



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

Oddelek za dramaturgijo in scenske umetnosti

EVA JAGODIC

Dvojnost likov
v dramatici Bertolta Brechta

Magistrsko delo

Mentor: izr. prof. dr. Aldo Milohnič

Somentor: izr. prof. dr. Tomaž Toporišič

Ljubljana, 2020

Ime in priimek: Eva Jagodic

Naslov magistrskega dela: Dvojnost likov v dramatiki Bertolta Brechta

Kraj: Ljubljana

Leto: 2020

Število strani: 60

Naziv visokošolske ustanove: Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

Oddelek in smer študija: Oddelek za dramaturgijo in scenske umetnosti, študijski program Dramaturgija in scenske umetnosti

Mentor: izr. prof. dr. Aldo Milohnič

Somentor: izr. prof. dr. Tomaž Toporišič

Jezikovni pregled: Martin Vrtačnik

Zahvala

Ta naloga je dokaz, da skupaj zmoremo več. Brez podpore in spodbude, včasih pa tudi vzbujanja slabe vesti, bi verjetno obupala nekje na poti in ne bi pisala teh vrstic. Zato iskrena hvala vsem, ki ste bili na kakršen koli način ob meni.

Hvala mentorjema, zlasti prof. Milohniću, za nasvete in veliko pomoč pri iskanju literature, ki je bila v zadnjih mesecih zaradi razmer še toliko težje dostopna.

Hvala Gašperju – za vse.

Predvsem pa hvala moji družini. Trajalo je, a brez podpore, ki mi jo nudite, danes ne bi bila, kjer sem.

1	Uvod	8
2	Več vrst dvojnosti.....	10
3	Dvojnost lika izzvana skozi socialno stisko	14
3.1	<i>Sveta Ivana Klavniška</i>	16
3.1.1	Predelave besedila za uprizoritev	26
3.2	<i>Mati Korajža in njeni otroci</i>	29
3.2.1	Courage-Modell.....	37
3.3	<i>Dobri človek iz Sečuana</i>	41
3.3.1	Uprizoritev v Drami SNG Maribor leta 2004.....	49
4	Zaključek	54
5	Viri in literatura	57

Povzetek

Svet se že desetletja vrti po tirnicah, ki mu jih narekuje kapitalistični sistem, in vsak od nas v njem poskuša preživeti po svojih najboljših močeh. V svojih delih jih je jasno opisoval in na njihove napake in nujnost spremembe nakazoval tudi že Bertolt Brecht. Njegova dela so prikazovala vedenje posameznika, a nikoli niso zgolj očitala napačnih dejanj in opozarjala na njihove posledice, pač pa so ravnanja vedno postavila tudi v širši kontekst in poudarjala odgovornost in napake družbenega sistema.

Že v dvajsetih letih 20. stoletja je Brecht postal pozoren na teorije Karla Marxa, v katerih je iskal odgovor na vprašanje, ki ga je gnalo: kako kapitalistični sistem sploh deluje. Oborožen z razumevanjem in spodbujen s strani posledic dogodkov, kot je bil zlom newyorške borze leta 1929, se je lotil pisanja *Svete Ivane Klavniške*. Drama na skorajda učbeniški način pomaga avtorju razložiti, kako in s kakšnimi mehanizmi kapitalizem deluje in uničuje posameznika. Z leti je Brecht tehniko izpilil in drame niso več tako nazorno sledile Marxovi teoriji, a so kljub temu gledalcu predočale slabosti sistema in njegovo uničujočo moč. Konec tridesetih let nastali *Mati Korajža in njeni otroci* ter *Dobri človek iz Sečuana* pa, tako kot je nakazano tudi že pri likih v *Sveti Ivani*, opozorita na še eno pomembno posledico te družbene ureditve, namreč nevzdržno dilemo posameznika, kako ravnati, da bo hkrati prav zanj in tiste okrog njega. Tako so nastali liki, ki so razcepljeni med željo in razumom, med moralno določenim prav in narobe.

Dvojnost likov, ki so razklani med dvema skrajnostma, pri Brechtu ni novost, a v primeru dram, obravnavanih v tem delu, avtor vso odgovornost za to prelaga strogo na ekonomske razmere kot posledico vladajočega sistema in poudarja nujnost njegove zrušitve. V *Sveti Ivani* to dvojnost najjasneje še razberemo v diametralni nasprotnosti glavnih dveh likov, v *Materi Korajži* in *Dobrem človeku* pa se ta razkol dogaja znotraj ene osebe, ki se v svojih okoliščinah trudi ravnati dobro in prav, a je za lasten uspeh vedno prisiljena uničiti nekoga drugega.

Ključne besede: Bertolt Brecht, gledališče, dramatika, dvojnost likov, razklanost likov, kapitalizem, družbene razmere, revolucija

Summary

DUALITY OF CHARACTERS IN THE DRAMATICS OF BERTOLT BRECHT

For decades the way of the world has been dictated by the capitalistic system and for decades we have been trying to face it to the best of our abilities. Bertolt Brecht clearly described the trials and tribulations in his works, pointing out the flaws in the system and calling for the necessary changes. His work outlined the individual's behaviour, yet he didn't merely reproach wrongdoers and warn of the consequences, but also contextualised their actions and outlined the responsibility and the flaws of the social system.

In the early 1920s Brecht became aware of Karl Marx's theories and looked to them for an answer to the question: how does the capitalistic system even work? Armed with understanding and prompted by the consequences of the events like the Wall Street crash of 1929, he began writing *Saint Joan of the Stockyards*. The play is almost a textbook example of the author explaining how and with which mechanisms capitalism works and destroys the individual. In time Brecht perfected his style so his plays followed Marx's theory less rigidly but continued to expose the flaws and devastating power of capitalism. The plays *Mother Courage and Her Children* and *The Good Person of Szechwan*, both written in the late 1930s, focus more on what was already outlined in *Saint Joan*, namely the individual's untenable dilemma of how to do good by himself and those around him at the same time. Thus, the characters split between desire and reason, moral rights and wrongs, came to be.

The duality of characters split between two extremes is nothing new to Brecht, but in the plays discussed in this work, the author shifts the responsibility for it solely to the economic conditions as a consequence of the governing system and emphasizes the necessity to overthrow it. While in *Saint Joan of the Stockyards* the duality is still present as a diametrical opposition of the two characters, this opposition is reflected within a single character in *Mother Courage* and *The Good Person of Szechwan* – the main character who tries to do good in her given circumstances, but is forced to destroy another to achieve her own success.

Key words: Bertolt Brecht, theatre, dramatics, dual character, split character, capitalism, social conditions, revolution

1 Uvod

Bertolta Brechta poznamo predvsem kot dramatika, ki s svojimi deli gledalcu ni želel ponuditi le užitka in očiščenja njegovih lastnih spon in misli, pač pa mu je želel predočiti vse njegove napake, da bi se nad njimi zamislil in jih poskušal odpraviti. Bil je dober opazovalec z jasno mislijo in se ni bal človeku očitati kar mu gre, hkrati pa je z oblikovanjem svojih likov in njihovih zgodb dokazal, da zna prisluhniti tudi razlogom, zakaj človek je tak, kakršen je, in kaj ga vodi v posamezna dejanja.

O Brechtovi dramatikii je Roland Barthes zapisal, da je Brecht osvobodil bistvo družbene faktičnosti iz okov meščanske ideologije. Izničil je pomen in predočil znak gledalcu, s čimer mu je omogočil, da ga je sam znova pretvoril v pomen – ne v pomen znaka, pač pa pomen stvari same na sebi. Barthes ta postopek imenuje »demistifikacija« in hvali Brechta, da je s svojo dramaturgijo to dosegel. (nav. po Squiers 2012, 126) Namen Brechtovega ustvarjanja ni bil zgolj interpretacija in prikazovanje sveta, pač pa želja spremeniti ga. Vedno je želel biti korak pred občinstvom. Prav zato je trdil, da mora gledalec prepoznati svojo dvojno vlogo. Samega sebe mora doživeti kot produkt vladajočih družbenih in gospodarskih odnosov, a se mora istočasno razumeti tudi kot moč, ki predstavlja oblikovanje družbenih in gospodarskih odnosov. Ureditev sveta je človeško delo, človek ni samo njena žrtev, pač ima vedno hkrati tudi pravico do razpolaganja z njo. Človek je pozvan, da ureditev preoblikuje, s čimer postane hkrati objekt in subjekt sveta. (Jendriek 1969, 35) Spoznanje »nesreča in revščina sta človeško delo« naj bi v gledalcu prebudilo pripravljenost »po revolucioniranju sveta«, uničiti slepo spoštovanje obstoječega in ga osvoboditi varovanja, da »kar se dva tisoč let ni dalo, se ne bo dalo nikoli«. (Jendriek 1969, 32)

Človek je v pogledu epskega gledališča vedno lahko tudi drugačen, kot je. Njegovo obnašanje oblikujejo družbeni in gospodarski pogoji. Ravno zato, ker jih ustvarja človek, se da te pogoje tudi spremeniti. Iz te spremenljivosti življenjskih pogojev sledi, marksistično konsekvantno, spremenljivost človeka, ki ni treba, da je tak, kot je, in lahko vedno ravna drugače, kot ravna. (Jendriek 1969, 44) Tako so tudi Brechtovi dramski liki

pogosto razklani med svojimi željami in dejanji, včasih pa to človeško dvojnost, nasprotnost, prikaže v dveh nasprotujočih si likih, ki sta si med seboj popolnoma protislovna, hkrati pa se v svoji različnosti do potankosti ujemata. Upoštevajoč dejstvo o času, v katerem so nastajala Brechtova dela, ne čudi, da je veliko mero svoje pozornosti namenil predvsem raziskovanju vpliva ekonomskega položaja na življenje posameznika; ko je sredi dvajsetih let odkril dela Karla Marxa, je celo do potankosti proučil njegovo teorijo kapitala in jo s pridom uporabil za prikaz velikih finančnih poslov, ki so se odvijali okrog njega. Brecht je, tako kot Marx, človeka videl kot produkt družbenih razmer, v katerih se nahaja, hkrati pa je šel Brecht še korak dlje in trdil, da je ta položaj povzročil človek sam: »Malo več luči in ljudje se izkažejo za povzročitelje katastrof! Kajti živimo v času, ko je človekova usoda človek.« Ker manjšina razpolaga s produkcijskimi sredstvi, je večina lahko izkoriščana: »Razvedelo se je, da nesreča ne nastane kot dež, pač pa jo ustvarijo nekateri, ki imajo od tega svoje koristi.« Ker hoče manjšina zaslužiti, mora večina stradati, in kjer se posel manjšine spotakne ob meje, je večina pahnjena v morilsko bedo vojne, da se poslu odprejo nove poti. (nav. po Jendreiek 1969, 33)

Skozi svoje zgodbe je Brecht prikazoval predvsem razklanost med družbo in družbenimi razmerami ter gledalcu, kot bi ga želel potolažiti po tem, ko ga je s šibo udaril po prstih, zagotovil, da problem za družbene razmere ni v posamezniku, pač pa v sistemu. Nič čudnega torej, da se ljudje znajdejo v dilemi, da bi radi živeli dobro in hkrati delali dobro, pa se kaj kmalu naučijo, da imajo lahko zgolj eno ali drugo, saj se dejanji med seboj izključujeta.

2 Več vrst dvojnosti

Bertolt Brecht je v svoji dramatik oblikoval veliko število med seboj precej različnih likov. Med njimi je kar nekaj tudi takih, v katerih lahko jasno beremo njihov boj s samimi seboj. Prikazoval nam je njihovo razklanost med dvema svetovoma, odločitvama, dvema različnima načinoma življenja, med dvema željama, instinktoma ali idejama. Ti njegovi liki so se znašli v borbi s samimi seboj, šlo je pa za to, kateri njihov jaz bo prevladal. Kot zapiše Milohnić (2016, 58), »notranja raztrganost in razklanost njegovih dramskih likov pokažeta, da za shizofrenijo na individualni ravni stojijo družbena razmerja, ki so sama na sebi protislovna. Teh družbenih protislovij, s katerimi je preprejeno njegovo dramsko in gledališko delo, Brecht seveda ni izpostavljajal iz moralnih vzgibov, temveč kot eminentna politična vprašanja, ki niso zastavljena zato, da bi vse ostalo tako, kot je, temveč zato, ker so spremembe nujne.« Brecht je s svojimi liki v občinstvu želel zbuditi kakršno koli reakcijo, popolnoma zaokroženi liki pa bi malo verjetno pripomogli k temu cilju. (Leach 1994, 136)

Ta dvojnost, ta razklanost med dvema jazoma, ki jo zasledimo pri Brechtu, se lahko pojavi iz različnih vzrokov. Eden teh je denimo socialne narave, pogojen s socialnim in materialnim položajem lika, in se običajno razvije iz nujnosti. Primere tovrstne razklanosti najdemo v *Sveti Ivani Klavniški*, *Materi Korajži in njenih otrocih* ter – morda najbolj očitno – *Dobrem človeku iz Sečuana*. Medtem ko v *Sveti Ivani* in *Materi Korajži* notranji boj naslovnih likov sicer žene njune akcije in dejanja, ta ni postavljen v prvo vrsto, ko pride do premise celotne zgodbe. Nasprotno je pri *Dobrem človeku iz Sečuana*, kjer parabola temelji točno na tem, kaj se zgodi s človekom, ki ga je položaj razklal na dvoje. S te plati je besedilo eno najjasnejših in najočitnejših, ko pride do dvojnosti likov pri Brechtu.

Še eno besedilo, v katerem je dvojnost rdeča nit, ki vodi zgodbo, je libreto za balet *Sedem smrtnih grehov malomeščanov*. Glavno junakinjo zgodbe Anno njeni starši in brata

pošljejo za sedem let v svet, da bi zaslužila za nakup hiše v Louisiani. Pri tem se pričakuje, da bo v sebi zatrla vse človeške reakcije in si tako zagotovila uspeh. Ne sme kazati sočutja, ne sme se razburjati, kadar se drugemu stori krivica, v poceni ustanovah mora plesati in prodajati svoje telo ter se ne sme vdajati pravi ljubezni. Anna pritiska ne zdrži, zato jo ta znotraj razkolje na dvoje. Anna 1 simbolizira njen nadzorovani, brezčutni jaz, ki se žene za uspehom; svojo zgodbo pripoveduje z besedami. Anna 2 pa se izraža pretežno skozi gib; je prijetna, nežna, čustvena in s tem popolno nasprotje Anni 1.

Izguba lastnega jaza doleti tudi glavnega junaka drame *Mož je mož: Preobrazba nakladača Galy Gaya v vojaških barakah Kilcoe v letu devetnajststopenindvajsetem*. Drama se odvija v britanski kolonialni Indiji in govori o prisilni preobrazbi civilista v popolnega vojaka. Brecht v tem delu raziskuje osebnost kot nekaj, kar je mogoče popolnoma razstaviti in nato ponovno sestaviti. Temu ustreza tudi naslov dela – mož je mož zveni kot teza, da so vsi možje enaki. O Galyju Gayu ne izvemo veliko, razen skozi odnos do drugih, ki nam pokaže predvsem, da je šibak, z lahkoto manipuliran in ne zna reči ne. Žena zanj sicer pravi, da je poseben človek, a se njegova posebnost kaže zlasti v tem, da nima prav nobenih posebnosti. In ravno ta značilna nedoločnost obnašanja ga dela idealnega za potrditev teze. Ko se štirje vojaki, na katere naleti, odločijo tudi njega spremeniti v vojaka, ki bo nadomestil njihovega kolega, ni treba veliko, da pristane. S preprosto grožnjo ga hitro pripravijo do tega, da celo lastni ženi zatrdi, da ni Galy Gay, pač pa Jeraiha Jip. Na koncu tudi zares verjame v svojo novo identiteto, saj so ga prepričali, da je bil Galy Gay ustreljen. Medtem se je tudi popolnoma prelevil v vojaka in postal človeški bojni stroj. O jasni razklanosti lika tu ne moremo govoriti, vsekakor pa je poudarjena lastnost vsakega od nas, da lahko postanemo kdor koli, saj v nas biva neskončno osebnosti, le sestaviti jih je treba.

Občinstvu morda najbližja in najbolj znana oblika notranjega boja, s katero se posameznik lahko spopada, je seveda čustvena. Pri Brechtu se ta največkrat pojavi pri likih matere, tako denimo v dramah *Mati* in *Puške gospe Carrar*. Pri obeh gre za lika, katerih otroci se v prvih vrstah borijo za boljši jutri, bodisi z orožjem bodisi s politično akcijo, medtem ko materi doma sicer podpirata boj in se jima zdi pravičen, a zanj nista pripravljeni žrtvovati svojih dragih. V obeh primerih je usoda enako kruta – otroka vzame smrt. A prav ta

nesreča je tisto, kar v materah spodbudi, da v sebi končno premagata dvome in se odločita za eno pot, pot upora.

Eden najbolj reprezentativnih likov dvojne narave je gotovo Puntila, naslovni junak drame *Gospod Puntila in njegov hlapec Matti*. Njegovo notranjo razklanost razgali alkohol. Trezen, nepošten, hudoben in hladnokrven pooseblja strah in trepet, ko pa je pijan, vendarle pokaže svoja čustva in človeškost. Alkoholiziran zanika stanovske razlike, se zavzema za pravice kmetov in delavcev ter želi vsakomur pomagati, a trezen pokaže svoj pravi obraz suroveža, ki zanika vse v pijanosti izrečene besede.

