

Bertolt Brecht



STRAH IN BEDA



MLADINCI
ONENI
JAM



TRETJEGA RAJHA



Sezona 2022/2023

Uprizoritev 3

- 4 Milan Ramšak Markovič: *Deček in volk*
- 8 Sebastijan Horvat: *Strah in beda našega časa ali kaj lahko Brecht danes naredi za nas*
- 10 Urška Brodar: *Strah in beda Tretjega rajha – Brechtovi mali komadi*
- 12 Matjaž Ličer: *Brecht, Fiziki in göttingenski akademski eksodus*
- 16 Antonin Rodich: *Reka in neofašizem*

Furcht und Elend des Dritten Reiches
Prevod: Urška Brodar

Režija: Sebastijan Horvat
Dodatno gradivo: Milan Ramšak Markovič in igralke_ci

Igrajo:
Lina Akif k. g.
Damjana Černe
Janja Majzelj
Jerko Marčič k. g.
Ivana Percan Kodarin k. g.
Matej Recer
Blaž Šef
Stane Tomazin
Matija Vastl

Dramaturgija: Milan Ramšak Markovič
Scenografija in oblikovanje videa: Igor Vasiljev
Kostumografija: Belinda Radulović
Koreografija: Ana Dubljevič
Glasba: Drago Ivanuša
Lektorica: Mateja Dermelj
Oblikovanje svetlobe: Aleksandar Čavlek
Oblikovanje zvoka: Jure Vlahovič
Oblikovanje maske: Nathalie Horvat
Asistentka scenografije: Jera Topolovec
Asistentka lektorice (študijsko): Zala Reich
Vodja predstave: Liam Hlede

Premiera: 17. 1. 2023, Katedrala Kina Šiška

Uprizoritvene pravice in ©: SUHRKAMP VERLAG AG, Torstraße 44, 10119 Berlin

Vodenje luči: David Cvelbar
Vodenje tona: Sven Horvat, Jure Vlahovič
Vodenje videa: Matej Marinček
Garderoberki: Andreja Kovač, Slavica Janošević
Izdelava kostumov: Vesna Novitovič, Edvard Čajič
Izdelava čevljev: Peter Skubic
Maskerka in frizerka: Nathalie Horvat
Rekviziter: Dare Kragelj
Rekviziterja na vajah: Jera Topolovec, Liam Hlede
Izdelava kipa zlate svinje: Grunfdesign
Odrska ekipa: Matevž Ftičar, Gašper Kunšek, Fabijan Purg (Kino Šiška); Tadej Čaušević, Tine Mazalovič, Boris Prevec, Mitja Strašek (Mladinsko)
Izdelava scenografije: delavnice Slovenskega mladinskega gledališča

STRAH IN BEDA TRETJEGA RAJHA

2022/2023
KINO
ŠIŠKA

Bertolt Brecht



V središču Matej Recer, okoli Matija Vasti, Janja Majzelj, Liam Hlede, Ivana Percan Kodarin



Damjana Černe, Matija Vasti, Blaž Šef, Jerko Marčič, Matej Recer

Deček in volk

»Goebbels je svojim filmarjem kar naprej govoril: 'Ne hodite k meni s političnim materialom,' ker so vsi politični filmi izpadli tako obupno. Film Horsta Wessla je celo prepovedal in rekel, da so *Hitlerjunge Quex* in vsi ti politični filmi neuporabni. Kar naprej je ponavljal: 'Roke proč od političnih filmov!' ... Uvidel je, da je zabava najboljša propaganda.«

Wilfred von Oven, ataše Josepha Goebbelsa (1943–1945)

Znano je, da je imel Joseph Goebbels rad film. Imel ga je za ključno orožje v domenah, ki jim je suvereno vladal. V svoji karieri nacističnega propagandista je Goebbels nadziral snemanje številnih filmov, pa tudi delovanje glavnega nemškega studia tistega časa. Veličastne nacistične parade, vpliv modernističnih struj v umetnosti in spremljanje najnovejših tehnologij so bistveno vplivali na vse večjo priljubljenost gibanja. Svoj zadnji film *Kolberg* je dokončal tik pred koncem vojne. Manj pa je morda znano, da je zaradi snemanja, medtem ko je samo mesto Kolberg padalo v roke zaveznikov, z bojne črte potegnil več kot pet tisoč vojakov, da so v filmu statirali. Na kritike sodelavcev je odgovoril, da je ta film pomembnejši od zmage v vojni. Ko so bile ruske čete že v Berlinu, je svojim najbližjim sodelavcem rekel:

Gospodje, čez sto let bo strašne dneve, ki jih preživljamo zdaj, upodobil neki drug barvni film. Ali hočete igrati vlogo v tistem filmu, v katerem boste lahko čez sto let znova zaživel? Vsakdo od vas ima danes priložnost izbrati človeka, kakršen bi rad bil čez sto let. Lahko vam zagotovim, da bo to izjemen film, razburljiv in lep, in vreden, da zdržite.¹

Čeprav današnja nova desnica ne nastaja v zanosu modernističnih stremeljenj k prihodnosti, navdušena nad novimi tehnologijami, kot so film in radio, avto in letalo, temveč se rojeva v času novih komunikacijskih tehnologij, v prostoru med anonimnostjo spletnih forumov, novo dramaturgijo resničnostnih programov in hitro priljubljenostjo, ki jo prinašajo platforme, kot so Youtube, Instagram in druge, jo zaznamuje

¹ *Screening the Past: Film and the Representation of History*. Ur. Tony Barta (Praeger Publishers, Westport, 1998), str. 130.

enaka privlačna moč transgresije in osvoboditve od pravil apatičnega srednjega razreda, kot je zaznamovala zgodovinski fašizem. Vprašanje, ki se nam vsiljuje, je tole: če lahko rečemo, da so nacisti, navdihnjeni s tehnologijo, ki je bila takrat moderna, zgodovinski narativ, ki so ga ustvarjali, strukturirali kot epski, junaški film – katera umetniška oblika bi ustrezala prihajajočemu fašizmu?

Fašizem, ki prihaja

Če začnemo pri temi prihajajočega fašizma, bodo v prvi plan stopile prav razlike med današnjostjo in časom, ko je Brecht pisal besedilo *Strah in beda Tretjega rajha*. Ne le krize, skozi katere prehaja kapitalistična družba, temveč tudi začasne »rešitve« za izhod iz njih so danes radikalno drugačne. Rasistična ideologija po drugi svetovni vojni je skoraj docela povezana z nacističnim režimom, tako da je kontinuiteta

rasističnih kolonialnih zločinov Belgije, Velike Britanije in Francije ostala nekje v ozadju. Množičnega grobišča, v kar se je spreverglo Sredozemsko morje, in taborišč za begunce, ki so to potovanje v Evropo preživeli, danes ne upravičujejo z ideologijo rase ali nacije, temveč z birokratskimi rešitvami za ohranjanje meja in skrbjo za evropske kulturne vrednote. Zdi se, da osnovna napaka nacističnega režima ni bil zločin kot tak, temveč dejstvo, da je bil storjen na evropskih tleh. Razmišljanje o fašizmu še dodatno zapleta tudi taktika relativizacije, ki jo uporabljajo po vsej širini političnega spektra, čeprav nedvomno s povsem različnimi cilji.

