

Pia Jovanovič, Gimnazija Novo mesto

FANTAZMA DVOJINE V SENCI GENIJA: REFLEKSIJA VLOGE ŽENSK PRI
OBLIKOVANJU BRECHTOVEGA USTVARJANJA PREK UPORIZITVE *ŽIVLJENJE
IN ČASI BERTOLTA BRECHTA* ANTON PODBEVŠEK TEATRA

Uvod

Po ogledu uprizoritve *Življenje in časi Bertolta Brechta* v Anton Podbevšek teatru v režiji Matjaža Bergerja me ni pritegnil le Eugen Bertholt Friedrich Brecht kot individualist, ki velja za »emblematično osebnost 20. stoletja s predvsem gledališko usodo«, temveč tudi njegovo kolektivno delo s sodobniki, ki so vplivali na poznejši razvoj gledališča. Kompleks razmerij med režiserjem, igro, zvokom, prostorom, igralci in občinstvom je Brecht razširil z ideologijo o gledališču kot kolektivnem eksperimentu. Vzdrževanje dolgotrajnih in intenzivnih ustvarjalnih partnerstev z drugimi pisatelji, skladatelji, režiserji, igralci, dramaturgi in scenografi, kot so Hanns Eisler, Walter Benjamin, Emil Burri, Kurt Weil, Carola in Caspar Neher, mu je omogočilo izstop iz subjektivnosti izražanja. Brechtov koncept epskega oz. dialektičnega gledališča logično odraža tudi način ustvarjanja, ki je v skladu z njegovimi marksističnimi prepričanji, produkcija umetnosti naj bi (so)delovala kot družba. Možno je presoditi, da je med to teorijo in prakso nekakšen avtorski konflikt, saj je Brecht dela objavljaj pod svojim imenom, prispevki sodelavcev, predvsem pa sodelavk, so ostali podcenjeni. Eno izmed brechtovskih vprašanj izpostavlja avtorstvo in kako je le-to povezano z družbeno močjo. Kot žensko, ki vstopa v svet literature, me je prevzel predvsem odnos s sodelavkami Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau, Helene Weigel in Margarete Steffin, »ki jih je zgodovinska pripoved o Brechtu na križišču buržoazno-patriarhalnega navdušenja nad Posameznikom (moškega spola) stalno odvracala na rob«. Pri odgovarjanju na vprašanje, kateri zunanji dejavniki so pisali Brechta, poleg vojne, vzpona nacizma, izgnanstva, zaslišanja pred komisijo protiameriških dejavnosti, družbene neenakosti in marksističnih ideologij, ne smemo pozabiti na tiste, ki so živele po vrednotah nove ženske in si utirale pot v urbani svet umetnosti. Izmed štirih izjemnih intelektualek sem se zaradi temperamentnega razkoraka poglobila v življenji in čase Elisabeth Hauptmann in Ruth Berlau, katerih delo je zaradi ozkoglednosti interpretov ostalo prekarno in eksistenčno negotovo v senci genija.

O čem govori ta zgodba?

Naslovna sintagma izvira iz poskusa prikaza dvosmerne implikacije med umetnikom in zgodovinskim kontekstom, ki zajema mračne čase, o katerih je Brecht pisal v pesmi *Za nami rojenim*. V uprizoritvi jo recitira Barbara Ribnikar, ki upodablja Helene Weigel, kot eno temeljnih sporočil predstave. Čeprav je predstava *Življenje in časi Bertolta Brechta* osredinjena na njegovo obdobje izgnanstva (1933 do 1949), preseže biografijo z vključevanjem filozofije (citatov Slavoj Žižka), pesmi, transkripcije sodnega zapisa, seznamov lastnine, dnevnikov, anekdot in z učinkovito izvedbo brechtovskih tehnik. Ena temeljnih Brechtovih teoretičnih orodij je *V-Effekt*, kjer gre za tehniko, ki gledalcu preprečuje čustven vstop v predstavo ter ga sili h kritičnemu mišljenju in presoji dogajanja. Zaznala sem, da igralci v *Življenju in časih Bertolta Brechta* niso verjeli, da so lik, ampak so ga navajali, citirali, o njem poročali. Tina Resman se predstavi: »Sem Elisabeth Hauptmann.« Gregor Čušin in Svit Stefanija sta oblečena v Brechtovo modro delavsko jakno. Jana Menger prisede v publiko, Gaja Filač razlaga strukturo kitajskih pismenk, prisotna je nenehna uporaba zvoka, projekcije slik in videoposnetkov pa dokumentarno opominjajo na resničnost predstave.

Julija brez Romea

Brez dvoma me je zaradi upornega in močnega karakterja najbolj prevzela Elisabeth Hauptmann, ki jo v uprizoritvi poseblja Tina Resman. Bila je nemška pisateljica, prevajalka in dramaturginja, ki je po prihodu v Berlin leta 1922, v času, ko je iskala zaposlitev, vstopila v ustvarjalni in osebni prostor Bertolta Brechta. Sprva je postala njegova tajnica, kmalu zatem pa ena njegovih najpomembnejših sodelavk in soavtoric pri delih, kot so *Opera za tri groše*, *Bobni v noči* in *Happy End*. Kljub temu je bila dolgo časa javno priznana zgolj kot administrativna pomočnica, čeprav je bistveno pripomogla k oblikovanju Brechtovega sloga, še posebej v berlinskem obdobju. Njen vpliv je segal globoko v jedro Brechtove poetike, vključno z razvojem koncepta epskega gledališča.

V predstavi me je osupnil lucidni opis Elisabeth Hauptmann, kako lahko ženska najučinkoviteje vpliva na moškega: njena naloga je bila Brechta poslušati, mu pokazati, da ga razume, in šele nato izraziti lastna stališča. Prav ta sposobnost strateške tišine in premisleka je omogočila, da je bil njen glas posredno slišan tudi preko postavljanja temeljev močnim ženskim karakterjem v Brechtovih delih. Bila je izobražena, nadarjena in izredno prodorna, vendar je kljub temu v skupnih delih Brecht naveden kot osrednji avtor. Potrebno je zavedanje, da je delovala v močno patriarhalnem kulturnem okolju in se namesto varne, a omejujoče poti, odločila za umetniško tveganje ter s tem za ekonomsko odvisnost od Brechta. Njuna zveza je bila ustvarjalna in

romantična, kasneje prijateljska, a obenem zaznamovana z neenakimi razmerji moči. Ta so v predstavi prikazana tako, da Hauptmann sprva ni seznanjena z Brechtovim odnosom s Helene Weigel, zanj izve šele, ko se ta prikaže z dojenčkom. Ko se je leta 1929 Brecht poročil z Weigel, me Hauptmannin poskus samomora, kljub njenemu močnemu značaju, preseneti, kar nakazuje, da je Brecht včasih tudi ogrožal mentalno zdravje in celo obstoj svojih ljubimk. Skrito moč, stabilnost, odločnost in samostojnost v tragičnosti ženske usode je Tina Resman nakazala s pokončno držo in prekrižanimi rokami za hrbtom. Hauptmann pa si je, ko je Weigel po poroki prinesla biserno ogrlico, sama poiskala ljubimce iz Brechtovega kroga. Hauptmann se je tudi trudila obvarovati njegove rokopise pred Gestapom, za kar je bila aretirana, Brecht pa jo je ironično obtožil, da se za ohranitev zapisov ni dovolj potrudila. »Kot Brecht in Steffin tudi sama pripadam revoluciji.« Z občudovanja vrednim citatom se je uprla Brechtovi ideji, da se ne vrne v Berlin, saj se je zavedala, da je vrnitev potrebna za boj proti fašizmu.

Romantično razmerje se prekine, ko Hauptmann zboli in Brechtu napiše pismo, v katerem zahteva prekinitev stikov. Ob tej priložnosti Tina Resman tleskne Svita Stefanijo, ki na odru predstavlja Brechta, po licu in s fizično močjo udejanji dominantno odločitev. »Najino razmerje ni bilo prav nič nežno, a je bilo najmočnejše delujoče prijateljstvo, ki ga bova oba kadarkoli poznala.« V njuno korespondenco se kasneje vrne prijateljski ton. Po Brechtovi smrti leta 1956 je Hauptmann delovala kot dramaturginja pri Berliner Ensemble in urejala ter izdajala njegova dela pri založbi Suhrkamp. Njen primer jasno odpira vprašanje avtorstva: do katere mere so besedila rezultat avtorjevega samotnega miselnega procesa in kakšno vlogo imajo pri tem kolektivni projekti? Zgodba Elisabeth Hauptmann mi je razkrila sistematični izbris ženskega prispevka in opozorila, da dela v družbi niso priznana zgolj na podlagi umetniške vrednosti, temveč tudi razmerja moči, družbenih vrednot in interpretacije časa. Aktualnost izpuščanja ženskega vpliva v 21. stoletju me je presenetila, saj kljub poznejšim delnim priznanjem tema nevidnosti v literarnem in gledališkem kanonu ostaja. Ko je ljubljanska Drama v sodelovanju z SNG Opera in balet Ljubljana leta 2001 uprizorila *Opero za tri groše*, so navedli Johna Gayja in Kurta Weilla, Elisabeth Hauptmann, ki je prevedla Jonh Gayevo *The Beggar's Opera* in strukturno ter idejno oblikovala *Opero za tri groše*, pa ne. S prepoznavanjem vpliva štirih nadarjenih žensk na literaturo in gledališče je Anton Podbevšek teater uspel preseči enolično predstavo o Brechtu kot osamljenem geniju ter nakazal možnost pravičnejšega branja zgodovine. Kot mnoge ženske takšno gesto razumem in izredno cenim kot znak upanja, da bodo utišani glasovi vendarle dobili prostor, ki jim pripada.

»Brechtova Lai-tu«

Ruth Berlau, ki jo uteleša Gaja Filač, je bila danska igralka, režiserka, pisateljica, tajnica in fotografinja, ki je igrala ključno vlogo pri dokumentiranju gledaliških nastopov in Brechtovega osebnega življenja prek fotografij, dnevnikov, pisem, beležk in knjige, Brechtova Lai-tu. V poznejših zapisih je razkrivala, kako za Brechta ni obstajalo nič zasebnega, čeprav je to sam tajil. Pogosto naj bi podajal režiserske usmeritve, ki so temeljile na opažanjih okolice, kar me ponovno vrne h kolektivni umetnosti.

Zaradi mladoletne nosečnosti in kasnejšega ilegalnega splava je bila trinajstletna Ruth Berlau prisiljena zapustiti šolo. Podatki o očetu in okoliščinah njene nosečnosti so ostali neznani, glede na poznejše patološke, submisivne in disfunkcionalne odnose z moškimi ter Ruthino regresivno mentalno stanje sklepam, da jo je zaznamovala nekakšna travmatična izkušnja. Berlau je Brechta spoznala leta 1933 na Danskem, ko je zapustil nacistično Nemčijo. Za srečanje si je prizadevala, ker je igrala vlogo Ane v *Bobnih v noči* in iskala nasvete za delavsko gledališče. Njun odnos je kmalu postal romantičen, vendar ne v polnem pomenu besede, Berlau se je namreč čustveno in eksistencialno navezala na Brechta, ta pa je ohranjal razdaljo in nadzor nad odnosom. Kar daje vtis hierarhičnega razmerja, je Brechtov vzdevek za Berlau, njegovo učenko, »Lai-tu«. Čeprav si je Berlau že pred srečanjem z Brechtom pridobila sloves s pisanjem in igranjem, je od samostojnega ustvarjanja odstopila, da bi lahko sodelovala pri Brechtovih kolektivnih projektih. Ljubezen jo je odpeljala na pot tradicionalne patriarhalne dinamike, kjer ženska služi v podporo moškemu in ne avtonomni kreativnosti. Leta 1942 je Arch Oboler od Ruth Berlau prejel radijsko igro in jo predvajal pod svojim imenom, vendar se Ruth ponižno ni želela upreti. Strinjam se z Brechtom, ki je ob tej priložnosti izjavil: »Razlika je med žrtvovanjem in iskanjem žrtve.«

Pri Brechtu in Berlau ne gre le za patriarhalna kulturna pričakovanja in moško avtoriteto, temveč tudi za psihološko odvisnost. Berlau, ki se je počutila izčrpano in nevredno brez njegove pozornosti, se je nenehno oklepala ljubezni, čeprav jo je sama bolj razdajala kot prejerala. Ker Brecht ni maral bivati v hotelih, je za njuna srečanja kupila hišo in ga do nje zapeljala na motorju. V hiši je Brecht po impresiji opazovanja Berlau zapisal zgodbo s kitajskim načinom pripovedovanja »Lai-tu« oz. »Prižiganje ognja«, ki jo je izdal v zbirki filozofskih, etičnih in političnih vprašanj, *Me-ti, Knjigi obratov*. V seciranju te zgodbe sem v *Življenju in časih Bertolta Brechta* prepoznala obrazložitev narave njunega odnosa, na oder so bila med pripovedjo namreč postavljena in nato podrta nasekana drva, ki jih razumem kot opredmetenje logičnega procesa. »Opazoval sem te, ko si zakurila ogenj. Če te ne bi poznal, bi bil zagotovo užaljen. Videti si bila kot nekdo, ki je prisiljen zakuriti ogenj, in ker sem bil sam s teboj, sem moral domnevati, da sem bil ta izkoriščevalec jaz.« Lai-tu je kot Berlau želela, da bi bilo gostu

prijetno. »Les bi moral goreti, voda za čaj bi morala zavreti, jaz bi te moral ljubiti. Toda od vsega tega je nastal le ogenj, trenutek pa se je izgubil.« Brecht je Berlau pogosto naslavljal kot Lai-tu in vse kaže, da je naziv brez pomisleka sprejela, čeprav je Brecht izpostavil, da v njenem netenju ognja ni bilo nobene strasti, le suženjstvo. Morda Brecht s tem spodbode in namigne, da bi bil tudi on pripravljen več doprinesiti v njuno dvojino, če bi mu emocionalno lahko ponudila več od podrejenosti.

V spomin se mi je vtisnila razlaga Gaje Filač, ki kompleksnost več razmerij odigra z metaforo o svinčniku, kakor je to nekoč naredil Brecht, da bi Ruth Berlau pojasnil, da ne sme biti razočarana, če njena pričakovanja niso izpolnjena. Človek naj bi takrat imel predsodke. »Od ene osebe lahko pričakuješ toliko, od druge toliko, od tretje pa le toliko.« Ob tem se razdalja med palcem in kazalcem, ki sta naslonjena na svinčnik, manjša. Za Brechta je bila oseba, na katero se je lahko vedno zanesel, Weigel, tega se je zavedala tudi Ruth. Ko je Steffin nekoč postala ljubosumna na Berlau, je v dnevnik zapisala, da si zelo želi, da bi »crknila«, lep venec bi ji kupila. Ruthino obdaritev Steffin s šmarnicami na smrtni postelji, ki je v uprizoritvi zamenjana za vrtečo se pravokotno mizo, si interpretiram kot mentalno nestabilno dejanje maščevanja in pomilovanja konca rivalstva. V odnosu z Berlau je ostalo veliko neizrečenega, vendar se zdi, da je prav dvoumna tišina omogočila nastanek literarnih del, recimo igre *Vsi vse vedo*, ki sta jo Brecht in Berlau napisala v osmih dneh bivanja v hiši. Berlau me je presenetila z izstopom iz patološke ubogljivosti, ko je odpotovala v Washington in se začela zavzemati za enakopravnost žensk v okviru teme »Kaj nacizem pomeni za ženske?« Tako je bil Brecht razočaran ob odhodu emancipirane ženske, ki ga je pustila čakati in je obrnila vloge. Ko Berlau med klicem sporoči Brechtu, da se končno počuti svobodno pred njim, in konča dolgoletno razmerje, je izključena iz uradnih kulturnih krogov Berliner Ensemble. Po živčnem zlomu je prebivala v bolnišnici in prejemale elektrošoke, dozdeva se mi, da je bel kostum z modrimi črtami Gaje Filač predstavljal psihiatrično haljo. Tragično življenje Ruth Berlau, ki ga Anton Podbevšek teater prikaže iz potrpežljive in subtilne perspektive, opominja, da je za kljubovanje družbenim omejitvam potrebno preseganje domnevnega iskanja žrtve in notranja moč, ki izvira iz posameznikove psihe prej kot iz dvostranske prilagojene konsistence.

»Samo če nas je dejanskost poučila, lahko dejanskost spremenimo.«

Možno je sklepati, da je Brecht, kot mnogo drugih, motiv ženske, ki se odreka sami sebi in se ponavlja v njegovih dramah ter razmerjih, podedoval od mame, kar nakazuje, da se odnos do spolnih vlog prenaša tudi prek vzgoje, in ne le bioloških dejavnikov, na katere nimamo vpliva.

Brechtova razmerja podirajo stereotipno podobo ljubezenske naklonjenosti in prek vdanosti, ki presega meje spolne zvestobe, izpostavljajo, da so odnosi stvar dvojine, ki jo vsak par interpretira in doživlja drugače, do česar moramo biti zunanji opazovalci potrpežljivi, kritično stališče nam je dovoljeno zavzeti le do mere, ki vključuje naše lastne medčloveške odnose. Zavedanje preteklosti omogoča prepoznavanje vzorcev današnjih razmer in morda celo predvidevanje, kakšne mračne čase ustvarjamo za prihodnost. Kot posredni moto predstave lahko razberem Brechtovo vodilo, da se ne smemo navezovati na dobre stare stvari, temveč na slabe nove. Anton Podbevšek teater je v *Življenju in časih Bertolta Brechta* uspešno obrnil perspektivo zgodovine, v kateri so se podobe žensk razkrivale preko Brechta. Zdi se, da so Hauptmann, Berlau, Weigel in Steffin tiste, ki v predstavi z redukcionističnim pristopom razodevajo Brechta in naravo njihovega kolektivnega dela, življenja ter časa.

Besedilo je bilo za objavo delno jezikovno urejeno.