Brechtova uporaba razklanega lika je sredstvo, ki ga uporabi, da z njim poudari dialektično nasprotje v meščanski družbi, na primer antagonizem med individualnim in kolektivnim jazom. Vsakdo ima zmožnost dojemati samega sebe tako kot individualno bitje, pa tudi kot del skupnosti ali vrste. Individualni in kolektivni jaz pa sta si med seboj nasprotujoča in se jima v meščanski družbi ni dovoljeno uskladiti. V meščanski družbi je kolektivni jaz zanikan in dovoljena je zgolj manifestacija individualnega jaza. To je posledica produkcijskega načina meščanske družbe, ki nastane zaradi kapitalizma. Kapitalizem ljudi deli na zmagovalce in poražence, ki se morajo med sabo potegovati za pičila, a pogosto življenjsko nujna sredstva. Poleg tega tekmujejo za zaposlitev, ki je nujna za zagotovitev osnovnih stvari za življenje, kot sta hrana in zavetje. Kapitalizem je torej sistem neprenehnega tekmovanja. (Squiers 2012, 139)

Prav to tekmovanje in antagonizem med biti dober in preživeti pa sta tisto, kar posameznika sili, da pozabi na jaz vrste in obstaja zgolj kot individualni jaz. To dojetje tudi ponotranji in se o njem ne preizprašuje. Primer tega je denimo izkoriščevalski Šuj Ta v drami *Dobri človek iz Sečuana*, ki v nasprotju z dobrosrčno prostitutko Šen Te ničesar ne obžaluje. Šuj Ta sprejme egoizem meščanske družbe in z njim dejstvo, da jih je za uspeh enega treba vsaj dvanajst poteptati. Hkrati Šuj Ta zanika tudi vse ideje, ki jih podpira Šen Te. Maska, ki si jo prostitutka nadene, da se prelevi v industrialca, torej hkrati pooseblja kritje, ki ga Šuj Ta potegne čez vse njene ideje in je prikaz zanikanja kolektivnega jaza. (Squires 2012, 144) Nezmožnost ponovne združitve individualnega kolektivnega jaza omeni tudi Šen Te sama, ko reče, da jo je položaj razklal na dvoje.

O razklanosti Brechtovih likov sta pisala tudi Martin Esslin in Walter Sokel. Prvi razklanost Brechtovih likov pripisuje razklanosti Brechta samega; Brecht naj bi se bojeval z vprašanjem, kaj ima prvenstvo, instinkt ali razum. Sokel pa je v nasprotju s tem trdil, da razklanost lika predstavlja odnos med Brechtovim »globoko zakoreninjenim, a pogosto zanikanim občutkom za tragično in njegovim političnim utopizmom«. Po Soklovo se Brechtov občutek za tragično v razkranem liku razkrije takrat, ko je prava (dobrohotna) narava lika zanikana z namenom dosege dobrohotnega cilja. A ne prva ne druga teorija ne moreta držati, saj nobeden od avtorjev ne upošteva poučnega namena in vzgojnega primera določene sociološke ontologije. (Squires 2012, 135–137)

Naj bo razlog tak ali drugačen, dejstvo je, da je Brecht v svojih delih razvil nemalo število dramskih likov, ki so jih pogoji, v katerih so se znašli, prisilili postati nekdo drug, ne pa ostati takšni, kot so bili. To lahko pripišemo temu, da za Brechta »človeški subjekt ni tisto kar je, temveč tisto, kar bo. Ne pripada strukturi bivanja, temveč strukturi spoznanja – v smislu, da ne kaže fiksne identitete in je iz tega razloga v položaju na novo začeti in storiti nepričakovano, neizračunljivo.« Brecht je sledil tako marksističnemu kot tudi behaviorističnemu nauku in sprejel spoznanje, da pogoji okolja človeka nujno determinirajo. (Lehmann 2016, 19) Dramatični človek je subjekt svojega sveta, epski njegov objekt: »Dramatični karakter tako rekoč razvije samega sebe, epski je razvit.« (Jendreich 1969, 13)

3 Dvojnost lika izzvana skozi socialno stisko

Kot navedeno, je Brecht razklanost, razdvojenost in večplastnost svojih likov pogojeval z različnimi okoliščinami in skozi njih prikazoval različne dejavnike, ki tovrstno razdvojenost lahko sprožijo. Vsekakor pa je ena glavnih, če ne najpomembnejša, razdvojenosti likov, ki je pogojena z njihovo socialno stisko in položajem. Tri drame, ki so tipične v tem, so tudi *Sveta Ivana Klavniška*, *Mati Korajža in njeni otroci* ter *Dobri človek iz Sečuana*.

Sveto Ivano Klavniško je Brecht napisal med letoma 1929 in 1932 in je neposreden odziv na njegovo dojetje moči in delovanja kapitalizma. Brecht se je, kot že zgoraj omenjeno, v letih pred tem poglobljal v Marxove spise, in ko je videl, kako se obračajo razmere v družbi, je ljudem želel prikazati, kako deluje kapitalistični sistem. Drama je nastala povsem zavestno in načrtno in je v prvi vrsti služila kot lekcija o delovanju sistema in posameznikovem položaju v njem. Četudi gre morda le za naključje, vsekakor ne smemo spregledati, da je bila drama objavljena leta 1929, tj. leta, ko je prišlo do velikega zloma na newyorški borzi in posledično do velike gospodarske krize, znane tudi kot velike depresije, ki je zajela ves svet.

Svetovna gospodarska kriza je v večini držav trajala do poznih tridesetih let, ponekod celo do začetka štiridesetih. Seveda pa ni imela zgolj ekonomskega vpliva, pač pa posledično tudi močan političen vpliv. Ljudje, ki so že tako težko prišli do kruha, so se znašli v turbulentnih časih, ki so jih za vzpon in nadvlado v Nemčiji izkoristili nacionalsocialisti. V nasprotju s tem je Brecht prihodnost že takrat videl v socialistični revoluciji. Zaradi svojih jasnih političnih stališč, nastrojenih proti vladajoči stranki, se je kmalu znašel v nemilosti. Že leta 1930 so nacionalsocialisti začeli prekinjati in motiti uprizoritve njegovih del, v začetku 1933 je policija prekinila uprizoritev učnega komada *Ukrep* in sodelujoče obtožila veleizdaje. 28. februarja 1933, dan po požigu Reichstaga, je Brecht z družino

zapustil Berlin in emigriral v tujino. Po krajših obdobjih na Češkem, v Švici in Franciji, se je sprva ustalil na Danskem, od koder je po šestih letih odšel na Švedsko, kasneje na Finsko, leta 1941 pa preko Rusije v Združene države Amerike. A tudi v azilu je vestno spremljal razmere na domačih tleh in kljub univerzalnosti svojih del vedno pisal z mislijo na nemško občinstvo. V Berlin se je vrnil šele oktobra 1948, ko so v sovjetskem vzhodnem delu mesta znova začeli oživljati gledališča.

Brechtova dela so se že aprila 1933 znašla tudi na črni listi, ki jo je sestavil Wolfgang Herrmann, zato so 10. maja 1933 nacionalsocialisti zažgali in naslednji dan tudi prepovedali vsa njegova dela. Leta 1935 je bilo Brechtu odvzeto nemško državljanstvo.

Drami *Mati Korajža in njeni otroci* ter *Dobri človek iz Sečuana* sta bili prvič objavljeni leta 1939, po desetletju spopadanja ljudi z veliko depresijo in na pragu nove svetovne vojne. Pri obeh dramah je Brecht prestavil dogajanje v kraju in času: *Mati Korajža* se skozi življenje poskuša prebiti v času tridesetletne vojne, *Šen Te* pa je angel predmestij v Sečuanu. Tudi sicer je Brecht večkrat uporabljal te vrste potujitve, kar mu je omogočala njegova tako družbena kot zgodovinska razgledanost, med drugim je bil dober poznavalec kitajske kulture. S prestavitvijo v kraju in času je želel doseči zadostno distanco domačega občinstva do dogajanja, da bi bilo sposobno uvideti sporočilo, ne da bi se čutilo preveč neposredno napadeno, a preslikave v situacijo takrat in tam, v Nemčijo tik pred izbruhom nove svetovne vojne, ki jo je Brecht slutil in v svojih delih tudi napovedoval že pred tem, ni mogoče spregledati.

3.1 *Sveta Ivana Klavniška*

Brecht se je leta 1926 spoznal z Marxovimi teorijami kapitala in se začel poigravati z vprašanjem, kako bi se skozi dramatiko, skozi zgodbo dalo prikazati velike finančne posle. S tem se je začelo drugo obdobje Brechtovega ustvarjanja, ki ga je posvetil iskanju tehnike, s katero bi lahko prikazal želeno, kar je vodilo v razvoj njegove ideje o epskem gledališču. V tem času so nastali tudi njegovi učni komadi (nem. *Lehrstücke*): *Dajavec in Nejevec*, *Izjema in pravilo* ter *Ukrep*.

Sveto Ivano Klavniško je Brecht napisal med letoma 1929 in 1931, po desetletju hude ekonomske nestabilnosti v takratni Weimarski republiki. Po hudi inflaciji leta 1923 je leta 1929 sledila še ena velika gospodarska kriza; tako država kot posameznik sta bila na robu propada. Vsak tretji delavec je bil brezposeln, nasilje se je širilo, delavske demonstracije pa so bile strogo prepovedane. Vprašanje, kako gledalcu prikazati razmere, v katerih se je znašel, pa se tega zaradi premalo poznavanja ne zaveda, četudi bi se moral, je bilo torej več kot ustrezno.

V tem času je Brecht začel sodelovati z Erwinom Piscatorjem, ki je že načrtoval svojo idejo politično usmerjenega epskega gledališča, ki jo je Brecht kasneje razvil in nadgradil ter utemeljil tako, kot jo poznamo danes. Posvečal se je tudi študiju političnih znanosti in ekonomije ter se zakopal v pisanje Karla Marxa v želji po razumevanju, kako deluje kapitalistični ekonomski sistem. Ko mu je to zagonetko uspelo razrešiti, se je lotil vprašanja, kako to isto znanje predati še gledalcu. Prvič se je te teme Brecht lotil v svojem libretu za opero *Vzpon in padec mesta Mahagonny* leta 1929, kot omenjeno pa je dve leti kasneje sledila tudi prva objavljena verzija *Svete Ivane Klavniške*. Pri tem se je naslanjal na ideje, ki jih je razvijal nekaj let prej v nedokončani drami *Joe Fleischhacker*, in na dramo *Happy End*, ki so jo leta 1929 spisali Elizabeth Hauptmann, Emil Burri, Slatan Dudow in Kurt Weil ter h kateri je Brecht prispeval songe. V prvem besedilu je Brecht želel prikazati, kako deluje mehanizem trgovanja s pšenico, a je od projekta odstopil, ker mu sistema delovanja nihče ni znal zadostno obrazložiti. Drama *Happy End* pa govori o soočenju med »najhujšim kriminalcem v vsem Čikagu« in »pregovorni deklici iz Vojske odrešitve«, kot ju poimenuje John Willett (1998, 24). Omenjeno deklico iz Vojske odrešitve je v svojem delu združil z militantno figuro Ivane Orleanske, zato ne čudi, da je

zlasti v verziji iz leta 1932 in kasnejših zglede iskal tudi pri drugih avtorjih, ki so se ukvarjali z obdelavo njene zgodbe. Zlasti se je naslanjal na Schillerjevo *Devico Orleansko*. V motivu dveh duš, ki bivata v posamezniku, ki ga poudari zlasti na koncu drame, gre čutiti tudi močne vplive Goethejevega *Fausta*. (Grab 1974, 12) V dnevniku *Darmstädter Tageblatt* so 25. januarja 1933, le tri dni pred Hitlerjevim vzponom na oblast, napovedali, da bo krstna uprizoritev besedila v Hessenškem deželnem gledališču (Hessisches Landestheater). (Bahr 1971, 215) A kmalu so se začele velike politične in družbene spremembe in *Sveta Ivana Klavniška* je bila premierno uprizorjena šele leta 1959 v Hamburgu.

Glavna junakinja besedila *Sveta Ivana Klavniška* je Ivana Dark, pripadnica Črnih slamnikov, dobrodelne organizacije, ki v imenu vere pomaga ljudem v stiski. Želi si delati dobro in lomi se ji srce, ko vidi, kako zaposleni v klavnicah Pierponta Maulerja delajo v nečloveških pogojih ali brez prebite pare pristanejo na cesti. Želi jim pomagati, a z vsako svojo, četudi dobronamerno potezo položaj le še poslabša in povzroči še dodatne nevšečnosti in nesrečo delavcev. Poleg tega se trudi dokazati, da je delavcem enaka, a skozi njene okoliščine, besede in dejanja spoznamo, da je v primerjavi z njimi v vseh pogledih privilegirana. Kot Ivanin protipol v drami lahko spremljamo Pierponta Maulerja, kralja mesa (nem. *Fleischkönig*), kot ga imenuje Brecht, ki je kapitalist z znanstvi na pravih naslovih, da lahko z zvijačo in nekoliko poslovne spretnosti denar obrača in kopiči na svojem računu, medtem ko ljudje v njegovih klavnicah tako rekoč crkujejo od lakote. A kot ugotovi marsikateri Brechtov lik, med njimi tudi Mauler, je neizogibno dejstvo, da posameznik vedno lahko uspe samo na račun drugega. Tretji pomemben akter v drami so delavci v čikaških klavnicah. Ti se v boju za golo preživetje poskušajo upreti sistemu, a jim zaradi nevednosti in pomanjkanja solidarnosti spodleti. Prav oni so največje žrtve velike bitke za meso in vladajočega družbenega sistema.

V Brechtovi *Ivani* sledimo fabuli, ki poteka v sozvočju z Marxovo analizo periodičnih sprememb cikla industrijske produkcije v 13. poglavju prve knjige *Kapitala*: »Življenje industrije se spreminja v zapovrstna razdobja srednje živahnosti, razcveta, hiperprodukcije, krize in zastoja.« (nav. po Suvin 2016, 98) Käthe Rüllicke jih po prizorih

v drami razdeli takole: konec razcveta (1–4), hiperprodukcija (5–8), kriza (9) in zastoj (10–12). Darko Suvin deli štiri faze cikla, ki so prosto prirejene po Marxu, nekoliko drugače: v njegov začetek (hiperprodukcija, 1.–4. prizor), vzpon (špekulacije, 5.–8. prizor), vrhunec (zlom, 9.–10. prizor) ter stabilizacija na višji ravni kartelnega združevanja z delavci, ki nosijo stroške tako v vlogi fizičnih delavcev kot porabnikov (10. prizor). (Suvin 2016, 98–99) Obdobja v kapitalističnem ciklu določajo potek zgodbe in so istočasno vsebina in forma. Začetek vsakega novega obdobja sproži pismo, ki ga Mauler prejme od svojih prijateljev z newyorške borze in ki narekujejo njegova dejanja.

Aldo Milohnić poudari, da morda še natančneje to dogajanje interpretira Jan Knopf, ki izhaja iz borznih manevrov, ki prispevajo k zvišanju in znižanju cen delnic. Borzne investitorje loči na »medvede«, ki si prizadevajo ustvariti dobiček z zniževanjem cen, in »bike«, ki služijo z zviševanjem cen. S kombiniranjem teh dveh strategij investitorji ustvarijo tako imenovani »kornar«, kar do petega prizora stori tudi Mauler, ki deluje v vlogi »medveda«. Do sedmega prizora nato povsem obvladuje trg mesa in izsili dvigovanje cen. Ta »bikovski« trend doseže vrhunec v devetem prizoru, v katerem se zaradi nerealno visoke cene mesa špekulacija ujame v zaprt krog. Tega prebijejo šele surovi ukrepi, kot sta odpuščanje delavcev in zakol določenega dela živine. S tem se spet sprosti trg mesa ter odpre možnost za izsiljene nižje plače delavcem. (Milohnić 2018, 124–125)

Suvin poleg tega potek dogajanja analizira tudi na podlagi razmerij med dramskimi osebami, ki jih imenuje opozicije in jih razdeli v tri skupine. V zgornji razred šteje investitorje in borzne mešetarje, spodnji razred predstavljajo delavci in govedorejci, kot posredniki med njimi pa delujejo Ivana in združenje Črnih slamnikov. Tudi ta teorija jasno kaže, da Brecht likov v drami ne obravnava kot posameznike, pač pa kot posebljene temeljne odnose znotraj kapitalističnih mehanizmov. Ne delujejo kot posamezna bitja iz mesa in krvi, niti kot pravi ljudje, pač pa, kot zapiše Jendreich, kot »osebne konkretizacije asocialnih simptomov obstoječih družbenih odnosov. Njihova ravnanja so dramatične ponazoritve marksističnih dogem kot kritičen dokaz družbenih zakonov delovanja kapitalizma.« (Jendreich 1969, 95) Kapitalizem prikazuje kot način proizvodnje, ki ne samo, da predpostavlja delitev družbe na razrede, pač pa s prerazporeditvijo plač reproducira in pogloblja to delitev. (Suvin 1973, 108) Trpljenje množice je prikazano kot

nujen obrobni pojav velikih poslov, označeno za neizogibno in kot delo višje nujnosti izpodrinjeno s področja človeške odgovornosti. (Jendreich 1969, 98)

Družbene razmere, kakršne so, bi lahko spremenila samo revolucija, ki bi po naravi nujno morala biti nasilna. Tega se Ivana, v svoji nameri spremeniti razmere zgolj z obračanjem na Boga, ne zaveda. Verjame, da če bi delavci bolj stremeli k višjemu kot pa k materialnim dobrinam, bi se njihov položaj izboljšal. Tako je Ivana kriva tudi za propad stavke delavcev, ki bi morda lahko prinesla spremembe. Odločena je delati dobro, pomagati v posameznih primerih, ni pa pripravljena na spremembo družbenega reda v prid množici ter je slepa za dejstvo, da je nadvlado »kraljev mesa« mogoče premagati zgolj z odpravo meščansko-kapitalističnega reda. Četudi se morda ne zaveda, pa bi s tem hkrati škodovala sebi in izgubila privilegij, ki ji ga daje njen položaj v družbi. Izhaja namreč iz meščanskega okolja in spada k »onim drugim«, kot ji očita gospa Luckerniddle, ter delavcem v nobenem pogledu ni enaka. Hkrati pa njena dobra dejanja pri Črnih slamnikih omogoča prav kapitalistični sistem, saj so glavni donatorji tisti, ki so prav z izkoriščanjem sistema obogateli. Gisela Bahr (1971, 225) pravi, da Črni slamniki tudi kot organizacija hvalijo dejanja kapitalizma kot od Boga odobrena dejanja, in zaključí: »Vera je v drami torej prikazana kot ustrezljiva služabnica kapitala.«

V svojem dramskem opusu je Brecht razvil celo plejado podjetnih likov, ki so, kot pravi Milohnić, »notranje razklani med poslovno žilico in (vsaj deklarativno) skrbjo za druge. Brechtov poslovnež navadno eno govori in drugo dela; tudi kadar je videti, da bodo morda njegovi občasni »trenutki slabosti« premagali profitni motiv, se hitro izkaže, da ne more iz svoje kože.« (Milohnić 2016, 58) Eden takih likov je prav gotovo tudi Pierpont Mauler, ki kraljuje čikaškim klavniškim poslom.