V verjetno vsem znani zgodbi o dečku, ki je kričal *volk!*, pastirček nekajkrat vznemiri vso vas, samo zato, da bi se pozabaval in pritegnil pozornost, tako da mu, ko se volk zares pojavi, nihče več ne verjame. Če zgodbo o volku beremo kot metaforo za fašizem, vlogo pastirja zlahka dodelimo politiki liberalnega centra, vsem tistim družbenim silam, ki skušajo svoj omajani položaj obvarovati, tako da širijo paniko pred prihajajočim fašizmom. Dober primer je bil nastop Hillary Clinton med predsedniškimi volitvami v ZDA, ki je dotlej popolnoma neznanega volka tedaj nove *alt-right* desnice priklicala v enem svojih govorov.² Seveda ni moj namen za širjenje radikalne desnice obtoževati *samo* tistih, ki z liberalnega levega stališča opozarjajo nanj (to, kar je skupno zgodovinskemu fašizmu in temu danes, je, da so vzroki zanj podobni in zelo konkretni – finančna kriza in gospodarska depresija, ki jo spremlja, slabitev demokratične moči in uspešna nevtralizacija levih ljudskih gibanj), vendar je gotovo, da je zelo pogosto prav to stališče, ki svojo politiko predstavlja kot alternativo ksenofobni grožnji, pravzaprav največji krivec za ustvarjanje razmer, ki omogočajo njeno kipenje. Volk je danes zagotovo tukaj. Vse od pojava »alternativne« desnice v Ameriki,

kar je močno pripomoglo k volilni zmagi Donalda Trumpa in krepitvi protiimigrantskih sil v Evropi, pa do volilne zmage Giorgie Meloni v Italiji in drugega mesta stranke Sverigedemokratern na Švedskem na parlamentarnih volitvah leta 2022 smo priča ne le spremembi globalne politične slike, temveč predvsem tihi spremembi *kulturne paradigme*. Prav tragikomično je bilo opazovati poskuse ameriških liberalcev, da bi Trumpa diskreditirali z navajanjem njegovih *škandaloznih* mizoginih izjav ali višine davkov, ki se jim je uspel izogniti. Ni jim bilo namreč jasno, da Trumpa niso izvolili *kljub* temu, da je mizogin in ne plačuje davkov, temveč prav *zaradi* tega. Kako je prišlo do te spremembe? Lahko si zamislim kakega poštenega levičarja, kako poskuša leta 1933 pojasniti mlademu nacistu absurdnost njegove politike, ki sklepa zavezništvo z največjim kapitalom, nominalno pa se zavzema za delavske pravice, medtem ko se mu mladi nacist smeje, ker pošteni levičar preprosto ne razume *novih pravil igre*.

Po svoje tudi besedilo *Strah in bega Tretjega rajha* govori o spremembi te paradigme. Presenetljivo malo se ukvarja z nacističnimi zločini, in to nikakor ni povezano z dejstvom, da so ga prvič uprizorili leta 1938, pred »dokončno rešitvijo« in preden se je svet seznanil z vso razsežnostjo nacistične norosti. Brecht je besedilo nato še dopisoval in vseskozi povečeval število dramoletov, od začetnih petindvajset do petintrideset (zadnjih pet je napisal tik pred smrtjo), tako da je bil povsem dobro seznanjen z vsemi zločini, zagrešenimi v imenu Tretjega rajha. (Poleg tega pa je tudi sam nacizem zločin. Če začutimo potrebo, da to stališče dokazujemo in javno zagovarjamo, smo že izgubili.) Brechta so očitno bolj zanimale prav radikalne spremembe v načinu življenja, razmišljanju »navadnih ljudi«, družbenih odnosih, pa če so se včasih zdele še tako drobne in benigne – spremembe, ki niso izginile hkrati s koncem vladavine nacionalsocialistov. Z drugimi besedami, vprašanja, kakršna so: Kako je lahko prišlo do tega, do česar je prišlo? Kaj te spremembe pomenijo? Je poezija po Lampedusi še mogoča?

V svetu današnje globalne mainstreamovske politike bi na alternativni, ki ju imenujemo levo

in desno krilo političnega spektra, pravzaprav lahko gledali kot na dve krili identitetnih politik – kot na tiste, ki se borijo za (belo, krščansko, tradicionalno ...) evropsko identiteto, in one, ki vključujejo boj za pravice žensk, LGBT+ in drugih manjšin. Ne glede na to, ali govorimo o spopadu med islamsko in evropsko civilizacijo ali ksenofobnim tradicionalizmom in liberalnim feminizmom, je politika danes vse bolj prepoznavana kot *spopad na področju kulture*. Med tema dvema agendama pa vendarle obstaja razlika. Obrat, ki ga danes levica za razliko od desnice pogosto ne razume, je, da je ta spopad le psevdospopad in da, medtem ko se mi zadovoljimo s tem, da zmagujemo v javnem prostoru – ko se v filmu (ali v gledališču, kakršno je Mladinsko) borimo za »prave vrednote« in postavljamo radikalne *moralne* zahteve –, desnica vsako krizo izkoristi, da (do konca nemoralno!) korak za korakom premika svojo konkretno *materialno* agendo. Zato se je dobro spomniti na to, da besedilo *Strah in beda Tretjega rajha* poleg podobe o nemški družbi tridesetih let prejšnjega stoletja predstavlja tudi nekakšen dokument o porazu. Lahko nam služi kot dobra motivacija, da se prenehamo ukvarjati s tem, kar naša stališča, naša kultura *govorijo o nas*, in začnemo (iskreno, predvsem do sebe) razmišljati o tem, kakšne so v resnici strateške posledice našega delovanja.

² Angela Nagle o tem pojavu podrobno piše v knjigi *Ubijte vse normalneže*: »Spencer [Richard, eden od pionirjev *alt-righta*] je delal za visokokakovostno protivojno protiestablišmentsko konservativno revijo *The American Conservative*, dokler ga zaradi njegovih skrajnih pogledov niso odpustili, potem pa je prešel k *Taki's Magazine*, kjer je redno uporabljal termin 'alternativna desnica'. Potem ko je Hillary v nekem predvolilnem govoru omenila alternativno desnico, je Spencer končno dosegel publiciteto v mainstreamovskih medijih, pri čemer se je še posebej pojavljal v liberalnih levičarsko usmerjenih publikacijah, kot je *Vice*.« Angela Nagle, *Ubijte vse normalneže: Internetne kulturne vojne od Achana do Trumpa in alternativne desnice*. Prev. Maja Lovrenov (Analecta, Ljubljana, 2020), str. 71.

Matija Vastl, Matej Rezer, Ivana Percan Kodarin



7 Tretjega rajha 7



Blaž Šef, Jerko Marčič, Matija Vastl



Blaž Šef, Stane Tomazin

Sebastijan Horvat

Strah in beda našega časa



Damjana Černe, Matija Vasti, Sebastijan Horvat, Stane Tomazin, Blaž Šef

ali kaj lahko Brecht danes naredi za nas

2019
KUP
DINIKO 00/07

1.

Zdi se, da smo po stoletjih strašenja, katastrof in poskusov mobilizacije ljudi ali polravnodušnih množic na točki, na kateri se nočna mora sedanjika nikakor noče končati; še več, zdi se nam, da se je nekaj zagotovo končalo, tisto novo pa noče priti, zato se utrujeni, pesimistični vrtimo v tem grenko-kislem tolmunu, in edino, kar hočemo, je naša normalnost. Toda ne z leve ne z desne nam ne pustijo tja in vztrajajo pri strategiji skrajnih strašilnih manevrov.

Levičar: desnica je zapustila konservativno politiko tradicionalnih vrednot in se podala na pot radikalnega antifeminizma, *alt-righta*, antisemitizma, fašizma, teorije zarot globoke države in velike zamenjave, ukradla je transgresijo, kvanto spremenila v svobodo govora in nas bo vse »glajhšaltala« ali pa poslala v koncentracijska taborišča.

