



Bertolt Brecht, Paul Dessau

**GOSPODAR
PUNTILA
IN NJEGOV
HLAPEC MATTI**



Bertolt Brecht, Paul Dessau

GOSPODAR PUNTILA IN NJEGOV HLAPEC MATTI

(Herr Puntila und sein Knecht Matti)

Po pripovedih Helle Wuolijoki in njenem osnutku za gledališko igro
Ljudska igra

Prevajalka drame **Mojca Kranjc**
Prevajalec songov **Milan Jesih**
Režiser in scenograf **Nebojša Bradić**
Dramaturginja **Urška Brodar**
Kostumografinja **Maja Nedeljković**
Davidovac

Avtor glasbenih aranžmajev in
korepetitor **Simon Dvoršak**
Koreografa **Cvetka Špiljar, Boštjan Špiljar**
Lektor **Jože Volk**
Asistentka scenografa in
kostumografinja **Maja Ballund**

IGRALCI

Puntila **Renato Jenček**
Eva **Nina Rakovec**
Matti **Andrej Murenc**
Garson **Mario Šelih**
Sodnik **Branko Završan**
Ataše **Rastko Krošl**
Živinozdravnik **Damjan M. Trbovc**
Tihotapska Ema **Lučka Počkaj**
Apotekarica **Manca Ogorevc**
Kravja dekla **Barbara Medvešček**
Telefonistka **Minca Lorenci**

Debeluhar **Igor Žužek**
Delavec **Igor Sancin / David Čeh (alt.)**
Rdečelasec **Vid Klemenc**
Izmozganec **Zvone Agrež**
Rdeči Surkkala **Tarek Rashid**
Laina **Pia Zemljič**
Fina **Ana Ruter**
Advokat **Blaž Setnikar**
Prošt **Bojan Umek**
Proštinja **Jagoda**
Otroka **Kaja Sluga k. g., Matevž Sluga k. g.**

GLASBENIKA

Akordeonist **Mihael Strniša**

Kitarist **Aljaž Cvirn**

Uprizoritvene pravice SUHRKAMP VERLAG GMBH & CO. KG, Pappelallee 78–79, 10437 Berlin,
Nemčija, VAT-No. DE114110089

Vodja predstave **Zvezdana Krolfič Štrakl** • Šepetalka **Breda Dekleva** • Lučni mojster **Uroš Gorjanc**
• Tonski mojster **Matjaž Jeršič** • Rekviziterka **Manja Vadla** • Dežurni tehnik **Aleksander Abraham** • Šivilji **Marija Žibret, Ivica Vodovnik** • Frizerki **Maja Zavec Bekirov, Marjana Sumrak** • Garderoberki **Melita Trojar, Mojca Panič** • Odrski mojster **Gregor Prah** • Tehnični vodja **Miran Pilko** • Upravnica **mag. Tina Kosi**



Renato Jenček, Andrej Murenc, Branko Završan

PREMIERA 10. maja 2013



Urška Brodar
**BERTOLT
BRECHT**

Brecht se rodi 10. februarja 1898 v Augsburgu očetu Bertholdu Friedrichu Brechtu in materi Sophie, v protestantski meščanski družini, ki nima stika z umetnostjo in kulturo. Poimenujeta ga Eugen Berthold Friedrich Brecht. Že v mladosti Brecht, poleg kriminalnih romanov, prebira Luthrovo *Sveto pismo*, dela Villona, Verlaina, Rimbauda, kasneje tudi Kiplinga in Whitmana (vse v nemških prevodih); njegov najljubši pisatelj je Frank Wedekind, rad ima tudi Hauptmanna in Hebbela. Kasneje v gimnaziji se seznanj z nemško klasiko – Goethejem in Schillerjem, nato v Münchnu na univerzi (v Kutscherjevem seminarju 'praktične gledališke kritike') s Strindbergom, Björnsonom, Ibsenom. Že od najstniških let piše predvsem poezijo, leta 1913 nastane njegovo prvo dramsko delo *Biblija*. Za Brechta je bilo *Sveto pismo* vse življenje zelo pomemben literarni vir. Pri poeziji gre predvsem za satirične, zabavljajske, nemalokrat (homo)erotične, nasilne in provokativne pesmi, ki so si jih prijatelji prepevali ob brenkanju kitare. Že v mladosti se pokaže, kako pomembno mu je tesno prijateljstvo in njegova klapa. Okoli sedemnajstega rojstnega dne prične širiti svoj seksualni horizont in počasi gojiti svoje znamenite strateško po navadi izjemno natančno izpeljane vzporedne afere. S Paulo Banholzer se resno zaplete in ona leta 1919 rodi njegovega nezakonskega otroka Franka; Brecht jo sicer želi poročiti, vendar poroki nasprotuje njen oče, ki je ugleden zdravnik, ker Brecht nima dovolj sredstev, da bi jo preživljal, pa tudi zaradi njegovega slabega slovesa.

Leta 1917 opravi zasilno maturo in se vpiše na študij filozofije na Univerzi v Münchnu, kjer obiskuje tudi nekaj naravoslovnih predavanj, da bi se izognil vpoklicu v vojsko, ki je pretila vsem polnoletnim fantom razen študentom medicine. Vendar se želi v prvi vrsti ukvarjati s pisanjem in si prizadeva predvsem pridobiti poznanstva v gledaliških in literarnih krogih ter se tako dokopati do lastne uveljavitve na odrih. Redno obiskuje le Kutscherjev gledališki seminar. Takrat nastane tudi prva verzija drame *Baal*, ki jo napiše s pomočjo prijateljev, kar kasneje postane način njegovega dela: kolektivno avtorstvo, pod katerega pa se po patriarhalni logiki vendarle vselej na veliko podpiše Brecht sam. V *Baalu* predstavi umetnika v živalski, uživaški, erotični luči, kar je v nasprotju s tedanjo uveljavljeno napihnjeno, poduhovljeno ekspresionistično metaforiko. Poudarek je predvsem na telesnem uživanju, 'kulinaričnem', ne duhovnem, kot napoved 'rjovečih dvajsetih'. S tem se ni obrnil le proti ekspresionizmu, temveč tudi proti splošnim buržoaznim družbenim konvencijam tistega časa oz. Zeitgeistu, saj je tedaj veljalo, da mora človek predvsem izpolnjevati svoje dolžnosti – odrekanje, vdanost, red in žrtvovanje so bile vrline –, pri čemer ni bilo prostora za srečo in užitek. Zanimivo je, da se kljub svojim za tisti čas radikalnim pogledom na svet in umetnost po vojni ne odloči za nobeno politično opcijo, ne za levičarsko revolucijo ne proti njej, tisti čas je precej neodločen

in ravnodušen do političnega dogajanja v Augsburgu in Münchnu, veliko bolj pomembno mu je uživati življenje s prijatelji v naravi in pisanje dram ter poezije. Ohrani pa kritičen odnos do vseh političnih strank, v zgodnjih dramah se ukvarja predvsem s pojavom boja, ki pa ni boj za neko politično ideologijo.

Leta 1919 se, po kratkem vojaškem služenju kot bolničar, vrne k študiju, vendar svoje bivanje v Münchnu večinoma posveča druženju s pisatelji in gledališčniki. Že zelo zgodaj si vztrajno prizadeva pridobiti kar najboljše kontakte. Takrat se povabi k Lionu Feuchtwangerju, poznanemu levičarskemu pisatelju, ter ga prosi, naj komentira njegov kritično angažirani levičarski komad *Bobni v noči* (ki se je prvotno imenoval *Spartakus*), za katerega leta 1922 prejme tudi Kleistovo nagrado. Feuchtwanger je nad mladim nadebudnim piscem navdušen in iz tega srečanja se razvije dolgotrajno prijateljstvo. Spomladi istega leta spozna operno pevko Marianne Zoff, ki kasneje postane njegova prva žena. Da bi s pisanjem tudi kaj zaslužil, se loti kratke proze. Takrat napiše še enodejanke *Malomeščanska svatba*, *Berač ali mrtvi pes*, *Izganjalec hudiča*, *Lux in Tenebris*, *Ulov*, *Prejira*, inspirira ga klovnovski način igranja na sejnih, ki jih vselej redno obiskuje.