Brecht gledalcu ne prizanaša in ga že v samem začetku sooči z Maulerjevo dvojno moralo. Medtem ko izvemo, da gre za uspešnega poslovneža, lastnika klavnic, ki je vodilni na trgu z mesom, smo priča njegovemu čustvenemu izlivu o tem, da je v resnici nežna duša, ki ima sila rad živali, in kako se mu smili uboga živina, ki jo vsak dan pošilja v zakol samo zato, da zasluži in ima od česa živeti. Interpretacija, ali so Maulerjeve besede mišljene resno ali pa gre zgolj za trik v prepričevanju poslovnega partnerja, naj odkupi njegov delež

z zavedanjem, da bo tovarna kmalu postala nedonosna, je prepuščena gledalcu. Mauler svojo izjavo vsekakor podkrepi z argumentom, kako naj se mu uboge živali ne smilijo, ko pa so edina nedolžna bitja, ki so, v primerjavi z ljudmi, nepokvarjena. Prav zato nima slabe vesti, ker izkorišča delavce v svojih tovarnah, ki delajo v nemogočih pogojih in so za svoje delo preslabo plačani. A kmalu pokaže drugačen obraz, ko k njemu pristopi Ivana s prošnjo, naj s prispevkom pomaga revnim in obnemoglim. Ti se mu po nekaj njenih besedah zasmilijo in brez težav odšteje denar, ki naj bi jim pomagal do vsaj malo hrane, da se bodo lažje prebili skozi krizo. Seveda je vprašanje, ali je Maulerjevo dejanje resnično storjeno iz dobrega srca in v kolikšni meri gre zgolj za premišljeno taktično potezo. Mogoče je verjeti, da imajo Maulerjeva dobra dela izvor tudi v tem, da si ne želi umazati imena in želi biti pred drugimi dober človek. Za to podobo si močno prizadeva, zato denimo ne prizna, da je bil sam tisti, ki je pokupil vso živino za zakol in s tem onemogočil konkurentom na trgu, da bi izpolnjevali pogodbe, ter jih tako pahnil v propad.

Vstop v Maulerjev lik je torej že v začetku precejšen vrtiljak stališč in dojemanj, ki gledalca včasih pustijo neodločenega, ali se v Maulerju res skriva tolikšna razklanost med interesi in željami ali pa gre zgolj za igro. Temu drugemu pritrjuje moment, koga Ivana prosi, naj pomaga delavcem, ki so ostali brez dela in prebite pare. Mauler pod pritiskom omedli, ko pa se ponovno zave, pristane na to, da bo odkupil vse pakirano meso, ki je v fazi hiperprodukcije ostalo v skladiščih, in zdaj v skrbi spravlja proizvajalce, ki ga ne morejo prodati. Pri tem zamolči, da so mu to potezo svetovali tudi njegovi prijatelji z newyorške borze in da se še kako dobro zaveda, da ga bo ta poteza sčasoma pripeljala do še večjega zaslužka. Kajti četudi je bil takšen nasvet njegovih prijateljev, bo vedno trdil, da to dela zgolj z mislijo na dobrobit delavcev, ki se mu smilijo, in vsekakor ne v svojo korist. Mauler bi se lahko svojim filantropičnim nagnjenjem kot človek vdal takrat, ko škodijo njegovim finančnim špekulacijam. Tega mu ne preprečuje nobena zunanja sila, a hkrati bi to pomenilo, da bi kot agent kapitala v tem primeru kaj hitro izgubil svojo vlogo. (Knopf 1986, 320) Ni torej pretirano, če trdimo, da se človečnosti vdaja le takrat, ko to služi poslovnemu uspehu. Maulerjevi do živali in ljudi prijazni vzgibi so vsakokrat jasna funkcija znotraj vloge kapitalista. »Maulerjevo ›šibko srce‹ spada k njegovi značajski maski (nem. *Charaktermaske*); njegova vrlina je, da ima v vsakem trenutku tisti vzgib, ki služi njegovim poslom: celo srce je daljnovidno,« zapiše Jan Knopf (1986, 320).

Pri Maulerjevem manipuliranju tako s posli kot z ljudmi pa nikakor ne smemo pozabiti še ene pomembne komponente, in sicer njegovih prijateljev na newyorški borzi. Drama o *Sveti Ivani Klavniški* namreč poleg jasne delitve na posamezna obdobja industrijske produkcije, ki gledalcu ponudi hitro inštrukcijo iz razumevanja Marxove teorije kapitala, ljudi deli tudi na troje različnih sfer. Darko Suvin jih poimenuje zgornje sfere, spodnje sfere in predpek (limbus) ali nikogaršnja dežela vmes. Zgornje sfere so sfere političnoekonomske moči in odločanja. Sestavljajo jih mesni fabrikanti na čikaški borzi, med katerimi prednjači Mauler. Nižje sfere sestavljajo borzni delavci, nemočni zaradi usode, ki prihaja od zgoraj »kot dež«. Na obrobju teh nižjih sfer so še rejci živine iz »missourijskih« prerij in čisto na dnu živina, ki jo ženejo v klavnico. Vmesni sloj v tem primeru predstavljajo Ivana in pripadniki sekte Črnih slamnikov. (Suvin 2016, 97–98)

Četudi Pierpont Mauler znotraj mikrokozmosa Čikaga, kot ga imenuje Suvin, sega po najvišjih sadežih na drevesu in je neizpodbitno predstavnik najvišjih sfer, je že, če pomislimo samo na njegov odnos do špekulantov na newyorški borzi, takoj razvidno, da je Mauler pravzaprav kralj zgolj na domačem dvorišču, čim pa bi stopil v svet, bi ga ta popolnoma poteptal. Prav ta njegova ujetost v prostor vmes, njegova vloga posrednika je izhodišče, na podlagi katerega Suvin sklene, da v Maulerju bivata dve duši. Prva je nizka, poslovna duša, ki hlepi po mesu in sodi na političnoekonomsko območje, druga pa je vzvišena in sentimentalna in sodi na ideološko območje. Duši sta prostorsko usmerjeni navzgor in navzdol, tematsko pa k čustvovanju in poslu, ampak tudi z nujno časovno usmeritvijo k odrešenju in dobičku: »Hoče svoj denar in mir za svojo vest!« Je mojster v medsebojnem izigravanju obeh časovnih horizontov. (Suvin 2016, 126) Maulerjev lik zajema dvodimenzionalno moralo in ilustrira, kako ta pomaga pri poslovnih podvigih. Namesto da bi opustil konvencionalno krščansko moralo za ekonomske interese, je Mauler odločen, da postane bogat, a »dober človek in ne mesar«. Skozi igro podpira obe etični strani. Po eni strani se zaveda, da nekateri trpijo, nimajo dela in da je vse to neizogibno, po drugi strani pa se zaveda, da ga to v resnici ne gane, saj jih ne vidi kot nedolžnih in jih ima za mesarje. Prepričan je, da so ljudje slabi. (Suvin 1973, 86) Nase rade volje in samovšečno sprejme celotno breme meščansko-faustovske problematike. Trpi zavoľo dveh duš v svojih prsih, a ju zlahka nosi. Pri tem sta mu obe duši nujno potrebni. Ena mu zagotavlja izkoriščanje in profit, druga pa neomejeno odpuščanje, tako kot si Mauler z

darovanjem dela z izkoriščanjem pridobljenega denarja Črnim slamnikom kupi blagoslov za to, kako je pridobil večino tega denarja. (Jendreiek 1969, 128)

Jendreiek zapiše tudi, da ima Maulerjeva dvojna narava specifičen brechtovski pomen, saj prikazuje dve vedenjski možnosti. Beg v višje sfere humanitarno-filozofskega razkrije, da izkoriščevalsko vedenje ni naravno nujno in nespremenljivo, ampak je zavestna odločitev izkoriščevalcev v njihovo korist. Izkoriščanje tako ni zakon narave, ampak nekaj nenaravnega – človek bi se lahko obnašal drugače, s čimer bi bil tudi svet lahko drugačen. Kot poudari Jendreiek: »Dvojna narava tako Maulerja kot drugih predstavnikov trga z mesom deluje kot dokaz, da je sprememba sveta možna in nujna.« (Jendreiek 1969, 119)

Diametralno nasprotje med Ivano in Maulerjem je razvidno že iz pozicije, ki jo vsak od njiju zaseda v družbi. Medtem ko je Mauler uspešen poslovnež, ki drži roko ne samo nad kapitalom v Čikagu, temveč tudi nad delovno silo, ki jo s pridom zlorablja in izkorišča ter odloča o usodi ljudi, ki brez njegove milosti lahko še isti dan ostanejo brez službe, je Ivana članica sekte Črnih slamnikov, verske organizacije, ki je zaprisežena temu, da pomaga ljudem v stiski. Mauler trdno verjame v moč denarja, Ivana pa je slepa za cel svet in verjame, da bi sestradanim in ubogim lahko pomagala že pesem, ki bi jim dvignila moralo in duha.

Ivana verjame tudi, da je še dobro v človeku, Mauler pa ljudi vidi zgolj kot živali. To utemeljuje s tem, da je ravno na primeru delavcev v svojih klavnicah videl dovolj, da lahko sodi o tem in nima slabe vesti, če se mu živina bolj smili kot delavci. Ivana njegovim besedam ne more verjeti, zato Mauler naprosi Slifta, naj jo popelje po tovarni in ji razkaže, kakšen je v resnici svet, v katerem živimo. Ko Ivana vidi, da Mauler ni lagal, da so ljudje oportunisti in jih ne gane usoda drugega, dokler imajo sami nekaj od tega, pa ga preseneti, saj se ni pripravljena strinjati z njim, pač pa njihova dejanja upraviči s krutostjo razmer, v katerih živijo, z besedami: »Nisi mi pokazal pokvarjenosti revnih, ampak revščino revnih.«

Ivana je človek, ki širi božjo besedo in želi v tem duhu pomagati ljudem, a s svojo dobro namero stvari vedno le še poslabša. Živi v utopičnem svetu in ne vidi preko konice

svojega nosu, da bi sploh opazila, da ljudje niso vedno takšni, za kakršne se razglašajo, kar se še najbolj pokaže, ko Ivana izve, da tudi Črni slamniki, sekta, ki naj bi pomagala ljudem in jih podpirala v boju proti izkoriščevalcem, kakršen je Mauler, niso imuni na moč denarja. V pisarno majorja Snyderja vkoraka ravno takrat, ko se ta z Maulerjem dogovarja o tem, da bi slednji plačal najemnino, ki so jo dolžni Črni slamniki, saj je sami niso zmožni. Ko Ivana nažene Maulerja, ji Snyder pokaže vrata ter ji poskuša odpreti oči, da je nujno biti v dobrih odnosih s tistim, ki kraljuje v interesu vsakogar, tudi njih, in da je Mauler nujno zlo. Še ena od razlik med obema glavnima likoma je v tem: Mauler je že davno ugotovil, kako deluje sistem družbe, ga proučil in ga izkorišča v svoj prid, medtem ko Ivana živi v utopični ideji, ki si jo je ustvarila, ne vidi razkola med ideologijo in prakso in se, kar je v resnici najbolj tragično, ne pusti prepričati v nasprotno. Tako tudi takrat, ko končno ugotovi, da bi bilo prav, da se delavci začnejo boriti za svoje pravice ne več le z besedo in nasmehom, pač pa s stavko, po potrebi celo z nasiljem, v končni fazi odmisli idejo in z opustitvijo naloge, ki so jo ji zaupali organizatorji stavke, delavce pahne v še slabši položaj.

Omenili smo, da Maulerjeva linija niha med zgornjo, osrednjo in tudi spodnjo ravtnjo. A Mauler nastopa tudi kot posrednik. Kot »sodobna stopnja faustovskega človeka« ima, kot pravi Suvin, dve duši: »nizka, poslovna duša, ki stremi k *Fleisch* (edina napol prevedljiva besedna igra o »flesh« ali »meat«, na kateri temelji dovršen del te igre), sodi na političnoekonomsko območje; toda vzvišena, sentimentalna duša, ki stremi h *Geist* (duhu, umu ali idealnosti), sodi na ideološko območje; zaradi nje postane *animus* Ivanine *anime*.« (Suvin 2016, 102) V prizoru, ki se odvija v prostorih Črnih slamnikov, spozna, da je mogoče manipulirati tudi z odrešenjskimi verovanji, kar ima še večji učinek kot manipulacija s političnoekonomskimi informacijami. Na podlagi tega kasneje spozna, da so ideološko podrejeni delavci tudi potencialni kupci, ne le proizvajalci. Kot zapiše Suvin, je to spoznanje izkrivljen nasledek Ivaninega nagovarjanja, naj poveča njihovo moralno in ekonomsko »kupno moč«. S tem se Maulerjevo potovanje »v temačne in dolnje pokrajine«, kot jih imenuje Suvin, izkaže za ravno nasprotno od Ivaninega, saj je s tem, ko je bil pripravljen vse izgubiti, vse pridobil. Ivani njeno prostodušno iskanje dobrote, tako zgoraj kot spodaj, ni prav nič pomagalo, v nasprotju s tem pa je Maulerjeva dvojna duša sposobna potegniti korist iz vseh zasukov in preobratov. (Suvin 2016, 103) Ivanino zaupanje v dobro je v nasprotju z Maulerjevo vlogo kapitalista.

Med Maulerjem in Ivano, med industrialcem z dvema dušama in odrešenjskim dekletom, obstajajo tudi globoke izbirne sorodnosti. Sta edina lika, ki nastopata na vseh ravneh igre. Njuna popotovanja skozi topografijo igre (po Suvinu) so skorajda simetrična in obrnjena: Maulerjeva krivulja moči se spusti do najnižje točke v 9. in 10. prizoru in se proti koncu spet vzpenja k vrhu; Ivana je imela, kot ji povedo časnikarji na njeni najvišji točki v 9. prizoru – »velik uspeh, ampak zdaj je zadeva pri koncu«. Ivana in Mauler sta v ključnih potezah, tako Suvin, dve polovici hermafrodiške celote: »Mauler prezira običajne kapitaliste nemara še bolj kot Ivana in je navdušen, ko jih ta izžene iz ›templja«. Ko pa Ivana končno poizkuša storiti nekaj za delavce zoper Maulerja, tega ne more doseči. Mauler rade volje prevzame njeno začetno idealistično diagnozo ›mračnega sveta razčlovečenega človeštva« in na koncu izkoristi Ivano celo v njeni smrti. Dejansko, njegova dvojna narava ali ›dve duši« sta s celotnim sistemom ustreznic (zlasti stremljenjem navzgor in navzdol) povezani z njegovim odnosom do Ivane, ki je tako rekoč njegova povnanjena sentimentalna duša.« (Suvin 2016, 130)

Na tem mestu velja omeniti še enega od dramskih likov, ki jasno nakazuje človeško razklanost v socialni stiski, kadar gre za človekovo golo preživetje znotraj sistema. Gospa Luckerniddle, lik, ki ga v prvih verzijah malodane ni bilo in ga je Brecht kasneje razvil v bolj polnokrvnega, je jasen simptom razklanosti, ki jo v človeku povzroči neugoden življenjski položaj. Ko pride v klavnico poizvedovat, kaj se je zgodilo z njenim možem, ji zamolčijo informacijo, da je mož umrl, saj je bila njegova smrt posledica nemogočih delovnih pogojev. Da bi pozabila na moža in ne poizvedovala dalje, ji obljubijo dvajset brezplačnih obrokov. Obupana ženska, ki bi rada našla moža, a se zaveda svojega ubogega finančnega položaja in velike luknje v želodcu, saj si hrano komajda privošči, na koncu ponudbo sprejme. Vsakega, ki jo pogleda postrani, pa izzove, naj sam v enakem položaju stori drugače, če more.

Glavno nasprotje drame je identično glavnemu nasprotju kapitalističnega sistema, antagonizmu med proletariatom in buržuazijo. Besedilo je nastalo med krizo in neposredno preslikaval realnost; Brecht je predvidel celo, da bi med prizori čez oder tekali

fantiči, ki bi nosili table s časopisnimi naslovnici, na katerih bi bili napisi iz resničnega življenja, ki se preslikani odvijajo na odru.

Brechtu ne gre za pokvarjenost monopolistov in junaštvo proletariata. Z obojim v tej igri ne pridemo daleč. Mauler ima tudi simpatične poteze. Med njim in Ivano tli naklonjenost. Delavci so, kot pogosto pri Brechtu, klavirno prikazani, tako da, kot ugotovi Mayer (1986, 289), Ivana mora reči, da ji Mauler ni pokazal slabosti revnih, pač pa njihovo revščino. Prav v nasprotju z njo pa lahko Maulerjevo prepričanje o slabi naravi obubožanih pripišemo tudi temu, da sam na bogastvo gleda kot na veličino. Pomanjkanje denarja je za Maulerja sopomenka za bolezen, šibkost, sramoto, zlohotnost in grdobo. Kljub temu je Mauler občasno iskreno sentimentalni človekoljub (ali »vololjub«, s Suvinovo ironično skovanko), ki postane popoln cinik šele tedaj, ko je spoznal, »da »resnično kesanje« ne more nadomestiti denarja. Brechtovo sporočilo je, da sta sentimentalna filantropija in religioznost posebej pogubni tedaj, kadar sta iskreni – tako pri Ivani, kot pri Maulerju.« (Suvin 2016, 131)

Ivana umre spreobrnjena iz idealizma v materializem. Njen zaključni govor tako ni žalosten, pač pa zgolj odpoved razumu srca in neposredni želji biti dobra. (Mayer 1986, 288) Njen karakter je določen skozi njeno sočutje, dobroto, željo pomagati – lastnosti, ki jo na koncu pogubijo. Ivana hoče od tistih, ki imajo prav, a so v stiski, nazaj k tistim, ki nimajo prav, a so preskrbljeni. Dejstvo je, da človeku lahko pomaga samo človek, a za tak podvig primanjkuje sredstev. Biti dober stane, če pa želiš zaslužiti, se neizogibno znajdeš v krempljih kapitalističnega poslovnega življenja. Tudi Ivana v resnici le služi kapitalizmu. V svoji vznesenosti trdi, da se bori z delavci, a njihov boj še vedno imenuje »vaša stvar« in s tem ostaja na strani buržuazije. Tako je vendarle kriva pogube. Njena krivda je njena volja do idealnega in manko realizma. Pod svojo krivdo se Ivana zlomi. A krivdo, ki bi se jo dalo preprečiti, je povzročila sama.