Desničar: Levica je v bistvu kup ekstremnih komunistov, ki se pretvarjajo, da so na strani delavskih množic, v resnici pa delajo za levi oligarhično-semitsko-murgelski kapital, obsedeni so s kulturnim marksizmom, ki so ga razširili po univerzah in vsej t. i. javni sferi, pri čemer jim pomaga lažna civilna družba; da bi uresničili kulturno revolucijo enakosti spolov, so si prisvojili puritansko versko gorečnost krščanske desnice, pri čemer je njihov cilj ukiniti patriarhat, vsakršno moškost in družino kot tako, v resnici pa so vsi po vrsti pedofili, sodomiti in transvestiti. Zaradi njih bomo vsi spet revni; uspešni in sposobni ne bodo nagrajeni, vse nas bodo poslali v gulag.

2.

Vsi veliki gledališki ustvarjalci, ki se jih je v dvajsetem stoletju prijelo ime gledališki režiserji, so svojo avtorsko poetiko na eni strani opredeljevali z novimi ali specifično interpretiranimi dramskimi besedili, po drugi pa z novo igralsko tehniko, ki je tako ali drugače opredeljevala odnos med igralskim telesom in resničnostjo vsakdana. Šele ko se to zgodi, lahko začnemo govoriti o sistemu ali metodi. In šele potem nastajajo šole in se začne teoretično opredeljevanje režijskih poetik in gledaliških estetik. Brecht je pri iskanju igralske tehnike nekoliko nevhvaležen objekt raziskave, kajti vse izjave in morebiti celo ugotovitve o brechtovskem igralcu ali slogu igre so povečini pavšalne in več povedo o izjavljavcu kot pa o neulovljivem objektu samem. Znameniti odgovor Meyerholda na vprašanje, po čem se njegovi igralci razlikujejo od zahodnoevropskih – imajo namreč razredno zavest –, bi z lahkoto pripisali tudi Brechtu, mogoče le s to radikalizacijo, da je brechtovski igralec izurjen v nenehnem menjavanju zornih kotov oziroma pogleda: da bi razumeli in pokazali kontekstualnost pogleda in vloge same, ki je zmeraj posledica določene ideologije, je treba vloge in stojne točke menjavati. V samem posredovanju je zmeraj nekakšna različnost oziroma rez, ki ga povečini najbolj razume in kaže telo samo oziroma praksa delovanja samega. Metoda je torej po eni strani, da se ideologija zmeraj kaže v praksi, telesu in gesti, kar se očitno izraža kot skonstruirano, narejeno, sfabricirano. Brecht igralca torej vedno uči zlasti razumeti položaj drugega, kar se neposredno kaže v napotkih za igranje njegovih učnih komadov, v izhodišču namenjenih igralcu, ki izkuša položaje drugih vlog in se s tem prestavlja oziroma skače iz vloge igralca v vlogo gledalca. V učnih komadih torej klasičnih gledalcev ni. To so kar igralci sami. S postavitvijo svojih teles in situacij, ki predvidevajo določene replike, izkušamo dejanja, ki so nam tuja, in jih šele tako začenjamo razumevati. Razumemo torej s telesom, grlom in jezikom,

ki nam omogočajo »razsvetljenje«. Hkrati pa začenjamo razumevati, da so situacije, v katerih se znajdevamo, skonstruirane, so rezultat določenih ideoloških maksim in potemtakem spremenljive. In to je tisto polje gledališkega brechtovskega dogodka, ki je ključno: svet ni monoliten in naša razmerja in odnosi so konstrukt sil, ki jih je v vsakem trenutku mogoče spremeniti. Gledališče ima neskončno potrebo, da se nam kaže kot betonski bunker, ki nas z močjo svoje atmosfere poskuša prepričati, da gledamo in izkušamo življenje, kakršno naj bi bilo edino mogoče. S svojo sakralno vertikalo, ki poteka od središča sveta do zvezd, nam ponuja eno in edino izkušnjo, čustvo in potopitev; je avtoritarno in se zato kaže kot sila gospodarja, ki nam s svojo zapeljevalsko močjo ne dovoli izbire in nas nazadnje postavlja v položaj nemočnega in nežno posiljenega gledalca. Tukaj nastopi Brecht s svojim klasičnim obratom in svojo metodo preusmeri od tehnike igralca k tehniki gledalca oziroma pogleda. Ta je namreč tista, ki mu največ pomeni – namesto da bi ustvarili novo tehniko igralca, moramo ustvariti predvsem novo tehniko gledalca. V vsaki Brechtovi drami slutimo, da je glavni igralec v bistvu gledalec s svojimi pričakovanji in hrepenenji. Ne gre le za to, da je namen tega, kar gledamo, gledalec – gledalec se postavi v središče igre same. Njegov pogled postane ključna entiteta, ki prelamlja z igralcem in se mu zoperstavlja. Njegov pogled se zavrtinči med dogodki samimi in postane ključna dramska silnica. Lastnina pogleda in njegova interpretacija se odbijata od drugih in sta na preskusu. Podest igre tako ni čustvena indiferentnost, ampak to postane poigravanje s čustvi in stališči. Brechtova besedila so polna obratov in kritik avtorjevega lastnega stališča in nas zmeraj znova silijo v spotikanje ob samega sebe, kljub temu da na nas pada sneg utopičnega. Ta njegova odrešenjska nota je del prepričanja, da lahko skupna ustvarjalnost stanje stvari zagotovo pripelje do nečesa, kar je onkraj profita, ker nas drugače čaka le bedno crkavanje.

Strah in beda Tretjega rajha – Brechtovi mali komadi

Nekje v letih 1934 in 1935, takrat že v pregnanstvu, sta Bertolt Brecht in Margarete Steffin iz časopisnih vesti in pričevanj očividk_cev začela zbirati gradivo o vsakodnevnem dogajanju v Hitlerjevi Nemčiji. Hkrati so nastajale pesmi o tej tematiki. Zbirka materiala in pesmi, ki v šestih verzih tematsko uvajajo posamezne prizore, je služila kot navdih za niz prizorov, ki je v Brechtovem opusu svojevrsten unikum. Leta 1937 je začel izpisovati posamezne prizore, ki jih je poimenoval kar mali komadi, saj lahko delujejo tudi vsak zase. V vsakem se je lotil določenega segmenta družbe in z dokumentaristično natančnostjo seciral njegovo delovanje, ki je vodilo v vzpon in normalizacijo fašizma v konkretnem zgodovinskem trenutku. Čeprav fabula, kot rečeno, ni enotna, je mogoče prizore umestiti v dve kategoriji: v nekaterih od njih je prikazano stopnjevanje nasilja v družinskem okolju različnih slojev, v drugem segmentu pa so vzpostavljene geste upora. Tak je npr. prizor *Kredast križ*, v katerem delavec komunist z retorično spretnostjo tako »obrne« mladega SA-jevca, da se ta zagovori in izda, kje bodo izvedli naslednjo čistko; v prizoru *Kmet*

krmi svinjo kmet kljub direktivi noče izstradati svoje živine; zadnji prizor *Plebiscit* pa se konča z odločnim »NE!« Hitlerju.