Leta 1920 se prvič za krajši čas odpravi v Berlin, kjer si prizadeva navezati stike z založbami in gledališko srenjo. Navdušen je nad tehnološkimi inovacijami, ki jih v umetnost vpelje film, pa tudi nad boksom. Po vse bolj naraščajoči konservativnosti in vzponu nacizma v Münchnu, ki je pred vojno veljal za pravo umetniško metropolo, se večina umetnikov počasi seli v Berlin. Drugič v Berlinu (1921/22) si Brecht naplete zavidljivo mrežo kontaktov, hodi v gledališča, na vaje (med drugim k Maxu Reinhardtju, Leopoldu Jessnerju), v kabaretih poje svojo *Legendo o mrtvem vojaku*, s čimer nekaj zasluži in si hkrati prisluži peto mesto na nacističnem seznamu ljudi, ki jih bodo takoj po prevzemu oblasti aretirali, zaradi blatenja 'junaške smrti za domovino'; ne marajo ga ne katoliki ne nacisti ne weimarska republika; samo komunistom je všeč. V Berlinu se izkaže kot zvit pogajalec in poslovnež, saj istočasno sklene pogodbo z založbo Erich Reiff (gledje prodaje pravic za uprizorjanje dramskih del gledališčem) in z založbo Kiepenheuer (gledje pravic za objave dramskih del) ter založbo Dreimasken (gledje pravic za še nenapisane drame), hkrati pa obdrži avtorske pravice za pesmi in kratko prozo. To postane njegov princip poslovanja in tako si zagotovi solidno finančno zaledje. Takrat Berthold spremeni svoje ime v rojstnem listu v Bertolt Brecht, v slogu prijatelja Arnolta Bronnena, kličejo pa ga tudi kratko – Bert Brecht. Verjetno hoče, da njegovo ime zveni manj aristokratsko in bolj popularno, ameriško; takrat je bilo spreminjanje imen v modi, tudi znameniti družbenokritični slikar, grafik in karikaturist tistega časa Georg



Ehrenfried Groß je svoje ime protestno spremenil v George Grosz, da bi zvenel manj nemško nacionalistično. Po berlinski izkušnji napiše dramo *V džungli velemest*. Vedno bolj se nakazuje, kako ohlapen odnos ima do avtorskih pravic, prav nič se ne ženira, da bi avtorje in njihove prevajalce omenil ali da bi pravice odkupil; kasneje je eden njegovih zagovorov ta, da se na odru težko uprizori citatne navednice.

Leta 1923 Marianne Zoff rodi njuno hčerko Hanne. Brecht pa že ljubimka dalje, tokrat en ogenj vzplamti za pisateljico Marieluise Fleißer. Istega leta v Berlinu spozna tudi igralko Helene Weigel, s katero se leto kasneje zaplete v novo afero in ki leta 1924 rodi njegovega sina Stefana in leta 1929 postane njegova druga žena. Z njo ima še hčerko Barbaro. V tistem času na dopustu na Capriju spozna Walterja Benjamina. Prav tako prijateljuje z Asjo Lacin, ki v Sovjetski zvezi sodeluje s Sergejem Eisensteinom, revolucionarnim pesnikom Majakovskim ter pomembnim gledališkim inovatorjem Vsevolodom Meyerholdom. Od tod naj bi Brechtu med drugim bile tudi praktične gledališke tehnike, vzete iz vsakdanjega življenja ter kabareta, jazza, boksarskega ringa, ulične umetnosti, cirkusa, kina, pa tudi osnova za potujitveni efekt (nekaj, kar nam je domače prikazati, kakor da je tuje, in to tuje spoznati na novo) ter mehaničen in marioneten način igranja v masovnih scenah, ki so kasneje prepoznavni znaki njegovega režijskega sloga.

Brecht se sredi dvajsetih, v cvetočem Berlinu, ki si je finančno opomogel z injekcijami iz ZDA, navdušuje nad revijo *Der Querschnitt. Magazin für Kunst, Literatur und Boxsport*, seznaneni se s pojavom množic in z njihovo željo po zabavi. Veliko ljudi je takrat obiskovalo športne dogodke kakor boks in dirke, prav tako so hodili na ples in v kino, ne pa toliko v gledališče, ki je očitno ostalo za svojim časom. Takrat se mu poraja ideja 'kadilškega gledališča', gre mu predvsem za razmišljujočo, distancirano, budno in ne zaradi poistovetenja raztreseno publiko, pri čemer meni, da lahko preseganju iluzije služi že samo prižig cigarete, kjer se kaže vpliv varieteteja in japonskega gledališča No. Ljudi želi v gledališču namreč pripraviti k razmišljanju in spoznanjem, v nasprotju z buržoaznim gledališčem sodobnikov, pri katerem gre za razpršenost in očaranje publike ter odsko iluzijo. Takrat pri Dori Mannheim spozna pisateljico in prevajalko Elisabeth Hauptmann, ki postane njegova tesna, nenadomestljiva in najpomembnejša življenjska sodelavka, hkrati je njegova ljubimka, muza in tajnica. Leta 1925 iz tega sodelovanja nastane komad *Maž je maž*. Takrat Brecht z njeno pomočjo veliko piše – poezijo, kratko prozo in drame, ki ostanejo fragmenti, ker se sooča s problemom dramske forme, ki ni primerna za predstavitev sodobnega sveta; pojavi se potreba po epskem, s katerim lahko predstavi zapletene družbene procese, odnose in razmere.

V gledališču prične Brecht preizkušati elemente epskega gledališča, pri katerih se morajo igralci držati dogajanja (*Vorgang*), ne lika (takratno buržoazno gledališče temelji na karakterni igri), igralec mora pokazati predvsem to, kako se človek obnaša v določeni situaciji (ne zanima ga, kakšen je). Elisabeth Hauptmann v dnevniku leta 1926 zabeleži, da je Brecht vzpostavil teorijo 'epske drame'. Kasneje prične ta pojem opuščati in uporablja namesto njega pojem epsko gledališče. Značilnost tega gledališča je 'die Darstellungsform des Epischen selbst' (način uprizarjanja epskosti same), poudarek je na hladnosti igralcev, ki se s svojimi vlogami ne poistovetijo, s tem pa naj bi hladni in trezni (p)ostali tudi gledalci, ki morajo imeti do dogajanja na odru distanco, da lahko pridejo do spoznanj, ki koristijo v vsakdanjem življenju. Kasneje leta 1929 Brecht v prispevku *Über Stoffe und Form* spregovori o najbolj pomembnih vprašanih svojega dela – vzpostavljanju nove snovi ter posledično nove forme; oboje mora seveda ustrezati novemu namenu/smotru gledališča. Gre za novo funkcijo gledališča, da bi ljudje spoznali nepravilnosti družbenega življenja (na tem mestu je še precej determinističen in ne dialektičen, saj meni, da spremembe v zunanjem svetu pogojujejo spremembe v človeku in ne tudi obratno), in oblikovanje novih odnosov, ker meni, da mora umetnost izhajati iz resničnosti.

Brechtovo epsko gledališče torej temelji na sledečih postavkah: novi formi in vsebini: sodobni problematiki ob upoštevanju tehničnih novosti, novemu načinu igre in režije; več racija in manj emocij¹, novi publiki, ki jo mora dogajanje na odru hkrati zabavati in učiti. Prva uprizoritev, ki je dosledno uporabljala epske elemente, je bila uprizoritev *Maž je maž* v Darmstadt: svetla, bela luč, jazz in druge oblike ameriške glasbe, Neherjeva polvisoka zavesa (ki se je odpirala na stran in čez katero je publika lahko opazovala spreminjanje scene, hkrati pa je služila tudi kot projekcijsko platno). Brecht je šele kasneje, ko je svoje teoretične ideje preizkusil na odru, z *Opero za tri groše* in *Ojdipom* pričel sistematično pisati o teoretičnih temeljih svojega gledališča.

Šele v letih 1926/27 Brecht spozna, da mu manjka osnovno sociološko vedenje ter znanje o ekonomiji, ki ga potrebuje, če želi v gledališču pokazati, kako deluje svet. Po priporočilu Elisabeth Hauptmann začne prebirati *Kapital* Karla Marxa in se ukvarjati z dialektičnim materializmom (okoli 1928 piše Brentanu, naj mu svetuje

¹ Hecht opozarja, da je Brecht svojo denunciacijo emocij opustil že leta 1927, saj je ugotovil, da gre pri epskem gledališču zgolj za spremembo poudarka, ki je bil v dotedanjem gledališču bolj na emociji, njegov pa je bolj na razumu, vendar to ne pomeni, da emocije niso prisotne; tudi spoznanje človeka namreč navda z emocijami, ki pa se seveda razlikujejo od emocij ob življenju v dogajanje na odru.

odlomke, v katerih Hegel, Marx in Engels pišejo o dialektičnem materializmu), ob lekturi tega pomembnega dela vidi svoje drame v povsem novi luči. Leta 1927 zapiše v dnevnik: *Ko sem bral Marxov Kapital, sem doumel svoje tekste*. Istega leta spozna legendarnega skladatelja Kurta Weila in njegovo ženo igralko Lotte Lenyo, s katerima se kmalu spoprijatelji. Z Weilom postaneta tesna sodelavca in skupaj napišeta igro s songji *Mahagonny*, iz katere kasneje nastane opera *Vzpon in padec mesta Mahagonnyja*. Njuno kajpada najbolj znano delo je *Opera za tri groše*, ki Brechta izstrelji med gledališke zvezdnike, malo tudi zaradi škandalov glede avtorskih pravic, in ki je bila tudi v Sloveniji mnogokrat uspešno uprizorjena. Po *Operi za tri groše* je Brecht napisal tudi scenarij za film ter roman.