Ivana vse stavi na človečnost vladajočih in je slepa za dejstvo, da bi se družbeno spremembo dalo doseči le z uporom. Po drugi strani ji ta kljub vsemu ne bi koristil, saj je njeno življenje v trenutnem družbenem redu najverjetneje precej bolj ugodno kot bi bilo, če bi moč prešla v roke delavcev, ki bi sistem krojili po svoje. V nasprotju z njo gledalec uvidi njeno zmoto in potrebo po družbeni revoluciji. Hanns Eisler je leta 1961 v intervjuju

izjavil, da je *Sveta Ivana Klavniška* v resnici »leninistična igra«, saj poudarja nujnost sile ali nasilja kot edinega sredstva, ki lahko prinese družbeno spremembo. (Grab 1974, 15)

3.1.1 Predelave besedila za uprizoritev

Besedilo *Sveta Ivana Klavniška* je v več pogledih svojevrstno. Kot že omenjeno, ga je Brecht pisal s kristalno jasnim namenom in na podlagi temeljitega študija delovanja kapitalizma. Poleg tega ne smemo pozabiti burnih političnih okoliščin, v katerih je drama nastajala, zato je razumljivo, da je avtor želel svoje delo čim bolj izpiliti. Tako je nastalo več verzij besedila, vsaka bolj dodelana in z več podrobnostmi, s katerimi je Brecht želel še jasneje poudariti svojo idejo. Poleg tega je Brecht ravno med nastajanjem *Svete Ivane* močno spreminjal način svoje dramske pisave in se vedno bolj obračal k epskemu gledališču, kar se pozna tudi pri tej drami.

Večkrat se omenja, da se je *Sveta Ivana* razvila na podlagi besedila *Happy End*, ki so ga spisali Brechtovi sodelavci Elizabeth Hauptmann, Emil Burri, Slatan Dudow in Kurt Weil. Tako ne čudi, da je Brecht različice *Svete Ivane* razvijal v sodelovanju tako s Hauptmannovo in Burrijem kot tudi s Hansom Borchardtom in Walterjem Benjaminom. (Bahr 1971, 213) John Willett navaja, da v grobem razločimo štiri verzije besedila, nastale pred letom 1945. Pri prvi gre za ohlapno sestavljeno zaporedje prizorov in epizod, nepopolno v 9. in 10. prizoru. Druga je nastala odrska verzija besedila z 11 prizori, ki jo je založba Felix Bloch Erben gledališčem razposlala leta 1931. Leto kasneje je v *Versuche 5* (Kiepenhauer, Berlin 1932) izšla nova verzija besedila, prav tako z 11 prizori. V Zbranih delih (nem. *Gesammelte Werke*) založbe Malik-Verlag pa je leta 1938 v Londonu izšla različica z dvanajstimi prizori (Willett sicer zapiše, da je imela ta verzija trinajst prizorov, a to je verjetno avtorjev lapsus, saj jih je bilo dejansko dvanajst). Poleg omenjenih je leta 1932 nastala tudi različica za radio, ki je imela 8 prizorov. (Willett 1998, 489)

Zgodnja različica dela, ki še ni celota, ampak zgolj sosledje prizorov, se od kasnejših verzij še močno razlikuje. Liki nastopajo z drugačnimi imeni, med drugim se Ivana Dark občasno pojavlja kot Ivana Farland, lik Maulerja izhaja iz Zacharyja Crackerja iz drame *Happy End*, Slift začne kot Swift, Gloom pa kot Gloomp. Hanibal Jackson se pojavi kot

ostanek iz drame *Happy End* in vztraja do različice iz leta 1938. Tudi gospa Luckerniddle ima v tej verziji še precej manjšo vlogo kot kasneje. Večina besedila v zgodnjih verzijah in fragmentih je zapisanega v prozi. Najočitnejša razlika glede na kasnejše različice je gotovo ta, da v tej nedokončani verziji besedila kot pomemben dramski lik nastopa tudi Bog, občasno imenovan tudi stari gentleman. V dogajanje ne posega, v njegovih replikah pa večkrat preberemo precej podčrtane trditve, ki jih je Brecht želel predstaviti občinstvu. Pogovor z Bogom je najbolj zanimiv na koncu, v prizoru, ki vodi do Ivanine smrti. Pogovarja se z Maulerjem, načeta je tema poslov in borznih špekulacij. Za slednje Bog trdi, da so tako nepredvidljive, da jih celo sam ne bi znal napovedati. Kmalu zatem izrecno poudari, da se v ekonomske posle ne vmešava, in ko ga Mauler direktno vpraša, kakšno je njegovo stališče glede vprašanja delavcev, le-to označi za ekonomski problem, ki se njega ne tiče. (Willett 1998, 490–497) Motiv bogov, ki se nikakor nočejo mešati v denarne posle, se kasneje pojavi tudi v paraboli *Dobri človek iz Sečuana*.

Poleg vsebinskih je najvidnejša sprememba v odrski verziji iz leta 1931 ta, da besedilo ni več prozno, pač pa v verzih. V zapiskih za verzijo iz leta 1931 je Brecht sprva predvidel določitev časa dogajanja v letu 1900, a je ta podatek kasneje izpustil. Besedilo je v nasprotju s kasnejšimi samostojnimi 11 prizori razdeljeno na pet dejanj. Do besede v tej izdaji pridejo tudi voli in prašiči. Številni poskusi, da bi se dramo predložilo kateremu od gledališč in bi se katero izmed njih odločilo za uprizoritev, so spodleteli.

Pomladi leta 1932 je Brecht nekatere scene s povezanimi vmesnimi besedili sestavil v skrajšano besedilo, ki je bilo v enourni izvedbi 20. aprila odigrano na radiu Berliner Funkstunde. Radijska igra se je odvrtela zgolj enkrat. (Bahr 1971, 215)

Verzija odrskega besedila iz jeseni leta 1932 je v nasprotju s predhodno prinesla nekaj sprememb, a v večini ostala zvesta različici iz leta poprej; na neki način je šlo zgolj za končno verzijo. Dodan je bil zadnji prizor, prvič so bili zapisani tudi naslovi prizorov. Manjše spremembe so bile vnesene v drugem, šestem in devetem prizoru; v slednjem se v pogovoru Ivane z enim od delavcev pojavi tudi trditev, da so komunisti edini, ki kaj naredijo. Ta citat je bil v kasnejši verziji iz leta 1938 še nekoliko razširjen. Niti verzija iz leta 1932 niti kasnejša iz 1938 ne vključujeta seznama dramskih oseb. (Willett 1998, 501–503) V to verzijo besedila Brecht vdela tudi parodijo na Schillerjevo besedilo o Ivani

Orleanski. Spremembe, objavljene v verziji iz leta 1938, so bile verjetno v veliki meri spodbujene, ker je bila predlagana uprizoritev v Københavnu. Hkrati je Brecht najverjetneje želel dati močnejši glas predstavnikom delavcev ter razločiti med socialističnim gradualizmom in bolj militantnim odnosom komunistov. Verjetno je tudi, da je po tem, ko je bil izgnan iz nemških gledališč, želel napisati večjo vlogo za ženo Helene Weigel, ki je že v radijski uprizoritvi leta 1932 igrala gospo Luckerniddle. Ta postane politična aktivistka in simpatizerka komunizma, kot jo imenuje John Willett – nekakšna nepopolna čikaška verzija Pelageje Vlasove, glavne junakinje Brechtove drame *Mati*. A, kot nadaljuje, so te njene nasprotujoče si lastnosti komajda prepričljive, prej neroden poskus dramaturškega križanja. (Willett 1998, 503–504)

Zadnjo fazo, ki zaokroži zgodbo nastanka drame, je *Sveta Ivana* dosegla šele leta 1959, ko jo je Gustaf Gründgens uprizoril v Deutsches Schauspielhausu v Hamburgu. Drama bi pred svojo prvo uprizoritvijo gotovo doživela ponovno predelavo. Med drugim bi se avtor verjetno spopadel tudi z očitki, o katerih je bil govor že v letih 1955/56, ko je Ernst Schumacher dejal, da ima Ivana v Maulerju kot polnokrvnem predstavniku kapitalistov sicer enakovrednega nasprotnika, med delavci, ki svojega predstavnika pravzaprav nimajo in vedno nastopajo kot množica, pa ne. A Brecht je te očitke že takrat odbijal s pomislekom, da bi takšen poseg verjetno povsem spremenil pomen drame o socialni reformatorki in malomeščanki. (Bahr 1971, 216)

3.2 *Mati Korajža in njeni otroci*

Poleti leta 1939 je švedska igralka Naima Wifstrand Brechtu prebrala zgodbo o nordijski vojaški branjevki Lotti Svärd avtorja Johana Ludviga Runeberga in še istega leta konec oktobra je Brecht po navdihu te zgodbe spisal dramo *Mati Korajža in njeni otroci*. Krstno izvedbo je drama doživela leto in pol kasneje, 19. aprila 1941 v Zürichu. Nekaj dni po premieri je avtor zapisal: »Zakaj je Korajža realistično delo? Narodu izrazi realistično stališče proti ideologiji: vojne so za narode katastrofa, nič drugega, nikakršno povzdigovanje in nikakršen posel.« A tako kritika kot gledalci Brechtove drame niso razumeli tako, kot je avtor želel, in so v zgodbi prepoznavali tragedijo matere, ne pa družbene kritike, zgodbe o slepi zaverovanosti v posel in Korajžinem slepem verovanju v vojno nad vsem. Prav zato se je Brecht lotil predelave besedila, nekatere prizore popravil ali dodal, premiero nove verzije *Matere Korajže* pa 11. januarja 1949 v sodelovanju z Erichom Englom sam tudi režiral in uprizoril v produkciji Berliner Ensembla na odru berlinskega Deutsches Theatra. V uprizoritvi je bila prvič uporabljena tudi glasba, ki jo je leta 1946 skupaj z Brechtom za v dramo vključene songe napisal Paul Dessau. Vloga Korajže je pripadla Brechtovi ženi Helene Weigel, njena interpretacija lika pa še danes velja za ikonično.

Glavni lik Brechtove pripovedi je Ana Fierling iz Bamberga, znana tudi kot Mati Korajža, dogajanje pa je postavljeno v obdobje tridesetletne vojne. Preživlja se z mešetarjenjem, s svojim trgovskim vozom hodi po vojnih območjih ter prodaja vse vrste stvari, od hrane do oblačil ter vsega, kar pride vmes. Na poti jo spremljajo njeni trije otroci, sinova Eilif in Rjavček ter nema hči Katrina. Kot sama razloži, se je je njen vzdevek Korajža prijel, »ker sem se ustrašila poloma pa sem zapeljala skozi topovski ogenj pri Rigi s petdesetimi hlebi kruha na vozu. Bil je že plesniv, zadnji čas je bil, kaj drugega mi ni kazalo.«

Korajža neprestano živi v napetosti med mešetarjenjem in materinstvom. Svoj posel z vojno dojema kot pravo pot, da sebe in svoje otroke med vojno preživi. A na račun tega, da je njena trgovska ambicija močnejša od materinskega nagona, Korajža sama pogubi svoje otroke. »Svoje trgovstvo (nem. *Händlerstum*),« je zapisal Brecht, »ima za materinstvo (nem. *Muttertum*), a uniči svoje otroke drugega za drugim.« Njeni poskusi, tj.

svoje otroke zaščititi pred vojno, niso izkaz materinske ljubezni, pač pa »osebno-familiarna oblika brezobzirnega komercialnega vedenja,« ki mu ustreza vse, kar prinaša ugodnosti. (Jendreich 1969, 186)

Korajža si vojne želi, a se je zavoljo svojih otrok hkrati tudi boji. Kljub temu prav zaradi posla v sebi zatre vse človeške reakcije upora, protesta ali kritike vojne. Od kapitulacije si tudi sama nekaj obeta. (Brecht 1967, 8) Za Korajžo posla nikoli ni konec, njena nepopustljiva volja do dela je pomemben element njenega karakterja. Redkokdaj jo vidimo, da ne bi delala, trgovala, mešetarila. Prav zaradi te sposobnosti je njen neuspeh v poslu tisto, kar njen lik dela zares pretresljiv. (Brecht 1967, 37) Vsaka nadaljnja izkušnja jo še bolj peha v to, da svoj voz brani kot tigrica, da od svojih poslov ne odstopa. Celó ko gre za življenja, ko jo prosijo, naj da nekaj platna za obvezovanje ranjencev, Korajža ne odstopa in ni pripravljena dati ničesar, za kar ne bi prejela plačila. Ena redkih izjem se zgodi, ko se Korajža omehča in »žrtvuje« svoje blago za nekoga, je v prizoru, ko vojaki napadejo Katrino, ki je šla po robo za prodajo. Korajža tu pokaže tudi svojo materinsko plat, trgovsko pa za hipec zanemari. Tako Katrini na tem mestu ponudi rdeče čeveljčke, ki si jih je že dolgo želela, da bi se le počutila bolje. Zaveda se namreč, da to ni bilo prvič, da je bila Katrina napadena, deloma tudi zaradi Korajžinih navodil, in da vsak napad na njej pusti posledice. Predvsem pa je točno ta prizor sila pomemben tudi zato, ker v njem Korajža vojno prekolne. A prekolne jo prav s tako iskrenostjo, kot jo že v naslednjem prizoru spet slavi. Prav Katrinina nesreča v njej premakne nekaj, da za hip v vojni vidi le še slabo plat, četudi jo sicer do zadnjega zagovarja kot edini način njenega preživetja in se po kratkem premirju, ki nastopi, olajšana razveseli dejstva, da se je bitka zopet začela. Na ta način v svojem obnašanju ustvarja nenadna in nepremostljiva nasprotja. Brechtova Korajža živi od protislovja med materjo in trgovko. Ena lahko preživi zgolj na račun druge. Kot je zapisal tudi Brecht, je koherenca lika dejansko prikazana na način, da so njegove glavne lastnosti v nasprotju druga z drugo. Tako nam je v Materi Korajži predstavljen centralni lik, ki je v bistvu sebičen in brezčuten, njegovo vedenje pa je občasno, posebno do hčerke, »brezupno sentimentalno.« (Leach 1994, 136)

Korajžina razdvojenost, predvsem pa njena trgovska narava in zanikanje materinskih čustev, četudi jo mestoma kljub temu premagajo, je izziv tudi za vsako igralko, ki bi se vloge lotila v uprizoritvi. Najteže, a hkrati najpomembnejše je, da igralka tako globoko

potlači lastno sočutje do mešetarke, ki je ogromno pretrpela, da lahko upodobi njeno asocialno držo, sodelovanje v vojni in njeno nepopoljšljivost. Poklic trgovke in način, kako ga opravlja, Korajži dajeta nekaj realistično neidealnega, a vojni kljub temu ne jemlje pogubnega značaja. Seveda je vojna tudi tu povsem negativna, a Korajža jo preživi, četudi iznakažena. Wiegler poetično zapiše, da je Korajža potrpežljiva žival na ojnici pokritega voza in ženska, katere usoda so njeni otroci. (Wiegler 1967, 127)

Brecht je s Korajžo ustvaril lik, ki v polni meri demonstrira bistvo razredne družbe: individuum stoji v nepomirljivem nasprotju z družbo, njegovi interesi in interesi družbe so nezdržljivi. Korajža se z odnosi strinja, pripravljena je sodelovati, iz njih poskuša izvleči največ. A prav ta pripravljenost, sposobnost in zmožnost prilagoditi se peljejo njo in njene otroke v pogubo. (Rülicke 1967, 130) Kljub temu drama nikakor ni tragedija, v kateri Korajžo doleti neizogibna usoda, saj je v vojno nihče ni prisilil. Nihče ne potrebuje njene vzdržljivosti, ki zakrivi smrt njenih otrok. Ni ji bilo treba vstopiti in lahko bi izstopila, »vojna bo umrla tudi brez Korajž«. A ona vztraja, čeprav ji vojna vzame enega otroka za drugim. (Rülicke 1967, 132)

Četudi morda na prvi pogled deluje preračunljiva, poslovno naravnana in do otrok ignorantska, je tudi Mati Korajža na svoja sinova in hčer močno navezana ter jih želi zaščititi.

Brecht zgodbo začne v trenutku, ko Korajža in otroci srečajo pripadnika vojske, Narednika in Novačarja, ki hočeta za vsako ceno s seboj odpeljati oba Korajžina sinova. Mati glasno nasprotuje in grozi z nožem. Narednik ji očita njeno dvoličnost, saj vendar živi od vojne, brez vojakov pa vojne ne more biti. Korajža se z njim sicer strinja, vojaki so nujni, a doda: »Ni treba, da so moji.« Eilifa vojska z obljubami o herojstvu vseeno premami in Novačar ga odpelje s seboj med tem, ko mati z Narednikom sklepa posel. Korajža nikakor noče, da bi ji sinova vzela vojska, a ko Eilif odide, se tolaži, da je pogumen in drzen, od njenih treh otrok najboljši in ji ga vojna tako ne bo vzela. Pa vendar: ko se Eilif po treh letih znova oglasi, njena prva reakcija ni veselje, pač pa besede »Kaj bi poba rad, denarja nimam preveč«, ne da bi bila prošnja za denar sploh izrečena. V Korajžinem miselnem svetu so tudi najbolj osebni medčloveški odnosi lahko zgolj komercialni. Sinove pozdrave tako

interpretira kot čisto dobičkarstvo: »Dajte mu tole, greh je, z materino ljubeznijo špekulira, sram ga bodi.« V besedilu za to njeno predpostavko ni nikakršne opore, tako njena izjava pove več o njej kot Eilifu. Ker sama svet dojema samo s trgovskega vidika, slepo sklene, da je tudi dojemanje sveta vseh drugih ljudi trgovsko naravnano. (Jendreiek 1969, 187) A ko se Eilif kasneje z dvignjeno glavo vrne iz vojne, ker se je v vojski proslavil, je mati nanj ponosna.