Spomladi leta 1938 je Brecht izpisal že sedemnajst prizorov in jih po vzoru Balzacovega romana *Blišč in beda kurtizan* naslovil *Strah in beda Tretjega rajha*. Maja 1938 je bila v Parizu krstna uprizoritev v režiji Slatana Dudowa (z nemško zasedbo v pregnanstvu, sestavljeno iz profesionalnih in amaterskih igralk_cev), na oder so postavile_i osem prizorov, uprizoritev pa so naslovile_i 99 ¢ in podnaslovile_i *Slike iz Tretjega rajha*.

Še pred začetkom druge svetovne vojne je Brecht poskušal te male komade (takrat jih je imel že 27) izdati pod naslovom *Nemčija – Strahotna pravljica (Deutschland – Ein Gräuelmärchen)*, za kar ga je navdihnila Heinejeva epska pesnitev *Nemčija. Zimska pravljica (Deutschland. Ein Wintermärchen)*, ampak do izdaje zaradi zgodovinskih okoliščin ni prišlo, tako da so posamezni prizori nato izhajali v literarnih revijah. V Moskvi je leta 1941 izšlo trinajst prizorov, anonimno prevedenih tudi v angleščino. Ameriška izdaja iz leta 1944, naslovljena *Zasebno življenje rase gospodarjev (The Private Life of the Master Race)*, za katero

sta besedila prevedla Eric Russell Bentley in Elisabeth Hauptmann in je služila odrski priredbi za ameriško uprizoritev, je vsebovala sedemnajst prizorov. Kot zanimivost: junija 1945 jo je na kalifornijski Univerzi Berkeley na oder postavil sin Arthurja Schnitzlerja, Henry Schnitzler; predstava je bila uradni del programa za delegate ustanovnega kongresa Združenih narodov v San Franciscu. Šele po vojni leta 1945 je Brecht pri njujorški založbi Aurora izdal izčiščeno nemško verzijo, ki je vsebovala 24 prizorov, kot uvod pa pesnitev oz. balado *Sprevod nemške vojske (Die deutsche Heerschau)*; prizorom je takrat dodal še natančne časovne in prostorske opredelitve. Ta različica s 24 prizori je bila tudi predloga za moj prevod uprizoritve v Mladinskem.

Brecht je sosledje prizorov, napisanih v letih 1937 in 1938, imenoval »montaža«. Gre za umetniško metodo, ki jo je utemeljil in razvijal na izkušnjah revolucionarnega delavskega gibanja, potem pa preizkusil v novih okoliščinah in z novimi temami. V zapiskih z dne 15. avgusta 1938 pravi, da proletarsko gledališče v pregnanstvu tako poganja naprej gledališče samo. Mali komadi zanj predstavljajo seznam gestusov: gestus molka, gestus oziranja, gestus

|| Tretjega rajha ||

prestrašenosti itd., torej gestusov pod diktaturo. Epsko gledališče lahko tako dokaže, da so v njem mogoči tako »psihološki interierji« kot skorajda naturalistični elementi.

Iz podatkov o nastanku in razvoju besedila je razvidno, da je Brecht nabor malih komadov vseskozi spreminjal, ga tudi prepuščal različnim režiserjem in kontekstom posameznih uprizoritev. Leta 2023 bi zaradi avtorskih pravic, ki jih v Brechtovem imenu upravljajo njegove_i dedinje_či, uradno morale_i uprizoriti vseh 24 (oz. 27) prizorov – brez kakršnihkoli sprememb in v vrstnem redu, v kakršnem so natisnjeni. To togo razumevanje ekipam, ki se tega besedila lotevajo tik pred potekom avtorskih pravic, tako odvzema tisto bistveno komponento, ki jo je Brecht kot gledališki človek nedvomno predpostavil, namreč, da si ekipa izbere tiste prizore in v takšnem vrstnem redu, kot se ji za njihov čas, prostor in vizijo zdi primerno.

Za ameriško postavitvev je npr. sam Brecht sedemnajst malih komadov razporedil v tri sklope (se pravi, da niso bili uprizorjeni v istem vrstnem redu, kot so bili natisnjeni), spisal novo pesem, ki vse skupaj uokvirja, nekatere dele teksta dopisal, napravil gledališki okvir itd. Še leta 1956 (tik pred smrtjo) je svoje učenke_ce pooblastil, naj na oder Berliner Ensembla postavijo deset prizorov te igre, in uprizoritev je nato doživela 156 ponovitev.

V slovenščini je šest prizorov izšlo v dveh številkah študentskega časopisa *Tribuna* leta 1960 (brez navedbe prevajalke_ca). Dva prizora sta bila nato šele leta 1997 prevedena za radio (prevajalec Peter Zobec). Odrsko postavitvev pa je besedilo doživelo šele leta 2021 s študentsko produkcijo na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo (v prevodu študentk_ov germanistike na Filozofski fakulteti v Ljubljani in v režiji Bora Ravbarja in Jerneja Potočana).

P. S.

Med preverjanjem prevoda prizora *Fiziki* (ki ga zaradi strogih avtorskih pravic ne smemo objaviti) sem se s fizikom in filozofom Matjažem Ličerjem zapletla v zanimivo debato, po kateri je napisal besedilo, ki dobro razpre teme in okoliščine časa nastanka Brechtovega teksta in principe njegove antifašistične dramatike. Prizor je bil sicer prvič samostojno objavljen že leta 1938 v časopisu *Die neue Weltbühne* (Praga/Pariz). Tudi nekateri drugi prizori so, kot sem že omenila, izšli še pred knjižno izdajo (npr. tudi v moskovskem pregnanskem literarnem časopisu *Das Wort*), zaradi česar so imeli v javnosti še pred začetkom druge svetovne vojne neposreden umetniški in politični učinek. V sočasnem trenutku so dokumentirali in razširjali resnico o razmerah in dogajanju v nacistični Nemčiji, opozarjali na režimsko stopnjevanje okrutnosti, na nevarnost vojne in širili idejo odpora.



Brecht, Fiziki in göttingenški akademski eksodus

Prizora *Fiziki* ni mogoče brati mimo obstoja t. i. »Nemške fizike« in velikega »göttingenškega eksodusa« v tridesetih letih. Verjetno nikjer na svetu in nikdar v zgodovini ni bilo tako intenzivnega bega tako eminentnih imen svetovne matematike in fizike, kot je bil tisti na Univerzi v Göttingenu ob koncu weimarske republike. Leta 1934, ko so akademske čistke dosegle svoj plato, je David Hilbert, najznamenitejši matematik svojega časa, na nekem sprejemu sedel poleg nacističnega ministra za izobraževanje. Ta je Hilberta vprašal, kako je z göttingenško matematiko »zdaj, ko je ta očiščena judovskega vpliva«, Hilbert pa je odvrnil, da je z göttingenško matematiko tako, da ne obstaja več. Univerza v Göttingenu nikdar več ni dosegla vpliva in teže, ki ju je imela v dvajsetih letih prejšnjega stoletja.

Ampak začeti je treba kakih trideset let prej – s kom drugim kot z Albertom Einsteinom. Spomnimo: leta 1905 je šestindvajsetletni patentni uradnik Albert Einstein iz švicarskega Berna v objavo poslal vrsto člankov, ki so pokazali meje tedanje klasične fizike ter obenem načrtali dve veji prihodnjega razvoja fizike, ki ju danes poznamo kot kvantno in

relativistično fiziko. Najuglednejši teoretični fiziki, z Maxom Planckom in njegovim sodelavcem Maxom von Lauejem vred, so posebno teorijo relativnosti nemudoma vzeli resno, vendar nove fizike niso vsi sprejeli s takim navdušenjem. Med njenimi najostrejšimi nasprotniki sta bila znana eksperimentalna fizika Philipp Lenard in Johannes Stark.

