

Bertolt Brecht

režiser Primož Ekart

Malomeščanska svatb a



SLG Celje

direktor
MIHA GOLOB

dramaturginja
TATJANA DOMA

lektorica
ŽIVA ČEBULJ

tehnična vodja
ALEKSANDRA ŠTERN

vodja programa
DAŠA SKRT
+386 (0)3 4264 214
dasa.skrt@slg-ce.si

vodja marketinga
in odnosov z javnostmi
KATARINA PLANTOSAR
+386 (0)3 4264 205
+386 (0)51 651 821
katarina.plantosar@slg-ce.si

koordinatorka in organizatorka
kulturnega programa
URŠKA VOUK
+386 (0)31 670 957
urska.vouk@slg-ce.si

producentka
MOJCA REDJKO
+386 (0)51 241 173
mojca.redjko@slg-ce.si

vodja pravne službe
TJAŠA ŠULIGOJ
+386 (0)40 815 110
tjasa.suligoj@slg-ce.si

blagajna

informatorka-organizatorka
URŠKA ZIMŠEK

strokovna delavka
URŠKA PLANINC

+386 (0)3 4264 208
blagajna@slg-ce.si

Blagajna je odprta vsak delavnik
od 9. do 12., ob sredah tudi
od 15. do 18. ure, ter uro pred
začetkom predstave.

tajništvo

vodja uprave
LEA TOMAN

telefon
+386 (0)3 4264 202

centrala
+386 (0)3 4264 200

e-naslov
lea.toman@slg-ce.si

svet SLG Celje

ŽIVA ČEBULJ

SIMONA POSINEK

BRIGITA TRATNIK

MARKO ZEBEC KOREN
(namestnik predsednice)

MAJA VOGLAR
(predsednica)

strokovni svet SLG Celje

LUCIJA HARUM

URBAN KUNTARIČ (namestnik predsednika)

MOJCA MAJCEN

ŽIGA MEDVEŠEK

SLAVKO PEZDIR (predsednik)

dr. ANTON ŠEPETAVC

www.slg-ce.si

V vsaki komediji je nekaj resnice

Zasedba	6
Intervju z režiserjem Primožem Ekartom	8
Tatjana Doma Ko na poročnem obedu padejo maske	18
Jakob Ribič Kritika pokvarjene malomeščanske moralnosti	30
Prvič v SLG Celje	38
Nagradi	42
Pripravljamo	48
Zasedba in vsebina predstave v angleščini	50

Bertolt Brecht

Malomeščanska svatba

Die Kleinbürgerhochzeit
komična enodejanka

premiera 6. junija 2025

PREVAJALKA

Urška P. Černe

AVTORJA UPRIZORITVENE VERZIJE BESEDILA

Tatjana Doma, Primož Ekart

REŽISER

Primož Ekart

DRAMATURGINJA

Tatjana Doma

SCENOGRAF

Marko Japelj

KOSTUMOGRAFKA

Tina Kolenik

SKLADATELJ IN KOREPETITOR

Drago Ivanuša

KOREOGRAFKA

Rosana Hribar

OBLIKOVALEC SVETLOBE

Andrej Hajdinjak

LEKTORICA

Živa Čebulj

AVTOR PREPESNITVE *BALADE O DEVIŠKOSTI*

Primož Ekart

IGRAJO

NEVESTIN OČE

Branko Završan

ŽENINOVA MATI

Lučka Počkaj

NEVESTA

Lucija Harum

NEVESTINA SESTRA

Eva Stražar

ŽENIN

Žan Brelj Hatunić

ŽENINOV PRIJATELJ

Andrej Murenc

NEVESTINA PRIJATELJICA

Barbara Medvešček

MOŽ NEVESTINE PRIJATELJICE

Damjan M. Trbovc

MLADI MOŠKI

Borut Doljšak, k. g.

VODJA PREDSTAVE

Saša Kroflič

ŠEPETALKA

Maša Graželj

LUČNI MOJSTER

Amadej Canjuga

TONSKI MOJSTER

Gregor Počivalšek

REKVIZITER

Roman Grdina

DEŽURNI TEHNIKE

Žan Čater

OBLIKOVANKA MASKE IN FRIZERKA

Andreja Veselak Pavlič

FRIZERKA

Sibila Senica

GARDEROBERKI

Nika Fartelj, Maja Zimšek

KROJAČICA

Anita Kragelj

ŠIVILJA

Ivica Vodovnik

ODRSKI MOJSTER

Gregor Prah

TEHNIČNA VODJA

Aleksandra Štern

POMOČNIK TEHNIČNE VODJE

Rajnhold Jelen

Lastnica uprizoritvenih pravic je
založba Suhrkamp Verlag AG.

V komediji se pod površino smešnega skrivajo najgloblje resnice o nas samih

Primož Ekart je vsestranska gledališka osebnost, režiser, igralec in pedagog. V sezoni 1988/89 je še kot študent dramske igre gostoval v SLG Celje v vlogi Walterja v Brechtovi *Operi za tri groše* v režiji Vinka Möderndorferja, kasneje pa je za kratek čas postal član ansambla. Tokrat se v celjsko gledališče vrača kot režiser in na oder postavlja Brechtovo komično enodejanko *Malomeščanska svatba*.

V sezoni 1992/93 si se za kratek čas pridružil ansamblu SLG Celje. Kako te je pot pripeljala v Celje in kakšne spomine imaš na tisti čas?

Moje prvo sodelovanje s SLG Celje je bilo pravzaprav že med študijem na Akademiji, davnega leta 1988. Sodeloval sem v uprizoritvi Brechtove *Opere za tri groše*, ki jo je režiral Vinko Möderndorfer. Tako da sem se na nek način z Brechtom spet vrnil v celjsko gledališče, in tu se počutim odlično. Tudi takrat, tisto sezono pred desetletji sem se. Vmes pa se je seveda drastično spremenil svet in mi z njim.



Andrej Murenc, Branko Završan, Lučka Počkaj, Žan Brelih Hatunić, Lucija Harum, Eva Stražar, Barbara Medvešček, Damjan M. Trbovc, Borut Doljšak

Po osnovni izobrazbi si dramski igralec. Kako si se po številnih vlogah v različnih slovenskih gledališčih začel intenzivno posvečati režiji in pedagoškemu delu?

Res je, veliko let je bila moja ustvarjalnost usmerjena predvsem v igro in to me je dovolj zapolnjevalo. V nekem življenjskem obdobju pa sem začutil potrebo, da bi se izražal tudi drugače. Zanimale so me določene družbene teme, zdelo se mi je pomembno, da bi lahko izrazil svoje stališče in občutke do teh tem skozi oblikovanje celotne uprizoritve in mogoče malo bolj na meni lasten način. Če bi takrat že bil v našem prostoru tako močno prisoten princip snovalnega, skupinskega avtorskega gledališča, kot je to danes, in bi se znotraj tega načina ustvarjanja lahko izrazil in kot soustvarjalec širše prispeval k uprizoritvi, bi mi mogoče to zadostovalo in se ne bi lotil režije. Ampak sem vesel, da sem šel po tej poti.

Kje se danes počutiš najbolj domače – kot režiser, pedagog ali igralec?

Mislim, da je življenje prekratko, da bi se ves čas ukvarjali samo z eno stvarjo, in obenem predolgo, da bi imeli samo en poklic. Zanima me ogromno reči in včasih imam občutek, da eno samo življenje ni dovolj za ukvarjanje z vsem, kar me zanima (tu bi bil budizem s svojimi reinkarnacijami lahko v pomoč), ampak vseeno skušam ostajati znotraj polja umetnosti. Zdi se mi, da vse troje opravljam z določeno lahkoto in užitkom, seveda je včasih tudi težko in je treba trdo delati, ampak če v ustvarjanju ne bi biložitka, ne bi imelo nekega smisla. Uživam v vsem, kar počnem, in vse to me napolnjuje z energijo. Imam tudi občutek, da z dovoljšnjo lahkoto prehajam med režijo, igro in pedagoškim delom. Sploh v slednjem uživam na poseben način, ker delam z mladimi ljudmi, ki šele vstopajo v svet ustvarjalnosti in na svet večinoma gledajo z optimizmom. To mi daje tudi upanje in vero, da pa mogoče vseeno ne bomo čisto do konca zapravili, kar smo kot človeštvo civilizacijsko dosegli.

Kako ti tvoja igralska izkušnja pomaga pri režiji? Si zaradi nje bolj razumevajoč ali bolj nestrpen režiser?

Upam, da sem režiser, ki v igralkah, igralcih spodbudi njihovo lastno ustvarjalnost, domišljijo, radovednost, igro, ustvarjalni užitek, ludizem. Uživam, ko opazujem igralko in igralce pri delu, kako ustvarjajo, od začetnih tipajočih korakov na prvih vajah, do tiste moči in magičnosti, s katero

igrajo predstave. Ta alkimija, ki se zgodi v igralčevem procesu in katere priča sem kot režiser in soustvarjalec, vsaj deloma tudi iniciator, je zame bistveni del privlačnosti režiserskega dela.

Kakšno moč ima po tvojem mnenju gledališče in kakšen prostor izražanja daje tebi?

Po mojem mnenju gledališče skorajda nima moči in vpliva na dogajanje v družbi, vsaj tiste neposredne ne. Samo z gledališčem ne moremo povzročiti temeljitejših sprememb v svetu. Zdi se, da je gledališče, kot vsa preostala umetnost, danes na obrobju tistega, kar zanima močne družbene »igralce«: politiko in globalne korporacije. Umetnost kvečjemu tolerirajo, dostikrat jih živcira, ker jih sooča z lastno nelepo podobo. Umetnost, ki se ne prilagaja in ne ugaja, ki venomer potiska prst v rano družbene bolečine, je v avtoritarnih sistemih po navadi celo prva na seznamu za odstrel kot neprava, izrojena, neljudska, nedomoljubna.

Obenem pa je gledališče, če je seveda iskreno, tisto, ki lahko zelo močno deluje na posameznega gledalca, gledalko in ga sooča z najglobljimi plastmi lastne človeškosti. Tu ima moč, da povzroči spremembe, čeprav so te drobne, subtilne. Empatičen, senzibiliziran posameznik pa lahko sodeluje pri spremembi sveta, in to samo na bolje. Če ne bi verjel v to, se verjetno ne bi imelo smisla ukvarjati z umetnostjo.

Kakšen je tvoj odnos do dramskega besedila?

Besedilo je zmeraj samo predloga za uprizoritev, tudi če bi ga prenesli na oder do zadnje črke. V uprizoritvi se zgodi veliko več, kot je v besedilo kadarkoli mogoče zapisati. V sodobnem gledališču se ustvarjalci na različne načine lotevamo uprizarjanja dramskih in nedramskih besedil in pri tem uporabljamo najrazličnejše uprizoritvene strategije sodobnega dramskega ali postdramskega gledališča, včasih bolj, drugič manj uspešno. Bolj kot dekonstrukcija, spreminjanje, dopisovanje in fragmentiranje dramskih besedil me pravzaprav zanima magija, ki jo na podlagi dramskega, postdramskega ali celo ne več dramskega besedila ustvari igralec. Enkrat v prihodnosti pa bi me zanimalo ugledališčenje kompleksnejših proznih del.

V slovenskem gledališkem prostoru je malo režiserjev, ki se z afiniteto in uspehom lotevajo komedij. Kakšen je tvoj odnos do komedije?

Komedija je ravno tako zahtevna gledališka oblika kot vse ostale in v procesu dela zahteva prav enako študijsko poglobitev v snov. Ima nekatere specifične zakonitosti, ki jih



Eva Stražar, Barbara Medvešček, Damjan M. Trbovc, Borut Doljšak

je dobro poznati in jih upoštevati. Smejemo se, ko na odru, v filmu ali v zgodbi prepoznamo situacije in svoje ravnanje v njih, torej se smejemo sebi oziroma tistemu, kar nas dela ljudi. To je lahko zelo sproščujoče in očiščujoče in obenem lahko vzbudi ravno tako močno refleksijo. Rad režiram komedije in kot gledalec obožujem najraznovrstnejše zvrsti komedije in komike: Chaplinovo burlesko in slapstick Busterja Keatona, absurden angleški humor skupine Monty Python, skeče komikov oddaje Saturday Night Live, kontroverzen in politično nekorekten standup Rickyja Gervaisa. Tudi v domačem prostoru je nekaj izvrstnih komikov in komedij. V vseh teh komedijah se pod površino smešnega razkrivajo najgloblje resnice o nas samih.

Zakaj se komedija ne more otresti oznake manjvrednega žanra v primerjavi s tragedijo ali drugimi resnimi žanri?

Komedija ni oziroma ne bi smela biti manjvreden žanr. Mogoče je vzrok v tem, da na splošno bolj cenimo težka, temna, kompleksna čustva ali atmosfere, ki jih vzpostavlja tragedija, mogoče so katarzični občutki po ogledu dobro uprizorjene tragedije tisto, kar nas privlači. Je pa res, da so komedije lahko dostikrat površne, trivialne, celo banalne, pogosto igrajo s cenenimi triki in plehkostjo, ravno zato, ker se ustvarjalcem dozdeva, da »vse gre«. Takšne komedije so neskončno dolgočasne.

Tokrat se boš celjski publiki predstavil z režijo Brechtove komične enodejanke *Malomeščanska svatba*. Zakaj odločitev za to besedilo?

Težko je pri sebi za nazaj odkriti izvirni impulz za odločitev, da sem umetniškemu vodji predlagal točno to besedilo, veliko je različnih faktorjev, ki so vplivali na to. Brecht kot avtor vsekakor vznemirja, že s svojim ogromnim opusom in zdaj že kanonizirano gledališko teorijo. *Malomeščanska svatba* je eno njegovih najzgodnejših besedil, kjer šele zaslutimo gledališke elemente in orodja, ki jih je Brecht kasneje konceptualiziral in praktično uporabljal pri pisanju in uprizarjanju svojih besedil, in skozenj na nek način sije igrivost, ludizem mladega Brechta. Besedilo je satira, smeši določen sloj ljudi in njegovo funkcijo v družbi in nudi dobro podlago za komično. In ne nazadnje, to besedilo zahteva dobre igralke, igralce, dobre komike, ansambelsko igro, in to vse celjsko gledališče ima.

Od kod po tvojem mnenju izhaja glavno komično gonilo igre?

Ljudje se smejemo, ko vidimo, kako nekdo izgubi status: keystonski policaj se vzvišeno sprehaja po ulici in vihti pendrek,

potem pa stopi na bananin olupek in pade na rit. Smejemo se tudi, ko ljudje dobijo višji status, kot ga imajo: lik potepuha, ki ga igra Chaplin, lahko deluje v nekaterih situacijah kot bogataš ali kralj. Vse to je smešno.

V *Malomeščanski svatbi* gledamo ljudi, ki se pretvarjajo, da so nekaj, kar niso, in na koncu se razkrijejo v svoji običajni človeškosti. Doma narejeno pohištvo deluje kot vrhunski dizajn, ampak sproti razpada. Nevesta naj bi v zakon vstopila nedolžna, a se na koncu izkaže, da je noseča. Situacija, v kateri so liki, je zelo prepoznavna, to je svatba, ohcet, vsak od nas jo pozna in vsak od nas lahko prepozna lastno delovanje v takšni situaciji. Vse to skupaj tvori okvir, ki naj bi bil komičen in bi obenem omogočal refleksijo.

Lahko potegnemo vzporednice med časom, ko je Brecht napisal *Malomeščansko svatbo* (1919), in današnjim časom?

Če hote odmislimo vse politične in ekonomske komponente družbenega dogajanja in kaotičnost vsega, kar se je v času po svetovni kataklizmi dogajalo v Weimarski republiki (in vzpon desnega populizma, ki je že čez nekaj let rodil fašizem in novo svetovno kataklizmo, ampak o tej tako zelo očitni vzporednici tukaj namenoma ne razmišljam), nam še zmeraj ostane družbeni sloj, na katerega je svojo satiro naslovil mladi Brecht – tako imenovani malomeščani. To je družbeni sloj, ki bi rad bil tak, kot so meščani, rad bi bil del višjega družbenega razreda, ima celo ekonomske pogoje za to, ampak nikakor ne more to postati. Edino, kar malomeščani lahko ustvarijo, je videz, je ponaredek meščanstva: z obnašanjem, z govorom, z bivalnim okoljem in ostalimi zunanji atributi meščanskega sloja. Navznoter, pod kožo, so še kako nemeščansko krvavi, in to se manifestira na vsakem koraku.

Kdo so danes malomeščani, ki se zberejo na poročnem obedu?

Mi vsi smo vsaj v nekem delu malomeščani (če parafraziram Spartaka), vsak od nas si v nekaterih situacijah želi ustvariti pomembnejši, drugačen videz, ki naj bi nas umeščal nekam višje na družbeni lestvici, v skladu z našimi predstavami, vsekakor pa v elitnejši sloj družbe. Ampak če ostanem pri naši uprizoritvi: opisujemo t. i. »elito«, recimo imetnike stanovanja v večstanovanjski vili za »elito« (kot je v svojo javno blamažo kupce njegovih nepremičnin pred časom označil znan slovenski podjetnik). Če nekoliko posplošimo, je to sloj, ki je zelo na hitro obogatel in z veliko veselja in z malo okusa to bogastvo rad razkazuje: stanovanja, avtomobile, oblačila, ure in nakit,



Žan Brelih Hatunić, Lucija Harum, Lučka Počkaj, Eva Stražar



Andrej Murenc, Branko Zavrišan

počitnice, celo umetnine, in obenem rad z medijsko opaženo udeležbo na zelo posebnih kulturnih dogodkih svoj status še dodatno potrjuje. Vse to pa v povezavi s pregrešno dragimi blagovnimi znamkami. Tovrstna »elita« seveda ni omejena na slovensko družbo, najdemo jo prav povsod. Okus in razgledanost pa capljata nekje daleč za materialnimi dobrinami.

Kako poteka proces vaj v celjskem gledališču?

V času pisanja odgovorov na tvoja vprašanja smo nekako v prvi četrtini vaj, kar pomeni, da smo že kar krepko zakoračili v proces dela, nekaj malega se je že izoblikovalo, bolj je podobno lopati kot krampu, ampak stvari so še dovolj odprte. Dober je občutek, ko se z veseljem pelješ v Celje na vajo in veš, da bodo tam soustvarjalci in soustvarjalke, s katerimi je užitek sodelovati. To je vse, kar delovni človek potrebuje.

Kakšni so tvoji načrti za naslednjo sezono?

Za začetek bom spet v vlogi igralca. Sodeloval bom pri uprizoritvi tretjega dela trilogije *Nezmožni umreti*, ki nastaja v okviru Evropske prestolnice kulture 2025 v Novi Gorici z naslovom *L'Alba*, premiera bo na začetku nove sezone v Gorici.

Potem se bom lotil projekta v okviru svojega zavoda Imaginarni, rad bi tematiziral občutja ob osebni intimni izgubi. Vsekakor pa je tu še delo v pedagoškem procesu, z dijakinjami, dijaki zaključnega letnika umetniške gimnazije bomo uprizorili besedilo Dušana Jovanovića *Osvoboditev Skopja*, tudi tega se veselim. In še kaj se bo našlo.

Pogovarjala se je Tatjana Doma

Ko na poročnem obedu padejo maske

Nemški pesnik, dramatik, režiser, igralec, teoretik in politični aktivist Bertolt Brecht (1898–1956) je eden najpomembnejših gledaliških reformatorjev in inovatorjev 20. stoletja, ki je s svojo teorijo in prakso epskega gledališča vplival na gledališče 20. in 21. stoletja. Z gotovostjo lahko trdimo, da bi bilo brez Brechta evropsko gledališče precej drugačno. Po Brechtu mora predstava najprej in predvsem spodbuditi občinstvo k intelektualnemu razmišljanju, ne pa zgolj čustveno vplivati nanj. Brecht je nasprotoval teoriji, da mora biti gledališče čim bolj realistično, da ustvari realistično iluzijo. Namesto tega je Brecht želel, da se občinstvo zaveda, da gleda konstruiran svet, da bi lahko med gledanjem kritizirali like na odru, namesto da bi bili pasivni opazovalci, ki nekritično spremljajo zgodbo.

Na njegovo življenje in ustvarjanje so vplivali številni politični in družbeni pretresi prve polovice 20. stoletja: prva svetovna vojna (1914–1918), februarška in oktobrska ruska revolucija (1917), porast revolucionarnega delavskega gibanja kot posledica prve svetovne vojne in krize kapitalizma, ustanavljanje komunističnih strank in številne komunistične revolucije, upor pod vodstvom Rose Luxemburg in Karla Liebknechta (1918), vzpon Benita Mussolinija, Adolfa Hitlerja in Josipa Stalina, nastop velike gospodarske krize (1929), druga svetovna vojna (1941–1945) in hladna vojna.

Brecht se je rodil očetu, katoličanu, Bertholdu Friedrichu Brechtu in materi, protestantki, Sophie Brecht v srednjeveškem mestu Augsburg, ki je bilo del bavarskega dela nemškega cesarstva. Rodil se je v meščansko družino, oče je bil direktor tovarne papirja, ki ni imela posluha ali čuta za umetnost. Čeprav je izhajal iz meščanske družine, je večino svojega življenja posvetil napadu na razred, ki mu je pripadal, socialni revoluciji, delavskemu gibanju in novemu družbenemu redu, socializmu.

»Rodil sem se kot sin premožnih staršev. Starši so mi zavezali kravato in me vzgojili v navadi, da mi je bilo postreženo, ter me naučili umetnosti ukazovanja. Toda ko sem ozdravel in se razgledal, mi ljudje mojega razreda niso bili všeč, niti ukazovanje niti navada biti postrežen. Zapustil sem svoj razred in se pridružil malim ljudem.«

Pisati je začel že na augsburški državni realki leta 1913 in v dijaškem listu *Žetev* objavljati svoje prve pesmi, pripovedne in dramske poskuse. Na gimnaziji je veljal za težavnega dijaka, ker se je že takrat zoperstavljal avtokraskemu šolskemu sistemu, svoja mladostniška spoznanja pa tudi zapisoval in objavljaval v pesmih, črticah in krajših esejih.

Nemčija je avgusta 1914, v času, ko je obiskoval gimnazijo, vstopila v prvo svetovno vojno. V tem obdobju je začel pogosto zahajati v javne hiše, da bi si pridobil seksualne izkušnje. Poleg tega se je začel istočasno dobivati z več ženskami, med šestnajstim in dvajsetim letom naj bi se dobival kar z osmimi hkrati. Eksperimentiral je s homoseksualnostjo in ob koncih tedna v svojo sobo pogosto vabil prijatelje iz literarnih in glasbenih krogov, da so skupaj brali njegovo erotično poezijo.

Leta 1917 je opravil vojno maturo in se vpisal na študij filozofije in medicine na Univerzi v Münchnu. Naravoslovna predavanja je obiskoval, da bi se izognil vpoklicu v vojsko, ki je grozila vsem polnoletnim fantom razen študentom medicine. Najbolj od vsega si je želel pisati in si pridobiti poznanstva v gledaliških in literarnih krogih ter se tako dokopati do lastne uveljavitve v gledališču. Obiskoval je praktični gledališki seminar Arturja Kutscherja, ki je veljal za nekakšnega gledališkega guruja, Brecht pa nad njim ni bil navdušen. Dovolil si je celo ostro kritiko ene od Kutscherjevih najljubših iger, *Der Einsame Hannsa Johsta*, ki je kmalu postal nacistični dramatik. Impulzivni mladi Brecht je navrgel, da bi sam lahko napisal boljšo igro na isto temo, in nastala je Brechtova prva verzija drame *Baal* (1918), ki jo je Kutscher, seveda, označil za slabo. Dramo je Brecht napisal s pomočjo prijateljev, kar je kasneje postal način njegovega dela – kolektivno avtorstvo, pod katero pa se je pogosto podpisal sam.

Leta 1918 je moral Brecht študij začasno prekiniti, ker je bil vpoklican in je moral služiti kot bolničar v sanitetni enoti v vojaški bolnišnici v Augsburgu. Tam je bil priča vsem grozotam prve svetovne vojne, nepomembnosti človeškega življenja, ki šteje le kot vojaška moč. Od te izkušnje dalje je odkrito kritiziral kapitalistični sistem. V tistem času še ni imel vizije o boljši



Borut Doljšak, Andrej Murenc, Lučka Počkaj, Žan Brelih Hatunić, Lucija Harum, Branko Završan, Eva Stražar, Barbara Medvešček, Damjan M. Trbovc

družbeni ureditvi, bil pa je izredno razočaran nad revolucionarno nemočjo nemškega naroda in omahljivostjo ljudi.

Kljub svojim, za tisti čas radikalnim pogledom na svet in umetnost, se po prvi svetovni vojni ni odločil za nobeno politično opcijo, ne za levičarsko revolucijo ne proti njej. Bil je precej neodločen in ravnodušen do političnega dogajanja v Augsburgu in Münchnu. Svoj čas je raje namenjal druženju s prijatelji v naravi in pisanju dram ter poezije. Po kratkem vojaškem služenju v Augsburgu se je vrnil k študiju, vendar je svoje bivanje v Münchnu večinoma posvečal druženju s pisatelji in gledališčniki.

Po januarskem upor delavske Spartakove zveze v Berlinu leta 1919 je napisal svojo drugo igro *Spartak*, naslov igre je kasneje spremenil v *Bobni v noči*. To je bila prva Brechtova uprizorjena igra, krstno izvedbo je doživela v gledališču Münchner Kammerspiele leta 1922. Kritik Herbert Jhering je po premieri zapisal, da je »štiriindvajsetletni pesnik v eni noči predrugačil umetniško podobo Nemčije« in poskrbel, da je še isto leto zanj prejel Kleistovo nagrado, najvišjo nemško nagrado za dramsko pisanje. S to igro so se začele oblikovati Brechtove gledališke teorije, saj je dvorano napolnil s transparenti, ki so občinstvu ukazovali, naj se v dogajanje ne vpleta preveč čustveno.

Leta 1919 je prišel v stik s političnim kabaretom Karla Valentina, ki je imel velik vpliv na njegov umetniški razvoj in na nastanek komične enodejanke *Malomeščanska svatba*. Brecht ga je omenjal kot svojega vzornika in učitelja. Po mamini smrti leta 1920 je Brecht zapustil Augsburg in se preselil v München. Tam je obiskoval gledališča, opero, razstave in politični kabaret Karla Valentina z moritati. (Moritati so bile pogosto ostre in odkrite balade in pesmi s politično satiro na podlagi francoskega kabaretskega šansona.)

Karl Valentin (1882–1948) je bil eden najbolj slavnih münchenskih komikov, redno je nastopal v kabareti, pivnicah, na sejmi in v gledališčih v Münchnu in Berlinu. Imel je zelo pisano publiko, saj so njegove nastope hodili gledat meščani, redni gostje pivnic, dijaki, študentje in tudi intelektualci, med katerimi so Valentinovi nastopi postali izredno popularni. Zaslovel je kot pisec in izvajalec kratkih komičnih skečev v močnem bavarskem narečju, običajno jih je izvajal s svojo partnerko Liesl Karlstadt.

Brecht je redno hodil gledat Valentinove kabarete, poleg tega je bil prisoten tudi na vajah, kjer je lahko spremljal njegove metode dela. Leta 1919 je Brecht postal član Valentinove igralske skupine, nastopal je v manjših vlogah, rad je pel, igral

na kitaro in recitiral svoje pesmi, nekaj časa pa je igral klarinet.

Valentinovi skeči so izhajali iz tradicije avstrijskega in bavarskega ljudskega gledališča. Martin Esslin trdi, da je bil Valentin zadnji v dolgi vrsti klovnov in Hansov Wurstov (burkežev) nemške improvizirane komedije od začetka 18. stoletja. V tej gledališki formi je svet višjega razreda predstavljen skozi oči malih ljudi, heroji so prikazani skozi oči služabnic in služabnikov. Nemška improvizirana komedija uporablja tako jezik višjega kot jezik nižjega razreda. Dialog nenehno prekinjajo glasbene točke in ponavljajoči se kupleti z refreni.

Pesmi, skeči, monologi in komični vložki, ki jih je Valentin izvajal v bavarskem narečju, so postali obče znani. Zelo pomembna elementa sta bila zanj tudi kretnje in mimika, saj je z njuno pomočjo lahko prikazal več kot z besedami. Njegova dela obsegajo preko 400 kupletov, monologov, dialogov in prizorov, ki jih je Valentin spreminjal in izboljševal in skozi številne vaje oblikoval do končne verzije. Nove verzije je preizkušal pred prijatelji in družinskimi člani in zavrgel tiste, ki se jim niso smejali. V Valentinovih zgodnjih delih lahko prepoznamo logiko absurda – besedne igre, veselje do prikazovanja nesmiselnih situacij in elemente slapstick komedije.

Brecht je 14. marca 1920 v pismu zapisal, da se je ravno opoldne vrnil v München po petnajsturni vožnji z vlakom iz Berlina in odšel naravnost v Cabaret Charivari, kjer je igral komik Karl Valentin, in dodal, da je »sedel v smejalnem krču do 11. ure«. Bernhard Reich, režiser, ki je bil tesno povezan z Brechtom v tistem času, je opisal Brechtovo fascinacijo nad Valentinovimi predstavami.

*»Pogosto smo razpravljali, kako bi lahko oživili gledališče, ki stagnira ... V Kammerspiele je gostoval münchenski ljudski komik Karl Valentin s svojo skupino. Brecht, »sovražnik gledališča«, je prišel na vsako Valentinovo premiero in me prepričal, naj grem pogledat skeč **Glasbena vaja (Die Musikprobe)** ... Bilo je noro smešno. Brecht je vriskal od smeha ... Izjemno je užival v Valentinovih nastopih in domnevam, da je določene prizore videl večkrat, ker si je delal zapiske in preučeval igre ter igralsko tehniko tega izjemnega človeka. Tukaj je morda odkril, da lahko preprosto in linearno (eingleisig) zaplet pri občinstvu naleti na skrajno zapleteno posplošitev in da lahko majhen prizor predstavlja velik problem. Zagotovo je opazil osnovno razliko med Valentinovo predstavo in splošno prakticirano obliko igranja.«*



Andrej Murenc, Eva Stražar, Borut Doljšak, Branko Završan, Barbara Medvešček, Damjan M. Trbovc, Lucija Harum, Žan Brelih Hatunić, Lučka Počkaj

Brecht je veliko idej o igralski tehniki prevzel od Valentina. Navdušila sta ga Valentinov potujitveni slog podajanja vsebine in njegova igralska drža. Občudoval je tudi njegov tragikomični odnos do vsebine. Valentinov način igre je razumel kot pravi primer metode igranja v konceptu epskega gledališča, ki želi s potujitvenim učinkom gledalca moralno in socialno vzgajati in ga pripraviti k razmišljanju.

Vplive Karla Valentina je mogoče najti v številnih Brechtovih igran: pogovorni jezik, realistična igra, prepletena z absurdnimi vložki, veliko pantomime. Brechtu je bila vseč tudi ideja o neposredni predstavitvi dogajanja z igralcem kot posrednikom. Valentin je med odmori med skeči sedel med publiko, kadil pipo, pil pivo in poslušal pihalni orkester. To je bil začetek nove vrste gledališča z občinstvom, ki je bilo kritično in čustveno neprizadeto. Občinstvo naj bi dogajanje na odru gledalo tako, kot bi gledalo športni dogodek, povsem budno in pozorno.

Valentinov vpliv je opaziti tudi v pomembni vlogi glasbe pri Brechtovih uprizoritvah. V Valentinovi karieri je bila glasba zelo pomembna, saj je začel kot glasbeni klovn in najprej postal znan kot pevec kupletov. V številnih njegovih skečih je prevladovala instrumentalna glasba, ki jo je spreminjal in preurejal, prav tako kot dialoge, besedne igre in poskuse prikazati družbene odnose. Zelo rad je pisal parodije na znane pesmi in parodiral pesmi o vojaki in vojni.

Tudi za Brechta je imela glasba pomembno vlogo v njegovih igran.

Pod močnim vplivom Valentinovih skečev je Brecht leta 1919 napisal serijo enodejank: *Malomeščanska svatba*, *Berač ali mrtvi pes*, *Izganjalec hudiča*, *Lux in Tenebris*, *Ulov*, *Prerija*. Enodejanke je napisal kot poklon Valentinu in njegovemu navdihu. Komično enodejanko *Malomeščanska svatba* je verjetno začel pisati avgusta 1919, končal pa jo je jeseni istega leta.

»Toda človek, od katerega se je (Brecht piše o sebi v tretji osebi) največ naučil, je bil klovn Valentin, ki je nastopal v pivnici. Izvajal je kratke skeče, v katerih je igral trmaste uslužbenke, orkestrske glasbenike ali fotografe, ki so sovražili svojega delodajalca in so ga osmešili. Delodajalca je igrala njegova partnerica, priljubljena komičarka, ki je govorila z globokim basom.«

Brecht je snov za enodejanke vzel iz resničnega življenja, ki ga je natančno preučil, kar je enodejankam dalo svežino in živahnost. Najobsežnejša izmed enodejank, *Malomeščanska svatba*, ki jo

je Brecht napisal kot 21-letni študent, pod naslovom *Poroka (Die Hochzeit)* je edina, ki je bila uprizorjena v tistem času, in sicer 11. decembra 1926 v Schauspiel Frankfurt v režiji Melchiorja Vischerja, vendar brez pravega uspeha. V drugi polovici dvajsetih let 20. stoletja je Brecht v gledališkem tipkopisu, ki ga je pripravila založba Arcadia Verlag v Berlinu, spremenil naslov v *Malomeščanska svatba*. Brechtove enodejanke iz leta 1919 lahko razumemo kot njegov poskus, da bi se kot dramatik uveljavil izven takrat sprejete gledališke umetnosti.

Model zgodbe o poročnih prizorih s »poškodovanim« srečnim koncem, ki ga je Brecht preizkusil v tej igri, se je pojavil tudi v njegovih kasnejših delih (*Opera za tri groše*, *Dobri človek iz Sečuana*, *Gospod Puntila in njegov hlapec Matti*, *Kavkaški krog s kredo*).

Na krstni uprizoritvi *Malomeščanske svatbe* je bilo dogajanje postavljeno v boksarski ring. Tako prizorišče je spodbudilo želeni potujitveni efekt, da so gledalci dogajanje spremljali zbrano kot na športni prireditvi. Krstna uprizoritev je bila sprejeta z ogorčenjem.

V *Malomeščanski svatbi* se člani družine in prijatelji najprej družijo v vsakdanjem, skoraj naturalističnem pogovoru, med obedom pa začnejo pozabljati na pravila bontona, primerne obnašanja in vljudnost ter odkrito pokažejo svoje napake, neumnost in sovražnost. Napake v njihovem načinu življenja so prikazane s simboliko razpadanja pohištva med obrokom. *Malomeščanska svatba* predstavlja negativno podobo poročnega slavlja.

Iluzija idiličnega poročnega obeda se začne razblinjati z neprimernimi, razvlečenimi in dolgočasnimi zgodbami, ki jih kar naprej pripoveduje nevestin oče. Nevesta je noseča, pohištvo, ki ga je izdelal ženin, razpada, ženinov prijatelj in nevesta se spogledujeta, prav tako mladenič in nevestina sestra, ženinov prijatelj zapoje prostaško balado, z nevestino prijateljico polomita pohištvo, potem pa se nad njim pritožujeta.

Enodejanka *Malomeščanska svatba* vsebuje vse elemente, ki jih je v svojih skečih uporabljal Valentin, besedne igre, veselje do prikazovanja nesmiselnih situacij in elemente slapstick komedije, poleg tega pa kritizira hinavščino in zlaganost družbe, kar je bilo značilno tudi za Valentinove skeče. Učinki Brechtovega epskega gledališča so le nakazani.

Malomeščansko svatbo je napisal v svojem predmarksističnem, neideološkem obdobju pisanja, ki je trajalo do leta 1928, ko sta s Kurtom Weillom napisala poučne komade in je začelo nastajati njegovo epsko gledališče.



Lučka Počkaj, Lucija Harum, Branko Završan, Žan Brelih Hatunić, Barbara Medvešek

Leta 1924 se je preselil v Berlin in postal dramaturški sodelavec Maxa Reinhardta v Deutsches Theatru. V tem obdobju je napisal igre, ki že napovedujejo njegovo epsko gledališče. Brechtova teorija in praksa sta prišli najbolj do izraza prav v poskusu dekonstrukcije opere. Skupaj s Kurtom Weillom sta napisala satirično kritiko meščanstva skozi življenje londonskega podzemlja, *Opero za tri groše* (1928).

Skupaj sta med letoma 1929 in 1931 napisala tudi serijo poučnih iger, t. i. učne komade z avantgardno glasbo, ki naj bi občinstvo poučevale o teoriji marksističnega dialektičnega materializma. Brecht je želel s pomočjo marksizma opozoriti na družbene nepravilnosti. Čeprav je simpatiziral s komunizmom, ni nikoli postal član Komunistične stranke Nemčije ali katerekoli druge politične stranke. Prav poučne igre so bile razlog, da je Brecht postal trn v peti nacistov. Že leta 1923 se je znašel na nacističnem seznamu za likvidacijo, na dan po požigu Reichstaga, 28. februarja 1933, je z družino zapustil Berlin. Njegova dela so nacisti prepovedali in jih javno sežgali. Brecht je bil obtožen veleizdaje, potem ko je v odprtem pismu nemškemu umetnikom opozoril na nevarnost oboroževanja. Njegovo izgnanstvo je trajalo skoraj do zadnjih let njegovega življenja. Kot emigrant je kar petnajst let živel na Poljskem, Danskem, Švedskem, Finskem, v Avstriji, Švici, Franciji in v Združenih državah Amerike. Opravljal je poklic novinarja, politika, pisatelja in v tem času napisal svoja največja dela (*Horacij in Kuracij, Strah in beda tretjega rajha, Življenje Galileja, Mati Korajža in njeni otroci, Zasliševanje Lukulusa, Dobri človek iz Sečuana, Gospod Puntila in njegov hlapec Matti, Kavkaški krog s kredo*). Kljub svoji eksplicitni levičarski drži in simpatiziranju s komunizmom v času izseljenstva nikoli ni prebival v Stalinovi Rusiji. Leta 1942 so Brechta, ki je leta 1941 kot begunec pred nacističnim režimom prispel v ZDA, registrirali kot »sovražnega tujca«.

Po zaslišanju pri komiteju za protiameriške dejavnosti v Washingtonu, ki je preganjal komuniste, se je prek Švice z družino preselil nazaj v Nemčijo. Na zaslišanju je leta 1947 je izjavil: »Nisem in nikoli nisem bil član nobene komunistične stranke. Sem neodvisen pisatelj in bom tudi ostal neodvisen pisatelj.«

Leta 1948 se je vrnil v Vzhodni Berlin, kjer je skupaj z ženo Helene Weigel ustanovil gledališče Berliner Ensemble, kjer je bila uprizorjena večina njegovih del. Helene Weigel je postala upravnica gledališča, Brecht pa se je po dolgih letih pisanja spet aktivno posvetil praktičnemu gledališkemu delu – preizkušal je svoje teoretične postavke »dialektičnega gledališča«.

Zadnja štiri leta življenja je preživel v sovjetski okupacijski coni Nemčije, vendar z avstrijskim potnim listom, 14. avgusta 1956 je umrl za srčnim infarktom.

Bertolt Brecht je bil umetnik, ki je svoje življenje posvetil izrekanju za svobodo, mir, demokracijo, umetnost in znanje. Nikoli ni bil član nobene politične stranke. Polje njegovega boja je bila umetnost, predvsem gledališče. Verjel je, da bi lahko ljudje v gledališču spoznali krivice družbenega življenja, kar bi lahko povzročilo tudi spremembe v njihovem življenju. S svojim epskim gledališčem se je boril za boljši svet. Čeprav je *Malomeščanska svatba* njegovo zgodnje delo, ki ga je napisal, še preden se je začel zavestno ukvarjati z epskim gledališčem, ki bi publiki lahko približalo zapletene družbene odnose v gledališču, lahko v komični enodejanki že prepoznamo zametke epskega gledališča, ki ga je v prihodnjih letih razvil in teoretsko podprl. Težko rečemo, da je *Malomeščanska svatba* politično angažirana igra, gotovo pa je izvrstna družbena satira, ki danes, enako uspešno kot pred več kot sto leti, postavlja ogledalo zlaganim človeškim odnosom, pretvarjanju, razkoraku med videzom in resnico in smeši človeške napake in naprezanje prav vseh svatov, zbranih na poročnem kosilu, da bi izpadli boljši, pametnejši, bogatejši, bolj izobraženi, kultivirani in svetovljanski. Kar nam je verjetno vsem dobro znano, saj si taki želimo izpasti tudi sami.

Viri in literatura

Brecht, Bertolt. *Šest iger*. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana, 1993.

Brecht, Bertolt. *Za nami rojenim*. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana, 2007.

Brecht, Bertolt. *Umetnikova pot*. Cankarjeva založba, Ljubljana, 1987.

Brecht, Bertolt. *Bertolt Brecht Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe – Band 1*. Aufbau Verlag und Weimar Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1989.

Brecht, Bertolt. *Bobni v noči, Mati korajža in njeni otroci*. Mladinska knjiga, Ljubljana, 1979.

Huffman, Mary Susan. *The influence of Karl Valentin on the dramatic theories and works of Bertolt Brecht*. A Thesis Presented to the Faculty of the Department of German University of Houston. 1977.

Kritika pokvarjene malomeščanske moralnosti

Znano je, da se komedije rade in pogosto poigravajo z dvojnostmi, in sicer na različne načine. Tako sta npr. iz posnemajočega originala imitacija ali oponašanje zmožni ustvariti izjemno natančno kopijo; v komedijah zmešnjav neprestano srečujemo nerazločljive dvojnike in dvojčke, ki se načrtno ali pomotoma zamenjajo med sabo; neredko pa komični učinek izhaja tudi iz različnih jezikovnih dvoumnosti in besednih iger, najsi gre pri tem za namerne pomežike ali nehotene ambivalentnosti, ki izrekajo eno, merijo pa na povsem drugo. Takšne dvoumnosti v svoji enodejanki *Malomeščanska svatba* na veliko uporablja tudi Bertolt Brecht, saj z njimi učinkovito in sardonično razkriva opolzkost malomeščanske družbe, ki samo navzven uprizarja svojo domnevno uglajenost in spodobnost, v resnici pa se pogosto zateka k prostaškim seksualnim namigom (tako npr. Prijatelja, enega od likov, ob pogovoru o pudingu nadvse zabava dvopomenskost besede »jajca«). Jan Knopf pri tem opazuje tudi nekatere druge, subtilnejše besedne figure, denimo diaforo (prim. Knopf 27), pri kateri se ista beseda oziroma besedna zveza (npr. »suhcene noge«) ponovi v dveh različnih pomenih (Prijateljica z njo opisuje nestabilni del stola, Mladenič pa ji odgovarja z omembo privlačnega dela človeškega telesa).¹

Poleg navedenih primerov so dvojnosti s komedijo povezane tudi v bolj konceptualnem smislu in tako nemara tičijo že v njenem jedru. Na to napeljuje že slavni obrazec, ki ga je za opis komičnih učinkov predlagal Henri Bergson: »živo, prekrito z mehničnim« (prim. Bergson 30). Bergson je z njim poskusil pojasniti celo serijo različnih komedij in komičnih mehanizmov, pri čemer je začel s primerom, ki je nadvse blizu tudi Brechtovi enodejanki. Tako v uvodu svoje razprave opisuje nekoga, ki teče po ulici, se spotakne in pade po tleh (prim. prav tam 15). Nekaj podobnega se dogaja tudi v Brechtovi komediji: tudi

¹Na tem mestu ni dovolj prostora, da bi se podrobneje posvetil Brechtovemu jeziku v *Malomeščanski svatbi*, toda naj omenim le eno njegovo lastnost. Jan Knopf namreč opozarja, da liki pogosto govorijo eden mimo drugega (prim. Knopf 27), prekinjajo se sredi zgodbe ali pa se sploh ne poslušajo. Zdi se torej, da podobno kot lepilo ne drži več skupaj pohištva v stanovanju mladoporočencev, tudi jezik, to osnovno sredstvo komunikacije, ne drži več skupaj družbe, ki razpada na posamezne individuumе. V svoji analizi *Malomeščanske svatbe* je Brechtov jezik podrobno preučila tudi Marielle Sutherland (prim. Sutherland 82, 83).



Andrej Murenc, Damjan M. Trbovc, Borut Doljšak, Branko Završan, Žan Brelih Hatunič



Branko Završan, Lučka Počkaj, Borut Doljšak

tu se v živost poročnega slavlja vriva in jo abruptno prekinja ponavljajoča se togost in materialnost padanja po tleh. Malomeščanskemu razredu se namreč pod zadnjicami stalno lomi nestabilno pohištvo.

Bergsonova matrica je zanimiva zato, ker jo je mogoče prenesti na številne druge, podobne opozicije. Že iz Brechtovega primera je razvidno, da se avtomatizem spotikanja in padanja, ki se kot tujek vsiljuje v siceršnjo živahnost družabnega dogodka, tesno povezuje s spodjedanjem dostojanstvene drže, ki si na vse pretege trudi biti vzvišena, a jo nekaj stalno, dobesedno in metaforično vleče k tlom. Komedija se tako pogosto poraja prav tam, kjer se dve med seboj nezdržljivi nasprotji srečata na isti ravni. Nasprotje med živim in mehničnim je tako matrica za številna podobna nasprotja in dvojnosti, denimo med visokim in nizkim, spodobnim in vulgarnim, metafizičnim in fizičnim. Junake vodi neustavljiva strast, ki pogosto deluje v nasprotju z njihovimi neposrednimi interesi. Zapovedano moralo konstantno spodjeda nedostojna realnost. Visokim idealom se povprek postavlja na nizke potrebe. In tako tudi v Brechtovi igri dostojanstvo neprestano pada po tleh, spodobnemu obnašanju uhajajo neprimerni komentarji, zvestoba pa si že na poročni dan podaja roke z nesramežljivim spogledovanjem.

V jedru takšne dialektike protislovij je neko temeljno nasprotje, ki bi ga lahko opisali kot napetost med videzom in resnico. Tako se zdi, da je Brechtova komedija prav v dvojnosti oziroma razcepu med fasado družbeno kodiranega življenja malomeščanov in resnico njihove pritlehnosti, nemoralnosti in grobosti. Zdi se torej, da se komičnost *Malomeščanske svatbe* začne tam, kjer se za malomeščansko moralnostjo pokaže njena skrita resnica, in sicer hipokrizija, podmazana z družbenim pretvarjanjem oziroma igranjem vlog. Toda mislim, da se takšno branje navsezadnje izteče v neko precej splošno in ne preveč zanimivo ugotovitev, ki nam pove to, kar v resnici že dobro vemo, in sicer, da je kot po pravilu najbolj pokvarjena natanko tista družba, ki je polna besed o čisti morali. Medtem ko se lepodušniško zgraža nad tem, da nekdo je ribo z nožem ali pa da za mizo sedi s slečenim frakom, se v ozadju prav veselo vdaja mnogo podjetnejšim pohujšljivostim.

Toda Brechtovo komedijo bi bilo nemara mogoče razumeti tudi nekoliko bolj radikalno. Moja poanta bo zato naslednja. Igra ne prikazuje preprosto samo tega, da za vsako malomeščansko moralnostjo skrivoma tiči nekaj gnilega – to v resnici prav dobro slutimo že sami –, pač pa namesto tega skuša *kot gnilo pokazati prav to moralnost samo*. Dvomim torej, da si je Brecht želel

malomeščanski predstavi o tem, kaj pomeni dostojnost življenja, zoperstaviti različne pohujšljive prilehnosti ter v tej napetosti graditi svoj humor. Namesto tega menim, da mu je šlo vse prej za to, da premisli samo ideološko predstavo o tem, kaj naj bi podlo in spodobno sploh bilo. Tako prepevanje pesmi z opolzko vsebino ali pa preveč strastno plesanje valčka v Brechtovi igri ne figurirata kot nekakšni preprosti nizkotnosti, ki bi na silo vdiral v zloščeni in uglajeni videz malomeščanske družbene moralnosti. Pač pa bi si, poznavajoč Brechtovo osebno biografijo, in še posebej njegovo mladostniško obdobje, ko je ustvarjal *Malomeščansko svatbo* in se je tudi sam redno posluževal zabav, pijače, nezvestobe itn., upal trditi, da je njegova poanta povsem nasprotna.² Kar je resnično nizkotno, ni to, kar nasprotuje malomeščanski moralnosti, pač pa je nizkotna kvečjemu prav ta moralnost sama. Problem ni v domnevno nespodobnem valčku, pač pa v družbi, ki se ji takšen valček zdi nespodoben; če se kdo zgraža nad nosečo nevesto, je težava v njem, ne v nevesti; in če komu ni všeč ženin, ki sedi z odpetim lajbičem, mora premisliti o svojih družbenih kodih, ne o ženinovi sproščenosti.

Skratka: komičnost Brechtove enodejanke ni posledica preprostega nasprotja med moralnim in nemoralnim. Pač pa je njena prava, subverzivna ost v učinku, s katerim kaže, da med njima sploh ni nobene razlike in da je nemoralna pravzaprav že sama družbena moralnost. Gre torej za razcepljeno enost, ne za razcep med dvema različnima in samostojnima enima.³ Tako poanta ni v tem, da se za prevladujočimi družbenimi kodi nahaja nekaj umazanega. Takšno umazano grobost je treba prepoznati kvečjemu že v samih teh družbenih kodih, v nasilju, s katerimi subjekte – glede na njihov spol in razred (pa tudi glede na raso, spolno usmerjenost, etnijo in druge družbene kategorije) – obstoječa hegemonija razmešča na različne pozicije v javnem prostoru in jim določa, kako se smejo vesti. Komedija ni v tem, kar malomeščanski (prevladujoči družbeni) moralnosti uhaja, se izmika, beži, ji nasprotuje. Komedija se poraja tam, kjer se začne premislek, kaj ta moralnost sploh je, kaj dovoljuje in prepoveduje, kako nemoralno je pravzaprav njeno bistvo in kako nasilno oblikuje naš skupni, družbeni prostor.

Toda pri tem ne gre odmisлити dejstva, da je Brecht *Malomeščansko svatbo* napisal leta 1919. Iz tega namreč lahko izpeljemo dve pomembni ugotovitvi.

Prvič, to je bil čas, ko je v nemškem družbenem prostoru kolapsiral skupni ideološki okvir, znotraj katerega se je vzpostavljala družbena realnost in njena splošna percepcija. Vprašanje veljavnosti obstoječih norm in konvencij, ki ga

poskušam razbirati v Brechtovi *Malomeščanski svatbi*, je bilo torej v tistem času dejansko na dnevnem družbenem redu. Novembra leta 1918 se je namreč končala prva svetovna vojna, v Nemčiji pa je izbruhnila revolucija. Rosa Luxemburg in Karl Liebknecht sta malo zatem ustanovila komunistično partijo in januarja leta 1919 vodila upor spartakovcev, ki je bil krvavo zadušen, onadva pa umorjena. Še posebej napeto je bilo v Brechtovem življenjskem prostoru. Aprila 1919 je bila namreč za kratek čas vzpostavljena Bavarska sovjetska republika (*Bayerische Räterepublik*), upor pa je socialdemokratska oblast zatrla tako, da je prišlo do krvavih medsebojnih vojaških spopadov. Brecht v dogajanje aktivneje ni bil vpet, čeprav je podpiral komunistično revolucijo, drugače pa je bilo z njegovim bratom, ki se je dejavno boril na nasprotni strani, kar pomeni, da je politično dogajanje na dva tabora razklalo tudi Brechtovo družino (prim. Parker 126–129). V tem ozračju, predvsem pa na podlagi krvave shize, ki se je pojavila znotraj nemške politične levice, razdeljene na socialne demokrate in komuniste, je avgusta leta 1919 v veljavo stopila nova ustava, s katero se je začelo kratko obdobje Weimarske republike. Kot vemo, ga je januarja 1933 končal Hitlerjev prevzem oblasti.

Zdi se torej, da se Brechtova igra (vsaj intuitivno) odziva na aktualne dogodke in da je v metafori lepila, ki le še za silo drži različne kose pohištva, dokler ti ne razpadejo v celoti, prepoznati podoben razkroj kohezivnega tkiva tedanje nemške družbe. Kljub temu pa bi bilo verjetno preveč trditi, da je Brechtova igra posledica globoko premišljene in zavestne reakcije na sočasna politična dogajanja. V tem tiči druga ugotovitev. Brechtova *Malomeščanska svatba* je namreč ena od njegovih najzgodnejših iger, dotlej je napisal le dva celovečerna komada (*Baal* in *Bobni v noči*), do tega, čemur je pozneje pravil epsko gledališče, pa je moralo preteči še kar nekaj časa – navsezadnje je ključni izraz njegove gledališke in teoretske prakse, *Verfremdungseffekt*, prvikrat uporabil šele leta 1936 (prim. GKA 22.2, 959–968). Leta 1919 prav tako še ni bil seznanjen z Marxovo filozofijo in s krogom intelektualcev, kamor so spadali recimo Karl Korsch, Fritz Sternberg ali Walter Benjamin, če naj naštejemo le nekatere najpomembnejše Brechtove sogovornike, s pomočjo katerih si je pozneje v življenju pričel oblikovati natančnejši pogled na družbena in politična dogajanja. Tako je navsezadnje tudi Brecht sam povsem prostodušno priznal, da še leta potem, ko si je že ustvaril ime kot dramatik, ni imel pojma o tem, kako se vodijo javne zadeve v njegovi državi, da torej o politiki ni vedel ničesar

² Brechtovo mladost je v izjemno natančni biografiji opisal Stephen Parker.
³ Tu ne morem mimo omenbe prelomne študije o komediji, ki jo je napisala Alenka Zupancič.



Andrej Murenc, Lucija Harum, Barbara Medvešček, Žan Brelih Hatunič

⁴Brecht je sicer le malo pred tem, ko je končal *Malomeščansko svatbo*, v razmerju s Paulo Banholzer dobil prvega otroka Franka Walterja Otta, ki je pozneje umrl na fronti druge svetovne vojne. Banholzer se spominja, da je bila *Malomeščanska svatba* napisana kot reminiscenca na krst njunega otroka, Jürgen Hillesheim pa ob tem navaja tudi nekatere druge aluzije na Brechtovo resnično življenje. Igra tako denimo omenja njegovega strica Augusta, pa tudi resnično obstoječega mizarja Segmüllerja (prim. Hillesheim 237). K temu velja dodati, da je Brecht kljub svoji averziji do malomeščanske moralnosti tudi sam premalo reflektiral nasilje patriarhata, na podlagi katerega je vzpostavjal svoj pogosto problematičen odnos do Paule Banholzer.

(GW 20, 46). Prav zato se strinjam z Jürgenom Hillesheimom, ki pravi, da je v *Malomeščanski svatbi* sicer že mogoče prepoznati Brechtove protiburžoazne poteze, ne pa tudi še njegovih protosocialističnih teženj (prim. Hillesheim 236). Te bo Brecht razvil šele kasneje.⁴

Toda morda je kljub temu treba vzeti v ozir, da je Brecht svoje gledališko ustvarjanje vztrajno imenoval *Versuche*, ne *Werke*, da je torej govoril o poskusih, ne o zaključenih delih in da je navsezadnje svojo gledališko dediščino razumel kot izhodišče, na katerem je mogoče in potrebno delati naprej, ga spreminjati in razvijati, ne pa kot model, ki mu je treba samo slepo slediti (prim. UP 443–446, 450–452). Verjamem, da prav zato danes na tak način velja obravnavati tudi Brechtovo *Malomeščansko svatbo*. To bi pomenilo, da bi se jo smelo potegniti v svojo smer, pri čemer bi bila nemara ena od možnih prilagoditev prav ta, ki je nakazana tudi v pričujočem besedilu. Tako bi namreč *Malomeščanska svatba* še naprej smešila prevladujočo družbeno moralnost, le da se ta zdaj ne bi več odvijala v kontekstu Brechtove preteklosti, pač pa obstoječih hegemonij našega sodobnega sveta.

Viri in literatura

Bergson, Henri. *Esej o smehu*. Filozofska intuicija. Uvod v metafiziko. Prev. J. Gradišnik. Ljubljana: Slovenska matica, 1977.

Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. [GW]

Brecht, Bertolt. *Umetnikova pot*. Prev. D. Voglar in J. Moder. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987. [UP]

Brecht, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Berlin: Aufbau in Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989–1998. [GKA]

Hillesheim, Jürgen. »Von Illusionen und Ehebetten Brechts Einakter 'Die Hochzeit' und Mozarts 'Die Hochzeit des Figaro'.« *Hofmannsthal-Jahrbuch• Zur europäischen Moderne* letn. 16, 2009, str. 235–249.

Knopf, Jan. *Brecht-Handbuch: eine Ästhetik der Widersprüche*. Theater. Stuttgart: Metzler, 1996.

Parker, Stephen. *Bertolt Brecht. A Literary Life*. London, New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

Sutherland, Marielle. »Brecht's *Die Kleinbürgerhochzeit*: A Stück Coming Unstuck?« 'Verwisch die Spuren!': *Bertolt Brecht's Work and Legacy: a Reassessment*. Ur. R. Gillett in G. Weiss-Sussex. Amsterdam, New York: Editions Rodopi B.V., 2008, str. 77–91.

Zupančič, Alenka. *Poetika: druga knjiga*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2004.

Prvič v SLG Celje

Urška P. Černe prevajalka



Foto Boštjan Lah

Po 20-ih letih Ljubljane, Berlina in Gorij pri Bledu z možem, sinom in psom živi v Mariboru. Med 1996 in 2000 je bila urednica literarne kritike pri *Večeru*. M. A. literarna komparativistika, M. A. germanistika (Filozofska fakulteta v Ljubljani) in B. A. pravo (Pravna fakulteta v Mariboru). Leta 1998 je prevodno debitirala s Hofmannsthalom, od 1999 je prejemnica mednarodnih štipendij in rezidenc, leta 2000 letna novinarska štipendija Europäische Journalisten-Fellowships na FU Berlin, leta 2008 Sovretova nagrada, 2010 in 2013 premiji DSKP za vrhunske dosežke, 2022 premija za uveljavljene prevajalce, 2023 in 2024 znak zlata hruška, 2024 prevajalska premija Republike Avstrije za posebej uspele prevode. Za gledališče je prevedla dramske tekste *Golobi* Davida Gieselmanna (MGL, 2010), *Don Juan se vrne iz vojne* Ödöna von

Horvátha (MGL, 2011), *Past Is Present* Corinne Meier (Mladi levi, 2014), *Drame princes – Sneguljčica* Elfriede Jelinek (Slovensko mladinsko gledališče, 2015), v nemščino pa dramska dela Zdenka Kodriča, Arnolda Lobela, Saše Vegri, Roka Vilčnika. Na Borštnikovem srečanju občasno sodeluje v pogovorih o dramskih prevodih. Med 2005 in 2017 ter med 2022 in 2024 je bila mentorica za literarno prevajanje na avstrijskem seminarju Premuda. Od leta 2006 je na Filozofski fakulteti v Mariboru habilitirana lektorica za literarni in humanistični prevod. Vabljen je na znanstvena srečanja, študije o literaturi. Je članica DSKP, IGUE Österreich, Slovenske matice, uredništva revije *Otrok in knjiga*, žirije nagrade večernica za najboljše otroško ali mladinsko literarno delo (2025–2028). Je predsednica KUD Pranger in vodja obeh festivalov.

Primož Ekart

režiser



Foto Luca Quaia

Primož Ekart je igralec, gledališki in filmski režiser. Diplomiral je iz dramske igre in magistriral iz filmske režije na AGRFT-ju v Ljubljani. Poleg študija dramske igre in filmske režije se je izobraževal še na Lee Strasberg Theatre Institutu v New Yorku in na mnogih domačih in mednarodnih delavnicah, ki so jih vodili priznani domači in tuji ustvarjalci.

Ob igralskem delu v institucionalnem in neinstitucionalnem gledališču, na filmu, v radijski in televizijski produkciji, se je intenzivno posvečal tudi uličnemu gledališču in je bil skoraj dve desetletji član Gledališča Ane Monroe. S tem kolektivom je bil tudi začetnik improvizacijskega gledališča, bil je med soustanovitelji Improlige ter festivala uličnega gledališča Ana Desetnica. Kot igralec je med drugimi sodeloval z režiserji, kot so Tomi Janežič, Tomaž Pandur in Dragan Živadinov.

V letu 2007 je Ekart režiral svojo prvo predstavo, v kateri je tudi še igral. Od takrat dalje se pretežno posveča režiji. Režiral je v skoraj vseh slovenskih

institucionalnih gledališčih, obenem pa je ustanovil zavod Imaginarni, s katerim je koproducirал in režiral kar nekaj predstav.

Predstave v Ekartovi režiji so bile nagrajene z več nagradami: z nagrado Združenja gledaliških kritikov in teatrologov za najboljšo predstavo v sezoni, z nagrado Rudija Šeliga in z nagrado občinstva na Tednu slovenske drame, z nagrado Marul na mednarodnem Festivalu Maruličevi dnevi v Splitu. Predstava *Nemoč*, v Ekartovi režiji in produkciji Imaginarnega, je na 52. festivalu Borštnikovo srečanje prejela veliko nagrado Festivala Borštnikovo srečanje za najboljšo uprizoritev, nagrado za mladega igralca in nagrado za scenografijo.

Ekart je na 29. Dnevih komedije prejel nagrado žlahtni režiser za režijo predstave *Živela vulva!* v produkciji Imaginarnega in koprodukciji Mini teatra.

Od leta 2020 se Ekart ob svojem ustvarjalnem delu posveča tudi pedagoškemu delu na SVŠGUGL, kjer poučuje predmet Igra in govor.

Drago Ivanuša

skladatelj in korepetitor



Foto Peter Uhan

Drago Ivanuša je skladatelj, pianist in harmonikar. Po končani Srednji glasbeni in baletni šoli v Mariboru se je preselil v Ljubljano, kjer se je v začetku 90-ih vključil v gledališko in plesno dogajanje. Do 2023 je ustvaril glasbo za več kot 150 gledaliških in plesnih predstav, sodeloval z vidnejšimi režiserji in koreografi (Sebastijan Horvat, Dušan Jovanović, Meta Hočevar, Iztok Kovač, Matjaž Farič, Sanja Nešković Peršin, Edvard Clug, Tanja Zgonc in mnogi drugi). Konec 90-ih je začel delovati na področju filmske glasbe, kjer je sodeloval pri pomembnejših projektih ob preporodu slovenskega filma (*V Ieru*, *Kruh in mleko*, *Ruševine*, *Cirkus fantasticus* in drugi). Ustvaril je glasbo za 25 filmov, tudi dokumentarnih in televizijskih. Prejel je dve nagradi vesna

na Festivalu slovenskega filma, s filmom *Kruh in mleko* pa nagrado lev prihodnosti na Filmskem festivalu v Benetkah. Za svoje delo je prejel nagrado zlata ptica.

Ob delu za gledališče in film Drago Ivanuša ustvarja tudi samostojne avtorske projekte na različnih glasbenih področjih. Je avtor komorne inštrumentalne glasbe za različne zasedbe, za simfonični orkester, avtor libreta in glasbe za glasbeno dramo *Orlando*, za celovečerna baleta *Kompozicija* in *Pohujšanje*, *Hotel Ideal*, *Ivanuša – Kugler*, *Whitman*, *Dviganje glasu*, koncerte poezije z Anjo Zag Golob ... Nastopa kot solo pianist (La Bête Humaine), Kino kvartet in v sodelovanju z mnogimi glasbenimi ustvarjalci v Sloveniji in tujini. Drago Ivanuša je prejemnik nagrade Prešernovega sklada za leto 2023.

Rosana Hribar

koreografka



Foto Mateja Jordovič Potočnik

Rosana Hribar je bila štipendistka rezidence DanceWEB Europe Scholarship Programme za mlade profesionalne plesalce na Dunaju, diplomirala je na Akademiji za ples v Ljubljani in magistrirala iz Umetnosti giba na ljubljanski Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Na plesnem, gledališkem, pedagoškem in občasno filmskem področju deluje več kot 20 let. O obsegu in kakovosti njenega dela pričajo mnoge domače in tuje nagrade ter članstva v strokovnih komisijah in umetniških združenjih. V mednarodnem prostoru je uveljavljena zlasti preko umetniških dejavnosti, prikazanih in nagrajenih na številnih festivalih. Za avtorsko delo je prejela Trdinovo nagrado mestne občine

Novo mesto 2008 za pomembnejše trajne uspehe na področju sodobne plesne umetnosti, najvišjo nagrado za izjemne umetniške dosežke mesta Ljubljane, Župančičevo nagrado 2011 ter najvišjo državno nagrado, nagrado Prešernovega sklada 2015. Od leta 2016 je aktivna na pedagoškem področju kot docentka, vodja katedre za sodobni ples in koordinatorka magistrskega programa Alma Mater Europaea Akademije za ples. Med letoma 2020 in 2023 je delovala kot pobudnica in predsednica Sekcije plesnih ustvarjalcev pri Društvu slovenskih avdiovizualnih igralcev, kjer je zastopala interese in delovanje plesnih ustvarjalcev na vseh področjih, ki so kakorkoli povezana z avdiovizualnim ustvarjanjem.



Borut Doljšak, Barbara Medvešček, Andrej Murenc, Lucija Harum, Žan Brelih Hatunič

Šeligova nagrada za najboljšo uprizoritev na 55. Tednu slovenske drame



Foto Aljoša Rebolj

Pet kraljev: K psihopatologiji neke monarhije

Na 55. Tednu slovenske drame je žirija, ki so jo sestavljali Igor Samobor (predsedujoči), Nika Bezeljak in Mirna Rustemović, soglasno razglasila, da Šeligovo nagrado za najboljšo uprizoritev prejme uprizoritev *Pet kraljev: K psihopatologiji neke monarhije* (Tibor Hrs Pandur po kraljevskih kronikah W. Shakespeara) v režiji Livije Pandur, ki je nastala v produkciji SLG Celje.

Uprizoritev *Pet kraljev: K psihopatologiji neke monarhije* prinaša na oder mogočno pripoved, osnovano na Shakespearjevih kraljevskih kronikah – od *Riharda II.* do *Riharda III.* – in jih spretno združuje v zaokroženo dramaturško celoto, ki odseva sodobne družbene in politične napetosti. Režijsko koncizna in miselno kompleksna uprizoritev s sofisticirano uporabo gledališkega jezika odpira prostor za razmislek o cikličnosti zgodovine in mehanizmih moči, ki se – kljub stoletjem – bistveno ne spreminjajo, temveč zgolj menjajo obraze. Pri tem se spretno opira na sodobne politične, feministične in literarnoteoretske pristope. V središču je lucidno razdelana psihopatologija vladanja, vendar pa je dodatna kvaliteta uprizoritve preusmeritev fokusa k ženski perspektivi – vizuri, ki je v izvirnem Shakespearovem besedilu skorajda ni. Na odru se odločno in z

jasno režijsko vizijo odpira nov prostor za ženske like in žensko subjektivnost, za njihov pogled in glas v politični areni. Uprizoritev ne le problematizira modele moči, temveč tudi razgalja njihovo spolno oziroma družbenospolno dimenzijo, pri čemer v klasično besedilo vnaša nova vprašanja in možnosti interpretacije. Vse to na odru nosi močna igralska zasedba, ki s svojo vehementno igro prepričljivo prepleta in uteleša raznoliko paleto likov in značajev, ki nosijo to uprizoritev. Številen ansambel – enakovredno močne igralske naloge, ki jih igralci vrhunsko izkoristijo, hkrati pa delujejo kot odlično uigrana ekipa – stremljeva k enotnemu cilju: po najboljših močeh prikazati realne in spačene portrete takratnih in današnjih oblastnikov, pokazati patologijo vsake oblasti in pokazati na prave žrtve njihovih postopkov.

Nagrada za najboljšo igralko na 55. Tednu slovenske drame



Foto Aljoša Rebolj

Lucija Harum

Lucija Harum je prejela nagrado za najboljšo igralko na 55. Tednu slovenske drame za vloge Kraljice Izabele, Nell, Bolničarke in Lady Anne v uprizoritvi *Pet kraljev: K psihopatologiji neke monarhije* v režiji Livije Pandur, ki je nastala v produkciji SLG Celje.

Lucija Harum v kompleksni in večplastni upodobitvi ženskih likov – od Kraljice Izabele, Nell, Bolničarke do Lady Anne – tiho, skoraj neslišno in skrito gradi transformacijo skozi celotno predstavo, vse od naivnosti začetnih vlog do končne erupcije v mogočni preobrazbi. Vsak njen prihod na oder prinaša novo dimenzijo in interpretativno fineso, s čimer ustvarja močno in navdihnjeno soigro s fantastičnim ansamblom. S svojo igro ne le, da oživlja kompleksne psihološke pokrajine svojih likov, temveč jih preobraža v močne simbole. Transformacija ženske ob menjavah oblasti – od mladoletne neveste do največje žrtve genocida – je grajena pretanjeno. Njen »krik« širših dimenzij je pretresljivo in poetično prenesen v obči izraz bolečine ponižanih in obupanih, ki gledalce pusti brez sape v katarzični izkušnji. Krik, s katerim se lahko poistovetijo vsi, ki jim je mar za usodo današnjega sveta.

Repertoar 2025/26

Nova sezona prinaša *Več Cankarja* – več drznosti, več razmisleka in več dialoga! Posvečena je enemu izmed najpomembnejših slovenskih umetnikov, Ivanu Cankarju, in prinaša sveže uprizoritve njegovih del ter sodobne odrske interpretacije, ki odpirajo ključna vprašanja našega časa.

Kdo bi bil Cankar danes? In kaj bi imel povedati? Pridružite se nam v sezoni, ki Cankarjevo misel postavlja v središče umetniškega in družbenega dogajanja v Celju. *Več Cankarja* ni le slogan, temveč je poziv k refleksiji družbe skozi umetnost.

Predvpis abomajev od 9. 6. do 26. 6.

abonma ob predvpisu **68 €**
upokojenci imajo dodatni popust
študentski abonma **48 €**

Pridržujemo si pravico do spremembe programa.

Zvezde gledamo, da ne bi videli sveta

režiser Nejc Potočan
premiera septembra 2025

In mnogi drugi

režiser Bor Ravbar
premiera oktobra 2025
koprodukcija s Prešernovim gledališčem Kranj

Erotika

režiserka Yulia Kristoforova
premiera oktobra 2025
koprodukcija z iKult Celovec

Hlapci

režiser Jan Krmelj
premiera januarja 2026

Hiša Marije Pomočnice

režiserka Živa Bizovičar
premiera aprila 2026

Na klancu (45.9634° N, 14.2946° E)

režiser Tin Grabnar
premiera junija 2026

Bertolt Brecht

A Respectable Wedding

Die Kleinbürgerhochzeit
one-act comedy

opening 6 June 2025

TRANSLATOR

Urška P. Černe

AUTHORS OF THE STAGED VERSION

Tatjana Doma, Primož Ekart

DIRECTOR

Primož Ekart

DRAMATURG

Tatjana Doma

SET DESIGNER

Marko Japelj

COSTUME DESIGNER

Tina Kolenik

COMPOSER AND VOCAL COACH

Drago Ivanuša

CHOREOGRAPHER

Rosana Hribar

LIGHTING DESIGNER

Andrej Hajdinjak

LANGUAGE CONSULTANT

Živa Čebulj

AUTHOR OF THE ADAPTED VERSION
OF *THE BALLAD OF VIRGINITY*

Primož Ekart

CAST

THE BRIDE'S FATHER

Branko Završan

THE BRIDEGROOM'S MOTHER

Lučka Počkaj

THE BRIDE

Lucija Harum

THE BRIDE'S SISTER

Eva Stražar

THE BRIDEGROOM

Žan Brelih Hatunić

THE BRIDEGROOM'S FRIEND

Andrej Murenc

THE BRIDE'S FRIEND

Barbara Medvešček

THE HUSBAND OF THE BRIDE'S FRIEND

Damjan M. Trbovc

THE YOUNG MAN

Borut Doljšak (guest appearance)

The performance rights are held
by Suhrkamp Verlag AG.

STAGE MANAGER

Saša Kroflič

PROMPTER

Maša Gražzel

LIGHTING MASTER

Amadej Canjuga

SOUND MASTER

Gregor Počivalšek

PROPERTY MASTER

Roman Grdina

FRONT-OF-HOUSE

Žan Čater

MAKE-UP ARTIST AND HAIRDRESSER

Andreja Veselak Pavlič

HAIRDRESSER

Sibila Senica

WARDROBE MASTERS

Nika Fartelj, Maja Zimšek

TAILOR

Anita Kragelj

SEAMSTRESS

Ivica Vodovnik

HEAD OF CONSTRUCTION

Gregor Prah

TECHNICAL MANAGER

Aleksandra Štern

ASSISTANT TECHNICAL MANAGER

Rajnhold Jelen

German poet, playwright, director, actor, theorist, and political activist Bertolt Brecht (1898–1956) is considered one of the most significant innovators and reformers of 20th-century theatre.

In 1919, as a young student, Brecht first saw the political cabaret and comic sketches of Karl Valentin, whose influence would prove pivotal in shaping *A Respectable Wedding*. Brecht wrote this one-act play — originally titled *A Wedding (Die Hochzeit)* — at the age of 21, alongside a series of other early dramatic experiments. Like Valentin, Brecht drew on everyday situations, using sharp satire, colloquial language, puns, and realistic acting laced with absurd interludes and slapstick humour. These early one-acts written in 1919 represent Brecht's initial effort to carve out a space for himself as a playwright, outside the conventions of traditional theatre art.

In *A Respectable Wedding*, a celebration meant to mark the happiest day in the lives of a young couple descends into chaos, and disaster is imminent. What begins with seemingly naturalistic small talk between family and friends quickly unravels during the wedding lunch, as social decorum gives way to pettiness, hostility, and absurdity. The guests begin to reveal their true selves, exposing hidden resentments and foolishness, suggesting that the newlyweds' marriage may collapse along with the disintegrating furniture.

The illusion of a blissful wedding reception begins to break down with the bride's father, whose inappropriate, rambling stories set the tone for the unravelling. The bride is revealed to be pregnant, the furniture built by the groom starts falling apart, flirtations erupt between the bride and the groom's friend as well as between the bride's sister and another guest, and a vulgar ballad is composed mid-celebration. Ironically, it's those who cause the most damage who complain the loudest about the shoddy furniture.

Brecht wields biting humour to mock the hypocrisy of petty bourgeois values. *A Respectable Wedding* is both a social satire and a comedy that ruthlessly exposes the glossy façade of middle-class respectability as a hollow world of lies, double standards, superficiality, and pretence. Behind its polished surface lies vulgarity, deceit, and desperation, as each character tries to appear more respectable, intelligent, or capable than they really are. The play's brilliance lies in its razor-sharp dialogue, clever wordplay, surprising twists, and underlying ambiguity — all of which lay bare the ugly truths behind bourgeois pretensions.

A Respectable Wedding is a social satire, a comedy, and a farce in which Brecht examines the double standards of the petit bourgeois society of his time. He not only sketches this social class with sharp satire, but also masterfully brings to life the personality traits of its individual members. These traits are familiar to us — even today, we recognize parts of ourselves in Brecht's characters.

Yet the world in which the petit bourgeoisie once thrived has changed. In what context does this social class manifest itself now? Is it in the sudden accumulation of wealth and property — acquired through cryptocurrencies, political connections, or other means of disproportionate gain by those who, not long ago, were toiling in obscurity? Almost overnight, they slip into stilettos and designer shoes, scuffing the parquet floors of newly built villas — convinced they belong to the elite, or worse, are recognized as such by others. Can this phenomenon be traced in other contemporary forms?

— Primož Ekart, director



Žan Brelj Hatunić, Lucija Harum

Sponzorji in partnerji v sezoni 2024/25

GLAVNI
MEDIJSKI
POKROVITELJ

VEČER

GLAVNI
RADIJSKI
POKROVITELJ

ŠTAJERSKIVAL 
radio mojega srca

MEDIJSKI
POKROVITELJ

novi tednik **radio celje**

PARTNERJI

city center
Vse najboljše

RR
SELECTION

ZVEZDA

FABRIKA PIVA


televizija celje

mediaspeed 

 **SVET KNJIGE**

Artoptika, Broadway NYC Fashion

Celjski mladinski center

Evita gostinstvo d.o.o.

Lekarna Apoteka pri teatru

Mladinska knjiga Celje

Oaza 2.0

Osrednja knjižnica Celje

SVB, d.o.o., PE Domača štacuna

Turistično informacijski center Celje

Z vašo pomočjo smo še uspešnejši. Hvala!

Gledališki list SLG Celje

letnik 74, sezona 2024/25
števila 7

izdajatelj
SLOVENSKO LJUDSKO
GLEDALIŠČE CELJE

za izdajatelja
MIHA GOLOB

urednica
TATJANA DOMA

lektorica
ŽIVA ČEBULJ

fotograf predstave
JAKA BABNIK

oblikovalci
Studio Ljudje

Vse pravice pridržane.

Celje, Slovenija
junij 2025

