

Beraška opera



Beraška opera

Slovensko narodno gledališče Nova Gorica,
sezona 2016/2017, uprizoritev 7
Premiera 23. marca 2017
na velikem odru SNG Nova Gorica

Zasedba	4
Jernej Habjan	7
Kaj je beračev rop v primerjavi z ropom berača?	
Vesna Vuk Godina	13
Živel je mož, imel je nož	
Ana Kržišnik Blažica	19
Beraška opera od izvirnika do danes (Najvidnejše priredbe in uprizoritve)	
Iztok Mlakar	31
Songi iz uprizoritve	
Kontakti	42

Beraška opera

Po motivih Johna Gaya, Georga Wilhelma Pabsta, Bertolta Brechta in Václava Havla

2017

Prva slovenska uprizoritev

Režiser **Vito Taufer**

Avtorji priredbe* **Vito Taufer in ustvarjalci uprizoritve**

Avtor songov **Iztok Mlakar**

Avtor glasbe in korepetitor **Aleksander Pešut – Schatzi**

Scenografa **Liberta Mišan in Voranc Kumar**

Kostumograf **Alan Hranitelj**

Dramaturginji **Ana Kržišnik Blažica in Martina Mrhar**

Lektor **Srečko Fišer**

Oblikovalca giba **Nastja Bremec in Michal Rynia**

Oblikovalec svetlobe **Samo Oblokar**

Oblikovalka maske **Ana Lazovski**

Asistent kostumografa **Andrej Vrhovnik**

* po prevodih Lare Simone Taufer, Ervina Fritza in Jaroslava Skrušnyja

V uprizoritvi sta uporabljena motiva iz *Simfonije št. 7 v A-duru, op. 92*, Ludwiga van Beethovna in pesmi *Kanonensong* Kurta Weilla.

Vodja predstave **Marino Conti**, šepetalka **Urška Modrijan**

Tehnični vodja **Aleksander Blažica**, tonski in video mojstri **Vladimir Hmeljak, Majin Maraž in Stojan Nemeč**, lučni mojstri **Samo Oblokar** (vodja), **Marko Polanc** in **Renato Stergulec**, rekviziterja **Damijan Klanjšček** in **Gorazd Princič**, frizerki in maskerki **Katarina Božič** in **Hermína Kokaš**, garderoberki **Jana Jakopič** in **Mojca Makarovič**, odrski mojster **Staško Marinič**, odrski tehniki **Dean Petrovič, Bogdan Repič in Dominik Špacapan**, vrviščarja **Damir Ipavec** in **Ambrož Jakopič**, odrski delavec **Jurij Modic**, šivilji **Nevenka Tomašević** (vodja) in **Marinka Colja**, mizarja **Marko Mladovan** (vodja) in **Primož Markočič**

Oblikovalki in izdelovalki pokrival **Ana Lazovski** in **Marjana Zajc**

Igrajo
Macheath, imenovan Mackie Nož ali Keptn **Kristijan Guček**
Jonathan Jeremiah Peachum, advokat **Radoš Bolčina**
Celia Peachum, njegova žena **Ana Facchini**
Polly Peachum, njuna hči **Urška Taufer**
Jackie Lockit, šef policije **Gojmir Lešnjak – Gojc** k. g.
Lucy Lockit, njegova hči **Patrizia Jurinčič Finžgar**
Jenny, prostitutka **Arna Hadžialjević**
Molly, prostitutka **Medea Novak**
Dolly, prostitutka **Maša Grošelj** k. g.
Harry, član tolpe; Berač **Matija Rupel**
Matt, član tolpe; Berač **Jure Kopusar**
Ben, član tolpe; Berač **Žiga Udir**
Smith, stražnik; Župnik **Žiga Saksida** k. g.
Filch, advokatov vajenec **Andrej Zalesjak**
Ulični pevec **Iztok Mlakar**

Glasbeniki
David Trebižan, David Šuligoj, Roman Kobal



Andrej Zalesjak in Radoš Bolčina

Kaj je beračev rop v primerjavi z ropom berača?

Med vsemi kulturnimi institucijami je opera nemara najbolj odvisna od obdavčitve dela – in najbolj vzvišena do delavstva. Brez vladarjevega mecenstva, brez državnih subvencij opera propade še prej kakor gledališče; a obenem je še veliko bolj kakor gledališče nedostopna tistim, ki s svojim delom omogočajo mecenstvo in zagotavljajo subvencije. Nič čudnega torej, da opera vznikne v istem času kakor proletariati; in nič čudnega, da razpade, brž ko na oder stopi proletariati.

Opera in proletariati torej nastopita hkrati: prva kot veliki ponos in drugi kot nujno zlo meščanske družbe; prva kot kraj, kamor hodi buržoazija prebavljati večerjo, in drugi kot tisti družbeni razred, ki večerjo pripravi. Florentinski in beneški začetki opere v poznem 16. stoletju pospremi nastop kapitalizma v t. i. genovskem ciklu akumulacije kapitala; vzpon opere v Parizu poznega 17. in 18. stoletja ter njena kulminacija v avstrijskih in nemških mestih poznega 18. in 19. stoletja pa sovpadeta s premikom jedra kapitalistične akumulacije iz sredozemskih luk v holandska in pozneje britanska pristanišča Severnega morja. Se pravi, Firenze in Benetke v času genovskega cikla

akumulacije, Pariz v času nizozemskega cikla, Dunaj in Bayreuth v času britanskega: operni centri sicer niso nikdar povsem v jedru kapitalističnega sistema, a vselej so oddaljeni ravno dovolj, da so jim zagotovljene vse ugodnosti in prihranjene vse slabosti kapitalizma – vključno s slabostjo, ki se imenuje *proletariati*.

Zato ne preseneča, da, kot rečeno, operi zada usodni udarec prihod proletariata na oder in da, kot lahko zdaj dodamo, se ta prihod zgodi prav v jedru kapitalizma, v Londonu, kjer leta 1728 ob vzponu britanskega akumulacijskega cikla John Gay uprizori *Beraško opero* in kjer leta 1920 ob upadu cikla ta anti-opera doživi novo postavitve – ki osem let zatem, točno ob dvestoletnici Gayeve, spodbudi slavno Brechtovo adaptacijo.

Gay in Brecht sta postavila najslavnejši različici *Beraške opere*. Toda samo v času po Brechtovi so svoje anti-operne verzije dodali takšni umetniki, kot so Duke Ellington, Benjamin Britten, Rainer Werner Fassbinder, Václav Havel, Wole Soyinka in Dario Fo. Gayeva baladna opera *The Beggar's Opera* nastane vsega petnajst let po koncu dves-



Ana Facchini

toletne kriminalizacije beračenja v Angliji, Brechtov muzikal *Die Dreigroschenoper* vsega leto dni pred izbruhom t. i. velike depresije, Ellingtonov broadwayski muzikal *The Beggar's Holiday* leto dni po koncu druge svetovne vojne, Havlova dramska farsa *Žebrácká opera* štiri leta po sovjetski okupaciji Češkoslovaške, Woyinkov pseudo-happening *Opera Wonyosi* na koncu desetletja vojaških udarov v Nigeriji, Fojeva rock opera *L'opera dello sghignazzo* pa na koncu desetletja neo- in antifašističnega terorizma v Italiji.

Že te okoliščine nakazujejo, da resnice ne gre iskati v tej ali oni adaptaciji Gayeve opere, kaj šele v Gayeви operi sami, pač pa v celotnem nizu »oper«, ki se v odgovor na vsakokratno sočasno družbeno katastrofo vedno znova vračajo k beraču. Kot pokaže

Claude Lévi-Strauss, resnica mita o Ojdipu ni *Kralj Ojdip*, temveč sama vztrajnost, s katero celoten tebanski cikel, ne le *Kralj Ojdip*, išče izvor človeka. Podobno lahko rečemo, da je resnica *Beraške opere* sama trdovratnost, s katero se njene najrazličnejše verzije vračajo k njeni temi, da bi našle izvor – ne človeka nasploh, temveč sodobnega človeka, se pravi berača. Ta izvor pa je, kot pokaže Karl Marx v Lévi-Straussu izjemno ljubem *Kapitalu*, »tako imenovana prvotna akumulacija«, »die sogenannte ursprüngliche Akkumulation«.

Prvotna akumulacija je pri Marxu »tako imenovana« prvotna akumulacija zato, ker ni enkratni dogodek, temveč proces, in ker pri njej ne gre za marljivo kapitalistovo kopičenje produkcijskih sredstev, temveč za njegovo ropanje skupnih produkcijskih



Gojmir Lešnjak – Gojc in Patrizia Jurinčič

sredstev. Gre torej za proces vselej nove pavperizacije in poberačenja prebivalstva, ki je stalni pogoj za vsakdanjo kapitalistično akumulacijo. Med najzloglasnejšimi primeri in/ali posledicami tega procesa pa so prav okoliščine nastanka najvidnejših verzij *Beraške opere*.

Resnica *Beraške opere* je torej v samem vztrajnem iskanju izvora berača. To iskanje pa seveda ni vsakokrat enako; ker niz od Gaya do Foja ni klasičen mit, temveč moderen, je poleg resnice o tem nizu za nas mogoča tudi resnica o družbi, o kateri niz govori. Danes lahko resnico o kapitalistični družbi bržkone izluščimo predvsem iz Brechtovega dela niza. *Die Dreigroschenoper* je tista različica opere o beraču, v kateri berač dejansko nastopi kot dramska oseba. Še več, *Die Dreigroschenoper* je tista

različica, v kateri berač kot dramska oseba pripozna smrt opere. Tako Macheath, vodja beraških kriminalcev, niti na lastni ohceti ne pričakuje »nobene opere«; nasprotno, njegov antagonist Peachum, vodja poklicnih beračev, govori v terminih uprizoritvene umetnosti samo in prav tedaj, ko svoje najete berače poučuje o umetnosti beračenja – na koncu pa v značilnem brechtovskem potujitvenem songu celo opozori, da je *happy end* mogoč zgolj v operi.

Die Dreigroschenoper ni le tista beraška »opera«, v kateri je berač zares akter, opera pa zares nemogoča, marveč tudi tista Brechtova igra, ki (v Macheathovem govoru pod vislicami) izstrelili danes slavno geslo »Kaj je vlom v banko v primerjavi z ustanovitvijo banke?« In ker je prav v tej verziji



Medea Novak, Arna Hadžialjević in Maša Grošelj

opere o beraču edina še mogoča opera beračenje, lahko to geslo parafraziramo takole: »Kaj je beračev rop v primerjavi z ropom berača?« Se pravi, kaj je ropanje bankirjev, ki se ga gredo Macheathovi berači, v primerjavi z ropanjem beračev, ki se ga gredo banke? Ta sodba, kjer jo kriminalci odnesejo boljše kakor bankirji, je upravičeno tisto, po čemer danes poznamo Brechtovo igro. Ta sodba namreč odlikuje Brechta celo znotraj mita o beračevi operi, saj se ne Gay pred njim ne na primer Havel ali Soyinka za njim ne postavijo na stran beraških kriminalcev, temveč jih zgolj vržejo v isti koš kakor bogataške kriminalce.

Občinstvo, ki pozna le Gaya (ali na primer Havla), Brecht šokira že v prvem prizoru: Peachum pri njem ne najema žeparjev, ampak berače! Berača, ki ne berači zanj, da

pretepsti, nato mu skupaj z dovoljenjem za beračenje proda še beraško opravilo, njegove lastne cunje pa proda naslednjemu pretepenemu beraču kot zanj primerne beraško opremo. Pri Brechtu je berač dobesedno produkt prvotne akumulacije kapitala: pri njem je Peachumova štacuna dejansko ustanova za represivno prekvalificiranje svobodnih beračev v poklicne berače, pri čemer morajo bivši svobodni berači priskrbeti ne le delovno silo, ampak tudi produkcijska sredstva, svoje cunje.

V primerjavi s tem mali mafijec Macheath ni bogvekaj. V primerjavi s Peachumom je Macheath, ki svobodne berače organizira zgolj v roparje, plen pa potroši za to, da Peachumu in šefu londonske policije spelje hčerki in se s tem obsodi, zares nedolžen. Kaj je Macheathovo beraško ropo-



Žiga Saksida, Jure Kopusar in Matija Rupel

nje v primerjavi s Peachumovim ropanjem beračev? Ost tega retoričnega vprašanja se zgubi med Brechtom in Havlom, ki se vrne h Gayevemu žeparskemu Peachumu, ga izenači z roparskim Macheathom, oba pa pelje v past šefa policije, tako da od beračev ostane le naslov *Beraška opera*, igra sama pa razkrinka le korupcijo. Od Gayeve vpeljave berača v uvod in zadnji prizor opere vsega poldrugo desetletje po dekriminlizaciji beračenja tako ostane antikorupcijsko disidentstvo brez kritike sistema. Podobno je celo pri Soyinki, ki berače sicer ohrani, a v njihovem poklicu vidi svobodno, korumpirano izbiro.

Havel in Soyinka se glede korupcije sicer nista motila: če nič drugega, je njuni antikorupcijski »operi« oblast dejansko takoj prepovedala. A še bolj zaskrbljujoč je Gayev in

Brechtov uspeh: njuni protisistemski »operi« je oblast cinično odmisllila, občinstvo pa navdušeno sprejelo, a še zmerom v okviru prebavljanja večerje. Kakšna je oblast, ki se ne prepozna v kritiki sistema, in kakšno je občinstvo, ki se ob kritiki sistema ne čuti nagovorjeno? Naj bo naslednja različica *Beraške opere* prepovedana zaradi protisistemskosti, ne kljub njeni odsotnosti – in naj ji ta prepoved zagotovi uspeh v operi in zunaj nje!



Urška Taufer, Kristijan Guček in Žiga Saksida

Živel je mož, imel je nož

Ko je Žižek že pred leti v *39 stopnicah* pisal o zamenjavi tipov kapitalizmov v 20. stoletju – gre za zamenjavo liberalnega kapitalizma s korporativnim kapitalizmom in nato s potrošniškim kapitalizmom – ter s to zamenjavo povezanih tipov libidinalnih ustrojov »self-directed« posameznika je najprej zamenjal »other-directed«, tega pa v drugi polovici 20. stoletja zamenja patološki narcis), je izpostavil ključni vidik teh sprememb, o katerem so prav tako govorili številni drugi avtorji (Kohut, Kernberg, Lasch, oba Bergerjeva in drugi): namreč odpravo klasične očetovske avtoritete in z njo povezanih posledic za socializacijo in libidinalne ustroje posameznikov. Navidez logična »osvoboditev« izpod očetovske avtoritete je namreč imela zelo številne nepričakovane in nič kar osvobajajoče učinke na celi vrsti področij družbenega življenja. Ne le, da represivna desublimacija ni prinesla pričakovane osvoboditve posameznikov, temveč, nasprotno, nov tip gospodstva, katerega ukaz je še bolj represivni »Uživaj!«, ampak je odprava klasične očetovske vloge med drugim sesula tudi klasično moško socialno-kulturno vlogo, klasični moški »gender«, kakršen je bil značilen za zahodne družbe. In čeprav se o tem sesutju morda ne razpravlja toliko kot o odpravi očetovske avtoritete, z njo povezani spremembi v razrešitvi Ojdipa in s tem povezani spremembi v libidinalnem

ustroju posameznikov na Zahodu, pa se zdi, da je to sesutje v vsakdanjem življenju zahodnjakov in zahodnjakin bistveno bolj navzoče. Vprašanja, kaj je z današnjimi moškimi in kje sploh še najti »prave moške«, slišimo vsak dan. Enako kot povsod vidimo ikonografske prezentacije »dobrih« in »slabih« moških. In čeprav je »dober« moški v teh prezentacijah bistveno bolj feminilen kot v preteklosti, presenetljivo ni izgubil vseh značilnosti klasičnega moškega – pa naj gre za tiste, povezane z gentlemanstvom, kot one, ki ga prikazujejo kot zanesljivega gospodarja sveta, na katerega se lahko ženska po potrebi nasloni. Skratka, *Casablanca* še zdaleč ni izgubila svojega čara. Tudi za tiste, ki filma sploh niso videli.

Vsekakor je res: kot so se v zadnjih sto letih spreminjali zahodni tipi družb, tako so se spreminjali tudi zanje značilni »genderji«. Tako so se spreminjale definicije socialno-kulturnega ženskega spola. In tako so se spreminjale socialno-kulturne definicije moškega spola. Ki je v zadnjih sto letih naredil zanimiv razvoj od mačističnega vladarja sveta do čustveno inteligentnega moškega, ki zna izražati svoja čustva, ki hodi v materinsko šolo, diha na porodu, jemlje porodniški dopust in si prizadeva kosati se s svojo ženo v vseh zadevah ženskega sveta: od kuhanja, pomivanja posode, negovanja otrok, do depiliranja in ličenja.

Kristijan Guček, Urška Taufer, Matija Rupel, Žiga Saksida, Žiga Udir in Jure Kopušar





Če povzamemo: razvoj je šel v jasno smer enospolnosti, kar je za moške pomenilo izgubo moških značilnosti (ki so bile predvsem značajske), za ženske pa izgubo ženskih značilnosti (ki so bile v mnogočem predvsem telesne).

Sto let po Freudu imamo torej moškega, ki ne zatira več svojega ženskega dela, ki joka, kvačka, rojeva, neguje, si ne upa ugovarjati svoji ženski sodelavki, ki trosi bedarije, da bi ne bil razpoznan za mačista ali šovinista itn. ipd. – ki mu je, skratka, jasno, da tak, kot je bil v preteklosti, ne sme več biti, ker se to preprosto več ne spodobi, hkrati pa ne ve čisto dobro, kakšen naj bi bil. To, da se depilira, liči, manikira, spreminja z estetsko kirurgijo in na sebi prakticira druge sicer tradicionalno ženske prakse, je še najmanj moteče. Bolj moti to, da več ne ve, kako se vesti v odnosu do svoje ženske, žene ali otrok, kako izražati, če sploh, svoja mnenja, kako delovati doma, v službi in v javni sferi. Zgodovinsko vzpostavljeno sidrišče je izgubljeno – z vsem, kar je prinašalo dobrega in slabega –, novega sidrišča ni na obzorju. Nov tip moškega ni le feminiziran moški. To je dezorientiran moški.

Kar gre, kot kaže, najbolj na živce prav tistim, ki naj bi jim bila ta sprememba namenjena: namreč ženskam. Te bi namreč želele, kar izražajo vedno glasneje, nazaj osredičene moške. Še posebej, če je zanje značilen naslonitveni tip izbora objekta. Danes ženske v vedno večjem številu ne vidijo več problema v tem, da so moški preveč mačisti, ampak da se nimajo na koga nasloniti. Ni rame.

Ob razumevanju dejstva, da je v zadnjem stoletju doživel temeljit pretres in redefinicijo tudi ženski socialno-kulturni spol, ni

nič čudnega, da je sobivanje predstavnikov dveh spolov postalo izjemno zapleten in turbulenten projekt. Če ste v zakonu ali zvezi, tega ne gre početi več tako, kot so to počeli v preteklosti, kako naj bi to počeli »po novem«, pa nikomur, niti tistim, ki dajejo nasvete, ni povsem jasno. Življenje posameznikov tako vedno bolj postaja v najboljšem primeru serija monogamnih fiaskov, ki si sledijo ob odkritju, da je vedno nekaj narobe z drugim. Ali drugo. Z nami nikakor. Z družbo pa sploh ne.

Čeprav je tisto, kar je v resnici narobe, družbeni problem. Ki ga *Beraška opera* z Mackiejem in njegovo usodo lepo tematizira. Že v Brechtovem času je bilo namreč jasno, da je Mackie nekako zastarel prototip moškega, ki ga je treba odpraviti. Brecht ga je tudi res odpravil: tako, da ga je spravil v zapor. Kar je bilo kasneje razumljeno in razloženo kot nekakšno zastarelo moraliziranje. Zato so bili predlagani sodobnejši scenariji. Prvi je bil, da Mackie konča v varnem zavetju svoje žene in kariere. Ki ga, kar je očitno, prav tako odstranita, kot ga je zapor. Le v nekem drugem smislu. V smislu kulturne kastracije. Neukročenemu moškemu zavladata žena in kapital. Kdo pa drug. In če so žene, kot kažejo etnografski podatki, moškim vedno vladale (dejstvo, ki ga želijo feministke in »feministke« pre-skočiti, ker ni v skladu z njihovimi hipotetičnimi scenariji), je vladavina kapitala zgodovinsko nova. Če so ženske vedno obvladovale moške s tem, da so jim vladale preko njihovega falusa (beri: Žizek, *Hegel in označevalec*), potem je socialna in kulturna kastracija, ki jo nad moškimi izvede kapital, nova. In usodnejša.

Tretji način odprave Mackieja in njegove zgodovinsko zastarele moškosti je Hav-

lov: Mackie se poroči s hčerko policijskega inšpektorja, kar pomeni, da ga socialno in kulturno kastrira država. Ta scenarij se menda pripisuje totalitarni socialistični državi. Saj sodobne menda demokratične države česa takega več ne počno. Na videz sicer res ne. V resnici pa bistveno bolj učinkovito, kot so to kdaj počele socialistične države.

Moderni kulturni standardi socializacije otrok so namreč ideološki konstrukti. Kot taki so del ideološkega diskurza vladajočega razreda. Ki ga ta s pomočjo državnih institucij (ministrstva, zavodi, inšpekcije itd.) uvaja kot obvezne prakse. Katerih izvedbo tudi nadzira. Odstopanja pa sankcionira. In tudi kaznuje. In to precej neusmiljeno. Logika in praksa tega diskurza je takšna, da Mackie sploh ne more nastati. Zato ga kasneje ni treba niti poročiti s hčerko policijskega inšpektorja niti strpati v zapor niti pospraviti v varni zakon žene in pisarne. V pisarni novodobni mackieji sicer so. Pri ženah pa nikakor ne. Ker se ne poročajo. Če pa se, se ločujejo. Resnici na ljubo sicer ne vedno na lastno pobudo. Pogosto na pobudo svojih žena. Ki ob odsotnosti naslovnitvenega tipa objekta dobijo še erekktivno nesposobnega otroka, ki se seksa z njo ali boji ali ga ne privlači ali je od pisarne preutrujen ali ... ali ... ali ... itn.

Skratka: ker otroke socializiramo brez dvo-
tirnosti, avtoritete in kazni, mackiejev ni več. Zato se nam ni treba ukvarjati s tem, kaj z njimi narediti. Danes jih v kali preprečimo. Kulturna kastracija je izhodiščna. Ne naknadna.

Zgolj še beseda o različnih koncih *Beraške opere*: edini pravi konec je Brechtov. Ne zato, ker ga je napisal Brecht. Ampak zato,

ker je zgodovina pokazala, da je bil to edini pravi konec. Ko Brecht Mackieja strpa v zapor – kar se danes bere kot zastarelo moraliziranje – namreč Mackieja, torej tradicionalnega moškega, ne podredi niti kapitalu niti ženi niti državi, ampak Zakonu. Moralnemu kodu. Nadosebni moralni instanci, ki enako vlada vsem, ki živijo v določeni družbi in/ali kulturi. Ki je zato, ker je nadosebna, nepodkupljiva. In ki je zato, ker je to socializacijsko moška instanca, iztrgana kaprici. Kapricioznemu delovanju ženskega Velikega Drugega. Ki ni kapriciozen zato, ker je njegova nosilka, torej ženska, v resnici kapriciozna. Ampak zato, ker jo takšno vidi otrok, ko je podrejen svoji mami (kot prvemu Velikemu Drugemu). In ki jo kasneje takšno vidi vsak moški. Ko in če mu je ženska nadrejena.

Kapricioznosti in podkupljivosti vladajoče instance se torej lahko izogne le moralni kod. Zakon. Katerega spol je moški spol. Verjetno gre tudi v tem iskati enega od razlogov in razlag na videz nerazumljivega dejstva, da so v vseh družbah doslej vladali moški.

Zaradi vsega povedanega je danes še mnogo bolj kot v Brechtovem času edini dejansko radikalni konec *Beraške opere* Brechtov konec. V smislu Žižkove trditve, da je danes edina možna radikalna pozicija etični konservativizem.

Ko je Žižek to povedal na predavanju v SNG Maribor, sem mu skoraj glasno zaploskala. Ob koncu predavanja so se vsi, ki sem jih poznala, nad to izjavo zgražali. Poleg mene so jo razumeli in se z njo strinjali le moji študentje.



Kristijan Guček in Gojmir Lešnjak – Gojc

Beraška opera od izvirnika do danes

Najvidnejše priredbe in uprizoritve

1728 John Gay, *The Beggar's Opera*

John Gay je besedilo napisal leta 1728, glasbo pa je aranžiral Johann Christoph Pepusch. Na repertoar jo je uvrstil John Rich, direktor gledališča Lincoln's Inn Fields; tam je 29. januarja 1728 doživela premiero in nato še dvainšestdeset zaporednih ponovitev v prvi sezoni, v drugi pa osemindvajset, kar je bil v dotedanji zgodovini najdaljši čas odigravanja kake uprizoritve. *The Beggar's Opera* so igrali tudi drugje po Veliki Britaniji in je bila tako uspešna, da se je je prijela krilatica: »*It hath made Rich very Gay, and probably will make Gay very Rich*«. (Gospod Bogat je zaradi nje zelo Vesel in najbrž bo gospod Vesel zaradi nje zelo Bogat.) Obveljala je za najpopularnejšo igro 18. stoletja in vse odtlej jo redno uprizarjajo. Komerčni uspeh uprizoritve je še povečalo veliko povpraševanje publike po raznih spominkih, od sličic s Pollyjino podobo na pahljčah in oblačilih, igralnih kartah in zaslonih za kamin, do letakov s podobami vseh dramskih likov in v naglici objavljenih notnih zapisov z besedili.