V začetku tridesetih nastanejo t. i. 'učni komadi' *Lindberghov let*, *Badenski učni komad o soglasju*, *Fatzer*, *Ukrep*, *Izjema in pravilo*, *Dajevec*, *Nejevec*, v katerih Brecht s pomočjo marksizma opozori na družbene nepravilnosti, simpatizira s komunizmom, vendar nikoli ne postane član Komunistične stranke Nemčije, naveže stik z marksističnim sociologom Fritzem Sternbergom ter ostalimi neodvisnimi marksisti Jakobom Walcherjem, Herto Gordon in Karlom Korschem. V novih tekstih gre Brechtu za razkrinkavanje družbenih nepravilnosti, da bi publika v gledališču to spoznala, šele kasneje uveljavi idejo, da je treba v gledališču prikazovati razmere kot spremenljive, zato da bi jih ljudje kot take zaznali tudi v vsakdanjem življenju in jih posledično lahko tudi spremenili. Takrat nastaneta tudi teksta *Mati* in *Sveta Johanna Klavniška*. S temi deli postane Brecht v nacistični Nemčiji 'persona non grata' in mora na dan po požigu Reichstaga (28. februarja 1933) z družino zapustiti Berlin. Preko Prage in Dunaja bežijo v Švico, kjer so tudi drugi pisatelji v izgnanstvu, in od tam na Dansko. Vse njihovo imetje, tanieme in pogodbe so konfiscirali nacisti, zaradi česar iščejo cenejši način preživetja. V Svendborgu je Brecht uspel poceni kupiti ribiško hiško, ker je na Nizozemskem dobil pogodbo za svoj



Roman za tri groše. Od začetka tridesetih let in tudi pri pisanju učnega komada *Horaciji in Kuraciji* sodeluje z igralko in pisateljico Margarete Steffin, ki je prišla za njim v izgnanstvo, Margarete je njegova tesna sodelavka in ljubimka. Spomladi leta 1935 se v Moskvi sreča s pisatelji in gledališčniki v izgnanstvu, poleti se udeleži mednarodnega pisateljskega kongresa v Parizu, kjer brani svobodo govora in kulturo in obsodi nacizem, ki pomaga ohranjati lastnino bogatih in izkoriščevalske razmere. Nato leti v New York, kjer je prisoten na vajah za *Mati*. Naslednjega leta izide časopis *Das Wort*, ki so ga izdajali Brecht, Bredel in Feuchtwanger in v katerem so se vnele razprave o realizmu in ekspresionizmu. Brecht začne v tem času bolj strnjeno zapisovati svojo teorijo o gledališču. V Köbenhavnu uprizorijo *Okrogle glave in koničaste glave*. Večkrat potuje v London, kjer piše ekspozije za filme, tudi tam se udeleži pisateljskega kongresa. V Parizu leta 1937 uprizorijo *Puške gospe Carrar* – glavno vlogo igra njegova žena Helene Weigel. Sledi še uprizoritev v Köbenhavnu, kjer se tudi intimno seznanj z igralko Ruth Berlau, ki postane njegova stalna spremljevalka in sodelavka. V tem času nastane tudi delo *Strah in beda Tretjega rajha* ter *Življenje Galileja*. Spomladi leta 1939 se Brecht z družino zaradi preteče vojne preseli na Švedsko. Tam napiše igr *Dobri človek iz Sečuana*, *Mati Korajža in njeni otroci* in radijsko igr *Zaslišanje Lukullusa*. Nikjer na Švedskem si ne drznejo uprizoriti *Korajže*. Brecht pogosto sodeluje z glasbenikom Hannsom Eislerjem in Paulom Dessauom.

Leta 1940 Hitler okupira Dansko in Norveško, zato Brecht z družino pobegne na Finsko, kjer ga gosti Hella Wuolijoki, s katero napišeta igr *Gospodar Puntila in njegov hlapec Matti*. Na Finskem se razmere zaostrejejo, Helene Weigel poskuša urediti vize za selitev v ZDA. Tik preden Hitler preko Finske napade Sovjetsko zvezo, uspe družini prek Vladivostoka izpluti proti ZDA. V Moskvi ostane hudo bolna Margarete Steffin, ki v tamkajšnji bolnišnici umre za tuberkulozo, kar Brechta zelo potre, saj ostane brez svoje najbolj tesne sodelavke. V tem času napiše *Ustavljeni vzpon Artura Uija*. V Hollywoodu si Brecht prizadeva prodreti v filmsko industrijo, med drugim s Fritzem Langom piše scenarij za film *Hangmen Also Die*. Leta 1943 se v New Yorku sreča s številnimi nemškimi emigranti pisatelji, umetniki in politiki. Takrat napiše igr *Švejk med drugo svetovno vojno*. Istega leta na Vzhodni fronti kot nemški vojak umre njegov prvi sin Frank. Naslednje leto piše *Kavkaški krog s kredo*. Leta 1946 se družina Brecht pripravlja na vrnitev v Nemčijo, Brecht je precej razočaran nad neuspehom v obljubljeni deželi, z Ruth Berlau pripravljata knjižne izdaje njegovih del. Naslednje leto, takoj po uprizoritvi *Galileja Galileja* v Beverly Hillsu in zaslišanju pri komiteju za protiameriške dejavnosti v Washingtonu, ki je preganjal komuniste, se prek Švice

z družino preseli nazaj v Nemčijo. Leta 1948 napiše pomembno teoretsko delo, s katerim utemelji svoje gledališče, *Mali gledališki organon*. Brechtova dela se začne množično uprizarjati po Evropi. Leta 1949 postane Helene Weigel upravnica Brechtovega gledališča Berliner Ensemble v Vzhodnem Berlinu in Brecht se po dolgih letih pisanja spet aktivno posveti praktičnemu gledališkemu delu – preizkuša svoje teoretične postavke 'dialektičnega gledališča'. Prva uprizoritev Berliner Ensembla v Berlinu je prav *Gospodar Puntila in njegov hlapec Matti*.

V petdesetih letih je Brecht aktiven v različnih umetniških združenjih – na vstaji 17. junija 1953 se zavzema za pravice delavcev, leta 1954 prejme tudi Stalinovo nagrado 'Za mir in sporazumevanje med narodi'. 14. avgusta 1956 umre za srčnim infarktom. Za njegovo zapuščino najprej skrbita Helene Weigel in Elisabeth Hauptmann, že decembra 1956 Weiglva ustanovi Brechtov arhiv. Šele 'post mortem' namreč izide veliko njegovih del, npr. *Fragment o Fatzerju*, *Arturo Ui*, *Dnevi Komune*, *Turandot* oder *Der Kongreß der Weißwäscher*, *Zgodbe gospoda Keunerja*, *Flüchtlingsgespräche* in fragmenti romanov *Der Tuiroman* in *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*, njegova poezija, za časa življenja neobjavljene polemike z Georgom Lukácsom, številna pisma, dnevniki in delovni zapisi (*Arbeitsjournal*). Malokomu je znano, da je Brecht avtor nekaterih zelo popularnih pesmi, med katerimi je npr. *Alabama song*.

Bibliografija

- John Fuegi: *Brecht & Co.*, Biographie, autorisierte erweiterte und berichtigte deutsche Fassung von Sebastian Wohlfeil, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg, 1997.
- Werner Hecht: *Brecht, Sein Leben in Bildern und Texten*, Insel, Frankfurt am Main, 1978.
- Sabine Kebir: *Ein akzeptabler Mann? Brecht und die Frauen*, Aufbau, Berlin, 1998.
- Werner Mittenzwei: *Das Leben des Bertolt Brecht oder der Umgang mit den Welträtseln*, Aufbau, Berlin, Weimer, 1986.



Urška Brodar
**BREZ
HLAPCA NI
GOSPODARJA**

Brecht je prvo verzijo ljudske igre *Gospodar Puntila in njegov hlapec Matti* napisal leta 1940, ko je bil v izgnanstvu na Finskem. Njegovo ustvarjanje je že od nekdaj zaznamoval kolektivni princip dela; tudi ta igra je nastala v t. i. 'Brechtovi delavnici' po predlogi drame *Princesa žagovine* Helle Wuolijoki, pod budnim očesom in peresom Margarete Steffin, glasbo je napisal Paul Dessau, prav tako verjetno ne bi šlo brez žene igralka Helene Weigel ter ljubice igralka Ruth Berlau in še mnogih drugih, ki so ob večerih debatirali v Hellinem salonu. Obstaja več verzij besedila; Brecht je imel navado, da ga je ob vsaki uprizoritvi spreminjal in dopolnjeval glede na vsakokratne potrebe, ki so se izkazale na vajah z igralci in sodelavci. Sredi septembra 1940, v začetni fazi pisanja *Puntila*, je v svoj dnevnik zapisal:

neverjetno težko izrazim svoje duševno stanje, v katerem po radiu in v slabih finsko-švedskih časopisih spremljam bitko za anglijo in potem pišem PUNTILA. ta duševni fenomen je obenem razlaga za to, da takšne vojne lahko obstajajo in da še vedno lahko pišemo literarna dela. puntila se me skoraj nič ne tiče, vojna se me tiče v vseh pogledih; o puntilu lahko napišem skoraj vse, o vojni nič. ne mislim samo na to, da to >smem<, ampak res mislim na to, da >lahko<. zanimivo je, kako zelo je literatura kot praksa oddaljena od središč dogajanj, ki odločajo o vsem.

Ta zapis v sebi nosi stisko časa, v kateri se je znašel Brecht, ko je pisal *Puntila* – v izgnanstvu med 2. svetovno vojno. In to na Finskem. Leta 1933 je moral z družino pred nacisti pobegniti iz Nemčije, ker so ga imeli za komunista. Na Finskem so leta 1940 vladale precej zagonetne razmere. Navidez nevtralna skandinavska dežela je bila svoje notranje in zunanje boje. Po prvi svetovni vojni je Finsko opustošila še državljanska vojna, med katero je bila brutalno potolčena komunistična vstaja. Zmagali so desničarji. Večina komunistov je takrat pobegnila v sosednjo Sovjetsko zvezo. Sicer so se potem na Finskem izoblikovale nove, zmernejše levičarske stranke, a so jih meščanske desničarske vedno znova uspele zatreti, tudi tako da so predstavnike levičarskih strank kriminalizirali in pozaprli. Med zaprtimi je bila nekaj časa tudi Hella Wuolijoki. Med letoma 1937 in 1939 je bila Finska demokratična dežela, ki se je rešila avtoritarnega režima, potem pa so jo po Hitler-Stalin paktu okupirali Sovjeti. Pozimi 1939/40 so se Finci uspešno upirali Sovjetom na vzhodni fronti in se enotno borili za samostojnost. Ko so leta 1940 sprejeli cel kup izrednih zakonov, zaradi velikega pomanjkanja in političnih razmer, se je poostрила tudi cenzura. Brecht je takrat prijateljici, ki je menila, da bodo ti zakoni veljali samo za določen čas, rekel: *nekdanja služkinja je svojega nezakonskega otroka branila z*

argumentom, da je vendar še tako majhen. V boju za nevtralnost med drugo svetovno vojno so se Finci povezovali z ostalimi skandinavskimi državami, a so postajali vedno bolj pro-nemški, ker so si od Nemčije obljubljali obrambo proti Sovjetom. Tako je Finska poleti 1940 dovolila Hitlerju prehod do Sovjetske zveze. Brechtu je z družino tik pred napadom Nemčije na Sovjetsko zvezo leta 1941 prek Vladivostoka uspelo pobegniti v ZDA, medtem pa je v Moskvi za tuberkulozo umrla Margarete Steffin, pisateljica in igralka, Brechtova tesna sodelavka, ljubimka in prijateljica.

Za Brechta in njegovo družino je v času bivanja na Finskem skrbela pisateljica Hella Wuolijoki, ki je bila lastnica posestva Marlebäck, kamor je družino povabila čez poletje. Za tiste čase je bila zelo bogata veleposestnica, imela je posestvo z gozdovi in žago, trgovala je z lesom. Obenem pa je bila goreča levičarka in boljševistka. Na posestvu je imela znamenit salon, kjer so se srečevali pisatelji in intelektualci, politiki in diplomati, novinarji, velikokrat tudi gostje iz tujine. Hella je izjemno pripovedovala zgodbe in Brecht jo je zelo rad poslušal. Ob večerih je družbo zabavala z zgodbami o herojskih časih njenega grunta, o zvitosti preprostih ljudi in neumnosti bogatih, med pripovedovanjem se je stresala od smeha, te ošvrknila s pretkano priprtih očesom, pri čemer je epsko premikala roke, kot bi ji dajala takt glasba, ki jo je slišala samo ona, je Brecht zapisal v svoj dnevnik.

Hellino *Princeso žagovine* je Brecht obdelal po svoji 'dialektični' metodi, zmotila ga je banalna dramska struktura konverzacijske komedije, ki je govorila predvsem o nemožnosti biti dober, ko v družbi vladajo izkoriščevalski odnosi. Temu stališču se je Brecht zoperstavljal z epskim gledališčem, menil je namreč, da je kompleksnost sveta nemogoče posredovati s konvencionalno dramsko tehniko. Epska tehnika je tista, ki to zmore. Z njo je moč pokazati razmere kot spremenljive. Pokazati, da so razmere takšne, kot so, zaradi odločitev in dejanj ljudi in ne same po sebi oziroma zaradi neke nedoumljive usode. Prav tako so ga v Hellini komediji zmotili psihološko realistični dialogi in burkaški humor.

S *Puntilom* se je Brecht zavzemal za vzpostavitev nove ljudske igre. Ko pomislimo na ljudsko igro, imamo nemudoma v mislih vulgarno komedijo z neokusnim humorjem, pretežno seksualnimi štos, sentimentalno, solzavo romantiko, poceni moralo in pocukranim srečnim koncem. Vendar ta 'nova velemestna ljudska igra', kot jo utemeljuje Brecht, ni surova in primitivna. To novo gledališče naj bi se namreč zgledovalo po kabareju in revueju. Brecht je zaznal, da se je pojavila potreba po naivnem in preprostem, ampak ne primitivnem, poetičnem, ne romantičnem, realističnem, ne dnevno političnem gledališču. Fabula v novi ljudski igri po



kabarejskem principu tako ni enotna, prikazane so točke, ki so med seboj ohlapno povezane. Pomembne so situacije, vsaka je samostojna, po principu sekvenc nemih holivudskih filmov, pri katerih so gledalci poljubno prihajali in odhajali iz dvorane in so bile sekvence narejene tako, da so gledalci kljub temu dojali, za kaj gre. Odprte, nepovezane scene v *Puntilu* posnemajo Puntilovo tavanje, njegovo brezcilnost, lahkotnost, njegove ovinke in zamujanja, ponavljanja in neprimernosti. Takšna postajna dramaturgija vpliva tudi na stil igranja, ki je obenem artističen in naraven, vzvišen in naturalističen, pri čemer je pomembno, da se igralec te dvojnosti, sinteze zaveda. Poetičen je izraz likov, ki reagirajo na situacije, niso toliko poetične situacije same po sebi. Igralec se torej sprehaja po tanki liniji med artizmom in realizmom, in pri tem Brecht priporoča uporabo elementov stare commedie del'arte in realistične igre nravi. Brecht je novi ljudski igri v pozdrav zapisal: *rabimo umetnost, ki je kos naravi; rabimo umetniško ustvarjeno resničnost in naravno umetnost.*

Gospodar Puntila in njegov hlapec Matti je igra o gospodarju, ki pooseblja določeno protislovje. Pijani Puntila je človek. Trezni Puntila pa je brezobziren veleposestnik. Zateka se k pijači, da odloži neprijetne odločitve – npr. dogovor o višini dote pri Atašejevi družini, kjer ga hčer Eva čaka že tri dni –, in se trezni, da jih lahko izvede – npr. ko mora nagnati delavce, ki jih je s praznimi obljubami zmamil na posestvo. Ta dejanja od njega terja interes družbenega razreda, ki mu pripada. Na drugi pogled pa je celo njegova človeškost sumljive narave, saj o njej govori predvsem Puntila sam. Njegova dejanja pripovedujejo neko drugo zgodbo. Še ko je Puntila našgan kot mina in je v tem stanju očarljiv, ljubeč in prikupen, ljudi okoli sebe izkorišča. Na primer v prvem prizoru, ko pusti Mattija dva dni čepeti zunaj, medtem ko mu natakár že dva dni neprestano streže. Za to, da se lahko Puntila zabava, morajo drugi delati. V tem svojem človeškem stanju razvije celo nekakšen 'puntilakomunizem' in ko vlada ta, razredne razlike naenkrat ne obstajajo več in hlapci sedejo za mizo z gospodarji. Ko je Puntila trezen, želi svojo hčer Evo zaročiti z Atašejem, s to poroko bi si pridobil ugled in pomembne poslovne kontakte. Ko ga ima nekaj pod kapo, se mu zagnusi Atašejev 'ksiht' in za ženina se mu zdi najbolj primeren šofer Matti. Za Puntila samega v dionizičnem stanju ne zadošča ena nevesta, zaroči se kar s štirimi, kaj s štirimi, s celo Finsko. Ko pa se štiri neveste, bolj za šalo kot zares, na dan velike zaroke res prikažejo na Puntilovem, jih pričaka hladen tuš – trezni Puntila jih napodi s posestva. Ker pripadajo nižjemu družbenemu razredu. Eva mora vzeti Atašeja, kot se za njen družbeni razred spodobi, zato so jo šolali v Bruslju. Njena izobrazba pa se na drugi zaroki – igri v igri – z Mattijem izkaže za neprimerno, med njima zazija velik razredni prepad. Hlapec ne more vzeti Gospodarice, ker ta ne zna nič praktičnega. Po zaročnem fijasku





Renato Jenček, Lucka Potčkaj



Rastko Kroš, Nina Rakovec



mora Puntila za Puntilom poravnati, kar se poravnati da. Opraviči se Atašeju, pod pritiskom visokih krogov, ki mu zagrozijo z izgubo poslov. Ko želi svoj nepreklicni sklep zapečatiti z uničevanjem alkohola, predolgo gleda steklenico in vrtiljak se znova zavrti. A celo spet pijan napodi rdečega Surkkala. Silno okajeni Puntila za finale z Mattijem spleza na goro Hatelmo, ki mu jo mora kdo drug kot Matti sestaviti iz demoliranega pohištva, in mu pokaže lepoto domovine. Matti vidi to domovino v popolnoma drugačni luči kot Puntila. Preden ga našene trezni Puntila, se raje sam odpravi s posestva. In zaključí z besedami: *Se najde dober gospodar komod, / če le je vsak najprej sam svoj gospod.*

V *Puntilu* je skozi zgodovinski odmik, z veleposestniškim odnosom med gospodarjem in hlapcem, ki ga je Brecht razumel kot preseženega (konec fevdalizma), prikazan sodoben izkoriščevalski odnos med kapitalistom in delavcem. Historiziranje je ena od Brechtovih tehnik potujitve. Potujitev pri Brechtu označuje proces, da na nekaj znanega, vsakdanjega, samoumevnega začnemo gledati tako, kot da nam je tuje, in kot tuje nas začne zanimati in čuditi. Takrat pa to tuje spoznamo v novi luči. Proces je torej sledeč: razumevanje – nerazumevanje – razumevanje. To, kar se nam je prej zdelo nespremenljivo, stvar usode, višje sile, mistike, zdaj spregledamo kot spreminljivo in to nas pripravi do razmisleka o možnosti sprememb v realnem življenju. Med potujitvene tehnike epskega gledališča sodijo poleg historizacije na ravni fabule še citiranje in poročanje likov, ki skozi svoja poročila oživljajo dogajanja, te kratke pripovedi pa služijo tudi temu, da se igralci ne identificirajo z liki, se torej ne zlijejo popolnoma s svojimi vlogami, temveč imajo do njih določeno distanco. Tako je poleg predstavljenega izpostavljeno tudi predstavljajoče. Da bi se gledalec posvetil temu, kako je dogajanje prikazano, ne samo vsebini, dogajanje napoveduje prolog, povzema epilog, prekinjajo na polvisoko laneno zaveso projicirani naslovi scen, ki napeljujejo gledalca, da v scenah poišče tisto, kar je bilo najavljeno, in songji, ki povzemajo dogajanje, ga komentirajo ali zrcalijo. Ob vsem tem pa seveda obstajajo tudi dejanje, dialogi, odnosi in čustva. Brechtovo epsko gledališče je torej obogateno z epskimi elementi in tako gledalcu ponuja več kot dramsko. Poleg emocije in življenja tudi razum in kritično distanco.

Brecht je bil sicer znan po tem, da je imel precej ohlapen odnos do avtorskih pravic in na očitke je hudomušno odgovoril, da je citatne navednice zelo težko uprizoriti. Lahko pa bi tudi rekli, da je bil zaradi rabe intertekstualnosti predhodnik postmodernizma, saj je v svojih tekstih pogosto po svoje montiral situacije ali replike iz drugih znanih besedil. V *Puntilu* najdemo veliko citatov iz *Svetega pisma*, Shakespeara, Goetheja, Strindberga, Diderota, Haška, Büchnerja in Villona, Chaplina in

Gorkega, pa tudi Marxa, Hegla in Lenina – *Kdo bo koga*. S temi citati je pogosto gradil komičnost situacij, ki jo je poimenoval družbena komičnost. Vzemimo za primer prvi prizor, ko našgan Puntila po dveh dneh in dveh nočeh krokanja, kateremu podležejo razredni pajdaši, za družbo primernege človeka spozna šoferja Mattija in z njim spregovori o kočljivi zadevi, denarju. Njegovo pijansko dušo namreč hudo muči, da bo moral dati za doto svoje hčerke posekati gozd. Mattiju to dilemo predstavi kot Hamletovsko vprašanje, ali naj proda sebe ali gozd. In ko mu prvi Mattijev odgovor, naj proda gozd, ni po gođu, mu odvrne z besedami Julija Cezarja: *Tudi ti, Brutus?*

Liki v *Puntilu* niso enoznačni, temveč večznačni. V grobem so sicer razdeljeni v dva družbena razreda, med katerima vlada prepad interesov, ampak znotraj teh dveh razredov, v vsakem posameznem, obstaja tudi cela plejada drž. Brecht je rad svoje igre poimenoval sociološki eksperiment, Puntila pa v prologu opisuje kot 'prestarodavno zver' in je torej bliže biološkemu eksperimentu. Navdušen nad znanstvenimi metodami in razvojem tehnike nasploh – bil je entuziastičen voznik avtomobila, poslušal je radio, pisal pesmi v slavo gramofonu, se navduševal nad filmom itd. – je v *Puntilu* prikazal prerez družbe. Za prikaz družbenega gestusa, kot je Brecht imenoval držo posameznih likov, sestavljeno iz prepričanj, izjav in gest, je v *Puntilu* uporabil dva različna govorna modela: Puntilov ton in Mattijev ton. Oba tona sta sestavljena iz več 'podtonov'. Prvi Puntilov ton predstavlja Neronski gestus, to je gestus mračnega treznega Puntila, ki nadira ljudi okoli sebe, s katerim se manifestira stališče delodajalca kot 'napad' treznosti, ta gestus je neposreden. Drugi Puntilov ton je Homerski gestus, to je gestus pijanega veseljaka Puntila oz. gestus malomeščanske dobrodušnosti. Obstaja pa še tretji Puntilov ton – Gospodarski ton, to je parazitski gestus, ki prvi gestus delodajalca manifestira posredno in služi prikrivanju pravih interesov, njegova perspektiva je



izkušeno gledanje navzdol na ljudstvo – v ta gestus pa spadajo tudi drugi liki istega stanu, npr. Sodnik in njegove izjave glede procesov o alimentih kot Visoka pesem finski poletni noči, ali vzdihovanje Advokata o njegovem težkem življenju, ker se kmetije bojijo stroškov procesov – ta gestus ironično parodira konverzijski ton pogovorov o plačilu in jih razkrinka kot parazitski gestus. Prvi Mattijev ton je gestus soglasja z izkoriščevalci – npr. ko Matti Evi vneta svetuje, naj ostane, potem ko ga je skušala nahujskati, da bi ji skrivaj pomagal oditi – tu gre za filozofijo preživetja človeka brez sredstev in imetja, ki ga poslovni razlogi silijo v prilagajanje, ki nima lastnega mnenja, ko govori z gospodo, a se na vsakem koraku maščuje tako, da hinavsko pretirava v svoji ponižnosti in podložnosti; to je prevratno soglasje – pretirano soglasje, ki izraža kritiko sistema in ga ravno v svoji potrditvi sprevrže v njegovo nasprotje – zastopa logiko plebejskega interesa, ki prežarči ideologije in samoprevare vladajočega razreda in postane komentator in ponavljavec njihovih besed ter dejanj. Drugi Mattijev ton je gestus vzporednih zgodb in primerjav, ki so vedno dvoumne in ki dogajanje potujijo in ga razkrinkajo – npr. zgodba o zdravniku, ki vidi kmeta, kako pretepa svoje kljuse in torej z njim po človeško ravna. Tretji Mattijev ton pa je gestus razredne zavesti delavnega človeka, ki je spoznal svoj položaj in se bori za svoje pravice, pravice delavcev, in sem spada tudi jeza, s katero Matti razbije opremo v knjižnici, ko mora postaviti goro Hatelmo – ta gestus potrjujejo tudi delavec na sejmu, ki mu ni do doma, ker rabi delo, ženske iz Kurgele in nenazadnje rdeči Surkkala.

V Puntilu se sicer skriva potencialni revolucionar. V njem se, kadar je pijan, zrcalijo univerzalne vrednote, etični ideali, ljubezen do človeštva, svoboda, enakost, bratstvo in kolikor je še teh visokoletečih besed, a te pravzaprav služijo prikrivanju njegovih izkoriščevalskih namenov, njegovega kapitalističnega zatiranja delavcev za svoj profit in za svoj užitek. Nikoli se ne znebi vloge družbenega škodljivca, ker tudi pijan stoji za istimi družbenimi interesi, ki ga določajo. Prek Mattija, delavcev na sejmu, kuharice Laine, služabnice Fine pa je izpostavljeno soglasje zatiranih delavcev, ki so zaslepljeni z izrečenimi dobrimi nameni izkoriščevalcev. Mladen Dolar pravi, da Brecht *pred nas postavlja dialektiko 'golih dejstev' in njihovega prikrivanja, paradoks, da lahko 'gola dejstva' obstajajo in prosperirajo le pod pregrinjalom, ki jih transponira v drugačno vrsto diskurza in jih obeleži z drugačnim pomenom. To je Brechtov prvi korak, zelo preprost in učinkovit, ki postavlja nasproti vzvišeno in nizkotno in razkriva prave gonilne sile izza visokih idej ter vse ideje pripenja na njihova dejanska gonila*. S Puntilom in Mattijem je torej predstavljen trk interesov dveh družbenih razredov. Puntilov interes se ne spremeni, ker ima od razmer, ki vladajo, materialno korist, torej se mora spremeniti Mattijev interes. In

Mattijev interes je že po Heglu, ki ga je Brecht imel v čisljih kot filozofa z dobrim humorjem, tisti interes, ki je zmožen sprememb. Hlapec mora namreč dojeti, da on lahko živi brez gospodarja, gospodar pa brez njega ne.

Za zaključek pa zgodba gospoda Keunerja *O zadovoljevanju interesov* Glavni razlog za to, da morajo biti interesi zadovoljeni, je ta, da marsikaterih misli ne moremo misliti, ker so v nasprotju z interesi mislečih. Če ne moremo zadovoljiti interesov, je potrebno, da jih pokažemo in poudarimo njihovo raznolikost, kajti le tako lahko misleči misli misli, ki služijo interesom drugih, kajti še mnogo lažje kot brez interesov lahko razmišljamo v imenu tujih interesov.

Bibliografija

- Bertolt Brecht: *Gospodar Puntila in njegov hlapec Matti*, Ljudska igra, prevedla Mojca Kranjc in Milan Jesih, tipkopis SLG Celje, 2013.
- Bertolt Brecht: *Zgodbe gospoda Keunerja*, prevedla Amalija Maček, Studia humanitatis, Ljubljana, 2009, str. 46.
- Mladen Dolar: 'Brechtovska gesta', v *Čas je za Brechta!*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2009, str. 53–76.
- Jan Knopf: 'Herr Puntila und sein Knecht Matti', v *Brecht-Handbuch*, Theater, Eine Ästhetik der Widersprüche, Metzler, Stuttgart, 1980, str. 213–227.
- Jan Knopf: 'Das dialektische Theater', v *Brecht-Handbuch*, Theater, Eine Ästhetik der Widersprüche, Metzler, Stuttgart, 1980, str. 378–404.
- Hans Peter Neureuter: *Brechts Puntila*, Materialien, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987.
- Hans Peter Neureuter: 'Herr Puntila und sein Knecht Matti', v *Brecht-Handbuch*, Band 1, Stücke, Metzler, Stuttgart, 2001, str. 440–456.
- Hans Peter Neureuter: *Brecht in Finnland*, Studien zu Leben und Werk 1940–41, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2007.



Intervju z režiserjem Nebojšo Bradićem

ČE HOČEŠ GLEDALIŠČE, POTEM IGRAŠ BRECHTA

Prič delate v Celju, ampak zdi se, da dobro poznate celjsko gledališče in igralce, ste jih spremljali na gostovanjih? Kako je prišlo do sodelovanja v Celju?

S Slovenskim ljudskim gledališčem Celje sem začel sodelovati pred osmimi leti kot upravnik Beogradskog dramskog pozorišta (BDP). Prišlo je do izmenjave predstav, informacij in umetnikov. Skozi leta smo vzpostavili dobre profesionalne in osebne vezi, ki so bile v korist obeh strani. V Beogradu smo videli nekaj zelo uspešnih predstav celjskega gledališča, BDP pa se je slovenski publikli predstavil s svojimi predstavami v Celju, Ljubljani in Kranju. K režiji predstave v celjskem gledališču me je povabila upravnica gledališča mag. Tina Kosi, ki je imela priložnost videti nekaj mojih predstav. Z velikim zadovoljstvom in predanostjo sem sprejel njeno povabilo.

Izbrali ste si Brechta in komad *Gospodar Puntila in njegov hlapec Matti*, kaj vas pri tej Brechtovi igri, ki jo je podnaslovil za ljudsko, najbolj zanima?

Če hočeš gledališče, potem igraš Brechta, sem rekel igralcem na prvi vaji. *Puntila* berem kot komedijo z nepričakovanim smislom za zabavo. Igra je prežeta z ambivalentnim nihanjem: gospodar ima ambivalenten odnos do vloge kapitalista in človeškega bitja; hlapec je ambivalenten do vrednot lagodnega življenja, ki se mu ponujajo; Brecht je imel ambivalenten odnos do tega, kako se je lotil pisanja te drame. Znana je njegova izjava: *Puntila mi ne pomeni ničesar, vojna je vse. O Puntilu lahko napišem, kar hočem, o vojni ničesar.*

Igra je bila napisana v turbulentnem času, ko je bil Brecht v izgnanstvu na Finskem, leta 1940. Kakšne so vzporednice časa nastanka *Puntila* z današnjim časom? Vsaj politično gledano je igra zelo aktualna. Zakaj jo uprizoriti prav danes?

Medtem ko je čakal na vizo za ZDA (in grozljivke Hollywooda!), je bil Bertolt Brecht gost Helle Wuolijoki. Ona mu je povedala zgodbo o finskem Bakhusu in skupaj sta napisala prvo verzijo *Puntila*. Na nastanek te drame so vplivale okoliščine njegovega izgnanstva. V *Puntilu* najdemo elemente prezira do samega sebe, nemoči, osamljenosti, ki izvirajo iz Brechtovega lastnega obupa, ko je pisal to igro in istočasno poslušal radijske novice o Bitki za Britanijo. Brecht v *Puntilu* raziskuje našo pripravljenost, da smo korumpirani, medtem ko so okoli nas lačni, brezposelni, izkoriščeni in nezadovoljni. Poznana nam je situacija, da lahko naša duša, ponos in občutek za dobro obnemijo skozi vrsto vsakodnevnih kompromisov, ki jih sklenemo.

Brecht je poznan kot utemeljitelj epskega gledališča, ki je znano po tem, da klasično dialoško dramaturgijo prekinja s sredstvi potujitve: prologom, epilogom, songi, komentarji, pripovednimi vločki, projekcijami na polvisoko zaveso, glasbo itd., kako ta sredstva zaznamujejo slog vaše uprizoritve, kakšen bo princip igre?

V času, ko imamo Brechtove vizije za anahronistične, njegovo seksualno politiko za prostaško, njegovi estetski principi pa so večinoma irelevantni, sem prepričan, da ima njegovo pisanje še vedno dovolj dobrega, da je še vedno lahko provokativno in spodbudno. Zadali smo si nalogo, da odstranimo korozijo z brechtovske ironije in humorja, da bi v današnjem času zasijala s trpkostjo. Stare razprave o tem, ali je potrebno ali ne, da čutimo empatijo, nam danes izgledajo manj pomembne od teh, ali se je treba smejati ali ne. Med študijem igre sem postal prepričan, da je najpomembnejši element za Brechtovo dramaturgijo objektivnost. V gledališču pa ni ničesar bolj objektivnega od smeha.

Teoretiki so v zvezi s *Puntilom* veliko pisali o dialektičnem odnosu med gospodarjem in hlapcem, njuni soodvisnosti (gospodar je od hlapca odvisen, čeprav je svoboden), kjer prosto po Heglu torej hlapec omogoča gospodarja in ga določa. Brechta so zanimala tudi protislovja znotraj posameznih družbenih razredov – tako Puntila kot Matti sta večplastna lika. Kaj je bistveno pri Puntilu in kaj pri Mattiju?

V *Puntilu* je preveč dobrega, da bi bila enostavna marksistična parabola o odnosu gospodarja in hlapca. V srži te igre najdemo dileme gospodarja, katerega vizija je odvisna od drugih. Puntilova shizofrenija se razteza od monstrozne racionalnosti do utopične razsipnosti. Z navdušenimi izjavami o 'bratstvu ljudi', z retoriko, ki vzame v zakup lastno promocijo, se Puntila približuje nacionalsocialističnemu 'vzklikanju'. Istočasno je Puntila skrben zaščitnik in melanholik, skoraj tragična figura. Ta igra se prav tako ukvarja z Mattijem in njegovim kontroverznim odnosom do Puntila.

Brecht je že v učnih komadih govoril o principu soglasja, tudi Matti s soglasjem ohranja svoj položaj (in potrjuje svoj družbeni razred), s pretiranim soglasjem pa hkrati razgalja sistem – razkrinka gospodarja, ki je tudi v 'človeškem stanju' (ko je pijan) izkoriščevalec. Na koncu Matti odide. Je on tisti, ki lahko spremeni svet z odhodom s Puntilovega?

Matti je proletarski heroj, bila bi pa napaka, če bi Mattija razumeli kot harlekinski lik, ki komentira napake svojega kapitalističnega gospodarja. Brecht raziskuje kapaciteto vsakega posameznika, da je podkupljen v zaščitniškem kapitalizmu, ki ga predstavlja Puntila. Matti je v permanentni tranziciji med tem, kar je dosegel, in



Mihael Strmiša, Pla Zemljič, Aljaž Cvirm

nezadovoljstvom s svojim položajem. Vse do konca igre, ko spozna, koliko kompromisov je sklenil. Brechtovo vprašanje ni, ali bo on spremenil svet, ampak ali bo gledalec, ki gleda to predstavo, želel narediti nekaj, da bi kaj spremenil.

Kakšni so vaši vtisi po prvem mesecu dela? Je jezik gledališča univerzalen – mislim na to, ali je jezik problem (kako ste se znašli s slovenščino)?

Čas, v katerem živimo, diktira univerzalnost problemov, ki jih imamo tako v Sloveniji kot v Srbiji. Podobno je tudi v drugih evropskih državah. Dediščina, ki je bila do nedavnega skupna, v mnogih stvareh olajšava kontekst komunikacije. Brecht in gledališče dodatno pomagata najti 'izgubljeno s prevodom'.

V gledališču imamo privilegij, da družbene probleme nagovarjamo, jih reflektiramo z različnih zornih kotov, se do njih opredeljujemo, naloga politike je drugačna. Nedavno ste bili še kulturni minister v Srbiji, je mogoče nezadostne razmere spremeniti v 'realnem sektorju'?

Kot minister za kulturo sem odločitve o financiranju kulture vedno sprejemal na osnovi mnenja ekspertov dane oblasti. Poskušal sem zgraditi sistem, ki bi ponovno preverjal odločitve in garantiral, da je pomoč dodeljena zaradi kvalitete in strokovnosti projekta in ne na osnovi politične favorizacije in pripadnosti. V času politične strankokracije je bila to težka in izčrpljajoča naloga, s številnimi preprekami, ki so prihajale z vseh strani. (Ne)mogoča misija. Nekatere bitke sem izgubil, nekatere dobil, vendar ni bilo dovolj časa niti posluha drugih sil na oblasti, kako bi dobil vojno. Žalostno je, da kultura omagajuje pod pohlepom potrošniške družbe in ekonomske pošasti tudi v veliko bogatejših državah, kot je Srbija. Zdaj moramo poiskati neko novo in drugačno Gledališče, ki bo spet pribežališče za misli, občutke in človekov notranji svet, v neki deželi, ki bo spet po meri človeka. V tem iskanju se tokrat vračamo na začetek in igramo Brechta.

*Spraševala Urška Brodar
Prevedla Tatjana Doma*



Foto Uroš Hočevar

Nebojša Bradić, režiser

Diplomiral je iz gledališke in radijske režije na Fakulteti dramskih umetnosti (FDU) v Beogradu. Med letoma 1981 in 1996 je deloval kot režiser, umetniški direktor in upravnik v gledališču Kruševačko pozorište. V sezoni 1996/97 je bil upravnik gledališča Atelje 212, od leta 1997 do 1999 upravnik Narodnog pozorišta v

Beogradu, med letoma 2000 in 2008 upravnik in

umetniški direktor BDP-ja (Beogradsko dramsko pozorište), od leta 2008 do 2011 pa je bil minister za kulturo v vladi Republike Srbije. Je profesor igre na Akademiji lepih umetnosti v Beogradu.

Režiral je več kot sedemdeset uprizoritev v srbskih, hrvaških, bosanskih in grških gledališčih, še posebej pri srcu mu je sodobna srbska literatura in dramatisacije le-te (Ivo Andrić *Prokleta avlija*, Mehmed Meša Selimović *Derviš i smrt*, Mehmed Meša Selimović *Tvrđava*, Borislav Pekić *Zlatno runo*). Režiral je tudi opere (Vincenzo Bellini *Norma*, Jules Massenet *Werther*, Georges Bizet *Carmen*) in mjuzikle (Alain Boublil, Claude-Michel Schönberg *Nesrečniki*, Frank Wedekind *Pomladno prebujenje*, Sylvester Lévy, Michael Kunze *Rebeka*). Napisal je drami *Moj brat* (NP Banja Luka, 2010) in *Noč u kafani Titanik* (Knjaževsko srpski teatar Kragujevec, 2011).

Je prvi dobitnik nagrade za najboljšega jugoslovanskega gledališkega direktorja in številnih drugih uglednih gledaliških nagrad – devet nagrad za najboljšo režijo na Srečanjih profesionalnih gledališč Srbije Joakim Vujić, štiri Sterijeve nagrade (dve za najboljšo sodobno odsko adaptacijo, dramatisacijo in režijo), nagrade za režijo na festivalih v Brčkem in Zenici, nagrade za režijo na mednarodnem gledališkem festivalu malih odrov Joakiminterfest in na Festivalu krstnih uprizoritev ter klasike, mednarodna nagrada zlati vitez za režijo predstave *Zlatno runo* Borislava Pekića na festivalu Zlati vitez v Moskvi in nagrada za režijo v Turčiji.

Je ustanovitelj Beograjskega festivala igre in festivala Dunavfest. Ukvarja se s teatrologijo in je član različnih kulturnih institucij.

Tokratna režija *Gospodarja Puntila in njegovega hlapca Mattija* na celjskem odru je njegova prva režija v Sloveniji in njegova druga režija Bertolta Brechta.

Maja Nedeljković Davidovac, kostumografinja

Leta 1992 je diplomirala na Fakulteti za uporabne umetnosti in oblikovanje v Beogradu (Fakulteta primenjenih umetnosti i dizajna, FPUD) na oddelku za kostumografijo pri profesorici Milanki Berberović. Je članica Zdrženja likovnih umetnikov uporabnih umetnosti in oblikovalcev (ULUPUDS).

Od leta 1992 dela kot filmska, gledališka in televizijska kostumografinja. Od leta 2001 je zaposlena v modni hiši Nicola'S kot oblikovalka ženske konfekcije. Med letoma 1996 in 2001 je delala kot oblikovalka tekstilne konfekcije ter usnjene konfekcije in galanterije. Ustvarila je več kot dvajset unikatnih kolekcij, ki so bile prikazane na številnih modnih revijah, sejmi in razstavah.

Od leta 1994 do 1995 je bila zaposlena na FPUD v okviru projekta za posebno nadarjene kostumograde. Je dobitnica številnih nagrad s področja kostumografije in modnega oblikovanja (nagrada bazar art za najuspešnejšo modno revijo na beograjskem Fashion Weeku leta 2009, modni oskar za najboljšo kolekcijo na 12. Jacobs Fashion Selection leta 2008, nagrada za najboljšo kolekcijo na Rimmel Fashion Weeku leta 2007, nagrada za najboljšo kostumografijo na VII. jugoslovanskem filmskem festivalu v Herceg Novem za film Olega Novakovića *Kaži zašto me ostavi*, bronasta plaketa na mednarodnem trienalu gledališke scenografije in kostumografije na Sterijevem pozorju za predstavo Borislava Pekića *Zlatno runo* v režiji Nebojše Bradića ...).

S kostumografijo za predstavo *Gospodar Puntila in njegov hlapec Matti* se prvič predstavlja na slovenskih odrih.



Foto Dragana Djordjević

NAGRAJENCI DNEVOV KOMEDIJE 2013

Strokovna žirija Dnevoov komedije 2013 v sestavi gledališki režiser Nebojša Bradić (predsednik), gledališki režiser Jaša Jamnik in ravnateljica Osnovne šole Lava Marijana Kolenko je soglasno sprejela odločitev.

ŽLAHTNA KOMEDIJA 2013

Ken Ludwig **Sleparja v krilu**
v režiji Borisa Kobala in izvedbi SLG Celje



Sleparja v krilu je komedija spretnega dramatika, ki uporablja šekspirjanske komične obrazce in jih umešča v ameriško okolje 50-ih let prejšnjega stoletja. Komična predloga omogoča režiserju in razigranemu ansamblu dinamično, živo in sproščeno uprizoritev, v kateri so vsi elementi na zavirljivem nivoju s poudarkom na igralskih dosežkih, ki preigravajo različne komedijske žanre. Predstava je neposredna in učinkovita, saj s hitrim tempom in premišljenim ritmom privlači gledalca od začetka do konca.

ŽLAHTNI REŽISER 2013

Boris Kobal
za režijo komedije Kena
Ludwiga *Sleparja v krilu*
v izvedbi SLG Celje



Boris Kobal režira komedijo *Sleparja v krilu* z natančnim poslušom za detajle komedijske predloge. Vsa gledališka sredstva poveže v organsko celoto in omogoča igralcem veliko prostora za kreacijo. Predstavo usmerja sodobno in nevsiljivo, z visoko stopnjo artizma.

ŽLAHTNA KOMEDIJANTKA 2013

Pia Zemljič
za vlogo Meg v komediji
Kena Ludwiga *Sleparja
v krilu* v režiji Borisa Kobala
in izvedbi SLG Celje



Pia Zemljič pristopi k vlogi s polno igralsko prezenco. Z drzno odločitvijo za primarno igralsko sredstvo, ki ga večje in z občutkom za mero razvija in niansira, vodi lik dosledno in skozi različne nivoje komičnega. Z briljantno kreacijo dokazuje, da je komedija zahtevna in resna gledališka zvrst.



ŽLAHTNI KOMEDIJANT 2013

Andrej Murenc

za vlogo Lea v komediji
Kena Ludwiga *Sleparja*
v *krilu* v režiji Borisa
Kobala in izvedbi
SLG Celje

Andrej Murenc v vlogi simpatičnega prevaranta, ki se preobleče v žensko, izkazuje veliko sposobnost hitre in prepričljive transformacije. Poigrava se s široko paleto občutij obeh likov, tako moškega kot ženskega. S svojim organiziranim luzidmom izpričuje obvladovanje vseh izraznih sredstev sodobne odrske igre.

ŽLAHTNA KOMEDIJA 2013 PO IZBORU OBČINSTVA

Ken Ludwig **Sleparja v krilu**

v režiji Borisa Kobala in izvedbi SLG Celje (ocena 4,7794)



REPERTOAR 2013/14

Mike Bartlett **MODERPODODROM**

KRČI (CONTRACTIONS)

DRAMA, PRVA SLOVENSKA UPRIZORITEV

Prevajalec in režiser Jure Novak

PREMIERA SEPTEMBRA 2013

Neil Simon

GOVORICE (RUMORS)

FARSA, PRVA SLOVENSKA UPRIZORITEV

Prevajalka Tina Mahkota

Režiser Jaka Andrej Vojevec

PREMIERA SEPTEMBRA 2013

Jess Borgeson, Adam Long, Daniel Singer

ZBRANA DELA WILLIAMA SHAKESPEARA (OKRAJŠANO)

(THE COMPLETE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE (ABRIDGED))

KOMEDIJA

Prevajalec Milan Jesih

Režiser Nikola Zavišič

PREMIERA OKTOBRA 2013

Astrid Lindgren

PIKA NOGAVIČKA (PIPPI LÅNGSTRUMP)

PREDSTAVA ZA OTROKE

Prevajalka Tatjana Doma

Režiserka Anđelka Nikolić

PREMIERA NOVEMBRA 2013

Thornton Wilder

NAŠE MESTO (OUR TOWN)

DRAMA

Prevajalka Tina Mahkota

Režiser Matjaž Zupančič

PREMIERA FEBRUARJA 2014

Yasmina Reza

KAKO POVEŠ, KAR SI ODIGRAL

(COMMENT VOUS RACONTEZ LA PARTIE)

DRAMA, PRVA SLOVENSKA UPRIZORITEV

Prevajalec Aleš Berger

Režiser Janez Pipan

PREMIERA MAJA 2014

SLG Celje si pridržuje pravico do spremembe programa.

ABONMAJČEK

SEZONA 2013/14

Erich Kästner

PIKICA IN TONČEK

Avtor dramatisacije in režiser **Jaka Andrej Vojevec**
Slovensko ljudsko gledališče Celje

Frane Milčinski Ježek

ZVEZDICA ZASPANKA

Režiser **Jože Pengov / Matjaž Loboda**
Lutkovno gledališče Ljubljana

Ela Peroci

MUCA COPATARICA

Avtorica dramatisacije in songov **Desa Muck**
Režiserka **Katja Pegan**
Prešernovo gledališče Kranj

Svetlana Makarovič po motivih bratov Grimm

RDEČA KAPICA

Režiser **Klemen Markovčič**
Lutkovno gledališče Maribor

Roald Dahl

GREGORJEVO ČUDEŽNO ZDRAVILO

Avtorica priredbe **Tatjana Doma**
Režiserka **Ivana Dijlas**
Mestno gledališče Ptuj

SLG Celje si pridržuje pravico do spremembe programa.
Vrstni red in datumi predstav v Abonmajčku še niso določeni.



PREDVPIS
od 3. do 21. junija 2013

 Slovensko ljudsko
Gledališče Celje

SPONZORJI IN PARTNERJI SLG CELJE V SEZONI 2012/13

SPONZORJI SLG Celje

VEČER

glavni medijski pokrovitelj



PARTNERJI SLG Celje

alten10

citycenter
Vse najboljše

mediaspeed.net[®]
press • photo • video

THERMANA
Laško

NATIONAL
GEOGRAPHIC
SLOVENIJA

SVET KNJIGE
prvi slovenski knjižni klub

TOP FIT
Celje

Z vašo pomočjo smo še uspešnejši.
Hvala!

Bertolt Brecht, Paul Dessau

MR PUNTILA AND HIS MAN MATTI

(Herr Puntila und sein Knecht Matti)

After stories and a draft play by Hella Wuolijoki
People's play

Translator of the play **Mojca Kranjc**
Translator of the songs **Milan Jesih**
Director and Set Designer **Nebojša Bradić**
Dramaturg **Urška Brodar**
Costume Designer **Maja Nedeljković Davidovac**

Musical Arrangements and Vocal Coaching **Simon Dvoršak**
Choreographers **Cvetka Špiljar, Boštjan Špiljar**
Language Consultant **Jože Volk**
Assistant Set and Costume Designer **Maja Ballund**

CAST

Puntila **Renato Jenček**
Eva **Nina Rakovec**
Matti **Andrej Murenc**
The Waiter **Mario Šelih**
The Judge **Branko Završan**
The Attaché **Rastko Krošl**
The Vet **Damjan M. Trbovc**
Sly-Grog Emma **Lučka Počkaj**
The Chemist's Assistant **Manca Ogorevc**
The Milkmaid **Barbara Medvešček**
The Telephonist **Minca Lorenci**
The Fat Man **Igor Žužek**

The Labourer **Igor Sancin / David Čeh (alternate)**
The Red-haired Man **Vid Klemenc**
The Weedy Man **Zvone Ažrež**
Red Surkkala **Tarek Rashid**
Laina **Pia Zemljič**
Fina **Ana Ruter**
The Lawyer **Blaž Setnikar**
The Parson **Bojan Umek**
The Parson's Wife **Jagoda**
Children **Kaja Sluga, Matevž Sluga (guest performances)**

MUSICIANS

Accordianist **Mihael Strniša** Guitarist **Aljaž Cvirn**

Performing rights SUHRKAMP VERLAG GMBH & CO. KG, Pappelallee 78–79, 10437 Berlin, Nemčija, VAT-NO. DE114110089

OPENING 10 May 2013



One of the most important European playwrights and theatre theorists of the 20th century, a theatre reformer Bertolt Brecht (1898–1956) began to write while still a medical and biology student in Munich. In spite of his immense and diverse oeuvre – he wrote socio-critical, erotic and intimate poetry, historical and philosophical novels, short fiction, essays, philosophical pieces, journals – his strongest impact on European literary history remains that of a playwright. Brecht's theoretic views of epic theatre had a strong impact on modern drama, which accepted most of his »distancing effects« and adapted them according to the new esthetics of 1950's and 1960's.

Mr Puntila and his Man Matti (1940), a people's play, was written during Brecht's exile years. The character of Puntila, a double-faced big landowner who leads a double life, is based on a short story by the Finnish-Estonian playwright Hella Wuolijoki, at whose house Brecht lived with his family during his exile in Finland. *Mr Puntila and his Man Matti* is one of his most often staged plays.

A big hard-drinking landowner, Puntila suffers from a split personality: when drunk, he is a friendly, generous, convivial, agreeable and kind-hearted person who pays no regard to class and social differences; when he sobers up, he is bossy, intolerable, ruthless, surly, and self-centered. It is only during one of his drinking bouts that he first notices his chauffeur Matti, who has been working for him for the past five weeks. He tells him, in all confidence, about his once-a-month fit of sobriety, during which he turns into a beastly animal. The only remedy for such a state is cumin brandy. At first, Matti adheres to his master's whims and unexpected mood changes, but he grows increasingly critical and defiant.