Če so imeli Planck, von Laue in drugi povsem fizikalne razloge za navdušenje nad teorijo relativnosti, so se očitki Lenarda in Starka napajali izključno iz užaljenosti in nerazumevanja, ki sta imela tako osebno kot sistemsko razsežnost. Njuna osebna zamera do Einsteina, ki se je z leti samo poglobljala, se je napajala predvsem iz občutka, da je Einstein s svojimi teoretičnimi objavami o kvantni mehaniki lomastil po njunih eksperimentalnih vrtičkih in ju tako prikrajšal za številne zasluge, do katerih bi morala biti upravičena edinole ona. Kar zadeva nerazumevanje, pa jima preprosto ni uspelo slediti Einsteinovi splošni teoriji relativnosti, ki je temeljila na diferencialni geometriji in tenzorski analizi, razmeroma sodobnih vejah tedanje višje matematike (ki odmev najdeta tudi v Brechtovem prizoru). To nerazumevanje, okrepljeno z dejstvom, da sta bila Lenard in Stark goreča nacionalista, je pripomoglo

k temu, da sta v dvajsetih letih še trdneje zajahala val antisemitizma in vse svoje komunikacijske kanale izkoristila za napade na teorijo relativnosti, Einsteina osebno in judovske fizike nasploh. Pri Starku so bili simptomi prevlade desnega ekstremizma nad fiziko tako močni, da je kvantni teoriji nasprotoval kljub temu, da je bila edina, s katero je bilo moč pojasniti t. i. Starkov pojav, zaradi katerega je sam dobil Nobelovo nagrado.

Njuna sklopitev Einsteinovih teoretičnih dosežkov z nacističnim seznamom osebnostnih značilnosti judovske rase je v tedanjem strupenem ozračju močno resonirala s širokimi množicami. Ustanovila sta gibanje »Nemška fizika«, ki je nasprotovalo sodobni fiziki in povzdigovalo pozitivistične rezultate poznega 19. stoletja: arijska fizika naj bi veliko teže dajala eksperimentalnim dejstvom in opisovala svet tak, kot je, judovska fizika pa naj se ne bi opirala na opazovanja, temveč naj bi gradila nepreverljive univerzalistične abstraktne teorije, ki družbeno sprejemljivost dolgujejo izključno zalednemu vplivu judovskih kapitalskih mrež. Einstein se je leta 1920 kljub temu celo udeležil srečanja Zveze nemških naravoslovcev in skušal odgovoriti na te očitke. Pri tem seveda ni bil uspešen – uvidel je, da je bil

skrajno naiven in da je bila udeležba velika napaka. Zapisal je, da je imel občutek, da bi bila teorija sprejeta drugače, če bi bil Nemec »s svastiko ali brez nje«, ne pa Jud liberalnih nazorov. Ko so desničarski skrajneži 24. junija 1922 umorili nemškega zunanjega ministra judovskega rodu Waltherja Rathenaua, se Einstein nekaj časa ni pojavljal v javnosti, saj se je bal za svoje življenje, in je izkoristil prvo priložnost za daljšo pot v tujino. Lenard, tedaj direktor Inštituta za fiziko v Heidelbergu, ob atentatu na Rathenaua ni dovolil, da bi nemško zastavo, ki je visela pred inštitutom, spustili na pol droga. Leta 1928 je Hilbert zapisal: »V Nemčiji prihaja do politične represije najhujše vrste. Ne veljaš za Nemca, nisi vreden, da si se rodil kot Nemec, če ne ravnaš tako, kot ti je ukazano.«

V zgodnjih tridesetih letih so se razmere dodatno zaostrele ter dosegle svoj vrhunec s formalno nacistično »konsolidacijo« (t. i. *die Gleichschaltung*) družbe in univerz, ki je bila uzakonjena marca in aprila 1933. V Göttingenu so na mah odpustili celo vrsto svetovno priznanih profesorjev matematike in fizike. Seznam ljudi, ki so v tem obdobju zapustili Göttingen, se danes bere kot seznam najpomembnejših matematično-fizikalnih izrekov, pojavov in teorij 20. stoletja: Max Born, Richard Courant, Emmy Noether, James Franck, Felix Hausdorff, Hermann Weyl, Paul Bernays, Issai Schur, Edmund Landau, John von Neumann, Theodore von Kármán in drugi. Albert Einstein je tedaj deloval v Berlinu, decembra 1932 pa je odšel v ZDA, na Univerzo v Princetonu, kjer se mu je leta 1935 pridružil Wolfgang Pauli. Ženi je ob odhodu dejal, naj se še zadnjič ozre čez ramo, saj njune hiše ne bo videla nikdar več.

V Göttingenu so vajeti vzeli v roke nacisti. Nasilje nad tistimi, ki so ostali, je orkestriral matematik Oswald Teichmüller, član NSDAP in SA. Teichmüller je organiziral študentski bojkot judovskih profesorjev, kar jih je prisililo k odhodu – tak je bil denimo primer Edmunda Landaua. Einsteinov priimek je postal »beseda na E«: ko je sloviti fizik Werner Heisenberg, utemeljitelj kvantnega načela nedoločenosti, leta 1934 v javnosti izrekel Einsteinov priimek, mu je lokalni nacistični vodja Alfred Rosenberg izrekel uradni ukor.

Max von Laue je bil eden tistih fizikov, ki se mu je situacija gnusila: odkrito je nasprotoval »Nemški fiziki« in nacistični obravnavi judovskih kolegov. Na ulici je pod desno roko vedno in dosledno nosil lažen paket, da mu je ni bilo treba dvigovati v nacistični pozdrav. Zlati medaljon svoje Nobelove nagrade je raztopil, da mu ga ne bi zasegli nacisti. Po vojni so mu ga v Nobelovi fundaciji znova ulili iz istega zlata. Čas je primerjal s procesom proti Galileju ter bil zaradi svojih izjav tudi disciplinsko obravnavan in kaznovan.

Z Lenardom, Starkom in »Nemško fiziko« pa so imeli težave tudi znanstveniki, ki so izbrali kolaboracijo z nacisti. Najboljši primer je ravno omenjeni Heisenberg. Njegovo sodelovanje z režimom presega to besedilo, ni pa dvoma, da je šlo za najpomembnejšega znanstvenika, ki je zavrnil denunciacijo kvantne mehanike in teorije relativnosti, zaradi česar je postal tarča ostrih napadov arijskih fizikov; označevali so ga za »belega Juda«. Situacija je vrh absurdnosti dosegla po letu 1935, ko se je Heisenberg, da bi zaščitil svoje dobro ime, v zvezi s Starkovimi in Lenardovimi napadi obrnil na vodjo SS Heinricha Himmlerja. To je storil prek zvez: materi Himmlerja in Heisenberga sta bili namreč dobri znanki. Himmlerjeva mama je omenila, da je »Heinrich obkrožen z rahlo neprijetnimi ljudmi«, vendar je obljubila, da bo zadevo uredila, saj je »Werner tako prijazen fant, ki ji vedno čestita za rojstni dan«.

Himmler je zadevo uredil tako, da je ozvočil Heisenbergovo hišo in odredil tajno preiskavo o njegovem značaju. Gestapo je preiskavo zaključil s stališčem, da je Heisenberg »apolitičen« znanstvenik, ki je bil priučen judovske fizike, vendar je na dobri poti v arijsko znanost. Heisenberg je tako neposredno spoznal substanco Periklejeve brezčasne pripombe, da to, da človeka politika ne zanima, ne pomeni, da ta človek ne zanima politike. Himmler je nato pisal vodji Gestapa Reinhardu Heydrichu, naj Heisenberga ne likvidirajo, ker je v bistvu dostojen človek in ker bi ga »lahko izkoristili za sodelovanje z nacističnimi znanstveniki na področju teorije kozmičnega ledu« – šlo je za obskurno, med vodilnimi nacisti priljubljeno teorijo iz 19. stoletja, ki je trdila,

da je led osnovni sestavni del vseh kozmoloških in fizikalnih procesov. Žal nam skopo odmerjeni prostor preprečuje podrobnejšo obravnavo teorije. Na Heisenbergovo srečo ga Himmler nikdar ni vprašal, kaj si misli o teoriji kozmičnega ledu, mu je pa namignil, da bo zanj bolje, če Einsteina ne omenja več. Heisenberg je namig razumel.

Povedanemu navkljub Lenard in Stark pri nacistih nikdar nista zares dosegla vpliva, ki sta si ga obetala, »Nemška fizika« pa je naklonjenost nacistov dokončno izgubila leta 1938, ko sta Lise Meitner in Otto Frisch odkrila razcep uranovega jedra. Ta dosežek je sprožil tekmo za izdelavo atomske bombe, ki je v ZDA vodila do projekta Manhattan, v Nemčiji pa ideološke prednosti »Nemške fizike« pod realpolitičnimi pritiski niso zmogle kompenzirati njenih očitnih funkcionalnih pomanjkljivosti. Celoten program Lenarda in Starka so postavili na hladno. Odveč je pripominjati, da nacistična implementacija »judovske fizike« (pod Heisenbergovo taktirko) ni sovpadala z nižanjem stopnje nadzora nad državljanji. Nasprotno, ekscesi totalitarnega režima so se širili tudi med tiste, ki niso imeli izoblikovanih političnih mnenj in v tem pogledu niso bili dejavni. Kot je zapisala Hannah Arendt, je totalitarizem enkrat za vselej opravil z nevtralnostjo igranja šaha.

To je privedlo do razmer, v katerih je vzajemna sumničavost prevevala vsa družbena razmerja. Kot vsi drugi so se morali tudi znanstveniki, ki so zasedli izpraznjena mesta v Göttingenu, izogibati zasebnim stikom – ne zato da bi omejili difuzijo lastnih prepovedanih idej, temveč da bi v primeru skoraj gotovih težav v prihodnosti omejili število ljudi, ki bi jim lahko v strahu za lastno življenje škodovali z lažnim pričanjem. Ta panoptični sistem je deloval tako dobro, da so bile tajne službe pogosto skorajda nepotrebne.

To sta torej prostor in čas, v katera je Brecht postavil svoj prizor o fizikih X in Y v Göttingenu. Prizor se začne, ko v sobo na inštitutu zarotniško stopi Y, ki je ravnokar dobil pismo od fizika z imenom »Mikowsky«, prek katerega sta stopila v stik z »njim«. Izkaže se, da je »on« sam Albert Einstein. Kar zadeva »Mikowskega«, nekaj pripomb: matematik, ki je leta 1908 (nikjer

Jerko Marčič, Damjana Černe, Luna Pentek



Ivana Percan Kodarin, Stane Tomazin



drugje kot v Göttingenu) formaliziral teorijo relativnosti ter prvi vpeljal štiridimenzionalni prostor-čas kot enoten matematično-fizikalni pojem, je bil Hermann Minkowski. Umrli je že leto kasneje, leta 1909, star 44 let. Brechtova izbira imena »Mikowsky« tako verjetno napotuje na dejstvo, da je bil korespondent fizikov X in Y pomemben znanstvenik in Jud. Oba atributa sta bila dober razlog za njuno preganjavico. Jasno je tudi, da X in Y korespondenco nujno potrebujeta, prizor pa zato deluje kot ostra Brechtova bodica zoper sposobnosti režimsko sprejemljivih kadrov, ki so po čistkah stopili v prevelike čevlje pregnanih judovskih profesorjev.

Ustavimo se za hip še pri formalnih fizikalnih vidikih tega prizora. Odstavek o tem, kako tvorimo mešani tenzor drugega reda iz treh kontravariantnih vektorjev, je smiseln, sama enačba $\Sigma^{-lr} = C_{hi}^{-l}$, ki je v Suhrkampovi kritični izdaji vložena v besedilo, pa je za fizike in matematike že na prvi pogled nesmiselna oziroma postavljena narobe. Tenzorski indeksi na levi (l, r) in desni (h, i) se ne ujemajo, poleg tega je na levi tenzor drugega reda, na desni pa mešani tenzor tretjega reda. Brecht v pismu Herzfeldu (22. julij 1938; BFA 29, 105) sam izpostavi, da se mu »formule zdijo napačne«, in Herzfelda prosi, naj jih pošlje »kakemu fiziku v pregled, [...] najraje bi namreč videl, da so formule pravilne«. Do pregleda kljub Brechtovi pravilni intuiciji očitno ni prišlo.

Za angleški prevod s pravilno formulo je poskrbel znani relativistični fizik Engelbert Schücking v reviji *Physics Today* leta 1999, kjer je pravilna formula, skladna z Brechtovim besedilom, videti takole: $\Sigma_l^r = C_{hi} \phi^h \nu^i t^r$. Ko upoštevamo Einsteinov sumacijski dogovor in seštejemo po nemih indeksih (h, i) na desni strani, se na levi in na desni najdeta mešana tenzorja drugega reda z ujemajočimi se indeksi (l, r). Schücking kot vir prevoda navaja Suhrkampovo nemško izdajo iz leta 1988, ki vsebuje napačno formulo – očitno je bila torej napačno stavljena enačba zanj preveč moteča in jo je popravil sam. Dotični poseg v besedilo kritične izdaje potemtakem s šestdesetletno zamudo izpolnjuje prej navedeno Brechtovo željo po preverbi pravilnosti formul.

Pomen popravljenе formule ni jasno razviden, naslednji dve pa sta pravilni in izražata dve znani

fizikalni spoznanji. Formula $\Delta f = 4\pi\kappa\mu$ (v *Physics Today* Schücking Laplaceov operator $\Delta = \nabla^2$ eksplicitno spremeni v $\nabla^2 f = 4\pi\kappa\mu$) predstavlja Poissonovo enačbo za gravitacijski potencial, ki sporoča, da gostota snovi igra vlogo izvorov prostorske spremenljivosti gravitacijskega potenciala f . Gre za znani rezultat klasične fizike in Einstein se je moral med letoma 1912 in 1915 pošteno potruditi, da je splošno relativnost zapisal na način, ki je v limitnem primeru vodil do te znamenite enačbe. Enačba $\delta f / \delta s = 0$ je ena od oblik variacijskega načela, ki velja za eno od najbolj temeljnih in najuporabnejših spoznanj fizike, s katerim lahko na najrazličnejših področjih fizike izpeljemo enačbe gibanja, katerih rešitve opisujejo evolucijo fizikalnih sistemov.

Prizor *Fiziki* ni le prikaz vzdušja na Univerzi v Göttingenu, temveč miniaturna država, v kateri so preštevilni državljani srhljivo natančno utelesili Peachumovo jadikovanje iz Brechtove *Opere za tri groše*: »*Wir wären gut – anstatt so roh, / doch die Verhältnisse, sie sind nicht so.*«³ Ljudje, kot je bil Max von Laue, pa so poskrbeli za zgled, da je bila tudi v tistih časih izbira med kolaboracijo in uporom mogoča in stvar osebne odločitve.

Viri:

Engelbert L. Schücking, »Jordan, Pauli, Politics, Brecht, and a Variable Gravitational Constant«, *Physics Today*, 52, 10, 26 (1999); doi: 10.1063/1.882858.

Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (BFA)*, ur. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei in Klaus-Detlef Müller, Berlin, Weimar: Aufbau in Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988–2000, zvezek in stran: 29, 105.

3 Trije obstoječi prevodi teh dveh verzov v slovenščino so za potrebe tega članka neustrezni, zato navajamo lasten delovni prevod: »Ravnali prav bi, ne slabo, / a v teh razmerah je težko.«

Antonin Rodich

Reka in neofašizem

Ne italijanska liberalna vlada ne nacionalna buržoazija se nista pretirano veselili, ko je

Gabriele D'Annunzio leta 1919 brez velikega odpora italijanske vojske vkorakal na Reko. Čeprav so bili uporni arditii tako po številu kot po oborožitvi šibkejši, so hudo spodkopali državni oblastni monopol. D'Annunzio in njegovi podaniki so bili preprosto preveč priljubljeni. Ker so mu vojaki slepo sledili, je ideološko načel vojaški nadzor. To so sicer mokre sanje levih in anarhističnih revolucionarjev – liberalni, ideološki državni aparat ni vzdržal. Toda tudi socialdemokratske in komunistične stranke niso bile preveč navdušene – D'Annunzio je bil zagrizen nacionalist, sicer ne strogo proti komunistom, vseeno pa ga je od njih ločil jasen razkorak. Kakor futuristi, ki so se pod Marinettijem zadrževali na Reki, se je sicer zavestno zoperstavil meščanstvu in njegovi morali, vendar se ni osredotočil na razredno družbo ali na to, da bi jo presegel.

Na materialni ravni so med »Italijanskim regentstvom Kvarnerja« obljubljali marsikaj, pri čemer so se opirali na ideje nacionalnih sindikalistov, ki jih je na Reki zastopal Mario Carli: med drugim so bile to volilna pravica za ženske, minimalna plača in družbeno zastopstvo delavk_cev v korporativni državi. Vendar pa te ideje, četudi so bile napredne, ne le da niso prelomile z razredno družbo, temveč se niso nikoli udejanjile. Medtem pa je bila ideološko-estetska ponudba pestra: odvijale so se orgije, plesi, sprevodi, govori. Pri čemer so okupatorji

uporabljali tako estetsko-libidinozne tehnike, značilne za vojsko, pa tudi ezoteriko in gledališče. Zabava, ki je potekala na Reki, je bila tako spektakel za mesto samo kot za okupacijsko vojsko.

Pri tem je bilo vse skupaj libidinozno nabito: tako v heteroseksualni domišljiji – ženske iz vse Italije, ki so prišle na Reko, da bi izživele svobodno ljubezen in omrežile kakega italijanskega vojaka – kot v fantazmi ženskarja D'Annunzia samega, ki je svojo zloglasno vlogo sooblikoval sam, tudi v ojdipovsko navdahnjenih besedilih; pa v kvirovskih fantazijah, ki vse skupaj presegajo – tako na primer pri Comissu, pesniku, ki je verjetno imel v vojski afero z Guidom Kellerjem; potem v Kellerjevi erotizirani ezoteriki ter v prijateljstvih in korespondenci D'Annunzia z lezbično in spolno nekonformistično Romaine Brooks in njeno ljubimko Ido Rubinstein. V Comissovih zapiskih je poleg tega moč najti opis obredov preoblačenja v nasprotni spol in oseb, ki se identificirajo kot trans ali transvestiti.

Keller, Comisso, D'Annunzio – vsi so z dejanji, besedili in simboli neposredno napadali meščansko moralo, in to v predstavah o načinu življenja, mitih, estetiki in izražanju seksualnosti. Njihove številne transgresije so v obredih in v načinu življenja radikalni, temelje liberalne morale spodkopavajo tako v omenjenih materialnih kot celo v skrajnih libidinoznih protislovjih. Tarča napada sta parlamentarna demokracija in meščanska kultura, pa tudi meščanska družina in spolna morala. Vse to je vključeno v igro prestopanj in spektakularnih

provokacij – gre za priznanje libidinalne in užitkarske agresije.

Nasprotno kot implicira teza komunistk_ov o tedanjem socialnem fašizmu, protofašistov ne gre enačiti s socialno demokracijo: protofašisti se sicer simbolično in estetsko zoperstavijo meščanstvu, vendar se ne dotaknejo materialnih temeljev kapitalizma, ampak ideološko spodkopljejo meščansko moralo in s tem politično rušijo meščanski sistem, socialna demokracija pa ne poskuša povsem zlomiti ekonomske moči meščanstva, temveč jo le zamajati, hkrati pa privzame meščansko moralo in pravila igre v meščanski demokraciji.

Protofašizem je bil subverziven, ker je spodkopaval meščansko moralo – tudi na simbolični ravni –, vendar je hkrati izključeval resnično materialno preoblikovanje družbe in zanimal razred kot pomembnega deležnika pri tem. Ampak ta subverzija in hkratna subverzija oblastnega monopola projektu ni prinesla naklonjenosti meščanskih industrialcev niti vzpenjajočega se proletariata. Tako je bil protofašizem na Reki materialno obsojen na propad, saj se s piratstvom ni bil zmožen vzdrževati.

Pomembno pa je, da ta zgodnja faza fašizma tudi ideološko-libidinozno ni bila stabilna – notranja protislovja so napeljevala k njeni razpustitvi in edina rešitev je bil iz tega izhajajoči fašizem sam: fašizem, ki slej ko prej razveljavi meščansko moralo in demokracijo, vendar z vsemi silami brani meščansko družino in nacionalne ideje pred vsakršno subverzivnostjo; ki čisla visoke ideale, da bi obranil vse drugo, vsa protislovja, vsa dejanja v vsej njihovi odurnosti.



Lina Akif, Matija Vasti, Jerko Marčič

V imenu meščanske zdrave spolnosti se sadistično mori, trpinči, posiljuje. Zato naletimo na vse: od homoerotičnih opisov bratstva in čutnosti na Reki prek mučenja z ricinusovim oljem do uničevalne vojne in množičnih pobojev že med italijansko-abesinsko vojno in torej – kar je pomembno! – še pred zavezništvom z Nemčijo. (Ne smemo se ujeti v fašistično past, da bi vso nesrečo v Italiji pripisali grozljivosti nacionalsocialistov in s tem vsaj delno opravičili italijanski fašizem.)

Že med okupacijo Kvarnerja se je začel projekt prevešati v to fazo. Ko je postalo jasno, da materialne zahteve niso uresničljive in spektakel sam vsega skupaj ni več zmogel prikriti, je D'Annunzio proti svojim nasprotnikom uvedel drakonske zakone, enako kot proti hrvaškemu prebivalstvu. To je sovpadalo z nasilnimi ekscesi proti slovenskemu prebivalstvu, ki so jih v Trstu izvajali Mussolinijevi črnosrajčniki. Za to fazo fašizma marinettiji, d'annunzii in kellerji niso bili več uporabni.

Izginili so s političnega prizorišča, se samocenzurirali ali pa so, kakor De Ambris, kot kritiki odšli v pregnanstvo. Če so ostali, so jim namenili vlogo izpraznjenih junakov italijanske države.

