno spodbujajo k lastni interpretaciji, svobodni montaži pri grajenju uprizoritve in izbiri njemu vznemirljivih vsebin.

V tretjem poglavju smo podrobneje predstavili in analizirali dramske osebe iz *Kupovanja medenine*, pri čemer smo izpostavili tiste lastnosti, ki so nam služile kot izhodišče pri oblikovanju funkcij nastopajočih v produkciji, obenem pa smo zopet izpostavili njihove poglede na gledališče, na podlagi katerih smo oblikovali tako naše besedilo kot iztočnice za pogovor. Pri tem smo ugotovili, da filozof v besedilu zastopa Brechtovo razmišljanje in tako imenovano »novo gledališče«, medtem ko igralec in dramaturg na začetku nastopata kot predstavnik »starega gledališča«, proti koncu pa razumeta in sprejmeta ponujene predloge za potrebne spremembe. Problematizirali smo tudi zastopanost igralko in delavca v izvirniku, ki se kljub jasnim in zanimivim opredelitvam na začetku besedila v pogovor izjemno redko vključita, zato ostaneta njuni vloge v sami razpravi precej nejasni, kar je najverjetneje posledica nedokončanosti besedila.

V naslednjem poglavju smo se posvetili procesu ustvarjanje magistrske produkcije *Kila_o Brechta*. Predstavili smo začetni koncept, ki je izhajal iz želje po vzpostavitvi začasne skupnosti, ki bi lahko kvalitetno razpravljala o izbranih iztočnicah iz *Kupovanja medenine* in o vprašanjih, bistvenih tako za ustvarjalce kot obiskovalce gledališča. Cilj je bil torej, da postane sam pogovor uprizoritev, v kateri glavno vlogo čim bolj nevsiljivo predamo gledalcem ter jim s tem omogočimo, da o gledališču spregovorijo tudi sami. V povezavi s tem smo izpostavili, da poskusi vzpostavitve dialoga z občinstvom niso nekaj novega, vendar so največkrat usmerjeni v predstavitev procesa ustvarjanja predstave ali izražanje mnenj gledalcev o sami uprizoritvi, mi pa smo z njimi želeli razpravljati o temah, o katerih se ponavadi pogovarjamo gledališčniki pri svojem delu in raziskovanju gledališča. Zato smo v naslednjem podpoglavju predstavili proces izbire tem in temeljnih iztočnic, nato pa na kratko predstavili izbrane teme, in sicer vprašanje posnemanja, vprašanje katarze in vprašanje političnega gledališča. Spregovorili smo tudi o glavnih prostorskih značilnostih Soho bara, v katerem je bila produkcija izvedena, izpostavili razloge za izbiro tega prostora ter nekatere izzive, s katerimi smo se zaradi te izbire morali soočiti med pripravo in samo izvedbo projekta. Na koncu smo izpostavili nekatere dileme, s katerimi smo se ukvarjali med procesom, in bistvenimi odločitvami, ki smo jih tekom priprave sprejeli. Izpostavili smo recimo vprašanje obvladljive količine vsebine, ki naj bi jo podali v prvem delu uprizoritve, vprašanje načina podajanje te vsebine, vprašanje vodenja samega pogovora z občinstvom in odločitve, povezane s samim koncem dogodka. Peto poglavje smo namenili analizi samih pogovorov z občinstvom, ki so predstavljali osrednji del naše uprizoritve. V njem smo izpostavili nekatere odzive gledalcev in o njih razmišljali skozi prizmo Brechtove teorije ter naših lastnih zanimanj. Kot smo ugotovili, so pogovori v vseh treh večerih za to fazo raziskovanja uspeli, saj so se udeleženci odzvali povabilu, v velikem številu sodelovali v pogovoru in na koncu celo izpostavili zadovoljstvo z možnostjo izražanja svojih mnenj.

Naloga, ki smo si jo zadali ustvarjalci magistrske produkcije *Kila_o Brechta*, nedvomno ni bila lahka. Kljub temu pa smo se je lotili samozavestno, a obenem premišljeno in poglobljeno. Zavedali smo se, da bomo v tej fazi šele stopili v raziskovanje vključevanja občinstva v pogovor o gledališču v gledališču ter da bi nadaljnje raziskovanje tega vprašanja zahtevalo večletno delo, ki bi vključevalo tudi redne ponovitve takšnih dogodkov, s pomočjo katerih bi razvijali tehnike in pristope tako za podajanje tovrstne vsebine kot za vključevanje občinstva.

Zaključimo lahko z mislijo, da je občinstvo izkazalo veliko zanimanje za sodelovanje pri takšnih pogovorih, kar odpira ogromen prostor za ustvarjalce, ki morajo to zanimanje spodbujati in negovati, saj nam lahko večji uvid v razmišljanje občinstva pomaga pri ustvarjanju gledališča, ki lahko tudi v prihodnje odigra izredno pomembno vlogo pri družbeni angažiranosti ljudi.

7 Literatura in viri

Barnett, David. 2014. *Brecht in Practice: Theatre, Theory and Performance*. London in New York: Bloomsbury Publishing. Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=1408186020> [5. 6. 2018]

Barnett, David. 2015. *A History of the Berliner Ensemble*. Cambridge: Cambridge University Press. Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=1107059798> [12. 7. 2018]

Barrows, Susanna. 1991. Parliaments of the People: The Political Culture of Cafes in the Early Third Republic. V Barrows, Susanna in Room, Robin (ur.): *Drinking: Behaviour and Belief in Modern History*. Berkeley in Los Angeles: University of California Press. 87-97.

Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=0520070852> [2. 7. 2018]

Bennett, Susan. 1997. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. London and New York: Routledge. Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=0415157226> [3. 8. 2018]

Brecht, Bertolt. 1987. *Umetnikova pot: spisi in zapiski o gledališču, liriki in romanu, filmu, fašizmu, kritiki, realizmu in formalizmu, diktaturi in miru, in tako naprej*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Brecht, Bertolt. 1993. *Šest iger*. Ljubljana: Založba mladinska knjiga.

Bloom, Harold. 2002. *Berthold Brecht*. Broomall: Chelsea House Publishers.

Bridgwater, W.P. 1967. Bertolt Brecht, »The Messingkauf Dialogues«, trans. By John Willet (Book Review). *The Modern Language Review*, 62(1): 178.

Brockett, Oscar, Ball, Robert, Fleming, Robert in Carlson, Andrew. 2016. *The Essential Theatre*. Boston: Cengage Learning.

Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=1305411072> [6. 8. 2018]

Colleary, Susan. 2015. *Performance and Identity in Irish Stand-Up Comedy: The Comic 'i'*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=113734390> [6. 8. 2018]

Fisher, Teresa A. 2014. *Post-Show Discussions in New Play Development*. New York: Palgrave Macmillan. Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=1137410965> [6. avgust 2018]

Freshwater, Helen. 2009. *Theatre and Audience*. New York: Palgrave Macmillan.

Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=0230364624> [2. julij 2018]

Giles, Steve in Kuhn, Tom. 2015. General Introduction and Acknowledgements. Giles, Steve in Kuhn, Tom (ur.): *Brecht on Art and Politics*. London: Bloomsbury Publishing.

Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=1474243347> [10. 6. 2018]

Glahn, Philip. 2014. *Bertolt Brecht*. London: Reaktion Books Ltd.

Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=1780233019> [10. 6. 2018]

Goldhill, Simon. 2012. *Sophocles and the Language of Tragedy*. Oxford: Oxford University Press. Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=0199796270> [2. 7. 2018]

Haine, Scott W. 1996. *Sociability among the French Working Class, 1789-1914*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=0801860709> [20. 7. 2018]

Hayes, Sylvia. 2006. *Building Community: A Sociology of Theatre Audiences* (Doctoral Thesis). Salford: University of Salford.

Kila_o Brechta (Produkcija magistrskega programa Gledališka režija in radijska režija in magistrskega programa Oblike govora) [Video]. 2018. Ljubljana: UL AGRFT.

Dostopno na: <https://video.arnes.si/portal/asset.zul?id=g1VYVDbbRMekWKBe7bOvyZYC> [5. 9. 2018]

Knowles, Ric. 2004. *Reading the Material Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=052164416X> [6. 8. 2018]

Kralj, Vladimir. 1984. *Dramaturški vademekum*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Lanchester Gallery Projects - LGP. 2018. *Bertolt Brecht, Jeffrey Charles Henry Peacock: The Messingkauf Dialogues by Bertolt Brecht*.

Dostopno na: <http://lanchestergalleryprojects.org.uk/project/jchp-the-messingkauf-dialogues-by-bertolt-brecht/> [2. 7. 2018]

Leonhardt, Rudolf Walter. 1966. Der Messingkauf. *Die Zeit Magazine*, 25(1966).

Dostopno na: <https://www.zeit.de/1966/25/der-messingkauf> [20. 7. 2018]

Luckhurst, Mary. 2006. Revolutionising theatre: Brecht's reinvention of the Dramaturg. Thomson, Peter in Sacks, Glendyr (ur.): *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press. 193-208.

Machon, Josephine. 2016. Wathcing, Attendin, Sense-making: Spectatorship in Immersive Theatres. *Journal of Contemporary Drama in English*, 4(1): 34-48.

McConachie, Bruce. 2008. *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. New York: Palgrave Macmillan.

Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=0230617026> [20. 7. 2018]

Mølle Lindelof, Anja in Ejgod Hansen, Louise. 2015. Talking about Theatre: Audience Development Through Dialogue. V *Participations Journal of Audience & Reception Studies*, 12 (1), 234-253.

Dostopno na: <http://www.participations.org/Volume%2012/Issue%201/15.pdf> [4. 8. 2018]

Mumford, Meg. 2009. *Bertolt Brecht*. Abingdon: Routledge.

Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=041537508> [5. 6. 2018]

Osojnik, Iztok. 2015. *Symposia: štiri razprave o slovenski poeziji in ena o Dušanu Pirjevcu*. Vnanje Gorice: Kulturno-umetniško društvo Police Dubove.

Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=9617020076> [20. 7. 2018]

Profeta, Katherine. 2015. *Dramaturgy in Motion: At Work on Dance and Movement Performance*. Madison: University of Wisconsin Press.

Puchner, Martin. 2010. *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.

Quirk, Sophie. 2015. *Why Stand-Up Matters: How Comedians Manipulate and Influence*. London in New York: Bloomsbury Publishing.

Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=1472578945> [10. 7. 2018]

Reason, Matthew. 2004. Theatre Audiences and Perceptions of 'Liveness' in Performance'. *Participations*, 1(2). Dostopno na:

http://www.participations.org/volume%201/issue%202/1_02_reason_article.htm [6. 8. 2018]

Reiss, Hans. 1978. *The Writer's Task from Nietzsche to Brecht*. London and Basingstoke: Macmillan Press Ltd.

Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=1349021857> [6. 8. 2018]

Rouse, John. 2007. Brecht and the Contradictory Actor. Reinelt, Janelle G. in Roach, Joseph R. (ur.): *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 295-310. Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=0472068865> [20. 7. 2018]

SiGledal. 2007. *Bertolt Brecht: Kupovanje medicine*.

Dostopno na: <http://repertoar.sigledal.org/predstava/8419> [10. 7. 2018]

Silberman, Marc; Giles, Steve in Kuhn, Tom. 2014. Introduction to Part Three. Silberman, Marc; Giles, Steve in Kuhn, Tom (ur.): *Brecht on Theatre*. London: Bloomsbury Publishing. 219-228. Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=1472558626> [20. 7. 2018]

Smith, Iris. 1991. Brecht and the Mothers of Epic Theatre. *Theatre Journal*, Vol. 43, No. 4 (Dec., 1991): 491-505.

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

Trencsényi, Katalin. 2015. *Dramaturgy in the Making: A User's Guide for Theatre Practitioners*. London: Bloomsbury Publishing.

Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=1408155672> [10. 7. 2018]

Voglar, Dušan. 1987. Nekaj pojasnil ob Brechtovih besedilih. Brecht, Bertolt. *Umetnikova pot*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 497-516.

White, John J. 2004. *Bertolt Brecht's dramatic theory*. New York: Camden House.

Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=1571130764> [15. 7. 2018]

Wright, Elizabeth. 2016. *Postmodern Brecht: A Re-Presentation*. Abingdon-on-Thames: Routledge.

Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=1134833377> [10. 7. 2018]

Ybarna, Patricia. 2011. Performing History as Memorialization: Thinking with ... And Jesus Moonwalks the Mississippi and Brown University's Slavery and Justice. V Magelssen, Scott in Justice-Malloy, Rhona (ur.): *Enacting History*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press. Dostopno na: <https://books.google.si/books?isbn=0817356541> [10. 7. 2018]

IZJAVA O AVTORSTVU
magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo Pogovor o gledališču v gledališču: Analiza produkcije *Kila_o Brechta* po motivih *Kupovanja medenine* Bertolta Brechta 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: