

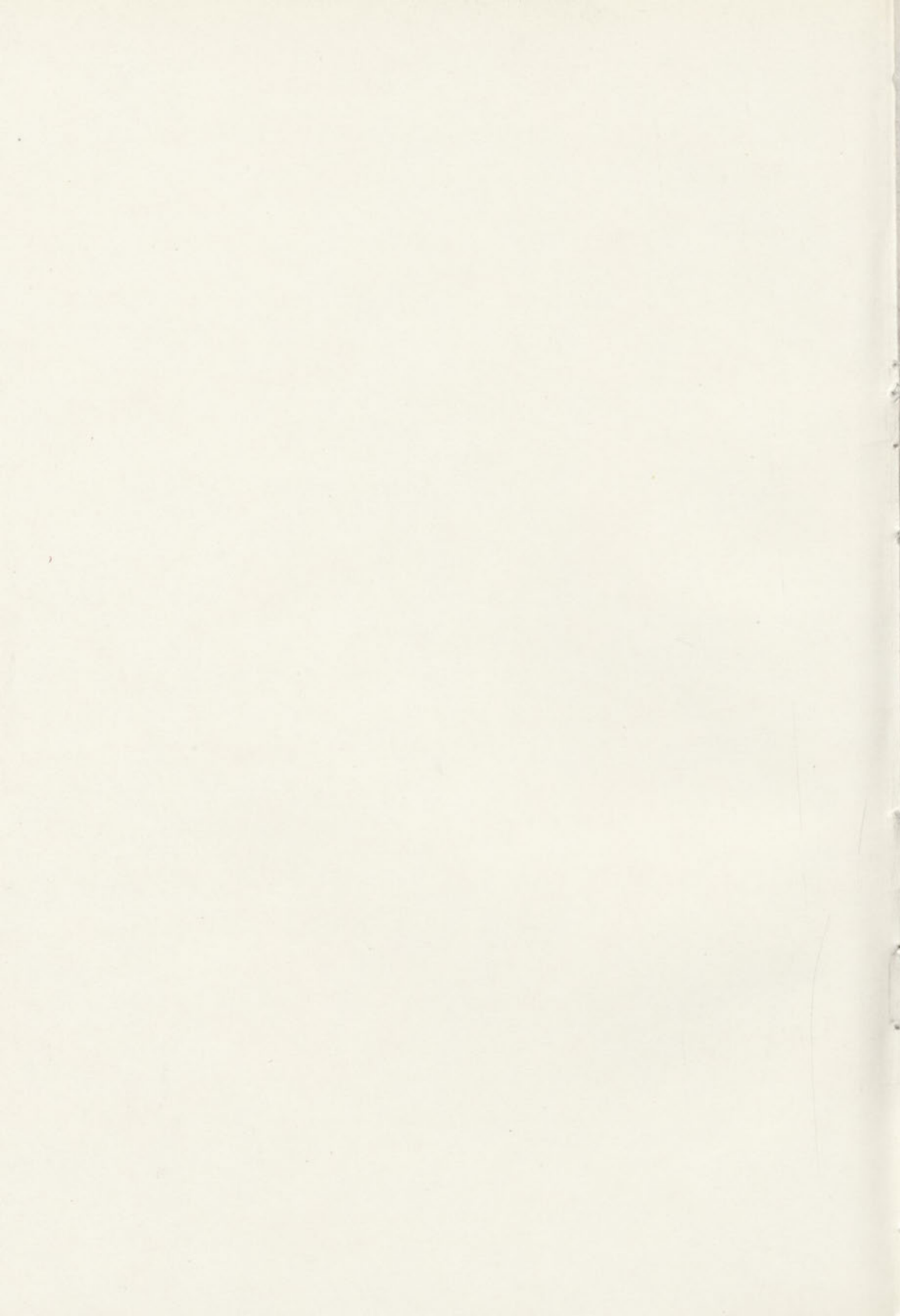


slovensko ljudsko gledališče celje



Berislav Miklavc

OPERA ZA TRI GROSE





Ko pomislim, kako malo vem,
tedaj se prestrašim.

BERTOLT

BRECHT

OPERA ZA TRI GROŠE

(Dreigroschenoper)

Glasba Kurt Weill

Režija Vinko Möderndorfer

Prevod ERVIN FRITZ

Dramaturgija JANEZ ŽMAVC

Lektor JOŽE FAGANEL

Scena SIMONA PERNE
Skulpturo konja izdelal
ROBERTO STELL

Kostumi ALENKA BARTL
Maska BORIS ČAVLINA

Koreografija
KSENIJA HRIBAR

Pretepi ALEŠ VEST

Songi v foyerju JANI GOLOB

Korepetitor BORUT LESJAK

Dirigent RADOVAN MARVIN

Godbeniki:

Klavir in harmonika –
MATJAŽ ŽELEZNIK

Bas in bas kitara –
EVGEN OPARENOVIČ

Klarinet in tenor saksofon –
BOŠTJAN ZUPANČIČ

Sinthesizer – URŠKA KOREN
Tolkala – MITJA TELIČ

Premiera v petek, 30. septembra 1988, ob 19,30

Vodja predstave Zvezdana Pungaršek – Šepetalka Ernestina Popović – Ton Stanko Jost – Razsvetljava Rudi Posinek – Krojaška dela pod vodstvom Adija Založnika in Marjane Podlunšek – Frizerska dela Maja Dušej – Slikarska dela Adolf Aškerc – Odrski mojster Jože Klanšek – Rekviziter Franc Lukač – Garderoba Kalina Jenić in Melita Trojar. Tehnično vodstvo Vili Korošec.

Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje, sezona 1988/89, št. 1 – Predstavniki upravnik Borut Alujevič – Urednik Janez Žmavc – Lektorica Ljudmila Kajtner – Fotografije celjskih predstav Božo Berk – Naklada 1200 izvodov. Tisk Aero Celje. Oblikovanje Domjan. Oblikovanje ovitka Roberto Stell.

Osebe

MACHEATH – MACKI NOŽ	BOJAN UMEK
JONATHAN J. PEACHUM	JANEZ BERMEŽ
GOSPA PEACHUM	LJERKA BELAK
POLLY, njuna hči	MAJA SEVER k. g.
BROWN, šef policije	BOGOMIR VERAS
LUCY, njegova hči	ANICA KUMER
BEZNIŠKA JENNY	MILADA KALEZIČ
SMITH, policaj	MIRO PODJED
FILCH, berač	STANE POTISK
KIMBALL, duhovnik	JOŽE PRISTOV

Lopovi:

MATIJA GROŠ	IZTOK VALIČ
JAKOB KLJUKA	IGOR SANCIN
ROBERT ŽAGA	ZVONE AGREŽ
EDDY	BORUT ALUJEVIČ
JIMMY	MARKO BOBEN
WALTER	PRIMOŽ EKART k. g.

Prostitutke:

ŠEFINJA BORDELA	JANA ŠMID
STARA PROSTITUTKA	MIJA MENCEJ
BETTY	DARJA REICHMAN k. g.
PROSTITUTKI	HANA KOMAR
	ANA TOMAŽIN

Berači, beračice:

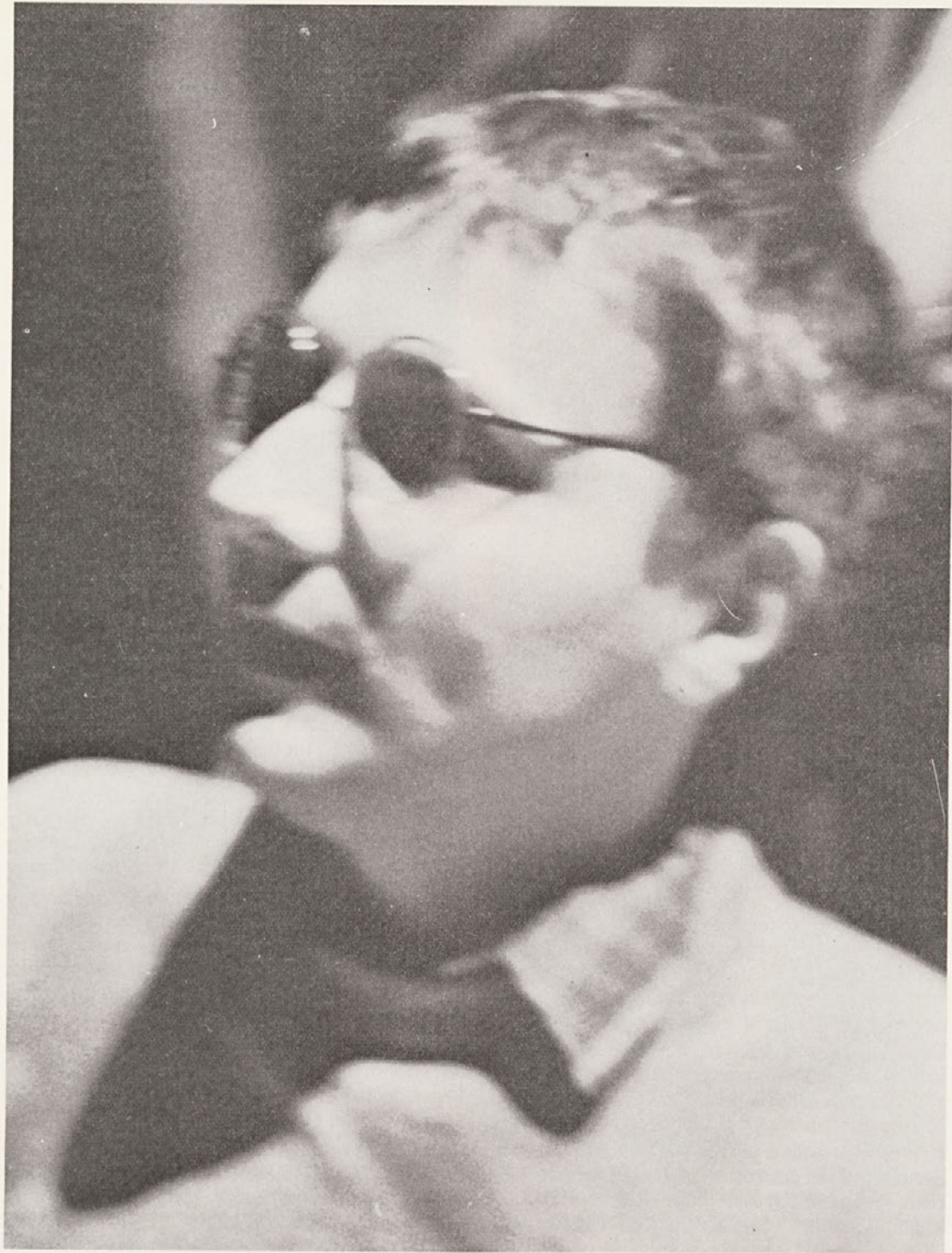
BRUNO BARANOVIČ
ALEKSANDER JEKL
DOMINIK TOMAŽIN
LIANA BARANOVIČ
TONKA OREŠNIK
VERA PRISTOV

Policaji:

RADOVAN LES
EMIL PANIČ
IZTOK ŠTRAKL



Skladatelj Kurt Weill (leta 1929)



Režiser Vinko Möderndorfer med skušnjo

Ne spravljal nad krivico se prevneto,
sama pozebe, kajti mraz tišči.
Na mraz pomisli in temo prekleto
v dolini, ki od joka se duši.
(Iz zaključnega korala »Opere«)

*

Hotel sem v gledališču izpeljati misel,
da ne gre za to, da bi svet razlagali,
temveč za to, da ga spremenimo.
(Bertolt Brecht)

*

Je ena resnica.
To pomeni: Je samo ena resnica,
ni dveh ali tolikov,
kolikor je interesnih skupin.
(Bertolt Brecht)



Nastanek Opere za tri groše

London je doživel v dvajsetih letih tega stoletja pravicatno gledališko senzacijo. Z velikanskim uspehom so v Lyric Theatre igrali 200 let staro družbeno kritično spevoigro Johna Gaya »Beraška opera« (The Beggar's Opera). Postavitev, ki je bila zdržema na programu več let, je dočakala 2000 ponovitev. Brecht, ki je bil nasploh o vsem na tekočem, je bral vesti o londonskem fantastičnem uspehu, pa je bilo samo po sebi umevno, da se je pri svoji zvesti sodelavki Elisabeth Hauptmann pozanimal za original. Ta je to ujedljivo karikaturu na herojske opere G. F. Händla nemudoma prevedla v nemščino. Socialno angažiranemu Brechtu je bilo sodelovanje med zločinci in oblastjo simptomatično za kapitalistični sistem. Zabavno delo mu je bilo še kako dobrodošlo, da je lahko v njem izrekel ostro kritiko na svoj čas. Razumljivo je, da je v Brechtovi delavnici nastalo popolnoma novo, samostojno delo, ki se bistveno razlikuje od Gayeve predloge.

Prav v tem času je igralec Ernst Aufricht nameraval na novo odpreti Theater am Schiffbauerdamm, katerega ustanovitev je financiral njegov oče. Pred durmi je bila sezona 1928/29. Mrzlično je iskal ustrezno delo za otvoritev, Brecht pa mu je predlagal predelavo Beraške opere. Pesnik, skladatelj Kurt Weill in Hauptmannova, ki je urejala manuskripte, so delali noč in dan kot obsedeni v Brechtovem berlinskem stanovanju, nato pa, da bi bili nemoteni, v nekem manjšem kraju na francoski Rivieri.

Delo je bilo pravočasno oddano. Med skušnjami je tudi dobilo dokončni naslov, ki mu je botroval gledališki kritik in dramatik Lion Feuchtwanger. Brecht ga je utemeljil takole: »Ker je bila Opera tako razkošno zamišljena, kot si jo lahko le berači izsanjajo, in ker naj bi bila tako poceni, da jo lahko berači plačajo, se imenuje Opera za tri groše.«

Krstna predstava je bila 31. avgusta 1928. leta. Režiser je bil Erich Engel, osnutke za sceno je napravil Brechtov stari šolski prijatelj in tudi kasnejši sodelavec Caspar Weher. Uprizoritev je postala senzacija berlinske sezone. Lotte Lenya (operna pevka, žena Kurta Weilla), ki je nastopila v vlogi Bezniške Jenny, se takole spominja te legendarne premiere: »Do druge slike, ki se dogaja v konjušnici, je bila publika hladna in nezainteresirana. Dajala je vtis, kot da so ljudje že vnaprej prepričani, da bo to polomija. Nato pa je prišla Pesem o kanonih. Med publiko je završalo, pravcati vihar navdušenja. Od tega trenutka dalje je bil uspeh zagotovljen. Berlin je prevzela vročica Opere za tri groše.« Po vseh ulicah in cestah so žvižgali in brundali njene popevke. Dogodilo se je podobno kot pred 200 leti z Gayevo Beraško opero, ki so jo na mah osvojili vsi sloji gledaliških obiskovalcev.

J. Ž.



V »Kevdru za smeh« Karla Valentina (v ospredju), Brecht igra klarinet



Brecht v pregnanstvu na Danskem



Lotte Lenya, operna pevka in žena Kurta Weilla, kot Bezniška Jenny v filmski verziji »Opere«, 1931

Razkriti Usodo kot spletko ljudi.

Obletnice, ki se same ponujajo:

1928 – Krstna uprizoritev »Opere za tri groše«.

1988 – 60-letnica »Opere za tri groše« in 260-letnica Gayeve »Beraške opere«.

OPERA ZA TRI GROŠE

(Odlomek iz kritike, 1928)

V predstavi gre za zmago odprte forme. To, kar sta si Brecht in Weill drznila pri predelavi teksta in pri oblikovanju glasbe, pomeni drugačen pristop k dramski zvrsti, pomeni spoj drame z elementi varietete. Predstavlja živahen in teatraličen dogodek. Sentimentalna navlaka in razbojniška romantičnost, borba med beraško sodrgo in roparji, vse to služi Brechtu le kot sredstvo, kot pot k novi obliki, odprti za najrazličnejše možnosti in vsebine (odprte forme).

Ta nova vsebina pa vendarle pozna tudi svoje predhodnike. Zarodki tragičnosti so že v Nestroyevem humorju, že pri Nestroyu so meje in prehodi med tragiko in komičnim zabrisani, res pa je Nestroy produkt svojega časa, svoje sredine in svojega mesta Dunaja. Brecht in Weill sta se namenila svojo predstavo posvetiti mestu Essen, prirediti nekakšno porursko revijo, namenjeno zlasti delavcem in ne brezdelnežem. Obliko sta v tradiciji našla v nekem smislu že pripravljeno, čeprav za njun koncept še neustrezno. Z jezikovne plati se je Brecht lotil zadeve tako, da je iz izolacije potegnil besedo, Weill pa je oživil glasbo. Na odru je ponovno zaživel jezik, ki ni zgolj papirnata literatura, in ob njem je zadonela glasba, ki ne učinkuje skozi obrabljene ritme in harmonije.

Herbert Ihering, Die Dreigroschenoper, Berliner Borsen-Courier, N° 410, 1. september 1928

KRITIZIRAMO S SMEHOM

25. okt. je Strehler obiskal Brechta in mu postavil 27 vprašanj v zvezi s svojo režijo Opere za tri groše. Govorila sta o premierni uprizoritvi v Berlinu leta 1928, o časovni razdalji med obema uprizoritvama, ki postavlja pred režiserja nove probleme, o napakah dotedanjih uprizoritev, o nujnosti epskega načina uprizoritve itd. Ta razgovor je bil zapisan in kasneje tudi objavljen.

Strehler je menil, da sta vsebina in oblika Opere za tri groše (v nadaljevanju Opere) aristokratski in da gre za satiro, uperjeno proti komercialnemu tipu opere . . . Čeprav se mu zdi čisto brechtovska, pa jo je vendarle po njegovem zaznamovalo tudi leto 1928. Vendar je kapitalistična družba še vedno živa, melodrama tudi, in čeprav je bila med obema uprizoritvama vojna, so problemi ostali na mnogih področjih in v mnogih delih sveta isti. Danes bi bilo kljub temu treba marsikaj spremeniti, da bi Opera ohranila enako prodornost, kot jo je imela včeraj. Brecht se je z njim strinjal . . .

Strehler ga je vprašal, v kolikšni meri je Opera epsko besedilo in bi torej morala biti postavljena kot epopeja. Brecht je podčrtal, da bi morala uprizoritev upoštevati naslednji dve značilnosti: Nikakor ne

bi smela zapostaviti njene socialne kritičnosti, do nje pa bi jo morala pripeljati preko



Prizor iz berlinske praižvedbe »Opere«, 1928

glasbe, ki naj neprestano razbija iluzije. Glasba mora biti narejena vnaprej, kajti če ne ustvarimo dovolj natančne atmosfere, je kasneje ne moremo podreti.

Strehler je obžaloval, da je toliko uprizoritev Opere povsem izpraznilo njeno bistvo. To se ni dogajalo zato, ker bi se režiserji izognili vsakršni socialni kritičnosti, temveč zato, ker so v njej videli samo prijazno revolucijo, ki nikoli ne pride čez rob odra (rampo): kakor v živalskem vrtu, kjer brez tveganja opazujemo divje leve, ki jim jekleni drogovi preprečujejo, da bi nas napadli. Večina režiserjev preveč streže svoji publiki, ki seveda ne plača vstopnice zato, da bi dobila pest umazanije v obraz. V tej obliki, v kakršni jo najpogosteje uprizarjajo, kot kakšno lahкотno pariško opero, pa se zdi Opera zelo prijetno (očarljivo, prijazno) besedilo.

Brecht mu je razložil, da je imela premiera v Nemčiji silen politični in estetski učinek. Rezultata sta bila, med drugimi, tudi naslednja:

1. Mladi proletariat je nenadoma začel hoditi v gledališče – za mnoge med njimi je bilo to prvič, da so si ogledali celo več rep-
riz.

2. Velika buržoazija je tu našla priložnost, da se smeje sama sebi in svojim napakam. Ti predstavniki buržoazije se niso mogli kasneje nikoli več postaviti v položaj, v katerem bi se lahko smejali sami sebi...

Danes je pomembno, da ljudem pokažemo berače. Vsak berač je popačena podoba berača (izrodek). Gledalca je pri tem groza lastne odgovornosti, ki jo nosi za to siromaštvo, za to mizerijo.

Strehler je vprašal Brechta, če mu lahko predlaga sredstva, s katerimi bi privedel Opero v letu 1955 do iste estetske in kritične silovitosti, kot jo je imela leta 1928. Brecht mu je odgovoril, da bi bilo treba napraviti maske lopovov čim bolj ostre in zlobne. Prav tako bi bilo treba kolikor se le da dobro peti romantične pesmi, pri tem pa do maksimuma podčrtati izumetničenost in lažnivost tega poskusa ustvariti nekakšen romantični otok, kjer bi bilo vse harmonično...

Strehler je videl problem tudi v slogu epske uprizoritve. Prepričan je bil, da ital. igralci niso sposobni igrati na različnih nivojih... Prosil je Brechta, naj mu svetuje metode dela z igralci, ki ne poznajo epskega gledališča.



Strehlerjeva uprizoritev »Opere« v milanskem Piccolo Teatro leta 1986. Giorgio Strehler je prvič postavil »Opero« na oder l. 1956 (to je videl tudi Brecht), nato pa vsaj še desetkrat.

Brecht ga je pomiril z besedami, da tudi v nemškem gledališču uporabljajo epsko igro le delno. Največkrat uporabljajo komedijo, kajti tu je mogoče doseči potujitev na različne načine. V komediji se da najlažje doseči epsko uprizoritev, zato svetuje, da naj režiser vsako besedilo pripelje do komedije ... Tudi tragične scene naj zaigrajo v stilu komedije.

Blišč in slepila Opere za tri groše v Piccolo teatru

...

V Operi je vse spektakel!

...

Strehler je vzel Brechta in njegove pripombe o Operi dobesedno. Ta zgodba o lopovih je v bistvu zgodba o meščanih. Ne pripoveduje nam niti o barvitim lumpenproletarskem občestvu, izmišljenem, nevarno nasilnem, niti o nesporno brutalnem dejanju, usodnem, ki meščanom ledeni kri. Lopovi so tu takšni, kakršne si –

z rahlim drgetom groze – zamišlja meščan. Toda ti lopovi so hkrati tudi meščani: ne želijo si drugega, kot da bi jih za takšne spoznali in jim dali ustrezno mesto v družbi. Zato že vnaprej posnemajo njihovo obnašanje. Vendar ne brez lapsusa (pomote). Vsi skupaj so v bistvu lopovi, preoblečeni v meščane, in meščani, preoblečeni v lopove. Tino Carraro je zablestel v tej dvojni igri: njegov Mackie je največji lopov med meščani, a hkrati tudi najbolj meščanski lopov. Ali drugače: ujet v zanko svoje dvojnosti, izdan od vseh in tik pred tem, da ga obesijo, se Mackie, zdaj brez svojega črtastega suknjiča, svoje kravate, svojih rokavic v barvi svežega masla, svoje sprehajalne palice in svojega klobuka v drobnem karu, obrne h gledalcu, mu izkriči svojo žalost in sporoči moralo te zgodbe. Tu se konča tudi vsakršno preoblačenje.

...

Opera napreduje v nekakšnih prelomih (prekinitvah). Vsak stil se že v naslednjem trenutku sooči s svojim nasprotjem ali pa se rodi iz njega.

...



»Opera« v režiji Bojana Stupice, Drama SNG Ljubljana, 1937

Npr.: Intimnost bordela . . . Zadošča, da se na sceni pojavi Jenny in že se vse spremeni: iz intimnega interierja se preselimo v glasbeno dvorano, iz vsakdanjosti v mitologijo. Na sprednjem delu odra Mackie in Jenny z užitkom izvajata tango ob Zvodniški baladi. Ko se Mackie ustavi, se vse vrne v prejšnji red, kot da se ni nič zgodilo. Gre za več kot za nasprotje sanje – resničnost, gre za dvojne sanje bordela: sanje o malomeščanskem življenju in sanje o legendarnem »malavita«.

Včasih pa se prelom ne rodi iz mešanice različnih stilov. Sproži ga razvoj začetne situacije s svojo notranjo mutacijo. Kajti zabava v sebi ves čas skriva nemir in prijetno razvedrilo (. . .) postane stiska, direkten ali indirekten napad. Takšna je na primer Pesem kanonov, ta intermezzo, ki razbije enega od najbolj blestečih in spektakularnih prizorov Opere: poroko Mackieja in Polly.

...

Ti prelomi in preobrti v Operi, resnoba namesto zabave, boj za življenje namesto lahкотnega plesa v maskah, kljub vsemu

ne ustvarjajo sporočila (resnice) Opere. Prej razkrivajo njeno izumetničenost – izumetničenost brez dna. Zato je Opera Strehlerju še danes referenčni pol: razdrli ni samo njenih mehanizmov fikcije, temveč je razgalil tudi fikcijo same gledališke predstave. Vse se odvija pred gledalčevimi očmi, igra je navidezna, njeno kolesje je kot na dlani pred našimi očmi . . ., a ta resničnost je ravno tako napačna (ponarejena, dozdevna) kot resnica fikcije. Gledališka iluzija je prepad.

...

Strehler igra svojo igro na principu gledališke iluzije. V njegovi Operi ni resničnih oseb, se pravi beračev, ki bi nam pripovedovali izmišljeno zgodbo o lopovih – meščanih. Tu je vse ponarejeno, pred našimi očmi sestavljeno iz koščkov. A ta ponarejenost je resnica gledališča. Le-ta postavlja pod vprašaj tudi položaj gledalca, in to tako naš užitek ob spektaklu kot naše olajšanje, ker vemo, da gre zgolj za spektakel . . . Opera je . . . poveličanje in hkrati negacija gledališča.

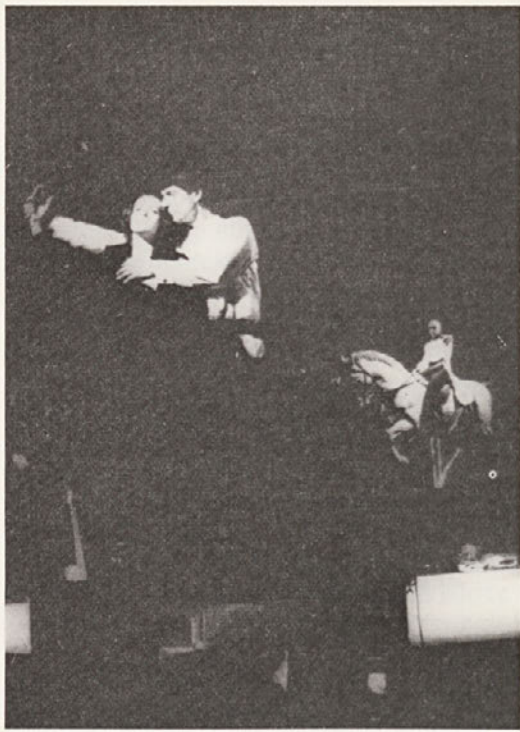
Bernard Dort Prev. L. K.



»Opera« v režiji Franceta Jamnika, Drama SNG Lj., 1961 (Vida Juvan, Stane Sever, Duša Počkaj, Mila Kačič, Helena Rjavec)



»Opera«, Drama SNG Lj., 1961 (Polly Duša Počkaj, Mackie Jurij Souček)



»Opera« v Režiji Petra Lotschaka, Drama SNG Lj., 1971



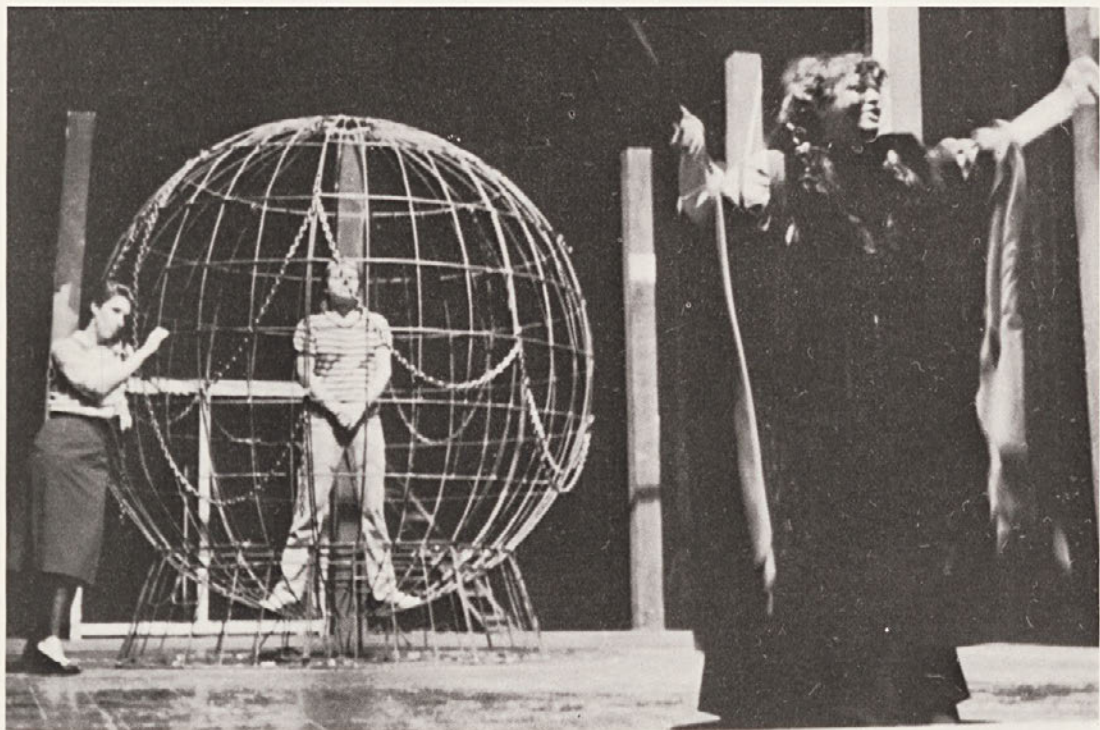
»Opera«, PDG Nova Gorica, 1985 (režija Jan Skotnicki, na sliki Metka Franko, Janez Starina, Teja Glazar)



Bojan Umek, Maja Sever, Anica Kumer



Maja Sever, Bojan Umek



Maja Sever, Bojan Umek, Ljerka Belak (fotografije s skušnje)

Hanns Eissler BRECHT IN GLASBA

Predstava v Baden-Badnu

Leta 1929 je Brecht za glasbeni festival v Baden-Badnu napisal poskusni tekst, za katerega je glasbo prispeval Paul Hindemith. Večer je bil ob izvrstni izvedbi in nepozabni glasbi veličasten. Najznačilnejša epizoda v predstavi je bila scena, v kateri sta dva klovna »žagala« tretjemu noge, pri tem pa čvekala neslanosti na račun slabosti človeškega značaja. Obžaganemu sta nenadoma odpadla dva lesena štrclja. Domislek je publiko osupnil, nekateri so celo omedleli, čeprav je bilo jasno, da klovni »žagajo« les in ni šlo za nikakršno naturalistično predstavo. Sam sem sedel ob znanem kritiku, ki je tudi izgubil zavest, in šele s kozarcem vode sem ga spravil pokonci.

Ko sem o tem pripovedoval Brechtu, je izjavil: »To je kar preneumno; tudi na simfoničnih koncertih se ljudje ne onesveščajo, čeprav neprestano žagajo, violine namreč. (Brecht je sovražil violine.) Zelo sem razočaran.«

Brecht in Arnold Schönberg

Brechta sem leta 1942 v Hollywoodu seznanil s svojim učiteljem Arnoldom Schönbergom, a me je ob tem skrbelo dvoje: nisem želel, da bi moj tako občudovani učitelj zbolel ob Brechtovi nepredvidljivosti, seveda pa sem se po drugi strani tudi bal, da bi Schönberg vsepriek obsojal socializem, kar sem se sam običajno trudil preslišati (bil je bolan in se ni smel vznemirjati); take pozornosti od Brechta nisem mogel pričakovati, kajti za ta vprašanja je bil Brecht občutljiv in vedel sem, da bi reagiral glasno, ostro in nepopustljivo. Nisem mogel dopustiti, da bi bil tak z bolnim Schönbergom.

Šlo je bolje, kot sem pričakoval. Schönberg seveda ni imel pojma, kdo je Brecht, ta pa je Schönbergovo glasbo odklonil na način, ki bi bil slehernemu modernemu komponistu nesprejemljiv, zdela se mu je namreč preveč melodiozna in presladkobna. Po enourni izmenjavi vljudnostih fraz sta le našla skupno temo, ko je beseda nanesla na osle. Brecht je navdušeno prisluhnil Schönbergovi pripovedi o nekem izletu. »Ob lažjem vzponu,« je pripovedoval Schönberg, mi je bila pot zaradi slabega srca že precej naporna. Pred mano je hodil osel, ki pa ni šel naravnost, ampak je ubral serpentinasto pot in me tako naučil, kako si lahko olajšam vzpon. Posnemal sem ga in danes s ponosom izjavljam, da sem se te modrosti naučil od osla.«

V Brechtovi zapuščini so našli odo na čast sedemdesetletnici Arnolda Schönberga, ki jo je bil Brecht spesnil na podlagi prav te pripovedi.

Misuk

Brecht je določene vrste glasbe odklanjal in to je šlo celo tako daleč, da si je sam izmislil drugačen način muziciranja, ga imenoval MISUK ter pod tem razumel muziciranje, ki se od glasbe povsem razlikuje.

Ta Brechtova prizadevanja je pravzaprav povzročilo njegovo odklanjanje Beethovnovih simfonij (Beethovna nasploh ni maral, bil pa je navdušen nad Bachovo in Mozartovo glasbo), čeprav sem ga sam trideset let poskušal prepričati, da je bil Beethoven velik mojster. Pogosto mi je sicer pritrdjeval, a samo navidezno, saj sem opazil, da je bil pri tem zmeraj slabe volje. »Beethovnova glasba me spominja na slike velikih zgodovinskih bitk.« S tem je hotel reči, da je Beethoven na notnem papirju podoživljal Napoleonove bitke. Brecht je bil znan pacifist in ker mu že original ni ugajal, je seveda odklanjal tudi posnetke.

Iz teh in tudi drugih razlogov je izumil to, kar je imenoval MISUK. Za glasbenika je težko opisati, kaj je Brecht pravzaprav razumel pod tem pojmom. Naj povem, da ni šlo za nič dekadentnega ali formalističnega, ampak za najvišjo stopnjo ljudskega, za zvrst, ki bi lahko spominjala na speve delavskih žena z zadnjih dvorišč ob nedeljskih popoldnevih. V tem, kar je razumel kot MISUK, je izražen tudi njegov odpor do muziciranja polikanih gospodov v frakih sredi koncertnih dvoran, kajti pri muziciranju na način MISUK je izključen vsak frak,

vsaka visoka ceremonija. Upam, da Brechta pravilno razumem tudi, ko ugotavljam, da je MISUK vrsta umetnosti, ki izključuje vzvišene občutke, kakršni se porajajo ob operi ali na koncertih, kajti Brecht ni bil svojih možganov nikdar pripravljen pustiti v garderobi. Uporaba razuma je bila po njegovem najvišja zabava.

To Brechtovo stremenje k razumu v glasbi je za nas glasbenike težak udarec, kajti ko gre za glasbo, kje je tedaj razum? Nekateri moji prijatelji si ne bi nikoli upali govoriti o razumu v glasbi. Ko to pišem, se spominjam, kako mi je Brecht očital, da imam o njegovem izumu slabo mnenje. Tu se, žal, ni motil.

Izbor in prevod: Tanja Viher

Povzeto po zborniku *Sinn und Form* (Beiträge zum Literatur, zweites Sonderheft Bertolt Brecht, Rütten und Loenning V., Berlin)



Bertolt Brecht
Karikatura: Andrzej Stopka

Bertolt Brecht
PESEM O VODNEM KOLESU

O mogočnih na tem svetu
stare pesmi govorijo,
da zasijejo kot zvezde
in kot zvezde spet zbledijo.
Nauk je dober; prav, da ga poznamo.
Toda nam, ki za gospodo to garamo,
žal vseeno je, kako jo čas prevrača.
Padec ali vzpon – vprašanje je, kdo plača.
Res, kolo se zlepa ne ustavi:
kar je zgoraj, spet navzdol zdrsi,
a za vodo pod kolesom se to pravi:
voda je zato, da ga vrti.

Ah, imeli smo gospodo,
orle, tigre in hijene,
pse in svinje, vsem po vrsti
smo redili vampe lene.
Ta bil manj je, drug spet bolj osoren,
škorenj pa ostal je zmeraj škorenj
in nas tlačil. Nam je torej le za eno
sorto gospodarjev: za nobeno!

Res, kolo se zlepa ne ustavi:
kar je zgoraj, spet navzdol zdrsi,
a za vodo pod kolesom se to pravi:
voda je zato, da ga vrti.

Ko za plen se žro med sabo,
glave so s krvjo oblite,
sebe imajo vsi za dobre,
a vse druge za bandite.
Noč in dan se grizejo med sabo.
Proti nam pa, ki smo jim podložni
– kadar nočemo jih več rediti –
zmeraj se bore kot bratje složni.

Kajti kadar se kolo ustavi,
razigrana igra omrtvi,
voda pa s sproščeno silo slednjič
svojo lastno pravdo zavrti.

Prev. Ervin Fritz

Roparja Macheatha mora igralec predstavljati kot meščanski pojav. Nagnjenje meščanstva do razbojnikov se da pojasniti iz zmote, da razbojnik ni meščan. Ta zmotaja je mati druge zmote, da meščan ni razbojnik. Potemtakem ni razlike? Pač: razbojnik pogosto ni figar. Asociacija »miroljuben«, ki je v teatru pritaknjena meščanskemu človeku, je spet vzpostavljena z odporom trgovca Macheatha do prelivanja krvi, kolikor ni – za izvedbo trgovskega posla – neobhodno potrebno. Omejevanje prelivanja krvi na minimum, njegova racionalizacija je trgovsko načelo: gospod Macheath v sili dokaže, da je izreden borilec. Ve, kaj dolguje svojemu slovesu: potrebna mu je določena romantika, kadar se govori o njem. Strogo pazi na to, da se vsa drzna ali vsaj strah vzbujajoča dejanja njegovih podrejenih prisodijo njemu samemu in prav tako malo kakor kak visokošolski profesor dovoljuje, da bi njegovi asistenti sami podpisovali kako delo. Na ženske učinkuje manj kot lep moški, temveč predvsem kot dobro situiran moški. Angleške izvirne risbe k »Beggars' Opera« kažejo približno štiridesetletnega, čokatega, a zastavnega moškega z glavo kakor redkev, že malce plešastega, ne brez dostojanstva. To je vseskozi umirjen človek, ki sploh nima humorja, in njegova solidnost se izkazuje že s tem, da je njegova trgovska pozornost usmerjena manj na ropanje tujcev kot na izkoriščanje lastnih nameščencev. S čuvarji javnega reda si je, celo če povzroča to kake stroške, na roko in to ne samo zaradi lastne varnosti – njegov praktični čut mu pravi, da sta njegova varnost in varnost te družbe najtesneje povezani med seboj. Kak ukrep zoper javno varnost, s kakršnim na primer zagrozi Peachum policiji, bi gospoda Macheatha navdal z najglobljim ogorčenjem. Njegovo občevarje z damami v Turnbridgeu je po njegovem lastnem mnenju gotovo potrebno opravičila, vendar za to opravičilo zadošča posebna vrsta njegovega trgovanja. Zgolj trgovsko občevarje je sem pa tja izkoristil za razvedrila, do katerih je bil kot samec v zmernem obsegu upravičen. Toda kar se tiče te intimne strani, ceni svoje redne in s pedantno točnostjo določene obiske v neki turnbridgeski kavarni v

glavnem zato, ker so to navade, katerih vzdrževanje in pomnoževanje predstavlja malone poglavitni smoter njegovega pač meščanskega življenja.



Janez Bermež na skušnji

Igralec Macheatha tega njegovega obiskovanja javne hiše na noben način ne sme izbrati za izhodišče njegove karakterizacije. To je eden pogostih pa vendar nerazumljivih primerov meščanske demonije.



Bogomir Veras na skušnji

Svojo pravo spolno potrebo Macheath poteši najrajši tam, kjer jo lahko poveže s prijetnostjo in domačnostjo, tj. pri ženskah, ki niso čisto brez premoženja. V svojem zakonu pa vidi neko zavarovanje svojih poslov. Občasna odsotnost iz prestolnice je v njegovem poklicu neogibna, a njegovi nameščenci niso posebno zanesljivi. Ko gleda v svojo prihodnost, se nikakor ne vidi na vešalih, temveč ob spokojni in njemu pripadajoči vodici z ribami.

Policijski prezident Brown je zelo moder pojav. V sebi krije dvoje osebnosti: kot zasebnik je čisto drugačen kakor kot uradnik. In to ni razdvojenost, kljub kateri mora živeti, temveč razdvojenost, s pomočjo katere hoče živeti. In tako živi vsa družba. Kot zasebnik se ne bi nikdar podajal v to, kar ima kot uradnik za svojo dolžnost. Kot zasebnik ne bi mogel (in ne bi moral) niti muhi skriviti lasu ... Njegovo prijateljstvo z Macheathom je torej vseskozi pristno, posebne poslovne prednosti, ki izvirajo iz tega, te ljubezni ne morejo skaliti: življenje pač umaže vse ...

*Bertolt Brecht
Iz zbirke Pesmi o ljubezni*

O nategovanju angelov

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

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

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

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

Prev. Ervin Fritz

Brechtov teater

Po Brechtu se človek obnaša tako, da v situaciji – v vsakokratni situaciji, v katero je postavljen – svoje obnašanje optimalno prilagodi prevladujoči družbeni strukturi, kar pač ustreza potrebam (diktatu) njegovega časa. V tem smislu Brecht tudi historizira osebe: postavlja jih v odvisnost od družbenega reda, s tem pa odkriva možnost, da bi sprememba družbenega reda omogočila tudi menjavo človekovega obnašanja.

To družbeno (recimo tudi zgodovinsko) obnašanje ljudi imenuje Brecht v epskem gledališču GESTUS (človekovo celotno obnašanje). Torej naj gledalec v načinu uprizarjanja, prednašanja, sproti in v celoti iz zaključka igre razbere neko nujnost, pa tudi možnost, da se svet spremeni.

V tem smislu je treba sprejeti Brechtov epski teater, kjer stoji vsak prizor, vsak dogodek sam zase – v nasprotju z dramskim teatrom, kjer vsak dogodek, vsako dejanje, vsak značaj pogojuje naslednjega, naslednji dogodek, razvoj značaja, ko je torej v vsem skozi vso igro speljana vodeča nit. Brechtovo gledališče pozna totalnost v vsakem prizoru, vsaka slika je strnjena sama v sebi in šele izid, to, kar nam prizor sam na sebi pove, je uporabno za celoto.

Tu imamo v mislih znameniti Brechtov V-efekt (Verfremdung, potujitev), ki ga je pesnik razvil iz svojega dialektičnega gledanja na vlogo gledališča. Brecht je nasprotnik čustvene identifikacije, sproti podira dramsko zgodbo, iluzijo nadomešča z deziluzijo. Vse to z namenom, da bi gledalca miselno osvobodil in osvestil. Danes, ko je svet v totalni krizi glede vere v spreminjanje sveta in ga drži na vajetih bolj eksistenčni strah za preživetje, gledamo na Brechtovo dialektiko bolj kot na dramatikov postopek pri tehniki pisanja. Da pa potujitev ni zgolj formalizem zunanjih pojavov in da ga je treba vsaj načelno vključiti v študij, nam potrjuje Brechtov socialno kritični postulat, ki ga ni potrebno na novo verificirati, saj ima nadčasovni pomen.

Brez pretiravanja bi lahko našli nekaj primerov, nekaj značilnosti potujitve, ki jo igralci poznajo kot igranje z distanco, igranje »v tretji osebi«. Neko stvar, nek pojem, besedo, stavek, dejanje, ki nam je blizu, naredi Brecht tako, da nam postane nenavadno, čudno, za hip odtujeno – ko pa je izgovorjeno, odigrano, na čuden način pretirano – ga nenadoma osvojimo kot prepoznavno. Če na primer Macki reče Polly: »Še nekaj tednov, pa bom popolnoma presedlal na bančništvo«, ta »popolnoma« v hipu razkrije v kontekstu se pojavljajoče družbeno bistvo. Govorica docela sledi GESTUSU osebe. Proza in verz (songi) sta opazno ločena. Slikoviti citati, nepričakovana uporaba fraz, neobičajne skovanke itd. – vse to dokazuje, da je jezik zelo важно sredstvo potujitve, se pravi razkrinkavanja (odkrivanja) protislovij, uvajanje gledalca k miselnemu sodelovanju. Potujitev se kaže tudi v izboru igralca kot antijunaka. Tempo govora se menjuje. Pavza na mestih, kjer bi jo najmanj pričakovali. Gibanje v kontrastih. Poseben ton, neobičajno naglašene besede. Ob tem pa popolna eleganca verza (fraz, misli). Itd.

Presenetljivosti v ravnanju oseb, ki niso pogojene z dramskim (psihološkim) razvojem, najdemo na primer v temle dogodku: Če se Polly cufa z Lucy za Mackija, kasneje pa se vrne in prosi za odpusčenje Lucy in nato obe domala v družabnem klepetu pustita Mackija na cedilu – ni tu nikakršne logike, ki bi jo lahko izpeljali iz psihološkega utemeljevanja, intrige, dramskega načrtovanja – ne gre za dramsko povezovanje. Če pred Mackijevo usmrčitvijo opravi Polly še vse zgledne formalnosti, od joka do zapuščine do tega, da se zgredi – kar je vse spektakularno pristno, komaj s kančkom patetike – in niti sence prejšnjega »nedolžnega« izdajstva z Lucy ni več – potem je pač treba to razložiti z Brechtovim GESTUSOM: obnašanje je ustrezno vsaki sliki posebej, vsebini prizora primerno. Da se gibljemo tu v območju neke konvencije, načina življenja, njegovega diktata, družbenih okvirov – je tudi jasno.

Za Polly ima Brecht razlago v enem stavku: Peachumova hči je! Mi pa bi dopolnili njeno podobo še z ugotovitvijo, da v določenem pogledu presega očeta. Njena poroka, postopek na odru – ceremonial s svojo meščansko konvencijo – je zrcalna podoba družbenega sistema

in njegove totalne komercializacije življenja. Poroka sama je komercialni postopek, nevesta pa blago, ki se tudi sama želi dobro prodati. V tem smislu je duhovita Brechtova pripomba: »Treba je narediti razstavo neveste, njeno meseno privlačnost v trenutku njene dokončne prodaje, ko je dokončno rezervirana le za enega. V trenutku namreč, ko ta ponudba le za hip opeša, popusti, se mora povpraševanje še enkrat zaostri. Nvesto znova vsi poželijo, prvi, ki pride na cilj, pa je ženin. S tem njena cena zraste. Pokazati je tudi treba, da nevesta zelo malo je. Kako pogosto vidimo najljubkejša bitja, kako požirajo ribe in piščance, le neveste nikoli.«

V tem kontekstu Opere si velja poleg Polly in Lucy pogloblje ogledati še Jenny, ki je nedvomno najbolj zanimiva (in tragično koncipirana) figura. Zakaj izda Mackija? V dramsko zasnovani igri bi iskali vzroke v užaljeni, odrinjeni, izdani, maščevalni ženski. Ali je njena ljubezen, odvisnost od Mackija tako fatalno pogojena, da ga rajši vidi za rešetkami in mrtvega, ker takrat bo samo njen? Vse to je in več. Ko jo gledamo na odru, nesrečno in žalostno, ko razmišljamo, kako žalostno je njeno življenje, žalostna njena obrt, žalostna hiša, kjer se prodaja, kako brezupno je vse, na kar stavi, kako so na koncu samo še beda, boleznin in smrt, kako je ta svet poln vsemogočih laži, prevar, prelomljenih besed, potem v tem svetu izpraznjenih vrednot tudi njeno izdajstvo nič ne pomeni. Preprosto ne najde nikjer opore, da bi ravnala drugače. (Uprizorjeni) svet se temu sploh ne čudi (pre)več. Bolečina, dokončna ločitev, smrt – kot mamljiv ritualno teatralni dogodek – v nekem smislu trezni celo stvar – a to je že prepuščeno gledalcu, ki naj presoja.

Briljantne, humorno ironične replike, zaključni makabrski ceremonial – zlasti v odnosu med Brownom in Mackijem ter zakoncem Peachum, obračanje konca v spravo, vse to prikazuje presenetljivo cinično sliko sveta in je blesteč komentar iz neizčrpnega arzenala Brechtovega gledališča, ki kaže avtorja v vseskozi distančnem gledanju na dogajanje.

J. Ž.

Bertolt Brecht
HVALA DIALEKTIKA

*Krivica prihaja danes med nas z brezskrbnim korakom.
Tlačitelji se pripravljajo na svojih deset tisoč let.
Oblast zagotavlja: Tako, kot je, bo tudi ostalo.
Nobenega glasu se ne sliši razen glasu vladajočih.
In izkoriščanje dviga glas po trgih: Zdaj se šele začnjam.
Toda mnogi ilačeni zdaj pravijo: Kar hočemo mi, ne bo nikoli.*

*Kdor si še živ, ne govori: nikoli!
Zanesljivo ni zanesljivo.
Tako, kot je, ne bo ostalo.
Ko vladajoči povejo svoje,
spregovorijo vladani.
Kdo si drzne reči: nikoli?
Od koga je odvisno, ali bo zatiranje ostalo? Od nas.
Od koga je odvisno, ali bo strto? Prav tako od nas.
Kdor je izgubljen, bôri se!
Kdor je spoznal svoj položaj, kako ga boš zaustavil?
Kajti današnji premaganci so jutrišnji zmagovalci.
In iz nikoli nastane: Še danes!*

Prev. Ervin Fritz

Bertolt Brecht
IN KAJ JE DOBILA VOJAKOVA ŽENA?
(1942)

In kaj je dobila vojakova žena
iz zlate prestolnice Prage?
Iz Prage dobila je čevlje svetle.
Lepe pozdrave in čevlje svetle,
to je dobila iz Prage.

In kaj je dobila vojakova žena
iz Poljske, iz mesta Varšave?
Iz Poljske dobila je bluzo laneno.
Lepo ukrojeno bluzo laneno
to je dobila iz Varšave.

In kaj je dobila vojakova žena
iz Osla, čezmorskega mesta?
Iz Osla dobila je janko krzneno.
Janko krzneno, nadvse dragoceno,
to je dobila iz Osla.

In kaj je dobila vojakova žena
iz bogatega Rotterdama?
Iz Rotterdama je dobila klobuk.
Holandski klobuk, moderen klobuk,
to je dobila iz Rotterdama.

In kaj je dobila vojakova žena
iz Bruslja, iz Belgije ravne?
Iz Bruslja je drobcene čipke dobila.
Čipke bogate, vse bele, bahate,
to je dobila iz Bruslja.

In kaj je dobila vojakova žena
iz sončnega mesta Pariza?
Iz Pariza dobila je krilo svilen.
Ah, krilo svilen, za zavist ukrojeno,
to je dobila iz Pariza.

In kaj je dobila vojakova žena
iz Tripolisa, iz Libije?
Iz Tripolisa dobila je talisman.
Koščen talisman, umetno rezljan,
to je dobila iz Libije.

In kaj je dobila vojakova žena
iz daljne in široke Rusije?
Od tam je dobila črno tančico.
Črno tančico in črno novico,
to je dobila iz daljne Rusije.

Prev. Ervin Fritz

Bertolt Brecht
PESEM POCESTNICE

Gospodje, od sedemnajstega leta
si z ljubeznijo služim denar
in marsikaj sem doživela ta leta.
Bilo je hudo,
a vse je prešlo.
Toda marsikaj vam ne odpustim nikdar.
(Tudi jaz sem navsezadnje človek.)

A hvalabogu, vse gre kmalu v pozabo;
tudi ljubezen in revščina prav tako.
Kje so solze, ki so sinoči tekle po licu?
Kje je sneg, ki je lani pobelil zemljo?

Sčasoma se navadiš hoditi
na trg, kjer se ljubezen prodaja
in navadiš se vse po vrsti ljubiti.
A čustvo se ohladi,
tu notri vse zledeni,
če moraš spati z vsemi od kraja.
(Navsezadnje vsako bogastvo usahne.)

A hvalabogu, vse gre kmalu v pozabo;
tudi ljubezen in revščina prav tako.
Kje so solze, ki so sinoči tekle po licu?
Kje je sneg, ki je lani pobelil zemljo?

In tudi, če se dobro obrti naučiš,
če veš, kako se za ljubezen mešetari,
če znaš užitek spremeniti v drobiž,
ni nikdar lahko.
Zdaj znam vse to.
A kaj mi pomaga zdaj, grdi in stari?
(Navsezadnje, zmeraj ne moreš ineti
sedemnajst let.)

Vendar hvalabogu, vse gre kmalu v pozabo;
tudi ljubezen in revščina prav tako.
Kje so solze, ki so sinoči tekle po licu?
Kje je sneg, ki je lani pobelil zemljo?

Prev. Ervin Fritz



Režiser Vinko Möderndorfer na skušnji

- 1898 10. februar: rojstvo v Augsburgu.
- 1918 **Baal. Legenda o mrtvem vojaku.**
- 1919 Gledališka kritika. **Bobni v noči.**
- 1921 **V goščavi mest.**
- 1922 Poroka z Marianne Zoff. Kleistova nagrada.
- 1924 B. B. se naseli v Berlinu, kjer sodeluje z Maxom Reinhardtom v Nemškem gledališču. Srečanje s Heleno Weigel. Studij marksizma. **Mož je mož.**
- 1927 Ločitev. Adaptacija Haškovega **Švejka** za Piscatorja.
- 1928 Poroka s Heleno Weigel. **Opera za tri groše:** od tega uspeha dalje mu je na voljo Theater am Schiffbauerdamm. **Vzpon in padec mesta Mahagonny.**
- 1929 **Happy end. Pritrjevalec in zanikovalec. Sveta Ivana Klavniška.**
- 1930 Premiera **Mahagonnyja** z Weillovo glasbo. **Ukrep. Izjema in pravilo. Mati.**
- 1932 Film **Kuhle Wampe (Hladna pampa)** cenzura prepove. **Obloglavci in šiloglavci.**
- 1933 Prepoved ukrepa. 28. februar: B. B. zapusti Berlin, odide v Zürich, nato na Dansko in se naseli v Svedenborgu.
- 1934 **Horaciji in Kuriaciji.**
- 1935 Potovanje v New York za premiero **Mate-re. Strah in beda tretjega rajha. Pet težav pri pisanju resnice.**
- 1937 **Puške gospe Carrar.**
- 1938 **Galileo Galilei. Dobri človek iz Sečuana.**
- 1939 **Zaslišanje Lukulla. Mati Korajža in njeni otroci.**
- 1940 Malo pred okupacijo Danske se B. B. za-teče na Švedsko, nato na Finsko. **Gos-podar Puntilla in njegov hlapec Matti. Nakup medenine.**
- 1941 B. B. pobegne v Moskvo in v Vladivostok, se vrca za Ameriko in se naseli v Santa Monici blizu Hollywooda. **Ustavljivi vz-pon Artura Ui. Švejk v drugi svetovni vojni. Zgodba Simone Machar.**
- 1944 **Kavkaški krog s kredo.**
- 1946 Priredba **Galileja** in prevod v angleščino, s sodelovanjem Charlesa Laughtona, ki ga bo igral leta 1947.
- 1948 B. B. se naseli v Zürlinergu, na bregu Zürskega jezera, nato v vzhodnem Berlinu. Na razpolago mu dajo Deutsches Theater. **Sofoklova Antigona. Mali organon za gledališče. Dnevi komune. Koledarske zgodbe.**
- 1949 Ustanovitev Berliner Ensembla s Heleno Weigel. **Posli gospoda Julija Cezarja,** nedokončan roman.
- 1950 B. B. in H. W. dobita avstrijsko državljanstvo in se naselita v berlinski četrti Buckow.
- 1953 Po upor 17. junija B. B. pošlje Ulbrichtu pismo; v javnost so prišli samo tisti odlomki, ki ne kritizirajo režima. B. B. protestira.
- 1954 Stalinova nagrada. Začetek objavljjanja zbranih del v Zahodni in Vzhodni Nemčiji.
- 1955 Pariška turneja z Berliner Ensemblom. **Pavke in trobente.**
- 1956 Februar: B. potuje v Milano na premiero Opere za tri groše v Piccolo Teatro. 14. avgust: smrt (koronarna tromboza). Pogreb na berlinskem pokopališču Dorot-Hee-Friedhof.

Zaslišanje Bertolta Brechta pred Komisijo za protiameriške dejavnosti (Izvilleček)

Zapis ohranil Brechtov prijatelj Eric Bentley

Stripling: Gospod Brecht, ali ste član Komunistične stranke, oziroma ali ste kdaj koli bili član Komunistične stranke?

Brecht: Bi mi dovolili prebrati izjavo? Odgovoril bom na to vprašanje, vendar bi prosil, da mi dovolite prej prebrati izjavo.

Stripling: Ali bi predložili svojo izjavo predsedniku?

Brecht: Da.

Predsednik: Prav, pa pogledjmo to izjavo. (Potem pa, ko je na hitro pregledal predloženo izjavo) Gospod Brecht, Komisija je skrbno proučila vašo izjavo. Predstavlja zelo zanimivo podobo nemškega življenja, vendar nima nikakršne zveze z zadevo, ki jo proučujemo. Zato nam ni do tega, da preberete svojo izjavo.

Bentley: Izjava, ki je Brecht ni smel prebrati, se glasi takole:

Rodil sem se kot sin industrijalca v Augsburgu v Nemčiji. Študiral sem na naravoslovno-filozofski fakulteti Münchenske in berlinske univerze. Ko sem bil star dvajset let in sem kot član sanitetnega oddela sodeloval v vojni, sem napisal balado, ki je Hitlerjevi vladi, petnajst let pozneje, služila za razlog mojega izгона. Pesnitev je ostra obsodba vojne in vseh tistih, ki si jo žele podaljševati. Postal sem dramatik. Nekaj časa je kazalo, da stopa Nemčija na pot demokracije. V njej sta vladali svoboda govora in svoboda umetniškega izražanja.

V drugi polovici dvajsetih let pa so se zopet začele krepiti reakcionarne militaristične sile.

Sam sem bil tedaj na višku svoje dramske kariere, moja dela so izvajali po vsej Evropi. V Nemčiji pa so se začeli oglašati glasovi, ki so zahtevali omejevanje svobode govora in umetniškega izražanja. Humanistične, socialistične in celo krščanske ideje so proglašali za »undeutsch« (ne-nemške), to je izraz, ki si ga komajda zamišljam brez Hitlerjevega volčjega prizvoka. Hkrati pa so se začeli tudi napadi na nacionalne in politične institucije. Weimarska republika je imela, ne glede na vse njene napake, zelo mogočno geslo, ki so ga bili sprejeli vsi najboljši pisatelji in tudi drugi umetniki: Die Kunst dem Volke (Umetnost ljudstvu!). Nemški delavci, katerih zanimanje za literaturo je bilo neverjetno veliko, so predstavljali velik in pomemben del bralcev in obiskovalcev gledališč. Njihovo trpljenje v obdobju težke depresije, ki je ogrožalo njihovo kulturno raven, nesramnost in naraščajoča moč starih militarističnih fevdalnih in imperialističnih klik, vse to nas je močno vznemirjalo. Začel sem pisati pesmi, pesnitve in drame, ki so odražale čustva ljudstva in hkrati napadale tiste sovražnike ljudstva, ki danes korakajo pod Hitlerjevo zastavo s kljukastim križem.

Preganjanje in pritisk na področju kulture sta postajala vse bolj občutna. Preganjali so znane slikarje, založnike in urednike časopisov. Na univerzah so uprizarjali politični lov na čarovnice in vodili kampanjo proti filmom, kot je »Na zahodu nič novega«.

Vse to so bile seveda le predpriprave za mnogo bolj drastične ukrepe. Ko je Hitler prevzel oblast, slikarji niso smeli več slikati, založniške hiše in filmski studiji pa so prešli v roke nacistične stranke. Toda ti udarci, ki so zadeli kulturno življenje nemškega ljudstva, so pomenili šele začetek. Bili so duhovna priprava za totalno vojno, ki predstavlja totalnega sovražnika kulture. Nemško ljudstvo mora danes živeti brez strehe nad glavo, brez zadostne hrane, brez mila, brez temeljev kulture.

V začetku je bilo le malo takih, ki so dojeli zvezo med reakcionarnim omejevanjem kulture in fizičnim nasiljem. Izkazalo se je, da so bili napori demokratičnih in protimilitarističnih sil in tudi tistih, ki so delovale na kulturnem področju, prešibki.

Hitler je prevzel oblast. Sam sem moral oditi iz Nemčije februarja 1933., dan po požaru v Reichstagu. Začel se je pravi eksodus pisateljev in umetnikov, kakršnega svet še ni bil nikoli videl. . . Zbežal sem na Dansko, kjer sem od tedaj dalje vse svoje literarno delo, drame in pesmi, posvetil boju proti nacizmu.

Nekaj mojih pesmi so pretihotapili v tretji rajh, kar je povzročilo, da so danski nacisti, ki jih je podpirala Hitlerjeva ambasada, zahtevali mojo deportacijo. Seveda danska vlada njihovim zahtevam ni ugodila. Leta 1939, ko je bila vojna že skoraj neizogibna, sem s svojo družino odpotoval na Švedsko kot gost švedskih senatorjev in stockholmskega župana. Po enem letu sem moral spet na pot. Hitler je nepričakovano vdrl v Norveško in Dansko.

Bežali smo naprej proti severu, na Finsko, kjer smo čakali na vstopno vizo za ZDA. Hitlerjeve čete so nam sledile. Ko smo 1941. leta odhajali v ZDA, je bila Finska polna nacističnih divizij. Preko Sovjetske zveze smo potovali s Sibirija ekspresom, na katerem so se trli nemški, češki in avstrijski begunci. Deset dni zatem, ko smo na švedski ladji odpluli iz Vladivostoka, je Hitler napadel Sovjetsko zvezo. Na poti se je ladja ustavila v Manili, kjer je natovorila kopro. Nekaj mesecev kasneje so ta otok zavzeli Hitlerjevi zavezniki. Za ameriško državljanstvo smo zaprosili dan po napadu na Pearl Harbour.

Predpostavljam, da so nekatere pesmi in drame, ki sem jih napisal v obdobju boja proti Hitlerju, razlog za to, da me je Komisija za proučevanje protiameriške dejavnosti s sodnim pozivom povabila na zaslišanje.

Vsa moja dejavnost, celo tista proti Hitlerju, je bila čisto literarna in strogo samostojna po svojem značaju. Kot gost Združenih držav sem se odrekel vsakršni politični dejavnosti, celo v literarni obliki, ki bi bila kakor koli povezana s to deželo. Pomnil bi še to, da nisem scenarist in da so v Hollywoodu eno od mojih zgodb le uporabili kot predlogo za film, ki prikazuje nacistično divjanje v Pragi. Ne zavedam se, da bi bil bodisi politično ali umetniško vplival na filmsko industrijo.

Pred to komisijo pa si bom dovolil nekaj besed o stvareh, ki zadevajo Američane: če se kot pesnik in dramatik Evrope zadnjih dveh desetletij ozrem nazaj, bi želel reči, da bi veliki ameriški narod mnogo izgubil in tvegati, če bi dovolil, da bi kdorkoli omejeval svobodo boja mnenj in idej ali pa drugače posegal na področje umetnosti, ki mora biti svobodna, če hoče biti umetnost. Živimo v nevarnem svetu. Človeštvo lahko postane neskončno bogato, vendar pa, vsaj zaenkrat, še zelo revno. Pretrepelo je velike vojne in še večje ga čakajo. Ena teh vojn ga lahko zbrise z zemeljske oble. Lahko, da smo zadnja generacija človeške vrste.

V razmišljanjih o tem, kako bi uporabili nove možnosti, ki jih daje proizvodnja, smo prišli komajda korak dlje od dneva, ko je moral konj storiti to, česar človek ni mogel. Mar ne mislite, da bi v tem neizbežnem stanju morali vsako novo idejo in zamisel skrbno in svobodno preveriti?



Maja Sever

je absolvirala dramsko igro na AGRFT leta 1986, v razredu prof. Zvoneta Šedlbauerja. Je Ljubljanka in za sabo ima že veliko uspešnih vlog. V diplomski predstavi je igrala gđ. Tesmanovo v Ibsenovi Heddi Gabler. Potem je nastopala v ljubljanski Drami v Feydeaujevi Barillonovi poroki, v Veliki in mali luni Borisa A. Novaka, kot Anja v Češnjem vrtu A. P. Čehova; v PDG v Novi Gorici Geraldine v Kaj je videl butler Joeja Ortona; v MGL v Brešanovi Hidrocentrali v vlogi Marine. Pa v številnih filmih: spominjamo se Maruše iz tretje epizode Galetove TV nanizanke Ljubezen nam je vsem v pogubo po Tavčarjevih novelah, potem Majde iz Ranflovega filma Živela svoboda, pa One iz Ljubezni Dominika Smoleta, Barbare iz Peršakovih Podnajemnikov, avtoštoparke iz istoimenskega filma Igorja Šmida, Anjutke iz Rajnega takrat Saša Vuge. Nazadnje je z Milado Kalezić snemala slovensko češko koprodukcijsko nadaljevanko Bronasti vijak, zgodbo o izumitelju Ressleru. Ker je Maja svobodnjakinja, zavržno upamo, da jo bomo še večkrat videli v Celju!



Darja Reichman

je Ljubljanka, študira dramsko igro na AGRFT, v razredu prof. Dušana Mlakarja, četrti letnik. Ob njenem prvem nastopu na našem odru bi radi izrazili željo, da bi se to sodelovanje v tej in naslednjih sezonah še okrepilo!



Primož Ekart

je Mariborčan in slušatelj dramske igre tretjega letnika AGRFT, v razredu prof. Borisa Cavazze. Je štipendist SLG Celje, zato mu z dobrodošlico sporočamo še željo, da bi se po končani akademiji vrnil v naš ansambel kot njegov stalni član!



Simona Perne

scenografka in kostumografka, je Ljubljancanka. Letos že drugič sodeluje z nami, spomladi je zasnovala sceno za Stekleno menažerijo. Preden se je osamosvojila, je opravila cel kup asistenc, zdaj pa je že zelo iskana scenografka. V MGL je delala Klopco A. Gelmana, v PG Kranj Črno komedijo. P. Schafferja. Trenutno pripravlja v ljubljanski Drami Čapljo V. Aksjomova, v MGL pa Claudelovo Marijino oznanjenje.

Tone Peršak
Peter in Pavel ►
Režiser Franci Križaj ►
Premiera je bila 27. maja 1988



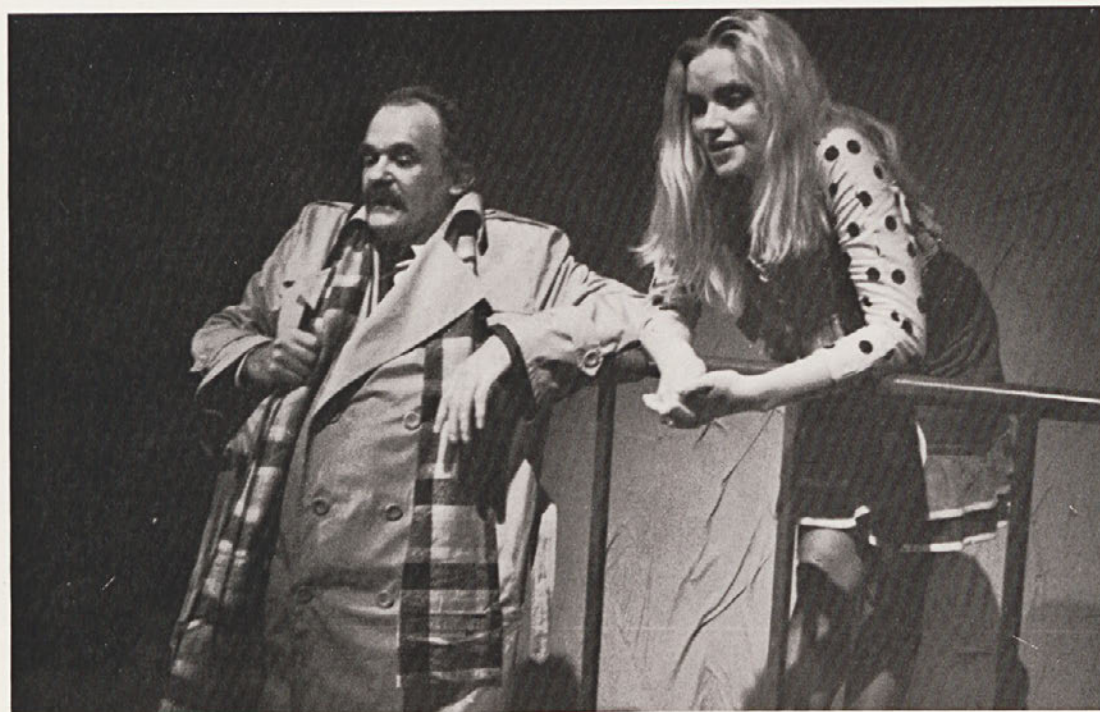
Iztok Valič, Anica Kumer, Bojan Umek, Jože Pristov, Ljerka Belak, Bogomir Veras, Zvone Agrež, Miro Podjed



Anica Kumer, Bojan Umek, Izток Valič, Jože Pristov, Ljerka Belak, Bogomir Veras, Zvone Agrež, Miro Podjed



Anica Kumer, Bojan Umek, Iztok Valič, Jože Pristov, Bogomir Veras, Zvone Agrež, Janez Bermež, Ljerka Belak



Janez Bermež, Vesna Jevnikar



Janez Bermež, Bojan Umek



Iztok Valič, Vesna Jevnikar, Milada Kalezić



Janez Bermež, Milada Kalezić



Miro Podjed, Ljerka Belak, Mija Mencej, Bogomir Veras, Janez Bermež, Jože Pristov, Anica Kumer, Zvone Agrež, Iztok Valič



Janez Bermež (zgoraj), Bruno Baranović

Da bi se čim bolj okrepile prijateljske vezi med

**KUD SVOBODA ŽALEC in
SLOVENSKIM LJUDSKIM GLEDALIŠČEM CELJE**

sklenemo in dogovorimo

SAMOUPRAVNI SPORAZUM

o sodelovanju v sezoni 1988/89 (september 88 – junij 89)

1. člen

Podpisnika tega sporazuma se dogovorita, da bosta z medsebojnim sodelovanjem prispevala k utrjevanju prijateljskih stikov na področju kulture med občinama ŽALEC in CELJE.

2. člen

KUD Svoboda Žalec bo v okviru svojih možnosti brezplačno nudilo oder v Kulturnem domu Žalec za potrebe SLG Celje (odrske vaje do generalke). Za uporabo odra mora SLG Celje zaprositi vsaj 30 dni pred pričetkom vaj, KUD Svoboda pa bo poskrbelo, da bodo prostori okoli odra in oder primerno ogrevani in osvetljeni.

3. člen

SLG Celje se obvezuje, da bo v gledališkem listu ob premieri vsakega dela, za katerega bodo potekale vaje v Žalcu, posebej poudarilo, da je bil del študija opravljen v dvorani Kulturnega doma v Žalcu.

4. člen

SLG Celje se obvezuje, da bo z vsako uprizoritvijo, za katero bodo vaje potekale v Žalcu, tam tudi brezplačno gostovalo, ob terminih, za katere se bosta podpisnika posebej dogovorila. Po dogovoru si KUD Svoboda Žalec lahko izbere drugo enakovredno predstavo iz tekočega programa SLG.

5. člen

SLG Celje se nadalje obvezuje, da bo gostovalo v Kulturnem domu v Žalcu z vsako predstavo iz rednega programa, za katero se bosta podpisnika posebej dogovorila, in to po najnižji tržni (ekonomski) ceni. KUD Svoboda Žalec pa se obvezuje, da bo iz ponudbe SLG Celje izbralo vsaj dve predstavi v sezoni.

6. člen

Podpisnika se dogovorita, da se lahko veljavnost tega sporazuma podaljša ob koncu vsake gledališke sezone (do konca junija).

7. člen

Ta samoupravni sporazum prične veljati, ko ga podpišeta obe stranki.

SLG Celje
Predsednik Sveta
DRAGO KASTELIC

KUD SVOBODA ŽALEC
Predsednik
ERAN SADNIK

Celje, 27. 5. 1988

Uprizoritev OPERE ZA TRI GROŠE so omogočili tudi:

Tovarna celuloze in papirja »DJURO SALAJ« Krško

KONUS Slovenske Konjice

MERX – KMETIJSKI KOMBINAT Šentjur

ZLATARNE Celje

GORENJE INTERNA BANKA Titovo Velenje

Zavarovalna skupnost »TRIGLAV« Celje

PIVOVARNA Laško

CINKARNA Celje

CESTNO PODJETJE Celje

IMP KLIMA Celje

ETOL Celje

LESNINA Levec

OPEKARNA Ljubečna



*Tako kot živi gozd,
tako živijo besede napisane na papir.
Spominjajo nas na preteklost
in nas učijo živeti za sedanjost.
Sedanjost pa je tista, ko delamo in si zapisujemo,
da bi znali živeti za prihodnost.*



*Nam in našim otrokom bo to lažje s papirji
Tovarne celuloze in papirja Videm.*



**KONUS, kemijska in usnjarska
predelovalna industrija**

63210 Slov. Konjice
Titov trg 17
Telefon: 063/751 812, 751 212
Telegram: KONUS Slovenske Konjice
Telex: 033526 YU konus
Telefax: 063751331

Tržno proizvodna programska struktura je naslednja:

Program proizvodov za čevljarstvo in galanterijsko industrijo

- vse vrste naravnega usnja
- umetno usnje na netkani osnovi - SILON®
- regenerirano usnje KONIT®
- celulozne plošče FLEXIL®
- opetniki

Program za ekologijo

- KOFIL® netkani filter mediji za industrijsko in splošno filtracijo
- KOTERM® filter plošče za mokro filtracijo

Program KOTERM® iz umetnih mas

- polproizvodi
- proizvodi za specialne tehnične namene

Program transportnih in pogonskih elementov

- extremultus pogonski jermeni in transportni trakovi
- tehnična galanterija

Program za široko potrošnjo

- usnjena konfekcija
- TIPI TOP® krpe za čiščenje
- zaščitne maske KOFIL EMR® in filtri KOFIL® za kuhinjske nape



Zlatarne Celje

63000 Celje

Kersnikova 19, p.p. 75

Telefon: 063/31-711

Telex: 33597 yu zc

*Dolgoletna
tradicija predelave
žlahtnih kovin*

*Dedič starih
celjskih zlatarskih mojstrov
iz 17. stoletja*

*Kakovostno in moderno
oblikovanje,
prilagojeno modnim gibanjem
v svetu*

*Sodobni tehnološki postopki
z novimi možnostmi
oblikovanja nakita*

*Visokokakovostni nakit
ročne, individualne izdelave*



MIERX

**KMETIJSKI KOMBINAT
ŠENTJUR**

- TOZD Trgovska dejavnost Šentjur pri Celju
 - TOZD Lastna kmet. proizv. Šentjur pri Celju
 - TOZD Transport Šentjur pri Celju
 - TOZD Klavnica Šentjur pri Celju
 - TOK Šentjur pri Celju
-

gorenje interna banka

10 LET DELOVANJA

NOV PROGRAM PIVOVARNE LAŠKO
VAM PONUJA VSE, KAR PRIČAKUJETE OD PIVA



Čipka stkana iz mehurčkov in pene !



ZCP *cestno podjetje celje*



zavarovalna skupnost triglav n. sol. o.
ljubljana

OBMOČNA SKUPNOST CELJE, n.sol.o.
63000 Celje, Mariborska 1



Ljubečna Celje

INDUSTRIJA KERAMIČNIH IZDELKOV
n. sol. o. LJUBEČNA 36 CELJE

TOVARNA AROM IN ETERIČNIH OLJ





KLIMA CELJE
INDUSTRIJA AEROTERMICNIH NAPRAV

Proizvodni program

- centrifugalni in aksialni ventilator
- toplotvodni in parni grelniki
- klima centrale
- dušilci zvoka
- naprave za pnevmotransport in prečiščevanje zraka
- naprave za regeneracijo odpadne toplote
- ventilatorji, grelniki in ostali
- izdelki v protieksplzijski izvedbi

CINKARNA



CELJE

METALURŠKO KEMIČNA INDUSTRIJA



lesnina

Levec