Zakaj je Reka za nas zanimiva? Gotovo kot primer ideološkega zamika, do katerega pride, ko kapitalizem preseže točko preloma, ne da bi izginil. Pa tudi kot primer fašistoidnega razvoja: enaka usoda, kot je doletela naše okupatorje, se danes že kaže *alt-rightu*: na mesto kanyejev, trumpov in yiannopoulosov so stopili de santisi in melonijeve današnjega časa. Meloni je v Italiji kot eno prvih uradnih dejanj uvedla drakonsko kaznovanje nelegalnih rejv partijev, kar jasno kaže na to, da ne gre za igro prestopanja meščanske morale, temveč za uveljavitev družinske morale, za močan nastop države. Meloni ne ustvarja kaosa, ampak pospravlja. Ni več »*conservative is the new punk*« (konservativnost je novi pank), kot oznanjajo pametnjakoviči

alt-rightovske platforme »Infowars« (informacijske vojne). S svojim popolnoma banalnim represivnim dejanjem kaže: v fašistični idealni državi Giorgie Meloni bodo pankerji in rejverji kateregakoli prepričanja spet gnili v zaporu.

Levica mora slej ko prej nastopiti organizirano ter se jasno, odkrito in iskreno lotiti razrednega vprašanja. Hkrati se ne sme ustrašiti libidinoznih tem, da ne bi pri tem zapadla v razvrščevalni moralizem politične korektnosti na identitetni osnovi. Drugače se bodo pri levici razprle enake točke preloma, kakršne se razpirajo pri meščanski ideji: skozi te razpoke se bo prikradel neofašizem in jih nato spet zabetoniral – v navalu neverjetnega, neizmernega nasilja.

Prevedla Urška Brodar



Blaž Šef, Matija Vastl



Janja Majzelj, Ivana Percan Kodarin



Slovensko mladinsko gledališče

Vilharjeva II, 1000 Ljubljana
T: +386 (0)1 3004 900
F: +386 (0)1 3004 901
info@mladinsko-gl.si
www.mladinsko.com

Svet Slovenskega mladinskega gledališča:

Semira Osmanagić – predsednica, Zvone Čadež,
Alenka Pirjevec, Katarina Stegnar, Martina Vuk

Strokovni svet Slovenskega mladinskega gledališča:

Tatjana Ažman – predsednica, Blaž Lukan,
Janez Pipan, Matjaž Pograjc, Dario Varga

Direktor: Tibor Mihelič Syed
Umetniški vodja: Goran Injac
Režiserja: Matjaž Pograjc, Vito Taufer
Dramaturginja: Urška Brodar
Vodja trženja in odnosov z
javnostmi: Helena Grahek
Lektorica: Mateja Dermelj
Strokovni sodelavki: Tina Malič, Katarina Saje
Tehnični vodja: Dušan Kohek
Vodja koordinacije programa: Vitomir Obal
Kordinator programa: Gašper Tesner
Tajnica gledališča: Lidija Čeferin
Računovodkinja: Mateja Turk
Knjigovodkinja: Tina Matajč
Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot, Sanja Spahić

Predstava je nastala s podporo
Ministrstva za kulturo RS.
Ustanoviteljica Slovenskega mladinskega
gledališča je Mestna občina Ljubljana.
Pokrovitelj programa je SPAR Slovenija.



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



Center urbane kulture Kino Šiška

Trg prekomorskih brigad 3, 1000 Ljubljana
T: +386 (0)1 500 30 00
F: +386 (0)1 500 30 21
info@kinosiska.si
www.kinosiska.si

Svet zavoda Center urbane kulture Kino Šiška:

Jožka Hegler – predsednica, mag. Jaka
Mihelič – namestnik predsednice, Eva
Strmljan Kreslin, Vanda Straka Vrhovnik, Uroš
Stibilj, asist. dr. Eva Vrtačič, Uroš Veber

Direktor: Simon Kardum
Pomočnik direktorja za menedžment in
finance, umetniški vodja gledališkega in
plesnega programa: Mitja Bravhar
Pomočnik direktorja za glasbeni program,
vodja glasbenega programa: Matjaž Manček
Umetniška vodja programa vizualnih,
avdiovizualnih in intermedijskih
umetnosti: Simona Jerala
Organizatorica kulturnega
programa: Andreja Bolčina
Vodja za stike z javnostjo: Anja Pia Biščak
Tehnični vodja: Matej Bobič
Poslovna sekretarka VI: Darinka Jurečič
Strokovna delavka VII/2: Urška Črnič
Samostojni strokovni sodelavec
VII/2: mag. Jaka Mihelič
Vodja kulturno-umetnostnega
programa: Ajda Ana Kocutar
Digitalni marketing: Dominika Maša Kozar
Oblikovanje materialov: Matjaž Komel
Vodja programa ŠPIL LIGE in pomočnik
vodje glasbenega programa: Nik Drož
Vodja Info pulta in hostesne
službe: Almedina Meštrovac

Ustanoviteljica in sonfinancerka Kino
Šiška je Mestna občina Ljubljana.



Mestna občina
Ljubljana



LIUBLJANA
MESTNA OBČINA
SELENA
PRESTAVNA ENOTA



LIUBLJANA
MESTNA OBČINA
UNESCO
Gledališče
Kulturno mesto
kreativnih mest

Prodaja vstopnic:

Za izven

Prodaja vstopnic za izven bo potekala
izključno prek Kina Šiška. Blagajna Kino
Šiška je odprta vsak dan od ponedeljka
do petka med 15.00 in 20.00 ter na
dan dogodka, eno uro pred dogodkom. V
poletnem času je blagajna odprta smo na
dan dogodka, eno uro pred dogodkom.
Vstopnice za dogodke v Kinu Šiška je
mogoče kupiti tudi preko spletne strani in
preko prodajne mreže Eventim. Rezervacij
vstopnic ni.

Blagajna: Eventim SI, d. o. o.
M: +386 (0)30 310 110

Dijakinje_i, študentke_je,
upokojenke_ci, registrirane
brezposelne osebe, registrirane
samozaposlene osebe na področju
kulture in medijev z veljavnim
dokazilom o svojem statusu ter
skupine nad 5 oseb lahko izkoristijo
20 % popusta pri nakupu vstopnic v
predprodaji (ne na dan dogodka) v
Kinu Šiška. Popust (razen skupinskega)
lahko uveljavljajo tudi pri spletnem
nakupu vstopnic, ob vstopu na
prizorišče pa se morajo izkazati z
veljavnim dokazilom o statusu.
Število vstopnic je omejeno.

Za članice_e Kluba Mladinskega

Članice_e Kluba Mladinskega prosimo,
da za uporabo svojih članskih
vstopnic pokličejo v Prodajno galerijo
Mladinskega (OI 425 33 12), ki je odprta
vsak delavnik od 12.00 do 17.30, ob
sobotah pa od 10.00 do 13.00.

Gledališki list Slovenskega
mladinskega gledališča
Sezona 2022/2023

Številka 4
Januar 2023

Izide ob vsaki premieri
Izdalo Slovensko mladinsko gledališče
Za izdajatelja Tibor Mihelič Syed

© Vse pravice pridržane

Uredništvo: Urška Brodar, Mateja Dermelj,
Helena Grahek, Goran Injac, Tina Malič,
Katarina Saje, Tibor Mihelič Syed

To številko uredila: Urška Brodar

Lektorica: Mateja Dermelj

Redaktorica: Tina Malič

Foto: Ivian K. Mujezinović

Oblikovanje: Mina Fina, Damjan Ilič,

Ivian K. Mujezinović – Grupa Ee

Tisk: Fotoprospekt, d. o. o.

Naklada: 500 izvodov

Cena: 2 €

ISSN: 2232-2019



Damjana Černe, Janja Majzelj

MI DDINJEKO 00/07