Gay je uporabil tridejansko operno formo kot nasprotje drami, za katero je bilo tedaj zapovedanih pet dejanj. Delo je bolj anti-

opera kot opera, saj smeši stil italijanske opere in fascinacije takratne angleške publike nad njim. Gre za žanr satirične baladne opere, pravzaprav satirične glasbene igre z nekaterimi konvencijami opere, a brez recitativov. Namesto velike glasbe in velikih tem opere je Gay uporabil znane melodije – priljubljene balade iz časopisov, operne arije, cerkvene himne, ljudske napeve tistega časa in celo najpopularnejše Händlove pesmi; publika jih je lahko prepevala in se identificirala z liki, ki so, za razliko od prave opere, čisto običajni ljudje. *The Beggar's Opera* se je posmehovala strastnemu zanimanju italijanske opere za višji razred in politike, kakor tudi za razvpite kriminalce tistega časa. Smešila je politiko, žigosala revščino in nepravico in prikazovala korupcijo na vseh ravneh družbe. Ironično je primerjala lopove nižjega razreda z aristokrati in meščani; zanimala jo je socialna neenakost v širokem pomenu besede. London je slikala kot do obisti skorumpirano, gnilo in anarhično mesto. Trgovanje, kot ga je prikazovala, v resnici spodbuja sebičnost, trdosrčnost in zločin ter tako ustvarja nečloveške odnose med ljudmi.

V Macheathu so kritiki videli junaka in anti-junaka hkrati. Kot kriminalcec je seveda anti-junak, po svoji ljubezni in strasti do življenja pa junak, ki postane, skoraj kot Kristus, žrtev dekadentnih nagnjenj in spletk svoje okolice.

The Beggar's Opera je imela velik vpliv na kasnejše britanske odrske komedije, predvsem na komično opero 19. stoletja in na moderni muzikal. V svojem času je bila tako popularna in komercialno uspešna, da je imela mnoge posnemovalce, včasih tudi samo v imenu. To je bil čas rojstva potrošniške družbe in komercializacije prostega časa, zaradi česar so gledališča potrebovala vedno nove igre. V prvi polovici 18. stoletja so uprizorili 1095 novih iger, v drugi polovici pa 2117, kar je več kot ena vsaka dva tedna v gledališki sezoni. Tudi kasneje so se dramatik – Brecht, Fo, Soyinka, Havel, Buarque de Hollanda, Fassbinder, Ayckbourn, Hacks, Dear – vračali h Gayevemu besedilu, saj je idealno za posredno prikazovanje političnih, socialnih in kulturnih razmer trenutne družbe. Priredbe Gayevega besedila so osredotočene

na sodobne politične teme; Gayev izvirnik uporabljajo kot izhodišče oziroma kot preizkušen gledališki model. Gayeva zabavna mešanica dramatične akcije, konverzacijske igre, pesmi in napetosti, ki je zagotovila uspeh izvirniku, je hkrati komedija, ki vsebuje satiro, in očitno v vsaki dobi odraža stanje družbe.

1729, John Gay, *Polly*

Gay je igri *The Beggar's Opera* dopisal še nadaljevanje, *Polly*, ki se dogaja na Karibih. Na izgon obsojeni Macheath pobegne in postane pirat; gospa Trapes, lastnica bordela, proda Polly bogatemu plantažniku, vendar Polly pobegne od njega in se po mnogih dogodivščinah poroči s karibskim poglavarjem. Politična satira je bila v *Polly* še bolj očitna kot v *The Beggar's Opera*, zato je bila



tudi prepovedana in uprizorjena šele petdeset let kasneje. S prestavitvijo dogajanja na Karibe in tematiziranjem trgovine z belim blagom ter lovljenja sreče in piratstva namiguje na vzporednice med razmerami v matični državi in v kolonijah, s tem pa tudi problematizira kolonizacijo.

1920, Nigel Playfair, Frederic Austin (glasba), Arnold Bennett (songi), *The Beggar's Opera*

Leta 1920 je baritonist Frederic Austin na novo aranžiral glasbo za londonsko uprizoritev *The Beggar's Opera* gledališča Lyric Hammersmith, ki je imela do leta 1923 kar 1463 ponovitev. (Sam Austin je v uprizoritvi pel vlogo Peachuma.) Leta 1955 so to glasbo tudi posneli. Uprizoritev je požela vsesplošno navdušenje, igrali so jo v Parizu, pa tudi v Kanadi, Ameriki in Avstraliji. Playfairova priredba ni omenjala povojne atmosfere dvajsetih let, ki je, vsaj v Nemčiji, toliko prispevala k uspehu Brechtove različice. Nasprotno, menil je, da literatura ne sme pregloboko in preboleče kopati po boleznih človeške družbe; britanska publika je res napolnila gledališče z namenom, da pobegne kruti povojni resničnosti.



Partitura *The Beggar's Opera* Frederica Austina, 1920



1922, Nigel Playfair, Frederic Austin (glasba), Clifford Bax (songi), Polly

Leta 1922 je Austin posnel še glasbo nadaljevanja *The Beggar's Opera, Polly*, in sicer z izvirno zasedbo.

1928, Bertolt Brecht, Kurt Weill (glasba), *Die Dreigroschenoper*

Leta 1928 je londonska uprizoritev *The Beggar's Opera* vzbudila zanimanje Elisabeth Hauptmann, sodelavke in tajnice Bertolta Brechta. Takoj jo je prevedla in pokazala Brechtu. Skupaj s skladateljem Kurtom Weillom jo je ta priredil; izvirne zgodbe in likov sta se dokaj zvesto držala, vendar je bil libreto nov in glasba večinoma tudi. Premiera je bila 31. avgusta 1928 v gledališču Am Schiffbauerdamm v Berlinu.

Brechtova in Weillova priredba teži k temu, da bi spremenila demistificirani svet, v katerem so realnost in ideali v sporu, nazaj v magičnega. Takšna je bila namreč atmosfera vročičnih povojnih dvajsetih let v Nemčiji. Brechta in Weilla je družba, zaznamovana z mešanico deziluzije in brezsrčnosti, praktičnosti in sentimentalizma, vedno pripravljena, da je zapeljana, sprejela z navdušenjem. Hkrati pa je Brecht pokazal, da je dvesto let star sociološki zgled Gayevega izvirnika še vedno relevanten.



Prizor iz *The Beggar's Opera* Nigela Playfaira, 1920

Pokazal je družbeni red, v katerem se tako rekoč noben sloj družbe ne drži moralnih principov. Vsi živijo amoralno, čeprav so pojavne oblike različne.

1931, Georg Wilhelm Pabst, *Die Dreigroschenoper*

Po Brechtovem besedilu je leta 1931 nemški režiser Georg Wilhelm Pabst posnel tudi istoimenski film, istočasno tudi v francoski različici z večinoma drugo zasedbo. Prvo filmsko različico besedila je

napisal Brecht; ker pa je imela v primeri z odrskim besedilom močnejše protikapitalistične poudarke, so jo producenti zamenjali z romantizirano različico. Brecht in Weill sta zaradi tega sprožila sodni proces, ki pa sta ga na prvi stopnji izgubila. Stranki v postopku sta se nato pogodili. Premiera filma je bila 19. februarja 1931 v berlinski filmski palači Atrium. V Nürnbergu in drugih mestih so nacionalsocialisti protestirali proti predvajanju filma; potem ko so leta 1933 prišli na oblast, je bil prepovedan.



Lotte Lenya kot Piratska Jenny v *Die Dreigroschenoper* Bertolta Brechta in Kurta Weilla, 1928



Prizor v ječi iz *Die Dreigroschenoper* Bertolta Brechta in Kurta Weilla, 1928



Prizora iz filma *Die Dreigroschenoper* Georga Wilhelma Pabsta, 1931



1933, Bertolt Brecht, *Dreigroschenroman*

Leta 1933 je Brecht napisal tudi roman z naslovom *Dreigroschenroman*, v katerem močno razvije literarne like iz *Opere za tri groše* in z velikim poetičnim bogastvom seže daleč nad samo ideologijo zgodbe; ta je sicer slejkoprej satira na kapitalizem, v katerem se odvijajo dvomljive trgovske mahinacije in državne transakcije, zaznamovane s korupcijo.

1946, John Latouche, Duke Ellington (glasba), *The Beggar's Holiday*

Leta 1946 sta John Latouche in Duke Ellington ustvarila novo adaptacijo, muzikal za newyorški Broadway z naslovom *The Beggar's Holiday*. Zgodba se je osredotočala na skorumpirani svet mafije, vulgarnih zvodnic z njihovimi prostitutkami, beračev in vsakršnih ljudi z ulice.

Skladno s programom takratne ameriške vlade je Perry Watkin, oblikovalec projekta Negro Theatre, načrtoval, da bo igra »dvo-rasni« muzikal z nedvoumnim socialnim in političnim stališčem: dokazal bo, da broadwayska produkcija lahko nastane tako s črnimi kot z belimi talenti. Na začetku vaj je

bila v ospredju satirična tema, Macheath pa je bil zasnovan kot gangster filma noir. Nesoglasja med producentom in ustvarjalce- ma so vodila k mnogim popravkom, sploh v zaključnem prizoru. Latouche je želel izraziti resno »revolucionarno« sporočilo, da je temelj kapitalizacije kriminal, producenti pa so menili, da se je treba za broadwayski uspeh držati znane formule: na odru ne pokazati ničesar, kar bi lahko koga užalilo. Muzikal je doživel le 108 ponovitev.

1948, Benjamin Britten, *The Beggar's Opera*

Leta 1948 je skladatelj Benjamin Britten iz obstoječih skladb ustvaril adaptacijo z novimi harmonijami in aranžmaji. Dodatne dialoge je napisal producent Tyrone Guthrie. Adaptacijo je maja 1948 uprizorila The English Opera Group v Cambridgeu (Arts Theatre).

1953, Peter Brook (režiser), *The Beggar's Opera*

Po Gayevi predlogi je režiser Peter Brook leta 1953 posnel film z Laurencem Olivierom v vlogi Macheatha.

1965, Peter Hacks, *Polly oder die Battaille am Bluewater Creek*

Igra, ki jo je napisal nemški dramatik Peter Hacks, tako imenovani »enfant terrible sodobne vzhodnonemške drame«, je premiero doživela leta 1965 v gledališču Landestheater v Halleju. Drama je levčarska obtožba imperializma; v njej se plantažniki in rokovnjači v novem svetu na grob in neusmiljen način polastijo zemlje domorodnih Indijancev, ki še verjamejo v etična načela. Hacksovi lopovi postanejo še bolj



Alfred Drake kot Macheath v muzikalu *The Beggar's Holiday* Johna Latoucha in Duka Ellingtona, 1946



Plakat za muzikal *The Beggar's Holiday* Johna Latoucha in Duka Ellingtona, 1946

neprijetno kapitalistični, kot so v izvirkniku; tu je prevlada materialističnih, posesivnih in pohlepnih ekonomskih odnosov v človeški družbi docela v ospredju.

1968, Rainer Werner Fassbinder, Peer Raaben (glasba), *Die Bettleroper* (Nach John Gay)

Ob dogodkih leta 1968 je razvpiti Rainer Werner Fassbinder sproduciral svojo uprizoritev *Die Bettleroper*. Umestil jo je v München: v veliki meri se nanaša na takratno politično situacijo v Nemčiji. Njegove produkcije, nastale na podlagi njegove ideje »antiteatra« in afinitete do mladega Brechta, so polne dvoumnosti: zanje je značilna velika spontanost v igri, naključni in iracionalni elementi, pa tudi odločna in strastna igra ter brezbrizna agresija. Konec

je popolnoma kaotičen, kakor druge Fassbinderjeve igre in filmi prikazuje različne vrste alienacije ter nakazuje, da zanj ni druge poti kot obupana gledališka gesta.

1975, Václav Havel, *Žebrácká opera*

Češki dramatik, disident in kasnejši predsednik države Václav Havel je ustvaril neglasbeno priredbo Gayevega besedila. *Žebrácká opera* je doživela premiero 1. novembra 1975 v praškem predmestju Horní Poternice. V tej različici postane Macheath kriminallec v službi policijskega režima oziroma šefa policije, ki ima pod nadzorom tako policijo kot kriminalno podzemlje, in od znotraj vpliva na politični sistem. Njegov dogovor s policijsko oblastjo vodi v izgubo njegove samostojnosti in individualnosti. Poročilo Radia svobodna Evropa o tej upri-



zoritvi je privedlo do nekaterih represivnih ukrepov komunističnega režima.

1977, Wole Soyinka, *Opera Wonyosi*

Leta 1977 je nigerijski Nobelov nagrajenec Wole Soyinka za Univerzo Ife napisal in režiral *Opera Wonyosi* (objavljena je bila leta 1981), ki je adaptacija po Johnu Gayu in Bertoltu Brechtu. Soyinka, ki je moral leta 1971 v izgnanstvo, vrnil pa se je leta 1975, ko so z oblasti stmoljavili generala Yakubuja Gowona, v uprizoritvi izriše težko obtožbo nigerijske družbe. Čeprav je za Soyinka primarna kategorija politične analize bolj narod kot razred, prikazuje dve družbi v občutljivi fazi dekolonizacije in ustvarjanja nacionalnosti in pokaže, da je nigerijski nacionalni karakter že v izhodišču nepopravljivo poškodovan.

1978, Purushottam Laxman Deshpande, *Teen Paishyacha Tamasha*

Odrska adaptacija v indijskem jeziku marathi je doživela premiero 25. junija 1978 v Balagandharva Rangamandir v mestu Pune v Indiji. Njen ambient je postkolonialna metropolitanska Indija v obdobju izrednih razmer in policijske represije junija 1975. Zgodba je »prevedena« v živahno glasbeno obliko s poudarjenimi spektakelskimi in komičnimi elementi. Kot pri Brechtu je tudi pri Deshpandu poudarek na dehumanizacijskem učinku denarja in moči; pomembne so tudi religiozne in socialne strukture, v konkretnem primeru hindujski rituali in prepričanja, ki vplivajo na vsakdanje življenje. Čeprav se glavne osebe še vedno sklicujejo na gandijevski koncept politike in javne uprave, je realnost političnega in nacionalnega življenja



Prizor iz uprizoritve *Žebrácká opera* Václava Havla, 1975

ponižujoča. Prikazana je s pomočjo satire in osebe, ki je vzeta iz klasične sanskrske drame, *sutradhar* (mojster ceremonije).

1978, Chico Buarque de Hollanda, *Ópera do Malandro*

Leta 1978 je brazilski skladatelj in pevec Chico Buarque napisal *Ópera do Malandro*, adaptirano tako po Gayu kot po Brechtu, vendar z novimi pesmimi in postavljeno v Lapa leta 1940, v čas režima brazilskega diktatorja Getúlia Vargasa. Pesmi so izšle na istoimenskem albumu naslednje leto, leta 1986 pa je bil posnet še film režiserja Ruya Guerre. Ko je muzikal doživel premiero v gledališču Ginástico v Riu de Janeiru, je bila vzporednica med štiridesetimi in sedemdesetimi leti očitna. Gre za igro o moči kapitala in vplivu ZDA na življenje, politiko in eko-

nomijo. Buarque podobno kot Soyinka in Deshpande poudarja vidike nacionalnega karakterja in rekolonizacije. Govori o čutni in s sambo zaznamovani bohemski strani Ria, ki je bila na vrhuncu od dvajsetih do štiridesetih let, a je do sedemdesetih izumrla. Ko so začeli bordeli, oderuhi, tihotapci, pokvarjeni policaji in brezvestni poslovneži v Lapi izumirati, je bil to tudi začetek smrti »malandrov« (ljudi z roba zakona, ki so bili dotlej del identitete Ria), znanih kapoevistov, sambistov, in to je bil tudi konec zlate dobe urbane sambe Ria. Igra je »brazilirana«, »folklorizirana« in »tropicalizirana«.

1981, Dario Fo, *L'opera dello sghignazzo*

Italijanski dramatik Dario Fo je navdihnjen z Brechtom in uprizoritvijo režiserja Giorgio Strehlerja svojo verzijo, ki je doživela



Prizori iz uprizoritve *Teen Paishyacha Tamasha* Purushottama Laxmana Deshpanda, 1978



Prizora iz uprizoritve *Ópera do Malandro* Chico Buarqua de Hollanda, 1978

premiero leta 1981 v Torinu, zasnoval na zanj značilnem neakademskem pristopu do gledališča. Provokativno je napadel italijansko skrivno politiko dodeljevanja vplivnih položajev in korupcijo nasploh, vseprisotne klike in podkupovanje v obdobju javnih škandalov, političnega terorizma in nacionalnega bankrota. Hkrati pa se od Brechta in Strehlerja, ki poudarjata družbeno akcijo, margino in spektakel, tudi distancira.

1981, Richard Bonyng in Douglas Gamley, *The Beggar's Opera*

Leta 1981 sta Richard Bonyng in Douglas Gamley naredila novo priredbo za Avstralsko opero. Istega leta je bila posneta tudi glasba; nastopali so Joan Sutherland, Kiri Te Kanawa, James Morris in Angela Lansbury. Leta 1983 je sledila še priredba za BBC. »Sreč-

ni konec« so spremenili tako, da Macheatha niso pomilostili, temveč so ga obesili.

1984, Alan Ayckbourn, *A Chorus of Disapproval*

Britanski dramatik Alan Ayckbourn je 1984 napisal igro *A Chorus of Disapproval*, v kateri se dejanje suče okrog amaterske uprizoritve Gayeve *The Beggar's Opera*; uporabil je tudi odlomke iz le-te. Igra je premiero doživela v Ayckbournovem gledališču Stephen Joseph v Scarboroughju maja 1984; leta 1985 se je preselila na West End. Kritiki so jo označili za briljantno, domiselno in zabavno komedijo življenja, seksa in žalosti; za moralno komedijo v najboljšem pomenu besede. Leta 1989 je režiser Michael Winner posnel še istoimenski film z Anthonyjem Hopkinsom in Jeremyjem Ironsom.



Prizori iz uprizoritve *L'opera dello sghignazzo* Daria Foja, 1981

Leta 1990 smo *A Chorus of Disapproval* s slovenskim naslovom *Razglašeni zbor* v režiji Stanislava Moše igrali tudi v SNG Nova Gorica.

**1984, John Gay,
Jonathan Miller (režija),
*The Beggar's Opera***

V sredini osemdesetih je producent in režiser Jonathan Miller po izvirniku Johna Gaya posnel TV-produkcijo *The Beggar's Opera*, v kateri je Roger Daltrey, nekdanji pevec rock skupine *The Who*, odigral vlogo očarljivega zapeljivca Macheatha.

1985, Sting, *The Ballad of Mack the Knife*

V istem času je nekdanji pevec skupine *The Police*, Sting, pel balado o Mackieju Nožu, posneto na albumu *Lost in the Stars: The Music of Kurt Weill*, in z njo nastopil na koncertu z državnim filharmoničnim orkestrom iz Hamburga leta 1987.

**1989, Bertolt Brecht, John Dexter (režija),
*Three-Penny Opera***

Leta 1989 je režiser John Dexter produciral Brechtovo *Die Dreigroschenoper* v gledališču Lunt-Fontanne na Broadwayu, s Stingom v vlogi Macheatha. Vendar se Sting v tej vlogi ni izkazal, kritike so bile negativne in tudi navijači pop zvezde niso mogli podaljšati uprizoritvi življenja onkraj petinšestdesetih ponovitev. Uprizoritev si je ogledal tudi takratni predsednik ZDA George Bush starejši z ženo – svojevrstna ironija, saj sporočilo igre nekoliko namiguje na tedanje ameriške razmere.

**1990 John Gay, Jonathan Dobin (režija),
*The Beggar's Opera***

Skladatelj Jonathan Dobin je za newyorško gledališče Ten Ten Players (zdaj Theatre 2020) ustvaril stilno produkcijo, ki odtedaj gostuje po vseh ZDA. Uprizoritev temelji na tiskani izdaji Gayevega besedila iz leta 1728, vsebuje celotno Pepuschevo uverturo ter vseh 69 pesmi in plesov iz izvirne produkcije.



2000, Nick Dear, Stephen Warbeck (glasba), *The Villains' Opera*

Dearova priredba Gayeve igre je doživela premiero v gledališču Royal National v Londonu 11. aprila 2000. Kritiki so jo obtožili pretiravanja, zaradi katerega je menda izgubila čar, ki ga je imel izvirnik. Nasprotno pa je avtor menil, da Gay za današnje občinstvo ni več aktualen in je nujna drastična posodobitev: moderni kriminal se vrti okrog zlorabe in preprodaje drog, glavna grožnja današnjim kriminalcem pa je zapor, ne več smrtna kazen kot v 18. stoletju. Kraj dogajanja je londonski metroland, jezik je večinoma duhovit in obscen sleng kriminalcev, z vrsto aluzij na sodobne firme, ustanove, naprave, TV programe. Dear jasno pokaže, da se v današnji družbi korupcija seli od vrha proti dnu in zaznamuje politiko in poslovne kroge pa tudi vojsko in policijo.

2004, Robert Lepage, *The Busker's Opera*

Francosko-kanadska uprizoritev Roberta Lepagea *The Busker's Opera*, ki so jo uprizorili v gledališču Kalifornijske univerze v Berkeleyju, so recenzenti označili za igrivo nespoštljivo priredbo Gayevega izvirnika. V celoti je bila uglasbena, v njej so nastopali igralci, glasbeniki, pevci in didžeji vseh mogočih glasbenih stilov. Lepage je



Prizora iz uprizoritve *The Busker's Opera* Roberta Lepagea, 2004

Gayevo kriminalno podzemlje spremenil v satirično verzijo današnje glasbene industrije; prek nje preizprašuje samo umetniško ustvarjanje. Pesmi v priredbi ni mogoče jemati popolnoma resno, zapete so v pompozem slogu, ki se prilaga nebrzdani energiji in neokusnosti likov.

2008, Stephen Jeffreys, *The Convict's Opera*

Leta 2008 sta dve avstralski gledališči iz Sydneyja uprizorili priredbo avtorja Stephena Jeffreysa in režiserja Maxa Stafford-Clarka. Zgodba se dogaja na krovu ladje: tam obsojenci, ki se peljejo v pregnanstvo v Avstralijo, uprizarjajo *Beraško opero*. Življenja obsojencev deloma odslikavajo like iz besedila, pojejo pa moderne popularne pesmi.

2009, Vanishing Point, *The Beggar's Opera*

Gledališka skupina Vanishing Point je leta 2009 ustvarila sodobno uprizoritev, katere dejanje je postavljeno v bližnjo apokaliptično prihodnost. Uporabili so glasbo skupine A Band Called Quinn.



2011, *The Beggar's Opera*

Izvirno Gayevo besedilo je bilo uprizorjeno na prizorišču iz 18. stoletja, v gledališču na prostem v londonskem Regent's Parku, poleti leta 2011 v režiji Lucy Bailey.



**2018, Bertolt Brecht,
Joachim Lang (režija),
film po *Die Dreigroschenoper***

V Berlinu so začeli snemati film po Brechtovem besedilu *Die Dreigroschenoper*. Film v režiji nemškega filmskega ustvarjalca Joachima Langa bo v kinematografe prišel prihodnje leto, ko bodo v Nemčiji praznovali 120. obletnico Brechtovega rojstva.



Iztok Mlakar

Songi iz uprizoritve

ULIČNI PEVEC:

Če si bogataš in kdaj srečaš gospoda,
ki zglada ugledno, kot rož'ca diši
in pravijo mu Mackie Nož, vedi to, da
ti tisti trenutek več ni pomoči!
In če še prijazen je, res nimaš sreče;
nekje tam pod suknjičem skriva svoj nož
in ta nož, ko enkrat na dan ga izvleče,
v življenju je zadnje, kar ti videl boš!

Ko bodo našli tvoje truplo v kosih,
ali pa ulito v še moker beton,
z zanimanjem gledali to, kako nosi
te reka napihnjena kot balon ...
Tam blizu nekdo, prav gotovo, ob reki,
zataknil si mirno bo svoj nož za pas.
Za marsikaj, pravijo, da je kriv Mackie.
Ja, pravijo že ... A le kje je dokaz?

Če kdaj mladoletno boš punco, ki ukvarja
se ... no, saj veš, s čim ... za pol ure najel,
kar plačal ji boš, bo od tega denarja
še ta večer Mackieju odštela svoj del.
Če mu ga ne bo, bo še dražje plačala,
kislina razžrla bo lepi obraz.
Čeprav krivca bo še predobro poznala,
nikdar ne bo imena izrekla na glas.

Ko v mestu sesuje se kdaj podrtija,
pokoplje pod sabo par revnih družin,
si Mackie, prej ko pridrvi policija,
že baše v svoj žep kup zavarovalnin.
Vsem jasno je, kakšna baraba je Mackie,
nobeden pa tega ne reče na glas.
Nihče si ne drzne tega. Zakaj neki?
In pravzaprav res: kje pa imaš ti dokaz?

POLLY PEACHUM:

Med moškimi velika je izbira:
in včasih takšen ti srce ogreje,
ki dobro ve, kaj je manira,
in se zaveda, kje so prave meje.

Dobri moški lepi so, urejeni,
pozorni, pridni, nežni in pošteni.
Da takega izbrala boš, pozabi!
Na koncu koncev dala boš barabi.

Ni važno, koliko, po mojem mnenju,
zaspalo dedcev je na tvojih joških.
Ne koliko imaš moških v življenju,
kar šteje, je življenje v tvojih moških.

Dobri moški lepi so, urejeni,
pozorni, pridni, nežni in pošteni.
Ampak na koncu dala boš barabi,
saj tisti so najboljši, ki so slabi.

ULIČNI PEVEC:

Kdo je, ki pred sodiščem to in ono
opravi dostikrat celo pro bono,
povsem zastonj ... in vendar je bogat?
Kdo vedno laže, a se vedno zmaže
in s svojim delom spet in spet dokaže,
da kriminal se splača? Advokat!

Hudič ne more skozi vsaka vrata;
in kjer ne more, pošlje advokata.
Če advokat ti stopi kdaj na pot,
zavedaj se, da ravno on je tisti,
ki bo boril za tvoje se koristi,
dokler ne uspe te spraviti v bankrot.

Ta advokat pa s svojim delom kaže,
da dobrotelost je oblika reciklaže:
če zna profit za svojo dobrobit
pretvoriti človeka v berača,
nazaj berača on v obtok spet vrača,
tako da iz berača naredi profit.

CELIA PEACHUM:

Čeprav ga ni ponižanja, torture,
kot ko ti moški, da se te odkriža,
potem ko si te vzel je za pol ure,
v roko stisne eno pest drobiža,

je huje, ko ti da vse premoženje.
To je trpljenje še bolj vredno joka,
saj s tem si kupi te za vse življenje.
Tej grozi pravijo ljudje poroka.

Zdaj je, kar je! To rada bi ti
povedala, če so ti mar nasveti:
ni vredno za denar se poročiti,
ne, za denar je vredno ovdoveti!

ULIČNI PEVEC, TOLPA:

Brez priporočil in brez reklame
poznani smo dovolj, da nam človek verjame,
ko ga v mraku vprašamo za mnenje:

»Povej, kaj ti je ljubše: denar ali življenje!«

Na naše delo pripomb ne bo;
pozna nas vsak in ve, kdo smo:
solidna družba

Razbojnik d. o. o.

Solidna družba, odgovornost omejena.

Nočno delo ovira ni nobena.

In ko je treba, marsikomu
opravimo storitev tudi na domu.

Na naše delo pripomb ne bo;
pozna nas vsak in ve, kdo smo:
solidna družba

Razbojnik d. o. o.

Smo prvi na trgu. Naše poslovanje
obsega ugrabitev, vlom, izsiljevanje.

Posebna ponudba: umori raznorazni.

Obvladamo umetnost, kako uideš kazni,
kako dokaze skriješ pred oblastjo ...

Pozna nas vsak in ve, kdo smo:
solidna družba

Razbojnik d. o. o.

Smo družba, ki že leta se ukvarja
s prerazporeditvijo vašega denarja
iz vaših blagajn v naše žepe.

Smo firma, ki obvlada vse ukrepe,
da breme bogastva ni pretežko.

Pozna nas vsak in ve, kdo smo:
solidna družba

Razbojnik d. o. o.

POLLY PEACHUM, MACHEATH:

Se spomniš? Luna je sijala,
ko ti ob meni si ležala,
z menoj čakala dan.

Spet, kot takrat, zdaj dal vse bi,
da večno bi ostal ob tebi,
a kaj, ko moram stran.

Ko nesejo te proč koraki,
bo luna tam gor med oblaki
sijala kakor prej.

In ko na daljni poti
v srcu globoko bo težko ti,
gor v nebo poglej!

In vedno, ko na té posije
njen nežni soj melanholije,
ko boš tam daleč proč,
naj s tem pove ti luna bleda,
da še nekdo v solzah jo gleda,
ki pomni tisto noč.

MACHEATH:

Življenje moškega je polno stresa
in en sam kraj je, kjer da stres izgine;
nič ne umiri bolj moškega telesa
kakor objem pokvarjene deklin.
Zagrsti v njene ustnice je sladko.
Še dosti slajše pa so prsi njene.
Deklin je mnogo in življenje kratko,
prav res ne moreš imeti rad le ene.

Eno samo je življenje.
Ženske moramo ljubiti,
prej kot vsem lopato zemlje
vrgel bo grobar čez riti.

Vse ženske najti si moža želijo.
Za eno samo pa je dedca škoda.
In tista, ki je za monogamijo,
naj raje vzame za moža laboda.
To sanjajo vse revice uboge,
kako prišle čimprej bi do poroke,
mi pa, kako bi jim prišli med noge,
ne da bi padli jim ob tem v roke.

Da takšni smo, pa nismo sami krivi.
Saj to je dano že naturi naši,
da moški čutimo se neumrljivi
pred drugo žensko in po drugi flaši.
Prav vsak po svoje narejen je:
moški zmešani so, ženske nore.
In ženska ženska je prav vse življenje ...
... a moški moški le, dokler to zmore.

JENNY:

Poletni je večer bil, lep in topel.
In ti si bil neumit, pijan in grob.
In spomnim se, medtem ko ti si hropel,
jaz gledala zasanjano sem v strop.

Bila sem tvoja punčka mala,
do ušes zaljubljena.
In vse na svetu bi ti dala,
da bi prišla ti do srca.

Tako zelo zelo sem te ljubila,
da ne bi dala drugi te nikdar ...
in da predolgo nisem niti opazila,
da si me ti prodajal za denar.

Bila sem tvoja punčka mala,
ki moških sploh še ne pozna,
in kot nora sem iskala
le pot do tvojega srca.

In, pravijo, ljubezen traja večno,
dokler kar na vsem lepem je več ni.
A ko umre na hitro in nesrečno,
jo ljubosumje dolgo preživi.

Bila sem tvoja punčka mala,
a nisem več, kar sem bila.
Po dolgem času sem spoznala
jaz pravo pot do tvojega srca.

Poglej, še zdaj te imam najraje,
a vem, da nikdar moj ne boš.
Edina pot do tvojega srca je
z nožem skozi prsni koš!

POLLY PEACHUM, LUCY LOCKIT:

POLLY: Jaz sem mu soproga.

LUCY: Jaz sem mu pa žena.

POLLY: Ti revica uboga.

LUCY: Sem z njim poročena!

POLLY: Prav res nimaš sreče.

LUCY: Za nos te on vleče.

POLLY: Za nos vleče tebe!

LUCY: Ti pa samo sebe,
ker vedno bo moj.

POLLY: Ti krota!

LUCY: Ti gnoj!

LUCY: O da bi te strela!

POLLY: Ti avša!

LUCY: Ti kura!

POLLY: Ogaba!

LUCY: Babura!

POLLY: Prasica debela!

LUCY: Izgini takoj!

POLLY: Vlačuga!

LUCY: Ti krava!

POLLY: Ti driska krvava!

LUCY: On vedno bo moj.

OBE:

O, le kako neki
pomisliš lahko,
da kdaj tvoj bo Mackie?
Me ljubi tako,
da ob meni se vname
njegovo srce
in bije le zame,
za druge ne ve.
Ne boš mi ga vzela!
Daj no, frčafela,
imej kaj sramu
in izgini od tu!

OBE:

O, le kako neki
pomisliš lahko,
da kdaj tvoj bo Mackie?
Me ljubi tako,
da ob meni se vname
njegovo srce
in bije le zame,
za druge ne ve.
Ne boš mi ga vzela!
Daj no, frčafela,
imej kaj sramu
in izgini od tu!

MACHETH:

Ne vsi strupeni zmazki medicine,
ne krogla, nož, sekira, ne vešala
ne znajo povzročiti bolečine,
kot ti jo jezna ženska bo zadala.
Takrat ko ženska iz postelje vstane,
pozabi tvoje obljube in poljube,
in ko začne uporabljati možgane,
če ne zbežiš, si si sam kriv pogube.

Ni čudno, da hudič me jemlje,
ko sem pa tako zabit!
Prav kmalu mi lopato zemlje
vrgel bo grobar čez rit.

JACKIE LOCKIT:

Resnica je, da je bolj kot karkoli
poboljšati človeka težko delo.
Besedi ne verjame ... le pištoli,
če nežno mu prisloniš jo na čelo.
In le ko dobro jih dobi po glavi,
zgodí se, da prepričanje zamenja;
če mu zobe razbiješ, to ga spravi
na pravo pot ponižnosti in poštenja.

Naj pokajo kosti, letijo glave!
Ne dajmo pendreka iz rok,
dokler ne bodo ulice krvave
in se ne sliši drugega kot jok!
Naj končno svet izve resnico:
nedolžnih ni, prav vsak je kriv!
In ko mu zlomiš hrbtenico,
je prav vsak človek upogljiv.
Le naj se tresejo vsem hlače
in naj krvi bo do kolen,
saj le ko vidi, da ne gre drugače,
postane človek res pošten.

Sem demokrat! Le kdo si drzne reči,
da nisem s srcem za demokracijo,
če tisti, ki drugače so misleči,
iz same groze in strahu molčijo.
Saj ko imaš ti moč, je važno zlasti
to, da nikoli tega ne pozabiš,
da nima smisla, da si na oblasti,
če svoje oblasti dodobra ne zlorabiš.

Naj pokajo kosti, letijo glave!
Ne dajmo pendreka iz rok,
dokler ne bodo ulice krvave
in se ne sliši drugega kot jok!
Naj končno svet izve resnico:
nedolžnih ni, prav vsak je kriv!
In ko mu zlomiš hrbtenico,
je prav vsak človek upogljiv.
Le naj se tresejo vsem hlače
in naj krvi bo do kolen,
saj le ko vidi, da ne gre drugače,
postane človek res pošten.

VSI:

Pokonci, vsi vi ljubljenci nesreče,
ki vas zakriva zgodovine mrak!
Ve mrhovine komaj še živeče,
pogumno stopite v korak!

Uboge bedne gnile kreature,
le pokažite svoj nakit:
krave štrclje, bule, gnojne ture,
kadaver svoj nikoli sit.

In vsem, ki se želodec jim obrača,
ki gledajo v gnusu stran,
ko srečajo na ulici berača,
naj jasno bo: to vaš je dan!

Naprej, naprej, sinovi smrada,
kar prismrdite jim pod nos!
Povejte jim, gospodi, ki vam vlada,
da pravi svet je nag in bos,

da nekaj v zgodovini se ne menja
in da bogastva ni brez vas,
da njihovega bogatenja
ste vi resnični, pravi obraz.

CELIA PEACHUM:

Dve glavi imate moški vsi,
to tu na vratu in tisto med nogama,
a komaj toliko krvi,
da zmore delati le ena sama.

Ko se napolni tista dol,
takrat krvi premalo gre v možgane.
Ko obratuje zgornja bolj,
ti tista spodaj trmasto ne vstane.

Resnično pomilujem vas,
vse moške. Prav res smilite se meni.
Zaradi dveh glav ste ves čas
takole shizofreno razdvojeni ...

A zdaj boš videl strašen trik.
Le v eno glavo ti bo kri zaplala.
Ko zgornjo bo zadrnil štrik,
ponosno spodnja bo kot nikdar vstala.

MACHEATH:

Vsi vemo to, kako se stvar izide,
in to, da smrt naš konec je naraven.
Ne, ne bojim se smrti, le ko pride ...
ne vem, nekako ne bi rad bil zraven!
Smrt je spokojna in življenje živo,
prehod od tu do tam pa je težaven.
To delam prvič in prav to je krivo,
da jaz nekako ne bi rad bil zraven.

Edina, ki me spremlja zdaj, je flaša.
No, prav! Naj moj odhod bo vsaj zabaven!
Če je tako, da me nihče ne vpraša,
če sem za to, če hočem biti zraven,
ko me v nič zazibala bo vrv,
če konec moj bo res tako brezvezen,
se ga kot človek zadnjič bom nažrl.
Viseti je pa res brez veze trezen.

MACHEATH, POLLY PEACHUM,
LUCY LOCKIT, JACKIE LOCKIT,
CELIA PEACHUM:

MACHEATH:

In pride naenkrat dan, ko se zavedaš,
da celo je tvoje življenje že mimo,
da konec je. Če dolgoročno pogledaš,
smo mrtvi že tisti dan, ko se rodimo.

POLLY: Glej, joče tu Polly ...

LUCY: In Lucy tu joče ...

POLLY: Daj, reci karkoli!

LUCY: Poljubi me vroče!

POLLY: O groza! Obup!

LUCY: O, dragi moj mož ...

POLLY: Še zadnji poljub ...

LUCY: Pozabljen ne boš!

POLLY: Oči si zastiram ...

LUCY: Pustite me z njim!

POLLY: Od žalosti umiram ...

LUCY: Naj z njim tam visim!

MACHEATH:

Kaj hočemo? To je to: konec je z mano.
Pokonci pogled! Ne ostane človeku
nič drugega, kakor da hodi vzravnano,
ko enkrat globoko do brade je v dreku.

LOCKIT: Na gavge! Na štrik!

CELIA PEACHUM: Kar naj mu tal zmanjka!

LOCKIT: Le daj ga, krvnik!

CELIA PEACHUM: Naj dvigne ga zanka!

LOCKIT: Da bo zabingljaj!

CELIA PEACHUM: Zločinec! Bandit!

LOCKIT: Tako, kot je prav,

CELIA PEACHUM: izpraši mu rit!

LOCKIT: Konča naj v peklu!

CELIA PEACHUM: Zadavi barabo!

LOCKIT: Kaj dela še tu?

POLLY: Zdaj konec je s tabo!

ULIČNI PEVEC:

Novica to gotovo ni nobena,
da je resnica, kar pogovor pravi:
če pameti v moževi ni glavi,
vajeti mora v roke vzeti žena.

In Mackijeva žena je res bistra:
razvila posel bo, gospoda moja,
iz lopovstva najnižjega nivoja
v kriminal najširšega registra.

Nikjer na celem svetu ni bandita,
ki te oguli bolj kot hipoteka.
Prav nič ne oslepari bolj človeka
od variabilne obresti in kredita.

Grobsti kriminalu res ne manjka,
a marsikaj s prijaznostjo doseže.
In kaj je tisto, kar ti vrat prereže,
in to povsem brez noža? Banka!

ULIČNI PEVEC, VSI:

Denar človeka ravno ne očisti!
Skupna lastnost je gnoja in denarja,
da, če raztreseš ga, ljudem koristi,
če je na kupu, pa močno zaudarja.

Če je tako, zakaj potem dočaka
prav vsak, ki ima preveč pod palcem,
da ta svet razglasi ga za junaka?
Zakaj ta svet pripada kriminalcem?

Zato, ker nič človeka ne prevzame
bolj, kot odblesk in žvenketanje novca.
Edino barvi bankovca verjame –
zeleni barvi! Kakor vsaka ovca!

Ljudje smo ovce s trdo glavo,
zagledane v zeleno travo,
navajene na palico pastirja.
Naivne, butaste ovčice,
ki nas ne motijo krivice,
ko se nas smeši, žali, zmerja.
Zablejamo kdaj. Raje pa molčimo.
Medtem ko gre življenje mimo,
zaplata trave je dovolj,
da se nas ves čas molze, striže
in ne opazimo, kako vse bliže
prihaja ura ... ura za zakol!

Slovensko narodno gledališče Nova Gorica / Slovene National Theatre Nova Gorica

Trg Edvarda Kardelja 5, 5000 Nova Gorica, Slovenija / Slovenia

+386 5 335 22 00, +386 5 302 12 70 Faks / Fax

info@sng-ng.si, www.sng-ng.si

Direktorica / General Manager

Maja Jerman Bratec maja.jerman-bratec@sng-ng.si +386 5 335 22 10

Poslovna sekretarka / Business Secretary

Barbara Skorjanc barbara.skorjanc@sng-ng.si +386 5 335 22 10

Dramaturginji / Dramaturgs

mag. **Ana Kržišnik Blažica** ana.krzisnik@sng-ng.si +386 5 335 22 15 in / and

Martina Mrhar martina.mrhar@sng-ng.si +386 5 335 22 09

Lektor / Language Consultant

Srečko Fišer srecko.fiser@sng-ng.si +386 5 335 22 02

Dramaturginja in vodja AMO / Dramaturg and Chief of AMO

Tereza Gregorič tereza.gregoric@sng-ng.si +386 5 335 22 01

Odnosi z javnostjo / Publicity Manager

Dominika Prijatelj dominika.prijatelj@sng-ng.si +386 5 335 22 50

Organizatorica / Organizer

mag. **Barbara Simčič Veličkov** organizacija@sng-ng.si +386 5 335 22 04

Vodja računovodstva / Chief Accountant

Goran Troha Žvokelj g.troha-zvokelj@sng-ng.si +386 5 335 22 07

Tehnični vodja / Technical Director

Aleksander Blažica aleksander.blazica@sng-ng.si +386 5 335 22 14

Blagajna / Box Office

+386 5 335 22 47 blagajna@sng-ng.si

vsak delavnik / workdays 10.00–12.00 in / and 15.00–17.00

ter uro pred pričetkom predstav / and an hour before each performance



Član Evropske gledališke konvencije

Sponzor



**KLET
BRDA**
Družinski vinogradi

Medijski sponzor



Gledališki list SNG Nova Gorica (letnik 62, številka 7)

Izdajatelj SNG Nova Gorica, predstavnica Maja Jerman Bratec

Urednici mag. Ana Kržišnik Blažica in Martina Mrhar

Uredništvo Srečko Fišer in Tereza Gregorič

Lektor Srečko Fišer

Fotografije Sebastian Cavazza (str. 6, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 18, naslovnica)

Oblikovanje Blaž Erzetič

Prelom in tisk A-media

Naklada 600

ISSN 1581-9884

Dejavnost SNG Nova Gorica financira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.

Cena publikacije je 2 evra.