S sinovim uspehom se v njenem mišljenju spremenijo tudi nekateri načini percepcije vrednot. V odnosu do vojne je pred Eilifovim vpoklicem kot pametno, modro dojemala izogibanje in nevpletanje v neposredno dogajanje. Modrost je Korajža v tej fazi enačila s samoohranitvijo pred vojno. A tudi njen za heroja proslavljeni sin je za Korajžo moder. Kot poudari Jendreiek, je esenca te nove, s situacijo vojne pogojene modrosti hrabrost. »Prvotna definicija je prevrednotena skozi prilagoditev na novo resničnost: prvotna definicija modrosti bi držala isti pomen le s strahopetnostjo in lenobo. Modrost poguma pa je s strani Korajže takoj tudi fundamentalno omejena: z njene strani bo spoštovana samo takrat, ko bo pogumnemu zagotavljala dobiček. Korajžina tretja definicija modrosti se nanaša na taktiko prilagajanja. Njene vrednostne norme so torej kot tulci, ki jih lahko poljubno napolni. Ta njena okretnost vrednot je simptom njenega asocialnega pragmatizma uspeha.« (Jendreiek 1969, 188–189)

Ravno nasprotno kot Eilifa pa Korajža vidi svojega drugega sina Rjavčka kot pametnega in ne pogumnega. Prav zato se tolaži z mislijo, da ima večje možnosti, da se iz vojne izvije v enem kosu. A tudi Rjavčka sprejmejo v vojsko za polkovnega blagajnika in nedolgo zatem Korajža izve, da zaradi domnevne kraje polkovne blagajne Rjavčku grozi usmrnitev. A mati ga še lahko reši, če zanj plača ustrezno odkupno ceno. Trgovska kri ji ne pusti misliti s srcem in dolgo se upira ter skopari, nikakor ni pripravljena izplačati cene, ki bi rešila njenega sina. Nato pa si skrhana vendarle prizna, da bi bila za sina pripravljena plačati tudi dvakrat več, da bi le odnesel celo glavo. Vedeti je treba, da Korajža na tem mestu ne baranta zaradi barantanja samega, saj je avtor prizor zastavil kot resnično dilemo, Korajža je v velikem dvomu. Za Rjavčkovu rešitev bi, kot je bil tudi njen takojšnji materinski impulz, morala prodati svoj voz. V celoti odreagira kot »trgovka-mati«, kar, kot zapiše Mennemeier, pomeni: »ne kot socialna abstraktna ideja, pač pa kot družbeno-konkretna eksistenca, ko v sebi zaduši prvotni impulz in razmišlja o tem, kaj bo sledilo:

usoda nemočne neme Katrine, življenje brez voza, življenje brez možnosti življenja. Ne kot da je sinovo smrt kot tveganje že vnaprej vračunala v grozotno trgovanje; ko se krvniki izkažejo za nepodkupljive, je pripravljena plačati celoten znesek.« En sam trenutek premisleka jo stane sina, točno tista preventivna, preudarna, reflektivna krepost, tista »korajža«, ki je njej in njenim otrokom do zdaj omogočala preživetje in životarjenje v tej nečloveški vojni. (Mennemeier 1967, 146–147) A ko se Korajža vendarle odloči, je že prepozno. Rjavčka ustrelijo, njegovo truplo pa pripeljejo Korajži pred oči, saj se želijo prepričati, da z njim ni imela nikakršne povezave in morda ni ona tista, ki skriva blagajno. Korajža prime svojo hčer za roko, se zastrmi v mrtvega sina pred seboj in na Feldveblovo vprašanje zanika, da bi ga kadar koli poznala.

Sina zataji, a svojo otrdelost prikriva s skrbjo za Katrino in opravičilom, da le tako ne bosta trpeli posledic, ker bi sicer lahko tudi njiju obtožili Rjavčku očitane greha. Ne ozirajoč se v preteklost, se s hčerjo ob sebi odpravi v svet, trgovat. Na poti sreča Kuharja, ki za nekaj časa postane njen priležnik. Ta nekega dne izve, da je podedoval gostilno v Utrechtu in Korajžo povabi, naj gre z njim, da bosta skupaj začela posel in živela v izobilju. Da pa ji vedeti, da iznakažene mutavke Katrine ne moreta vzeti s seboj, saj bi kazila podobo gostilne in ovirala posel. Katrina naj torej obdrži voz in nadaljuje delo na fronti, onadva pa bosta začela novo življenje na Nizozemskem. Katrina njun pogovor sliši, in ker pozna materino trgovsko naravo in ve, kakšne so njene možnosti, hitro zaveže culo in se nameni oditi. V zadnjem trenutku jo prestreže Korajža in ji pove, da je Kuharjevo ponudbo zavrnila. Za hip je začudena nad Katrininim nezaupanjem, a odločena, da četudi sta ostali sami, sta ostali skupaj in bo tako še naprej, pa četudi svojo odločitev utemeljuje z besedami: »Nikar ne misli, da sem ga spodila zaradi tebe, zaradi voza sem ga.« Tako Kuharjeve stvari zmeče z voza ter skupaj s hčerjo znova odrine na pot. Ta prizor in zavrnjena ponudba sta tudi najjasnejši moment, ko bralec vidi, kako pri Korajži materinski nagon končno zmaga nad nagonom po trgovanju. V prid svoje hčere se brez pomisleka v trenutku največje nuje odpove gotovosti in varnosti. (Jendreek 1969, 190)

Tudi sicer Korajža ravno v odnosu do Katrine največkrat pokaže svojo materinsko plat in razklanost med njo in svojo trgovsko dušo. Primer tega opazimo denimo tudi v trenutku, ko vojska od Korajže zahteva oficirske srajce, ki bi jih raztrgali in uporabili za preveze, a Korajža s telesom brani svoje blago. Medtem Katrina v želji pomagati steče v gorečo hišo

z namenom rešiti ujetega otroka. Ko Korajža to opazi, jo v strahu, da se ji ne bi kaj zgodilo, poskuša zadržati, a ostane ujeta v precepu: ostati pri vozu in braniti svoje blago pred vojaki, ki si želijo postreči z njim, ali steči za hčerjo in ji preprečiti, da ogrozi svoje življenje.

Še bolj bolečo razklanost pa v Korajži zaslutimo, ko svojo hčer tudi zares izgubi. Katrina in njena mati se z vozom ustavita pred kmečko hišo v bližini nemškega mesteca Halle. Katrina skupaj s kmetom in kmetico po naključju sliši, kako cesarska vojska namerava ponoči napasti mesto in poklati nič hudega sluteče prebivalce. Kmet in kmetica ji dopovedujeta, da tega krutega dejanja ne morejo preprečiti, ter izrazita, kako jima je žal zlasti za vse majhne otroke in starčke, ki bodo umrli. Katrina se ravno zaradi teh pripovedovanj odloči, da nekako vendarle mora opozoriti tako meščane kot tudi svojo mater, ki je odšla v mesto mešetarit. Ko se znoči in se vojska že plazi proti mestu, Katrina pograbi boben, zleze visoko na streho hleva in začne besno tolči, da bi prebudila nič hudega sluteče prebivalce mesta in bi se bili ti sposobni boriti proti bližajočemu se sovražniku. Da bi jo utišali, jo vojaki ustrelijo, a njen namen je bil dosežen, mesto se je prebudilo. Mater Korajžo Katrinina smrt neizpodbitno prizadene. Ko čepi pred svojim vozom s hčerinim truplom v naročju, ji poje uspavanko in ne priznava kmetovih besed, ki jo opozarja, da je hči mrtva, sama pa mora z zadnjim regimentom dalje po vojni poti, saj sicer nikamor več ne pride. A četudi si za hip dovoli pokazati svoje srce, saj se ni pripravljena posloviti od hčere, se kmalu zave časa in kraja, si znova nadene obraz, ki ga svet pozna. Z voza prinese ponjavo, s katero prekrije Katrinino truplo, Kmetu odšteje denar za pokop in se vpreže v svoj voz. »Mislim, da bom lahko sama vlekla. Bo že šlo, saj ni kdo ve kaj blaga v njem. Spet se moram vreči v kupčijo,« so njene zadnje besede, preden se iz matere spet prelevi v trgovko.

Na tem mestu velja omeniti tudi, da je Katrina vzpostavljena kot lik, ki je ravno nasproten od Korajže. Ravno zaradi nje propade teza, da Korajža ni imela nikakršne možnosti ravnati drugače, kot je. Skozi Katrino Brecht pokaže drugo možnost, ki je bila odprta tudi Korajži: možnost socialnega obstoja, ki ne ustreza meščansko-kapitalistični dogmi, da je obstoječi družbeni red, z njim pa tudi komercialni sistem in vojna, nujen in nespremenljiv. »V tem smislu je Katrina anti-Korajža, sodba o materi in ovržba Korajžine ideologije velike kapitulacije.« (Jendriek 1969, 192)

Mati Korajža se iz svoje usode ne nauči ničesar, njena izkušnja na njeno razmišljanje, njeno delovanje naj ne bi imela vpliva. Tudi Bojan Štih (1979, 167) zapiše, da smrt otrok in vojne grozovitosti Matere Korajže ne streznijo in nravno ne spremenijo. Kajti vojna in vse njene tegobe in vsi njeni dogodki so za Ano Fierling le priložnost za užitek v kupčevanju in zaslužku. Mati Korajža neomahljivo vztraja v svoji trgovski in kupčevalski strasti, zato s svojim branjevskim vozom križari po Evropi od severnih švedskih pokrajin do srednjeevropskih avstrijskih in čeških dežel, otroke pa ji vzame smrt.

Smrt svojih otrok Mati Korajža sprejme s stoičnim mirom in trdno odločitvijo, da bo še naprej kupčevala in trgovala. Ko se tridesetletna vojna počasi končuje, ostane Mati Korajža sama, brez družine. Vojna ji je pobrala vse razen branjevskega voza in strasti do marketenderskega prekupčevanja. Štih še poudari, da vsa njena življenjska zvestoba velja tudi naprej temu trgovanju. Korajžine zadnje besede »spet se moram vreči v kupčijo«, ki jih izreče, preden se dalje odpravi na pot, te trditve vsekakor potrjujejo. Kot potrjujejo še marsikatero Korajžino dejanje.

Za isto trditvijo, za »die Courage lernt nichts«, ¹ je neomajno v vseh svojih pisanjih stal tudi Brecht. Po uprizoritvi leta 1941, ko si je pulil lase, kako doseči, da si ljudje ne bodo več napačno razlagali njegovega dela, in se lotil popravkov, je med drugim dodal prizor, ki ga danes beremo na koncu drame. Z njim je po svojih besedah občinstvu eksplicitno nakazal, da izkušnja Korajže na nikakršen način ni spremenila. V vojni je sodelovala prostovoljno, trgovina je bila tisto, kar je bilo zanj bistveno, in trgovala bo dalje, ne glede na vse. Brecht je s tem občinstvo želel opozoriti na njihovo oportunističnost, na to, da naj prenehajo z izgovori o prisiljenosti v dejanja, saj vsak od nas vedno sodeluje prostovoljno. Če ne bi, se vojne nikoli ne bi zgodile. Pa četudi so vojne v kapitalizmu, ki ga živimo, malodane nujne. Brez vojn kapitalizem ne bi preživel, saj sistem temelji na boju vseh proti vsem. (Brecht 1967, 92)

¹ Korajža se ničesar ne nauči.

Uprizoritev *Matere Korajže* naj bi nujno pokazala, da velikih poslov v vojnah ne sklepajo mali ljudje. Da v vojni, ki je samo nadaljevanje poslov z drugimi sredstvi, človeške vrline postanejo smrtonosne tudi za tiste, ki jih odlikujejo. Da za boj proti vojni nobena žrtev ni prevelika. (Brecht 1967, 17) Tudi Korajžine otroke pogubijo njihove najboljše lastnosti: Eilifa njegova drznost, Rjavčka poštenost, nemo Katrino pa njeni materinski občutki. Pokaže, da si mali ljudje, v nasprotju z močnimi, od vojne nimajo česa obetati, saj bodo plačali tako v primeru poraza kot zmage. Kljub temu pa ne gre zanemariti, da Korajža vse tri otroke izgubi med trgovanjem. Eilifa zmamijo, da se pridruži vojski, medtem ko njegova mati baranta za zaponko, čeprav ga je malo pred tem pred vojakoma branila z nožem. Rjavček mora umreti, ker se njegova mati predolgo pogaja za odkupnino, saj si ne pusti vzeti možnosti, da bi prihranila osemdeset goldinarjev. Katrino ustrelijo, medtem ko mati v mestu kuje dobiček. Morda prav zato na koncu Korajža vendarle okameni; kmetov očitek, da je kriva smrti svoje hčere, ne prodre več v njeno zavest, ničesar več ne čuti in ne razume, odziva se samo še na stavke o vojni in trgovanju. (Unsel 1967, 140)

Korajžino vedenje so številni interpretirali kot tragično neizogibno in trdili, da »mora v gledalcu nujno zbuditi sočutje v pravem smislu aristoteljansko-lessingovskega principa gledališča«, kot zapiše Jendreiek. A Brecht je vztrajno zavračal to mišljenje, saj je izhajalo iz popolnoma napačne interpretacije zaključka drame. Poudarjal je, da mati, ki je v vojni izgubila otroke, kljub vsemu trpljenju še vedno hoče vojno, da bo lahko mešetarila. Tega se ne da razložiti ne z zaslepljenostjo ne z usodno neizogibnostjo, pač pa je Korajži vendarle treba pripisati hudobijo in hudodelstvo, pa četudi sta hudobnost in zločin samo izraz vladajočega stanja. (Jendreiek 1969, 153) Ko se v deželi razplamti vojna, je posameznik oropan izbire, ali želi postati del nje ali ne. Vojna ga zajame z vseh strani in neizpodbitno spremeni njegovo življenje, poseže v njegove navade, razmišljanje, razumevanje. Ima pa posameznik vedno na voljo izbiro, ali bo v vojni sodeloval aktivno ali pa bo ostal na stranskih linijah in upal, da vihar kmalu mine, se na svoj način trudil preživeti in ne bo izzival usode, ki bi mu lahko nakopala še večje gorje. Korajža sama izbere v vojni sodelovati, sama oprta voz in se odpravi za vojsko, prilagodi se razmeram in iz njih poskuša zase in za svoje otroke potegniti najboljše, kar lahko. In če se razmere spremenijo, se bo obrnila po vetru in prilagodila novim razmeram.

Korajže nobena sprememba prav zares ne potolče. Prav v njeni sposobnosti prilagoditi se, namesto da bi sledila višji ideologiji, in njenemu zavrtemu konformizmu je zakoreninjena Korajžina moč. Za Korajžo med poslom in ideologijo ni razlike, posel je njena ideologija. »Ne boste mi vojske pristudili. Pravijo, da pobira slabotneže, a taki cepajo tudi v miru. Le da vojska izdatneje redi svoje ljudi.« (Mennemeier 1967, 145) Sodelovati in se ne pustiti vplesti je Korajžino protislovno geslo, rojeno iz nesmisla njenega položaja.

3.2.1 Courage-Modell

Krstna uprizoritev *Matere Korajže*, ki se je zgodila leta 1941 na züriškem odru, je bila sicer uspešna, a ne pri publiku in ne pri kritikih ni doživela odziva, ki si ga je zamislil Brecht. Bil je namreč močno razočaran, da je züriška publika njegovo besedilo dojemala s psihološke in zgodovinske plati, namesto da bi videla bistvo v trgovski naravi vojne in Korajži kot nekom, ki verjame v vojno do zadnjega. Kot je sam zapisal, je züriška premiera meščanskemu tisku omogočila, da piše o Niobini tragediji in govori o pretresljivi življenjski, skoraj živalski, moči matere. (Rülicke 1967, 129) Tako se je ponovno lotil drame in z dodajanjem besedila Korajži pridodal ustrezne poteze in akcije, da se je jasno izrisala kot lik nekoga, ki poizkuša v času vojne priti do svojega deleža profita. Izguba otrok je tako posledica njene poslovne miselne naravnosti. (Hasche 2000, 189) Zagovarjanje Korajže in napačna interpretacija po Brechtovo namreč ne zavajata le gledalca, pač pa popolnoma porušita tudi fabulo drame.

Režije popravljenega besedila se je v sodelovanju z Erichom Englom na berlinskem odru leta 1949 lotil sam, v glavno vlogo pa je zasedel svojo ženo Helene Weigel. Kljub temu, da je na oder postavljaj vizijo besedila, ki se osredotoča na povsem drugo plat kot krstna uprizoritev, vendarle ni ovrigel vsega, kar je ta ponudila. Tako je tudi v berlinski verziji uporabil scenografijo, ki si jo je že za züriški oder zamislil Teo Otto. Zanja je značilno med drugim to, da so luči na odru ves čas svetile močno in enakomerno ter s tem niso ustvarjale razpoloženj in atmosfer, kar bi gledalcu ponujalo možnost vživljanja v dogajanje. Eden najpomembnejših elementov Ottove scenografije pa je tudi uporaba voza v kombinaciji z vrtečim odrom, s pomočjo katerega so lahko ponazorili Korajžino popotovanje. (Hasche 2000, 195) Ena od velikih Brechtovih inovacij pri tej predstavi je

bila tudi ta, da je v začetku prizora publiki z napisi povzel, kaj se bo v prihajajočih minutah zgodilo. S tem je izničil element pričakovanja, nesigurnosti, ki gledalca običajno drži na robu, ko ugiba kaj se bo zgodilo. Namesto tega mu Brecht že v naprej poda odgovor, zato da se gledalec lahko osredotoča predvsem na to kaj mu želi delo povedati.

Berlinska premiera je uspela in bila dobro sprejeta, zato se je Brecht odločil način uprizoritve temeljito dokumentirati, tako s podrobnimi zapiski kot slikovnim materialom opremljenim z opombami. Izdelal je model uprizoritve, ki bi se ga režiserji pri prihodnjih uprizoritvah lahko držali in se s tem izognili napačnim interpretacijam bistvenega sporočila. Kot avtor besedila je zahteval, da se od tedaj dalje *Mati Korajža in njeni otroci* uprizarja le, če se pri odrski postavitvi drži njegovega modela.

Seveda je bil do njegove metode marsikdo skeptičen, saj bi tovrsten pristop k režiji lahko oviral ali celo preprečeval režiserjem in igralcem, da bi znotraj besedila našli svoj izraz. A kot je poudaril Brecht, je to daleč od resnice. V prvi vrsti, je poudaril, je pomembno, da se človek model nauči pravilno uporabljati. Njegov namen ni slepo sledenje Brechtovi viziji, pač pa je skozi model mogoče spoznati tudi delovni in miselni proces ustvarjalcev, kako so prišli do točno tega načina izvedbe. Brecht torej dopušča spremembe in nadgradnje modela ter drugačne rešitve, a poudarja pomembnost, da režiser in igralci nastajajoče uprizoritve najprej dobro razumejo kaj posamezen prizor, dogodek, replika, sporoča. Ko se tega zavejo, avtor ne vidi nikakršnega problema v tem, da bi gledalcu ponudili drugačno izvedbo, če tako čutijo, da le sporočilnost ostane ista. Kot zapiše ni tako pomembno, da umetniki posnemajo umetnost, kot da posnemajo življenje. Niti namen slepo slediti predlogi, niti namen jo čimprej opustiti nista pravilna. Predvsem pa poudari, da model ne služi temu, da bi ustvarjalcem prihranil razmislek pač pa ga v njih spodbudil, da ne bi nadomestil umetniškega ustvarjanja pač pa ga izsilil. (Brecht 1967, 11) Za večjo napako, kot iskanje lastnih rešitev znotraj modela, Brecht vidi slepo sledenje le-temu, sploh kadar govorimo o najmanjših detajlih, kot so izraz obraza ali specifična uporaba rekvizita. »Tako nespametna kot bi bila neuporaba modela (recimo iz častihlepja), tako bi moralo biti jasno tudi, da človek model najbolje uporabi takrat, ko ga spremeni.« (Brecht 1967b, 102)

Brecht je eno leto po berlinski premieri *Mater Korajžo* po berlinskem zgledu režiral še v Münchnu. Prvič je uporabil svoj model na drugi zasedbi, kot je je bil vaju in s tem spoznaval njegove prednosti in slabosti. V glavno vlogo je zasedel igralko, ki je mater Korajžo igrala tudi že med vojno v Zürichu. Kot je sam zapisal, je igralka pokazala, »kako lahko velik igralec aranžma in gledališki material v modelski uprizoritvi uporabi za izoblikovanje lastnega in nenadomestljivega lika. Vedno znova je našla lepe rešitve, ki so obogatile tudi model.« (Brecht 1967, 32) Četudi se je torej držal lastnega modela, mu ni slepo sledil. Pustil je, da je uprizoritev nastajala organsko in bil odprt za nove rešitve, važno pa je bilo, da je nova rešitev segla vsaj na nivo stare, že izvežbane modelske rešitve. Morda v nasprotju s pričakovanjem pa je tudi po premieri te uprizoritve avtor kljub temu priznal, da se zaveda, da je njegovo delo še vedno moč razumeti drugače kot je želel. Ko je kasneje spremljal, kaj se na odrih dogaja z *Materjo Korajžo*, je zapazil, da napačno razumevanje včasih lahko izhaja tudi iz slabega prevoda besedila v tuj jezik. Prav tu, je poudaril, je toliko bolj pomembno, da imajo ustvarjalci pred seboj model uprizoritve iz katerega lahko razberejo točen pomen posameznega prizora ali replike in temu ustrezno prilagodijo prevod. Najboljši prevodi po Brechtovo torej nujno nastajajo v gledališču. (Berlau 1967, 113)

Svoja navodila je v pisni obliki prvič izdal leta 1952 v publikaciji Berliner Ensembla, kot samostojno delo so njegovi zapiski za tako imenovani Courage-Modell izšli leta 1958. Striktni zahtevi po uprizarjanju besedila v skladu s Courage-Modellom se je avtor sicer odpovedal leta 1954.

Na vprašanje čemu se je odločil za striktno zapoved posnemanja njegovega načina uprizoritve, je Brecht odgovoril, da bi se dramo seveda dalo uprizoriti drugače, a bi to gotovo pomenilo uprizarjanje brez nekaterih zelo specifičnih efektov take drame in njena socialna funkcija pa bi dosegla obraten namen. (Brecht 1974, 222) Zavedal se je, da je način epskega gledališča, ki ga uvaja v svojih delih za marsikaterega gledališkega ustvarjalca nov, zato ga ne bi znal ustrezno interpretirati. Kot pravi Brecht, je epsko gledališče tako specifično, da se ga ne da učiti drugače kot preko posnemanja. Hkrati izpostavlja, da tudi če se poslužuješ uporabe zapovedanega modela, ti ni odvzeta svoboda ustvarjanja, saj je vsaka interpretacija istih navodil lahko nekoliko drugačna, tako se da po istem modelu na oder postaviti vrhunski izdelek ali pa povsem podpovprečno predstavo.

Tudi posnemanje drugih je namreč umetnost in iz nje se lahko ogromno naučimo. (Brecht 1974, 216) Uporaba modela namreč zahteva veliko mero znanja in veščine, saj šele ko znaš poustvariti delo drugega, boš tudi sam lahko ustvaril nekaj, kar bodo posnemali drugi.

Kot še dodatno izpostavi Brecht (1987, 451) pa včasih prav znotraj takih modelov dobimo za uprizoritev bistvene informacije, ki jih v besedilu samem nikoli ne bi našli. Zapiše namreč: »Kakšen razloček pa je, če v besedilu igre najdete, da Korajža našteje kmetu na dlan denar za pokop mutaste Katrine, preden odide, ali pa pri študiju modela še omembo, da denar prešteje na dlani in en novčič vtakne spet nazaj v usnjeno mošnjo? Dejansko najdete v besedilu igre samo prvo, drugo pa pri Weiglovi v modelu. Ali naj obdržite prvo, drugo pa pozabite? Končno dajemo gledališču nasploh samo kopije ravnanja ljudi.«

Brecht je v svojih odrskih eksperimentih iskal realističen, nov način uprizarjanja, njegovo videnje realizma pa ni bilo mimetično posnemanje pač pa dialektična obravnava. Ker je želel svojo metodo razširiti tudi v druga gledališča, si je torej zamislil izdelavo modelov, s katerimi bi tudi v drugi gledališčih, zlasti izven velikih mest, lahko posnemali in širili njegovo delo. V Berliner Ensemblu so zato začeli vestno zapisovati, beležiti in hraniti modele za vse uprizoritve nastale na njihovem odru, četudi so ti zapisi po Brechtovi smrti leta 1956 postali manj zapisi razmisleka o načinu uprizoritve in bolj tradicionalni zapisi odrske prakse. Prva izdana modelska knjiga (nem. *Modellbuch*), torej knjiga z zapisom modela je bila leta 1949 *Antigona*, ki jo je leto prej Brecht režiral v Churu. (Barnett 2016, 106-107) Poleg modelov samih, je gledališče skupaj z njimi objavljalo tudi zapiske z vaj, tako imenovane »notate«, ki so jih pisali številni Brechtovi asistenti in v katerih je bil popisano proces preko katerega so ustvarjalci prišli do posameznih rešitev za uprizoritev. Vsem tistim, ki so se poslužili Brechtovih modelov, so torej tudi »notate« služili kot izčrpen vir za razumevanje in pomoč pri poustvarjanju. Po Brechtovi smrti so v gledališču nadaljevali z objavami, v šestdesetih so do njih dostopali zlasti vzhodnonemški ustvarjalci, ki so z Brechtovimi metodami želeli ustvarjati poučno gledališče v takratnem političnem sistemu. Objave modelov in zapisov (notate) so bile nato od leta 1974 vedno redkejša in so do začetka devetdesetih tako rekoč prenehale. (Barnett 2016, 116-118)

3.3 *Dobri človek iz Sečuana*

Dobrega človeka iz Sečuana se je Brecht lotil marca 1939, ko je bil v izgnanstvu v Svendborgu. Na plan je potegnil svoje stare zabeležke in ideje, ki so segale precej let v preteklost. Tako je bila med njimi denimo njegova satirična pesem *Matineja v Dresdnu* iz leta 1926, ki govori o treh bogovih, ki se pojavijo v nekem mestu, kjer nato grdo ravnajo z njimi. V letih 1927/28 je napisal bajko *Fanny Kreß* ali *Kurbin edini prijatelj*, v kateri se glavna junakinja preobleče v moškega, da lahko pomaga svojim kolegicam, pri čemer spozna, da so prav vse od njih zaradi moškega pripravljene izdati druga drugo. Najpomembnejše izmed predlog pa je kratko delo v petih scenah iz leta 1930, ki ga je Brecht naslovil *Die Ware Liebe*. Mlada prostitutka, ki ji po spletu okoliščin v roke pride večja vsota denarja, kupi trafiko, ki bi ji služila kot dodaten vir dohodka, saj se svoji obrti ne namerava odpovedati. A kmalu spozna, da človek ne more biti hkrati tisti, ki prodaja, in tisto, kar je naprodaj. To Brecht nakaže tudi v naslovu, saj namesto *die wahre Liebe*, resnične ljubezni, uporabi besedo *Ware*, blago, torej je ljubezen tisto, s čimer se trguje. Mlada prostitutka pa od vsega najbolj pogreša prijatelja, ki bi se mu lahko zaupala in ki bi ji pomagal. Vidi namreč le dve možnosti: ali do ljudi, zlasti tistih v njeni trafiki, postane kruta in nepopustljiva ali pa pusti, da jo pritisk družbe spelje v propad. Tako v njej vzklije ideja o preobleki, o tem, da je lahko sama sebi najboljša prijateljica in lahko pod krinko nekoga drugega stori vse tisto, česar v svojem imenu ne bi mogla, saj družba tega ne bi sprejela.

Pisanje drame o prostitutki iz Sečuana je Brecht mesece kasneje prekinil in v odzivu na izbruh vojne tistega septembra najprej dokončal dramo *Mati Korajža in njeni otroci*. Dramo *Dobri človek iz Sečuana* je končal šele na Finskem v januarju 1941. Poleg te verzije obstajata še dve manj poznani, in sicer prva iz leta 1939 in druga iz leta 1943. Motiv, ki ga uporabi v *Dobrem človeku* je sicer zaslediti tudi že v njegovem zgodnejšem delu, libretu *Sedem smrtnih grehov*.

Izbira teme in umestitev dogajanja prav v Sečuan sta gotovo povezana z Brechtovim študijem kitajske filozofije in literature, zlasti v glavni misli, da je človek po naravi dober, a mu družbene okoliščine ne omogočajo, da bi dober tudi ostal. Brecht pri snovanju drame ni uporabljal konkretnih literarnih predlog, a kontekst je mogoče najti v nekaterih drugih

besedilih. Tako velja trditi, da se je pri izgradnji fabule zgledoval po dveh osnovnih motivih.

Prvi izhaja iz Biblije, in sicer iz zgodbe o propadu Sodome in Gomore, kjer se bog Jahve Abrahamu prikaže v podobi treh moških in mu napove, da bosta mesti uničeni zaradi nespoštovanja božjih zapovedi. Na Abrahamovo moledovanje, naj zaradi grešnikov nikar ne uniči tudi pravičnih, mu obljubi, da bo mestoma prizanesel, če se bo v njiju našlo petdeset pravičnih ljudi. Motiv božjega iskanja dobrih ljudi Brecht v *Dobrem človeku* obdrži, a ga obrne. Bogovi tako na Zemljo ne pridejo zaradi grehov, ki se na njej godijo, pač pa zaradi tožbe, da naprej ne more več iti tako, kot je. Bogovi Sečuanu torej ne grozijo z uničenjem.

Drugi uporabljeni motiv najdemo v predstavi gledališča sveta (nem. *Welttheater*), katerega podoba izhaja iz drame *Veliko gledališče sveta* Pedra Calderóna de la Barce, ki je bila krstno uprizorjena leta 1675. V njej de la Barca na odru prikaže celoten ustroj sveta. Zgoraj vlada bog, ki razdeljuje vloge in ukazuje, naj ljudje delajo dobro. Ti se nahajajo pod njim, v sredini in zaradi svobodne volje sami odločajo, ali bodo to božje navodilo upoštevali ali ne. Bog v odnosu do njih nato nastopa kot gledalec in razsodnik. Kdor ne upošteva njegove zapovedi, ga pošlje v pekel, v pododnje. Tako ima vsak človek moč nad tem, da se sam pogubi. Na to zgodbo Brecht v *Dobrem človeku iz Sečuana* apelira dvakrat: prvič, ko se bogovi opišejo zgolj kot opazovalci, in drugič, ko to, kar opazujejo, imenujejo »ta mali svet«. V nasprotju z zgodbo o Sodomi in Gomori Brecht v svoji paraboli breme dokazovanja, da je naš svet vreden obstoja in ga ni treba spreminjati ali celo uničiti, preloži na ramena bogov, na koncu pa pokaže, da bogovi nimajo pristojnosti soditi ljudem ter da ne morejo prinesiti spremembe; le-ta je v celoti odvisna od ljudi samih. (Payrhuber 2011, 48–53) Brecht verjame, da je bo človek brez težav izražal svojo pravo, dobrosrčno naravo šele ob spremembi načina delovanja družbe.

Dobri človek iz Sečuana je bil krstno uprizorjen 4. februarja 1943 v Zürichu, prva nemška uprizoritev pa je bila 16. novembra 1952 v Frankfurtu na Majni. V knjižni obliki je bilo parabolo mogoče prvič brati še leto dni kasneje.

Dobrega človeka iz Sečuana je Brecht označil za parabolo. S tem sečuanska provinca postane zgled za »vse kraje, kjer so ljudje zlorabljeni s strani drugih ljudi«, kot zapiše Jendreiek in nadaljuje, da s tem »preiskava², uvedena na primeru Sečuana, postane preiskava sveta na splošno«. Rezultat te preiskave torej ne velja zgolj za ta primer, pač pa je enak po vsem svetu, kjer vlada enak družbeni red kot v Sečuanu, ki ga opisuje ta parabola. (Jendreiek 1969, 209) Preiskava temelji na hipotezi, da stvari lahko ostanejo, kakršne so, če se le najde dosti ljudi, ki živijo človeka vredno življenje. Ta hipoteza je na koncu seveda ovržena, saj bogovi ugotovijo, kar človek že dolgo ve: »Ljudje imajo samo z golim preživetjem dela čez glavo! Dobri nameni jih privedejo na rob prepada, dobra dejanja pa jih potisnejo čez. Na tem svetu ni mogoče živeti!«³ Vrh zgodbe se odvije na sodišču, kjer je ta trditev samo še potrjena, a si bogovi, ki so si naredili vlogo razsodnikov, pred njo zatisnejo oči, rekoč: »Naj priznamo, da so naše zapovedi smrtonosne? Naj se odrečemo svojim zapovedim? Nikoli! Naj se svet spremeni? Kako? Kdo ga bo? Ne, vse je v redu.« To je končna, uradna ugotovitev sprožene preiskave, ki kot taka ne zahteva »sprožitve nadaljnjega postopka« in ne zahteva nikakršnih sprememb sveta in družbe.

Iz teme, ki jo narekuje parabola, lahko določimo temeljni konflikt glavne junakinje, ki želi biti dobra, a tega ne more. Če je dobra do sebe, lahko to stori le na račun drugih. In če želi biti dobra do drugih, bo sebe prignala v propad. V drami je ta konflikt prikazan skozi več različnih nadgrajujočih se faz in ravni, ki se razvijejo v več manjših konfliktov. V prvi fazi Šen Te kot preprosta lastnica prodajalne poskuša blažiti revščino predmestij, a to uniči njeno prodajalno, osnovo njenega obstoja in dobrih del; samo kot bratranec Šuj Ta lahko ohrani samo sebe. V drugi fazi poskuša pomagati pilotu Jang Sunu, istočasno pa želi uživati ljubezen; a da bi pred propadom rešila tako sebe kot trafiko, mora ponovno nastopiti kot Šuj Ta. Na koncu želi biti Šen Te dobra vsaj do svojega otroka, a to terja, da kot Šuj Ta v svojih tovarnah zatira in izkorišča vse druge ljudi. (Schmidt 1970, 111–112)

² Jendreiek uporabi besedo *Untersuchung*, ki v nemščini pomeni tudi »raziskava«. Ker bogovi iskanje dobrega človeka v Sečuanu zaključijo na sodišču, uporabljam besedo preiskava, a bi bila ustrezna tudi beseda raziskava, saj gre v drami tudi za analizo stanja v družbi.

³ Vsi citati v tem poglavju so navedeni po drugem slovenskem prevodu, katerega avtorica je Urška Brodar in je objavljen v: *Dobri človek iz Sečuana*, gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega 65/12, Ljubljana: Mestno gledališče Ljubljansko, 2015.

Kot že zapisano, se je zgodba, ki jo je Brecht začrtal že v osnutku, z nekaj spremembami obdržala do končne verzije. Šen Te, okrog katere se začnejo zgrinjati ljudje, ki jo želijo izkoristiti samo zaradi denarja, s katerim si je nameravala urediti življenje in ga po najboljših močeh deliti z drugimi ter tako delati dobro, kmalu spozna, kakšen je svet in kako razmišljajo ljudje. Zato uspešno izkoristi prihod bratranca Šuj Taja, ki namesto nje opravi vse umazano delo. Tako ali tako je pomembno samo to, kako te vidijo drugi, in ne, kaj je res in kdo si v resnici, zato res ni nujno, da črnila svoje ime. Če drugi verjamejo, da je izkoriščevalski in trdosrčen mož, ki brezdomcem odpove prenočišče in jih izkoristi za delo v svoji tobačni tovarni, res nekdo drug, ne pa njihov dobri in čislani »angel predmestij«, potem je to vse, kar šteje. Kajti Šen Te se je namenila delati dobro, pa ne le zato, ker so ji tako naročili bogovi, ko so ji omogočili, da je kupila trafiko, pač pa zato, ker je taka njena narava. Srce ji narekuje, kar je prav, vendar razum trdi drugače. Če družina nima kje spati, je prav, da ji ponudi prenočišče, in če mesto strada, bo že nekje napraskala riž, da bo lahko nahranila čim več ljudi. Ona sanja, da bi lahko sešila toplo odejo, ki bi prekrila vsa predmestja in s tem pomagala vsem prezeblim revežem. Vse to bi storila, a ji bratranec, trd in neizprosni mož, ki se ne bo nikomur pustil izkoriščati in voditi za nos, to prepreči. On namreč ve, da posel ne trpi dobrote in da le misel na lasten profit, prevaro in opeharjenje kaj veljajo. Dobrota vodi le v propad. (Jendriek 1969, 223)

Šen Te je živela v revščini, mnogokrat zvečer legla v posteljo s praznim želodcem in storila vse, kar je potrebno, da je preživela, četudi je s tem prekršila marsikatero božjo zapoved. Položaj v njej ni ubil želje delati dobro, kljub temu pa sama zase ne verjame, da je dobra.

To jasno pove tudi bogovom, ki pa o tem ne želijo niti slišati in nanjo položijo svoje upe, da v svetu še obstaja človek, ki bo pomagal tistim v stiski. Ko si z denarjem, ki ga dobi od njih kot poplačilo za prenočišče, kupi majhno trafiko, se v njej vžge upanje, da bo zdaj lahko pomagala mnogim, ki so tega potrebni. A v svoji naivnosti je kmalu močno razočarana, saj ji na poti stoji preveč prepek. Kdor želi delati, kar je prav, in se držati božjih zapovedi, v tem svetu ne more obstati, saj ga to vodi v ekonomski propad. Kljub

temu pa se Šen Te nauči pomembne lekcije, da se iz blata veliko lažje izvlečeš, če ti pri tem nekdo pomaga. Tako tudi pogradi idejo o bratranču, ki v resnici sploh ni bila njena, a jo je kljub temu izpeljala brežhibno.

Šen Te prevzame vlogo bratranca Šuj Taja z namenom, da bo ta odgnal vse nadloge, ki ji stojijo na poti, ona sama pa bo tako imela prosto pot in bo lahko pomagala ljudem v stiski in storila veliko dobrega. V preobrazbo jo prisilijo razmere, a bratranec naj bi ostal zgolj toliko časa, kolikor je nujno. Čim pa bi se vzpostavile razmere, v katerih bo lahko preživela, pa se bo vrnila dobra Šen Te. Tega sklepa se v začetku vsekakor drži in bratranec, ki ga spoznamo, je sicer strog in trden mož, vendar ima moralno in ne bo storil več zla, kot je nujno potrebno. A položaj se obrne, in četudi se Šen Te v novi vlogi sprva še nekoliko lovi, ji ne preostane drugega, kot da bratranca znova pokliče na pomoč. Tako se njegova vloga sčasoma izpili in izoblikuje se nov karakter, bratranec Šuj Ta, ki se v celotni pripovedi izkaže kot najbolj prefinjen in zahrbtnen moški lik.

Šen Te v začetku z veliko težavo prevzema vlogo trdega in neizprosnega, celo izkoriščevalskega človeka. Vsakič, ko koga prizadene ali komu stori kaj žalega, jo zaboli in truditi se mora, da se obdrži v vlogi. A čas prinese svoje in priložnost, da pokaže tudi svoj drugi jaz, Šen Te pripelje do tega, da se v novo vlogo scela vživi. Bratranec, ki je predstavljal zgolj izhod v sili in naj bi se le na kratko oglasil v trafiki, da postori tisto, kar je bilo nujno, da bi Šen Te lahko izpolnjevala nalogo, ki so ji jo naložili bogovi, se po sili razmer vrne in spremeni v krutega človeka, ki je v boju za lastno preživetje sposoben marsičesa, ne da bi se pri tem oziral na dobrobit ali interese kogar koli drugega razen samega sebe. V razpadajočih, vlažnih in s podganami naseljenih barakah prenočuje tako odrasle kot otroke, ki čez dan garajo zanj v tobačni tovarni, sam pa živi lagodno in udobno življenje. Podredi si celo mladega Jang Suna, snubca dobrohotne, lahkomišelnosti, zlasti pa do ušes zaljubljene Šen Te, ki je slednjo želel pretentati in izkoristiti. Konec koncev pa je tudi on odgovoren, da se je bil bratranec prisiljen vrniti. Šen Te, ki pod srcem nosi plod kratkotrajne ljubezni s svojim nesojenim ženinom, spozna, da v svetu velja eno samo pravilo: kdor želi preživeti, mora to storiti na račun drugega. In za svojega otroka je pripravljena iti do konca, svojemu otroku namerava omogočiti spodobno življenje, ki ga sama ni imela. »Kar sem se naučila v jarku, v svoji šoli s pestjo in prevaro, naj zdaj služi

tebi, sine, do tebe bom dobra in tigrica in divja zver do vseh drugih, če že tako mora biti. In tako mora biti.«

Prav otrok, in to je pomembno poudariti, je tisto, kar Šen Te pripravi do tega, da postane izkoriščevalska in postopa v nasprotju z božjimi zapovedmi. Njen sklep in njena ravnanja nikakor niso posledica in odraz tega, da razmere v družbi in svetu vsakogar, ki je dober in želi delati dobro, spreobrnejo v zlega. (Jendriek 1969, 231) Vse, kar stori, stori v prid svojega otroka in zato, da bi mu omogočila boljše življenje. Kljub temu pa se v tem trenutku Šen Te zave, da ji je krinka bratranca že ves čas služila samo kot način, za uresničevanje svoje sebične, včasih celo izkoriščevalske težnje. Najhuje pa je, da bo pri tem tudi ostalo, saj človek razmer ni sposoben spremeniti, bogovi pa so nad razmerami že davno obupali in se slepijo, da je vse lepo in prav. Brecht v svojih besedah nakaže, da so tudi ostali sebični in izkoriščevalski zgolj zaradi ekonomskih razmer, v katerih živijo, tako tudi Šen Te svoje obnašanje opravičuje z besedami: »Vaš nekdanji ukaz, naj bom dobra in vseeno živim, me je kot strela raztrgal na dvoje.« Vsega so torej krive razmere, v katerih živi, in če se te ne bodo spremenile, bo tudi bratranec še naprej reden gost v njeni skromni trafiki.

Med družbenimi razmerami, ki služijo Šuj Tajju, ni le ekonomski položaj, pač pa tudi družbena vloga. Četudi to ni glavni namen Šen Tejine preobrazbe, ne kaže zanemariti dejstva, da jo v moški vlogi družba sprejema povsem drugače kot v ženski, čeprav se ona sama ni spremenila. Kot moški veliko lažje sklepa posle, njen glas velja veliko več, družba jo bolj upošteva in se z njo pogovarja z veliko večjim spoštovanjem. Lastnica nepremičnin, ki je potihoma nikakor noče za svojo najemnico in jo gosti zgolj zaradi denarja, se veliko raje meni z moškim predstavnikom. Kredita Šen Te ne bi dobila nikoli, Šuj Tajju pa je ta možnost odprta. Tudi policija veliko bolj odprto gleda na trafiko, ki jo vodi moška roka. Še celo njen ženin se o poroki in njenih financah raje meni z bratranecem kot njo samo. Šen Te, ki kljub svoji lahkomišelnosti nikakor ni neumna, kmalu spozna, da ima v družbi, kakršna je ta, možnost za uspeh le kot moški in brezobziren poslovnež. Tako se je prisiljena odpovedati svoji dobri naravi in spolni identiteti. A saj cena ni tako visoka, če pomisli, da bo bratranec tisti, ki bo vladal s trdo roko, sama pa bo še vedno lahko tista, ki jo bodo klicali angel predmestij in edini dobri človek, ki so ga bogovi našli v vsem Sečuanu.

Šele kasneje, ko je ob zadnjem soočenju z bogovi Šen Te vendarle prisiljena pogledati resnici v oči, se resnično zave in si prizna, da je tudi Šuj Ta v resnici ona sama in da so vsa njegova dejanja tudi njena. Kajti če je Šuj Ta sprva poizkušal le obvarovati trafiko, izvor dobrega in sredstvo, ki je Šen Te omogočalo pomagati drugim, je ta izgovor že davno splaval po vodi. Trafika se prelevi v tovarno, pomoč drugim se spreobrne v izkoriščanje, še celo riž, ki ga je Šen Te delila lačnim, brez plačila ni več na razpolago. Žal pa je svet postavljen tako, da je edina izbira, ki jo imaš, v resnici ta, da se odločiš, ali boš v boju za golo preživetje porinil v prepad nekoga drugega ali pa boš tam pristal sam. Biti neizprosni je torej nujno zlo. Tega se ne zave samo Šen Te, pač pa to vedo tudi bogovi, le da slednji tega ne želijo priznati. Ko jih Šen Te pozove, naj to spremenijo, saj želi dobro v svetu, želi širiti dobroto in se ne bati za lasten obstoj, njen poziv izzveni v prazno. Bogovi se ji izneverijo celo do te mere, da njeno razklanost na dva protipola samo še poglobijo, saj ji v isti sapi naročijo, naj še naprej ostane dobra, ter dovolijo, da za dosego tega cilja enkrat na mesec vendarle odigra tudi bratranca. Volker Klotz zapiše, da so bogovi s svojim odnosom »poosebitev meščanske vesti, ki pomiritev same s sabo išče v majhnem finančnem prispevku, sicer pa je spričo socialnih neprilik vdana v usodo in si zatiska oči pred najslabšim.« (Klotz 1970, 137)

Šen Tejin poskus biti dobra je torej v vseh pogledih že v začetku obsojen na propad. Da bi bil dober, moraš imeti sredstva, sredstva pa v vladajočem socialnoekonomskem sistemu, v katerem je človek človeku tekmeč za vsako zrno riža ali zadnji stotin plačila, lahko pridobiš le na račun drugega. »Zlo je torej predpostavka za dobroto, nečlovečnost za človečnost, nehumano izkoriščanje za humanitarno pomoč,« zapiše Jendreiek in nadalje poudari, da bogovi v sistemu, v katerem vlada posel, ne zmorejo doseči spremembe, saj se ne spoznajo na posle in s tem ne na svet. (Jendreiek 1969, 222)

A v Šen Tejinem primeru se posel ne dogaja zgolj v trafiki in kasneje tobačni tovarni. Tako kot je Brecht navedel in predvidel že v enem prvih osnutkov, naslovljenem *Die Ware Liebe*, se tudi ljubezen spreobrne v posel. V pogovoru med policistom in Šuj Tajem je izraženo, da tudi oblast na Šen Te ne gleda kot na spoštovanja vrednega človeka, zato policist predlaga, da bi si kar z oglasom poiskala uglednega in ustrezno bogatega ženina, s

pomočjo katerega bi si zagotovila tudi polletno najemnino za svojo trafiko. S tem tako ljubezen kot poroka sami postaneta kapital, saj gre zgolj za bolj prefinjeno legalizirano obliko prostitucije. A Šen Te tu zopet pride v nasprotje sama s seboj in se znajde v precepu, katerega od obrazov naj pokaže, kateremu od svojih jazov naj sledi. Zaljubljena je namreč v pilota Jang Suna in dobre partije, poslovni interes in finančni nameni je prav nič ne ganejo. A prav to je razlog, da je kasneje toliko bolj razočarana, ko ugotovi, da je tudi njen nesojeni ženin v njuni ljubezni videl zgolj posel in finančni profit.

Obstaja več interpretacij dvojne vloge, ki jo odigra Šen Te, pojavljata pa se zlasti dve: teorija o človeku, ki se razcepi na dobrega in zlega, in ideja dvojne vloge kot zavestne igre vlog. Volker Klotz trdi, da se Šen Te ne more odločiti zgolj za eno možnost, delati dobro ali biti živ, saj se ti med seboj izključujeta. Klaus-Detlef Müller v dvojni vlogi vidi razklanost v človeku, ki jo povzroča ekonomski pritisk, ki ga ustvarja meščansko-kapitalistična družba, Šen Te lahko preživi le v podobi bratranca Šuj Taja, četudi ta negira njeno bistvo, željo pomagati in delati dobro; s tem ni več ona sama, temveč nekdo drug. Pomembno je omeniti, da bogovi zanikajo Šen Tejino prepričanje, da je Šuj Ta njen pravi jaz in je resnično kriva vseh slabih dejanj, ki ji jih očitajo, kajti nočejo si priznati, da dobri človek v resnici ne obstaja. (Payrhuber 2011, 53–55)

Pomembno je poudariti, da ne glede na interpretacijo, ki ji sledimo, v vsakem primeru ne gre za razcepljeno osebnost, pač pa je Šen Tejina dvojnost vedno in v vsakem primeru zgolj dejanje prilagoditve na položaj, v katerem se je znašla. Jendreiek navaja, da »ne gre za cepitev, pač pa za polarizacijo osebnosti«. Prav s to »dvojno eksistenco« se dobri človek Šen Te distancira od svoje lastne poslovne ambicije in nečloveške brezbržnosti. Podoba Šuj Taja ji omogoča, da se odmakne od vsega, kar mora storiti in lahko ostane dobra. Smisel njene dvojne eksistence je torej zmožnost distanciranja dveh nezdružljivih nasprotij – dobrote in komercialnega sistema. (Jendreiek 1969, 225)

Dobri človek iz Sečuana je torej zgodba o treh bogovih, ki potujejo po svetu v iskanju dobrega človeka. Nauk zgodbe je, da ni mogoče biti hkrati dober in živ. Šen Te, ki želi delati dobro, to lahko stori le tako, da svojo temno plat izrazi pod krinko svojega bratranca. Brecht na ta način kritizira družbeno in gospodarsko obliko kapitalizma, ki je v

njegovem času uničil veliko malih in velikih trgovcev, zlasti po borznem zlomu v New Yorku leta 1929. Negativne kritike so besedilo označile za sredstvo za podpihovanje razrednega boja in kot napad na krščansko vero.

Morda je najbolj zanimivo, da Brecht v vseh svojih besedilih kaže na to, kakšno rešitev problema vidi sam, v *Dobrem človeku* pa se temu odpove. Ponudi celo dva alternativna epiloga, tako da se mora bralec sam, še bolj pa ustvarjalna ekipa, ki besedilo uprizarja, odločiti, katero nit premisleka zagrabit. V obeh epilogih v zvesti obliki epskega gledališča s potujitvijo neposredno nagovori gledalca in poudari, da je to, kakšen bo konec, odvisno od njega samega.

Vredno je omeniti, da je med epilogoma očitna razlika v tem, da prvi v prvi osebi govori iz položaja ustvarjalne ekipe uprizoritve, ki da ni našla odgovorov na vprašanja, ki jih uprizoritev postavlja, in to odgovornost v celoti prelaga na gledalca. Alternativni epilog, po sestavi krajši, poudari propad glavnega mesta Sečuana, saj so ljudje želeli delati dobro, a neslavno propadli ali pa se spreobrnili v zločince, in pozove, naj gledalec prepreči, da bi se njegovemu mestu pripetilo enako. Tako je morda bolj angažiran in neposreden od prvega, saj v nasprotju s prvim ne preizprašuje »na kak način lahko dobremu človeku k dobremu koncu pripomoremo«, pač pa naslovnika pozove z besedami: »Gledalec, če sam v takem mestu živiš, ga hitro spremeni, preden se požreti pustiš!«

Za Brechta na koncu ni pomembno, ali Šen Te zopet zaživi kot celovita oseba ali ne, kar je tudi razlog, da zaključkov ne slišimo iz njenih ust, pač pa jih mora občinstvo poiskati samo. Bolj kot Šen Tejina ponovna harmonija mu je pomembno, da je njen karakter ustrezen medij za prikaz teze, ki bo gledalca pripeljala do tega, da bo uvidel in razumel nujnost izboljšave sveta ter se aktiviral na revolucionaren način. (Jendreich 1969, 246) Odprt konec v vseh pogledih služi namenu parabole.

3.3.1 Uprizoritev v Drami SNG Maribor leta 2004

Drama *Dobri človek iz Sečuana* je bila na Slovenskem doslej uprizorjena štirikrat. V letih 1956 in 2015 v Mestnem gledališču ljubljanskem, prvič v režiji Jožeta Galeta, drugič Aleksandra Popovskega. Leta 1964 in 2004 pa je bila drama uprizorjena v Drami

Slovenskega narodnega gledališča Maribor; prvič jo je režiral Fran Žižek, drugič pa Ivana Vujić. Med vsemi štirimi je zagotovo najzanimivejša slednja, saj je režiserka na nekonvencionalen način vlogo Šen Te in Šuj Taja zaupala dvema igralkama, čeprav je Brecht predvidel, da omenjeni vlogi igra ena oseba.

Mariborska premiera je bila 6. marca 2004. Režiserka je s postdramskimi prijemi in številnimi modernimi učinki potujitve, med drugim uporabe digitalne kamere in izpisovanja fraz ali stavkov na elektronski tabli nad odrom, ustvarila aktualno uprizoritev, ki se je dotikala več v tistem času aktualnih domačih in svetovnih političnih tem. Uprizoritev se v glavni meri osredotoča na vprašanje dobrote: ali dobrota še obstaja, kdo je danes še dober, kaj dobrota sploh je. Glavno vprašanje ustvarjalcev uprizoritve je bilo, ali je dobrota danes sploh še mogoča in ali je človek lahko dober in uspešen hkrati. Razklanost glavnega dramskega lika, o kateri govori tudi to magistrsko delo, ni bila v ospredju. Morda je ravno zato toliko bolj presenetljiva omenjena režijska odločitev, da glavnega lika ne odigra ena igralka, pač pa dve.

V omenjenih glavnih vlogah sta nastopili Milada Kalezić in Pia Zemljič. V gledališkem listu uprizoritve preberemo, da prva uprizarja mlado prostitutko Šen Te, druga pa njenega brata⁴ Šuj Taja. Odločitev za to drastično potezo ni jasna. Poleg tega je na trenutke nejasna tudi razmejenost med likoma. Četudi naj bi Pio Zemljič gledali le kot izkoriščevalskega Šuj Taja, je igralka na dveh mestih, ko sta obe igralki fizično združeni v eno, prevzela del besedila Šen Te. Prvič se to zgodi na začetku uprizoritve, drugič pa, ko Šen Te izve, da je noseča, in sklene postati »tigrica in divja zver«, da bi obvarovala otroka. Prav tako se v

⁴ Glavno poglavje o *Dobrem človeku iz Sečuana* se v referencah na odnos med Šen Te in Šuj Tajem naslanja na prevod Urške Brodar iz leta 2015, ki je bližje originalnemu besedilu. Mariborska uprizoritev v nasprotju s tem sledi prevodu Janka Modra iz leta 1956, kjer Šuj Ta nastopi kot Šen Tejin brat. Oba prevoda se poleg tega sicer razlikujeta še v eni pomembni podrobnosti, in sicer v poimenovanju nepremičnine, ki si jo prostitutka kupi z denarjem, ki so ji ga podarili bogovi. Tako si Šen Te namesto trafike, kot to beleži Brodarjeva, v Modrovem prevodu kupi lokal. V tem podpoglavju so uporabljale besede iz Modrovega prevoda, saj so bile te uporabljene tudi v uprizoritvi, predstavljeni v tem podpoglavju.

drugi polovici uprizoritve igralka iz svojega lika za hip prelevi v Šen Te, ko jo zmami ljubezen pilota Jang Suna, na kratko spregovori v njenem imenu, nato pa znova zasede vlogo brata in sklene poroko z brivcem Šu Fujem. Vsi ti prehodi ne bi bili niti sporni niti moteči, če bi vlogo igrala ena sama igralka, saj igra temelji prav na tem, da poudarja dejstvo, da v vsakem od nas bivata tako dobro kot slabo, in tudi če eno prevlada, se drugega ne znebimo in lahko kadar koli stopi v ospredje. A mariborska uprizoritev zavestno in načrtno ločuje oba lika, zato bi pričakovali, da bo v tem razločevanju dosledna.

Odločitev o zasedbi dveh igralk, ki v začetku nastopita kot eno telo, združeni s hrbti, se kasneje fizično ločita, na koncu pa znova združita, vzbuja tudi druge pomisleke. V prvi vrsti nemara vzbuja dvom, ali s tako jasno ločitvijo med Šen Te in Šuj Tajem ne prikazujemo le še bolezenske shizofrenije, torej razcepljene osebnosti, ne pa razklanosti enega samega človeka, ki ga želje, dvomi, morala in gon po preživetju silijo v to, da ne ve več, ali bi vlekel levo ali desno. Ne samo, da gre jasno ločitev obeh likov lahko razumeti kot zanikanje, da je Šuj Ta v resnici tudi Šen Te in obratno, pač pa to potezo lahko razumemo tudi kot znak, da tudi sicer, ko se odločimo za eno obliko jaza, drugi ponikne in preneha obstajati, dokler ga zopet ne prikličemo. Z vidika razklanosti, ki jo jasno razberemo v Brechtovi strukturi glavnega lika drame, je ta interpretacija seveda popolnoma napačna. Na tem mestu se postavi vprašanje, ali je mariborska uprizoritev dejansko nameravala prenesti to sporočilo ali pa je to zgolj posledica slabo premišljene in izvedene režijske poteze. Za dvojno zasedbo lika nikakor ne moremo trditi, da je napačna, vsekakor pa je do neke mere tvegana, zato bi se moral režiser, ki se odloči za tovrsten prijem, nujno temeljito poglobiti v to, kako oblikovati uprizoritev.

Kritike,⁵ ki so bile objavljene po premieri mariborskega *Dobrega človeka iz Sečuana*, tej nekonvencionalni zasedbi ne namenjajo prostora, besede, s katerimi omenjajo dvojnost glavnega lika, pa se pogosto vrtijo okrog androginiteti lika. Androginitet *Slovar slovenskega knjižnega jezika* definira kot »lastnost koga, da ima združene vizualne

⁵ Pezdir, Slavko, Potujena prilika, *Delo*, 10. marca 2004, str. 8.

Bogataj, Matej, Eksplozija potujevanja, *Dnevnik*, 9. marca 2004, str. 16.

Vidali, Petra, Kakofonična, a monolitna freska, *Večer*, 9. marca 2004, str. 11.

značilnosti, ki se pripisujejo ženskam in moškim« (Inštitut za slovenski jezik ZRC SAZU, 2020), samostalnik androgen pa se pojavlja tudi kot sopomenka za hermafrodita in pomeni osebo, ki ji »glede na spolne organe in druge spolne značilnosti ni mogoče pripisati ženskega ali moškega spola.« (Inštitut za slovenski jezik ZRC SAZU, 2020) Oboje omenjeno je daleč od tega, o čemer govori drama. Sicer drži, da se Šen Te in Šuj Ta med seboj razlikujeta tudi v spolu, a razdvojenost lika nima nič opraviti s tem. Dejstvo, da je Šen Te jina krinka njen brat, torej predstavnik nasprotnega spola, nima opraviti ne z androginitim videzom ne nebinarno spolno identiteto, pač pa s tem, da je mlada prostitutka spoznala, da v poslovnem svetu veliko lažje, če ne celo izključno, uspejo moški. Ko se prelevi v industrialca Šuj Taja, ki ustanovi tobačno tovarno in v njej zaposli vse tiste, ki so pred tem veselo izkoriščali dobroto Šen Te, ima ta odločitev povsem racionalno in tehtno premišljeno podlago. Četudi jo kasneje vidimo preoblečeno v moškega, a kljub temu z velikim nosečniškim trebuhom, je slednja informacija zaupana zgolj gledalcu, ne pa Šuj Tajeji okolici. Tako pred nami ne stoji noseč moški, pač pa uspešen poslovnež, ki si lahko privoščiti dobro in obilno jesti, to pa se mu prej ali slej pozna tudi na bokih in trebuhu.

Omeniti velja tudi kostumografijo in masko, ki Pie Zemljič ne preobrazita v stereotipno moško podobo, pač pa njen spol bolj jasno razberemo iz dialoga ter tega, da se z besedami identificira kot moški, a pomembno je poudariti, da je tudi to zgolj posledica tipa kostumografije. Ta je namreč bolj varietejske, morda kabaretske narave, zato marsikateri od likov vizualno ne nastopa tak, kot bi si ga zamislili v bolj konvencionalni podobi.

Zakaj se je režiserka mariborske uprizoritve odločila za upodobitev Šen Te v dveh telesih, saj navsezadnje to namreč tudi sta – tako Milada Kalezić kot Pia Zemljič igrata isto osebo, le z drugim imenom –, ostaja vprašanje. Iz dostopnih skromnih zapisov z novinarske konference ne gre razbrati nikakršnega namiga, prav tako ta odločitev nima podlage v izhodiščnem vprašanju uprizoritve, saj se je ta veliko bolj ukvarjala s pomenom in pojavom dobrote v današnjem kapitalističnem svetu kot pa z razdvojenostjo človeka, ki v tem sistemu želi biti dober.

Pomisliti velja, da je Vujićeva morda apelirala na mit o Androginu, ki govori o tem, da je bog Zevs iz strahu pred njegovo močjo, človeka, ki je imel poprej štiri roke, štiri noge in

glavo z dvema obrazoma, razklal na dvoje in zdaj tava po svetu in išče svojo drugo polovico. A v predstavi ni najti prav ničesar, kar bi to tezo kakor koli potrdilo, torej je malo verjetna.

Interpretacija in iskanje odgovora na to vprašanje sta prepuščena posamezniku. Vsekakor je šlo za zanimivo, nekonvencionalno zamisel, ki bi ob bolj premišljeni in natančni režiji morda lahko pripomogla k razumevanju dvojnosti glavnega lika Brechtove parabole. A žal v tej uprizoritvi ta pogumna poteza ostane zgolj medel poskus odkrivanja nečesa drugačnega.

4 Zaključek

Bertolt Brecht se je v dramah, zlasti tistih, napisanih po letu 1928, ko se je preusmeril k epskemu gledališču, ukvarjal zlasti s prikazovanjem posameznika, ujetega v družbeni sistem, in nakazoval, da so spremembe v družbi nujne, saj svet, kakršen je, ne more več naprej. Pri tem se je spopadal z vprašanjem, kako prikazati na eni strani usodo posameznika in na drugi povsem neoseben razvoj političnih razmer.

Pri tem ga je vodila predvsem želja po kritiki kapitalističnega sistema. Lehmann zapiše: »Brecht je kritiziral korupcijo, izsiljevanje, nasilje in kriminaliteto kot »izrastke kapitalizma«. Prav ti izrastki so pogosto predmet v aktualnem tisku. Gledališče, ki ga ustvarja Brecht, prikazuje *kapitalizem*,« in nadaljuje, da Brecht ne prikaže zgolj tistih posebno nizkotnih dejanj, ki jih ljudje zagrešijo, da bi si pridobili prednost pred drugimi, pač pa poudari ostrino vsesplošne konkurence, ki žene vsakega posameznika. »Prikazuje grozo profitnega sistema in ne sitnosti priglufanega dodatnega dobička,« poleg tega pa, kot zapiše, Brecht prikaže nujno odvisnost moralnega, dobrega obnašanja od razmer, v katerih posameznik živi, ter to podkrepi s citatom iz Brechtove *Opere za tri groše*: »Vsak že na Zemlji rad bi paradiz. Kaj pa pogoji zanj, jih boš mojstril?«⁶ (Lehmann 2016, 108–109) Vili Ravnjak (2004, 4) trdi, da je Brecht »v osnovi moralni pesimist. V svojih zgodnjih delih je bil meščanski cinik, kasneje marksistični pedagog, v poznih delih, kamor sodita npr. *Kavkaški krog s kredo* in *Dobri človek iz Sečuana*, humani realist.«

Brecht je znal družbeni antagonizem mojstrsko vdlati v svoje like in nazorno prikazati, da osebne želje posameznika po ljubezni, sreči in varnosti niso združljive z gonilom družbe. Da je že za izpolnitev skromne želje, kot je najti nekaj za pod zob, treba ravnati z določeno trdoto, ki jo sicer premorejo bogati. »Antagonizem sam razkolje človeka na dve plati, človeško in nečloveško.« (Schmidt 1970, 112) »Čemu služi dobrota,« se vpraša Brecht v pesmi *Was nützt die Güte*, »če pa so dobri takoj pokončani ali pa so pokončani tisti, do katerih so dobri.« Problematična narava dobrote v pokvarjeni družbi od tedaj dalje

⁶ Delo je v slovenščino prevedel Ervin Fritz.

postane pomemben dejavnik v številnih igrach, tako denimo pri likih, kot so Katrina (Korajžina hči), Simona Marchand, Šen Te in Ivana Dark. (Grab 1974, 10)

Tudi pričujoče magistrsko delo se osredotoča na ženske like, ustvarjene v razponu nekaj več kot desetih let, ki se znajdejo v dilemi, kako ravnati v družbi, ki ji ravnanje narekuje kapitalistični sistem in posamezniku onemogoča, da bi razmišljal in se ravnal popolnoma po lastnih željah in vzgibih. Pri tem je njegova dilema tako močna, da ga malodane razcepi na dvoje: na polovico, ki želi ravnati prav in jo pogosto ženejo čustva, ter na polovico, ki na položaj gleda racionalno in razmišlja na podlagi spoznanj o delovanju kapitalistične družbe. Zlasti Ivana Dark in Šen Te, nosilna lika v dramah *Sveta Ivana Klavniška* in *Dobri človek iz Sečuana*, sta v dilemi med ravnati prav in preživeti kljub nedelovanju sistema. V *Sveti Ivani* se s to isto dilemo spopada tudi Pierpont Mauler. V nasprotju z njimi je Anna Fielding, naslovna junakinja drame *Mati Korajža in njeni otroci*, razpeta med ljubeznijo do otrok in lastno potrebo po ustvarjanju dobička, a ne kaže zanikati, da so tudi njo v to razdvojenost prisilile družbene razmere, saj se ji v ugodnejših pogojih ne bi bilo treba odločati med enim in drugim, pač pa bi bilo mogoče zadovoljiti obe težnji. V tej drami je bolj ilustrativen dokaz, da delati dobro v kapitalizmu človeka vodi le v propad, morda njena hči Katrina, ki svojo namero storiti prav plača z življenjem.

»Brecht ni pisal zgodovine, pač pa je kot privrženec ›klasikov‹ marksizma razumel družbene odnose, zlasti razredne odnose, kot del gibljive dialektike,« kot zapiše Diamond. Nadaljuje, da v njegovih delih gledalci opazujejo potencialno gibanje v razrednih odnosih, odkrivajo meje in moč svojih lastnih zaznav in, tako si je želel avtor in tak je bil njegov namen, začenjajo spreminjati svoja življenja. »V Brechtovi historizaciji je dvojno gibanje: ohranjanje ›razločevalnih znamenj‹ preteklosti in priznavanje, celo poudarjanje sedanjostnega zornega kota občinstva.« (Diamond 1999, 51) Poleg tega Brecht večkrat in vztrajno poudarja denimo v dramah, kot so *Mati*, *Zadnji dnevi komune* in *Dobri človek iz Sečuana*, da je družbene razrede mogoče ukiniti, a se to lahko doseže zgolj s socialno revolucijo. Ta revolucija pa, tega se denimo nauči tudi Ivana Dark, bo nujno morala biti nasilna, saj bo drugače nemogoče presekati delovanje trenutnega sistema.

Brecht v svojih delih do neke mere ohranja polarizacijo dejanj na dobra in slaba ter se izogiba prikazu takih, ki bi jih lahko umestili nekam vmes. To lahko drži tudi zato, ker je

ponazoritev človekove dvojne narave, razklanosti na prav in narobe, tako očitnejša. Kljub temu je treba poudariti, da tudi pri slabih dejanjih nikoli ne gre za absolutno zlo, ampak za dejanja, storjena bodisi iz nuje bodisi nagona po preživetju in vzponu čim više po kapitalistični lestvici, ki bo to omogočil. Človek se tak torej ne rodi, ampak to znotraj sistema šele postane. Zlasti to poudari na primeru najšibkejših in najranljivejših, saj zla dejanja revnih vedno vodita lakota in potreba po ohranitvi strehe nad glavo. Verjetno najbolje je to Brecht ubesedil že v *Operi za tri groše*, v kateri je zapisal: »Najprej bo žrtje in nato krepost.«⁷ In prav krepost, ne zloba, bo tista, ki bo človeka v kapitalističnem sistemu pokopala. To je denimo jasno razbrati pri otrocih Matere Korajže ter neizpodbitno pri prostitutki Šen Te, ki je vedno želela delati le dobro in nikoli ni znala reči ne.

⁷ Izvirnik: Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.

5 Viri in literatura

Bahr, Gisela. »Zur Entstehungsgeschichte.« *Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Bühnenfassung, Fragmente, Varianten*. Ur. Gisela Bahr. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971.

Bahr, Gisela. »Zur politischen Debatte.« *Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Bühnenfassung, Fragmente, Varianten*. Ur. Gisela Bahr. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971.

Barnett, David. »The Rise and Fall of Modelbooks, Notate and Brechtian Method: Documentation and the Berliner Ensemble's Changing Roles as a Theatre Company.« *Theatre Research International*, letn. 41, št. 2, 2016, str. 106–121.

Berlau, Ruth. »Die holländische Courage.« *Materialien zu »Mutter Courage und ihre Kinder«*. Ur. Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.

Brecht, Bertolt. »Bertolt Brecht über »Mutter Courage und ihre Kinder.«« *Materialien zu »Mutter Courage und ihre Kinder«*. Ur. Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.

Brecht, Bertolt. »Mutter Courage in zweifacher Art dargestellt.« *Materialien zu »Mutter Courage und ihre Kinder«*. Ur. Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967b.

Brecht, Bertolt. *Saint Joan of the Stockyards*. Don Mills: Fitzhenry & Whiteside Limited, 1974.

Brecht, Bertolt. »Mati Korajža in njeni otroci.« *Bobni v noči, Mati Korajža in njeni otroci*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1979.

Brecht, Bertolt. »Ali uporaba modela ovira umetniško svobodo?« *Umetnikova pot*. Ur. Dušan Voglar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987.

Diamond, Elin. »Brechtovska teorija/feministična teorija h gestični feministični kritiki«. *Maska* [tematska številka: *Gestus*], letn. VIII, št. 1–2, 1999, str. 49–53.

Douglas, David, Howe, Richard Herbert. »A brief sketch of the economics of St. Joan of the Stockyards.« *A Production Notebook to Brecht's "St. Joan of the Stockyards"*. Ur. D. Suvin et al. Montreal: McGill University, 1973.

Grab, Frederic. »Introduction«. *Saint Joan of the Stockyards*. Don Mills: Fitzhenry & Whiteside Limited, 1974.

Hasche, Christa. »Through the minefield of ideologies: Brecht and the staging of Mutter Courage und ihre Kinder.« *Modern drama*, letn. XLII, št. 2, 2000, 185–197.

Jendreich, Helmut. *Bertolt Brecht, Drama der Veränderung*. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1969.

Klotz, Volker. »Interpretation des »Guten Menschen von Sezuan«.« *Materialien zu Brechts »Der gute Mensch von Sezuan«*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.

Knopf, Jan. »Zeittafel zur Entstehungsgeschichte.« *Brechts »Heilige Johanna der Schlachthöfe*. Ur. Jan Knopf. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.

Leach, Robert. »Mother Courage and her children.« *The Cambridge companion to Brecht*. Ur. Peter Thompson, Glendyr Sacks. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Lehmann, Hans-Thies. *Brecht lesen*. Berlin: Theater der Zeit, 2016.

Mayer, Hans. »Skandal der Jeanne d'Arc.« *Brechts »Heilige Johanna der Schlachthöfe«*. Ur. Jan Knopf. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.

Mennemeier, Franz Norbert. »Die Courage der armen Leute.« *Materialien zu »Mutter Courage und ihre Kinder«*. Ur. Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.

Milohnić, Aldo. *Umetnost v času vladavine prava in kapitala*. Ljubljana: Maska, 2016.

Milohnić, Aldo. »Sveta Ivana Klavniška ali kako v gledališču uprizoriti velike finančne posle?« *Sveta Ivana Klavniška; Opombe k »Sveti Ivani Klavniški«*. Ljubljana: Založba /*cf., 2018.

Payrhuber, Franz-Josef. *Bertolt Brecht, Der gute Mensch von Sezuan*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2011.

Ravnjak, Vili. »Ponudim ti prst, pa mi iztrgaš roko!« *Premiernik*, gledališki časopis Drame SNG Maribor. Sezona 2003/04, št. 7. Maribor: Drama Slovenskega narodnega gledališča Maribor, 2004.

Rülicke, Käthe. »Einfühlung oder Kritik?« *Materialien zu »Mutter Courage und ihre Kinder«*. Ur. Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.

Schmidt, Karl Heinz. »Zur Gestaltung antagonistischer Konflikte bei Brecht und Kaiser.« *Materialien zu Brechts »Der gute Mensch von Sezuan«*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.

Sheasgreen, Terrence in Zimmerman, Paula. »Pierpont Mauler.« *A Production Notebook to Brecht's "St. Joan of the Stockyards"*. Ur. D. Suvin et al. Montreal: McGill University, 1973.

Slovar slovenskega knjižnega jezika, www.fran.si, dostop 15. 9. 2020.

Squiers, Anthony. »The Social and Political Philosophy of Bertolt Brecht« (2012). *Dissertations*. 126. <https://scholarworks.wmich.edu/dissertations/126>, dostop 12. 7. 2020.

Suvin, Darko. »Odrešitev zdaj, za vse meso!: Strukture sveta klavnic v Sveti Ivani Klavniški (1974)« *Brechtovo ustvarjanje in horizont komunizma*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2016.

Štih, Bojan. »Bobni v noči in Mati Korajža.« *Bobni v noči, Mati Korajža in njeni otroci*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1979.

Unsold, Siegfried. »Die Brechtsche Chronik des Krieges.« *Materialien zu »Mutter Courage und ihre Kinder«*. Ur. Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.

Wiegler, Paul. »Jubel um Brecht im Deutschen Theater.« *Materialien zu »Mutter Courage und ihre Kinder«*. Ur. Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.

Willett, John. »Introduction.« *Collected plays, Volume 3*. Ur. John Willet. London: Bloomsbury Methuen Drama, 1998.

IZJAVA O AVTORSTVU

magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo *Dvojnost likov v dramatici Bertolta Brechta* rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, neizključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum: 25. 9. 2020

Podpis: