

Александра Јовићевић

БРЕХТ ПРОТИВ БРЕХТОЛОГИЈЕ, ПОЈМОВИ НАИВНОГ И ТРАВЕСТИЈЕ

Упркос астрономском броју текстова, *брехџолоџија* развија, у бескрајним варијантама, увек исти дискурс, исту спекулацију, која се све више и више удаљава од Брехта и храни сама собом. Безбројним предговорима, поговорима, белешкама, биографијама, есејима, књигама и монографијама, нарочито у години обележавања стогодишњице Брехтовог рођења, она производи и одржава своју слику о Брехту тако добро да аутор кога публика познаје под именом Бертолд Брехт није више он сам, већ *брехџолоџизовани* Брехт.

Наравно да све што је написано о Брехту не припада *брехџолоџији*, па се зато намеће питање како дефинисати *брехџолоџију*. Једноставно, таутологијом: *брехџолоџија* је дискурс намењен да брехтологизује Брехта – да Брехта замени *брехџолоџизованим* Брехтом.

Прво, *брехџолоџија* испитује Брехтову теорију драме и позоришта, али не у великом контексту његовог драмског и позоришног стваралаштва, већ скоро искључиво у биографском микроконтексту. Под пером *брехџолоџа* Брехтов живот постаје својеврсна хагиографија, при чему су то различите врсте хагиографија: Брехт жртва сопствене политичке оријентације, левичарске, марксистичке, дијалектичке; Брехт као неко ко се супротставља наметнутој идеологији, Брехт емигрант, Брехт потказивач, Брехт сарадник источњемачке владе, Брехт добитник Стаљинове награде за мир, Брехт плагијатор великих размера... *Брехџолоџија* неуморно испитује његов однос према политици, дијалектици, али игнорише његове драме и песме. чак и Хана Арент у свом есеју не размишља о Брехту као песнику и драмском аутору, већ о њему као о политичком филозофу.

Друго, *брехџолоџија* систематски истерује Брехта из домена естетике представљајући га или као неку врсту ортодоксног мислиоца у театру или као неку врсту оспораватеља позоришне уметности, и то европске, чије би идеално позориште подразумевало само дела прецизних и хладних редитеља или писаца.

Треће, оно што највише треба замерити *брехтолозији* је да негира Брехтово место у модерној уметности, као да Брехт није припадао генерацији великих авангардних уметника двадесетог века, попут Стравинског, Аполинера, Џојса, Пикаса, Ведекинда, Мејерхољда, Ејзенштајна, Јонеска, Бекета, који су као и он рођени крајем прошлог века.

Четврто, *брехтолозија* није драмска критика јер не испитује вредност његовог драмског дела: до сада непознате аспекте о постојању, откривене његовим делом, или естетске иновације којима је он изменио уметност. *Брехтолозија* је тумачење које Брехтове драме сагледава само као параболе: религиозне (*Свети Јована од кланице, Добра душа из Сечуана*), политичке (*Човек је човек, Окружољави и шитољави*), егзистенцијалистичке и марксистичке (*Швејк, Мајка храброст, Кавкаски круг кредом*), итд. У Брехтовим драмама, *брехтолозија* не тражи реалан свет промењен имагинацијом – она одгонета његове поруке, она дешифрује философске параболе.

Па ипак, Брехт је данас више него икада занимљив за разна савремена тумачења и одгонетања његовог дела. Све што је остало за њим садржи један огроман потенцијал нерастумачених појмова, естетских узлета и вредности. Овај кратки есеј тек је увод у ову расправу или, радије, скретање пажње на неке појмове који завређују истинску расправу.

II

На пример, појам *наивног*. Последњих месеци свог живота Брехт је често употребљавао реч *наиван*, и то нешто друкчије и конкретније формулисано него на пробама Берлинер ансамбла, где је ту реч повремено употребљавао. Улога појма *наивног* у уметничком делу му се, пред крај живота, учинила веома значајном. Сматрао је да без наивности нема велике уметности, дефинишући *наивно* као најконкретнију естетску категорију. У свом есеју „Ка дијалектичком театру” (1948 – 1956) Брехт је написао да је његово целокупно драмско стваралаштво било *наивно*, тврдећи да његове драме и нису имале ниједан други циљ, осим да испричају занимљиву и незаборавну причу. Као да је са сваком новом представом његово позориште настојало да крене из почетка: да открије нов начин глуме, употребу сценографије, односно целокупну естетику која би била потпуно нова за ту причу. Док већина позоришта почиње философијом, стилем, или поруком – свим оним што је супротно од *наивног* – у Берлинер ансамблу те су се ствари развијале постепено, док би представа причала причу ради уживања публике. А начин на који је прича била испричана био је такође *наиван*. У Ансамблу намерно нису развијали оно што Брехт на-

жива „префињеним триковима” како би убедили публику да се прави догађаји одвијају пред њима на сцени. Попут добрих комичара који настоје да привуку пажњу, глумци су улазили у неку врсту наивног савеза са публиком, јасно јој стављајући до знања да су се припремали баш за ту представу коју приказују, без намере да своје мишљење о њој задрже само за себе. Ако би то помогло причи, они би је прекидали да би је објаснили, као што то чине сви добри приповедачи.

На жалост, Брехту није било остало много времена да ову поставку теоријски више развије. Успео је само да наведе неколико примера, и то углавном на пробама, као рецимо да је наивно представљање целокупног становништва Руана у *Суђењу Јованки Орлеанки* помоћу групице од седморо глумаца на сцени. Брехт је од почетка инсистирао да сви политички комади, почивају на наивном извођењу, као што се то некада радило у агит-проп конадима, у време совјетске револуције. Појам наивног Брехт је такође истицао у вези са Бројгеловим представама историјских збивања, нарочито у његовој слици *Икаров њад*, или у филмовима Чарлија Чаплина. У свом есеју „Улични призор” Брехт је покушао да објасни појам наивног у свом позоришту указујући на његово порекло у свакодневним уличним призорима. Али, како је сам тврдио, деценијама су људи сматрали његово позориште ненаивним, односно неком врстом науке. На то је свакако утицала његова целокупна теорија, где је готово научно покушао да објасни метод рада, заборављајући при том да опише уживање током рада, осим у есеју „Ниво и апетит”.

Ако обратимо пажњу на историју, приметимо да је појам наивног много пре Брехта нестао из позоришта и естетике. Изгледа да је питање „шта је наивно”, било сувише наивно за естетику. Осим у случају Шилера, који је са жаљењем констатовао да више није способан да буде наиван. У свом великом есеју „О наивној и сентименталној поезији” он пише да је био огорчен како је Шекспир убацивао шале усред озбиљних сцена и како су срцепарајуће сцене у *Хамлејџу*, *Лиру*, *Макбејџу* биле прекидане лудима, али да је тек касније разумео њихову сврху. Шилер је касније себе прозвао сентименталним песником насупрот наивном песнику. Наивни песник природу или стварност доживљава директно, он то своје искуство непосредно преноси на публику и на тај начин испуњава њихову потребу за забавом, страхом, сажаљењем, сузама и смехом. За разлику од наивног песника, сентиментални песник такође трага за природом, али је не налази; он за њом трага попут човека који хоће да стигне до хоризонта, јер сваки пут кад посегне за њом, она му се измакне, као и хоризонт. Тако сентиментални песник посеже за рефлексijом природе, искривљеном разумом и правилима, и ништа му друго не преостаје осим да својој публици понуди размишљања и спекулације. (Што је и разлог његове сентименталности.) Шилер се резигнирано повукао пред судбином,

мада је нешто раније, пун „беса и надирања” целу епоху изазвао на двобој. Сада је окривио ту епоху због неспособности поезије да остане наивна. Вештачка ера потиснула је природу, а то представља тријумф неприродног над природним, односно порока над врлином. У таквом свету, тврди Шилер, наивни песник који „дозвољава да природа слободно влада њиме”, нема шансе да преживи, док сентиментални песник стежући вилицу прихвата своју судбину: „Хармонија између осећања и мисли, која је заиста постојала у првом (наивном) стадијуму, у садашњим условима постоји само идеално.” На тај начин, сентиментални песник „напушта реалност како би се успео до идеје” – он је идеалиста, док је наивни песник реалиста.

Овде треба нагласити да се Брехтово схватање *наивног* прилично разликовало од Шилеровог концепта *наивног*. Брехтова наивна прецизност супротна је идеолошкој, истовремено емпатијско-емоционалној и церебрално-конструктивисаној поетици Шилера, с којим се практично стално разрачунавао (од *Светле Јоване од Кланица* до *Малог орџанона*). На одређен начин, може се рећи да је *наивносћ* налицје Брехтовог позоришног рационализма, па стога слободно можемо његову поетику назвати *наивни њлебејски реализам*, преузимајући овај појам од Дарка Сувина. Брехтова *наивносћ* требало је да се на крају дијалектичког сазнајног процеса развије на вишем степену, односно да се непрестано прилагођава модерном сензибилитету. Та врста сензибилитета, према Брехту, подразумевала је спознају као неку врсту чулног уживања, која би по свом интензитету, али и степenu достојанства, одговарала основним уживањима у јелу (*Галилео*) или чак еросу (*Баал*, *Ојера за њри зроша*). Разум постаје још разумнији ако се појави у наивним, али конкретним људским тежњама. А наивне, конкретне тежње људи постају још наивније кроз разум, јер преко њих разум може да се достигне. И због тога, ако позориште нове (научне) ере хоће да пружи уживање, не постоји други начин осим да се развије наука уживања на такав начин да наука, па чак и свакодневно сазнање, постану сами по себи уживање. Наивност, која је код Брехта постала синоним за ову синтезу, један је од најпоузданијих начина преко којих уметност може да постигне, кроз рационално представљање реалности, остварење разума у човековом уживању.

Брехтово позориште, од чина писања па до продаје улазница, у ствари, је дијалектичка мера преузета да се дође до те наивности. Сам Брехт је у свом есеју „Ниво и апетит” написао да би сви морали бити много одушевљенији радом у театру. Дакле, пише он, ништа није одвратније, односно опасније по уметност, од натмурености. За рад у позоришту то је требало да значи: збивања на позорници треба тачно разумети у свој њиховој противречности, и да играњем и режијом могу исто тако јасно да буду изражени. Оно што би се у том случају дошло било би јасно, светло, весело позориште, а не позорница неке

јасно изражене доктрине. Напротив, све треба претворити у неку врсту игре, радости која ће се касније пренети и на публику. *Наивносћ* плус *ајетносћ* претпоставке су за било коју врсту уметности. То се код Брехта огледа и у његовом односу према традицији, где значајно место заузима нелитерарна, неслужбена, тзв. популарно-забавна или ниска традиција *урбанизовано* човека, а примери су детективски романи, криминалистички филмови, мјузикли, али и *сјор*. Стога је за разумевање његове постике у театру веома значајан његов есеј „Више доброг спорта”.

Критикујући савремени театар, који је губио контакт с публиком, Брехт га је окарактерисао као потпуну бесмислицу. „Театар данас нема контакта с публиком зато што он не зна шта од њега публика тражи.”¹ Оно што је театар некада могао да учини, данас више не може, а кад би и могао, људи то више не би хтели. Упркос томе, позориште и даље наставља с истим моделом представљања који, уместо да привуче публику, све више је одбија од себе. Публика би у таквом театру одмах видела да „ту нигде нема забаве. Ту не дува никакав ветар ни у каква једра. Ту нема *добро* *сјор*а.”² За разлику од публике у позоришту, публика у спортским дворанама тачно зна шта треба да очекује. Она тачно може да предвиди шта ће се десити, и то се и деси када седну на своја места, односно да добро припремљени спортисти, „с најфинијим осећањем дужности на себи најугоднији начин развијају своје посебне снаге, но тако да се мора помислити како то углавном раде због властите забаве”.³ Таквих примера је било безброј током протекле спортске сезоне у светским такмичењима у фудбалу и кошарци, где је боље познавање правила подразумевало веће уживање у спортској игри.

Наравно, у свакој спортској игри, као у позоришту, треба да постоји простор за импровизацију, али када је игра заснована на правилима, што су правила строжа, игра је још више игра. Ипак, насупрот спортисти, уметник сам измишља правила за себе, импровизујући, а без правила он, дакле, није мање слободан него кад импровизује свој сопствени систем правила. Глумац треба да унесе више „спортског духа” у своју игру, јер „*ниједан човек кога његов јосао не забавља не може очекиваћи да ће јо било кога другога забављати*”.⁴ Али, поред забаве то значи да глумац треба да се придржава строгих правила и не сме да се напреже, јер ће његов напор бити заморан за публику. Овде се Брехт надовезује на Дидроов концепт реализма и својеврсне прорачунатости у глуми. Као и Дидро, Брехт је од својих глумаца зах-

¹ Б. Брехт, „Више доброг спорта!”, у *Дијалектика у језику*. Избор и превод Дарко Сувин, Нолит, Београд 1966, 38.

² *Истио*, 40.

³ *Истио*, 40.

⁴ *Истио*, 40.

тевао „да лију сузе из мозга”. Попут Дидроа, он је желео драму која би могла да пружи *homme moyen sensible* увид у људске односе и релације које постоје иза тих односа. Истовремено, као и Дидроа, Брехта је занимало како се уметност односи према новим концептима природе, друштва, човека, естетике. (Коначно, Брехт је желео да оснује тзв. Удружење Дидро ради проучавања позоришта и филма, и с том идејом направио је концепт који је хтео да пошаље Пискатору, Жану Реноару и Ејзенштајну, 1937. године.) Попут Дидроа, Брехт је мислио о себи као „философу у позоришту” и тај поглед који можемо назвати дидроовски поглед „одозго”, представља Брехтов интелектуални, рационалистички поглед на свет, на супрот коме стоји анархични, хуморни „швејковски” поглед „одоздо”.

Брехт је управо у малим, социополитичким, стешњеним и естетски презреним, али виталним облицима као што су фарса, кабаре, водвиљ, мјузикл, проналазио елементе не само швејковског анархизма, већ и дидроовског илуминизма и једнако инсистирао на тим моделима као моделима за обнову позоришта. Када је 1946. године присуствовао извођењу мјузикла *Пути око светиа* у режији Орсона Велса, одушевљено му је пришао после представе и ускликнуо: „Ово је нешто најбоље што сам гледао у америчком позоришту. Овако позориште треба да изгледа!”⁵ У Велсовој продукцији представа се састојала од акробатских и мађионичарских тачака, плесних и певачких нумера, водвиљских скечева, комбинованих са сценским ефектима и филмским пројекцијама, а глумци не само што су певали и играли, већ су често прекидали драмску илузију и директно се обраћали публици разним питањима, или говорили о себи и својим ликовима у трећем лицу. Промене шминке, костима и декора одвијале су се пред очима гледалаца, а музика Кола Портера је била написана у духу популарних балада из тог времена. Брехт је у представи препознао елементе епског начина глуме, јер, по њему, глумци нису играли улоге већ су их представљали, а у начину представљања уочио је елементе монтажних секвенци. Упркос томе што је помно пратио све што се догађа на Бродвеју, Брехт је доста критиковао ове облике као чисто забављачке, док је код Велса наишао на виши степен забављачког позоришта, који кроз стилизацију у виду популарних облика, достиже степен озбиљне уметности.

Код Брехта је, такође, била иманентна љубав према детективским романима: у њима је он препознао људе од акције и догађаје с опипљивим консеквенцама. На пример, у свом дневнику од 6. јула

⁵ Према очевицима, Брехт је рекао следеће: "This is the greatest thing I have seen in American theatre. This is wonderful. This is what the theatre should be." Брехтово одушевљење је било толико да је пожелео да Велс режира његовог *Галилеи*, али је та замисао касније пропала, највише због финансијских проблема. Видети, James K. Lyon, *Brecht in America*, Princeton University Press, 1980, 179.

1921. Брехт је записао: „Одлазим често у биоскоп, нарочито гледам детективске филмове...” Касније, кад год би одлазио у биоскоп, нарочито током својих боравака у Њујорку, одлазио је на 42. улицу и гледао све гангстерске филмове са Џејмсом Кегнијем у главној улози, и то је називао социјалним студијама. Коначно његов *Незадрживи ус- ѿн Арѿура Уиа* написан је 1941. године за америчко тржиште под утицајем америчке популарне културе. У поднаслову је писало „Ганг- стерски комад какав познајемо”. Цео комад може се уопштено дефи- нисати као нека врста фузије између елизабетанског позоришта и класичних црно-белих филмова америчке холивудске продукције. Ка- сније је детаљно проучавање оваквих филмова довело до стварања специфичног начина глуме у Берлинер ансамблу: брзи покрети, на- глашена гестикалација, изговарање реплика у стакато ритму, честе промене мизансцена и светла, масовне сцене.

Дакле, Брехтова *наивност* више није неиздиференцирана, прво- битна, средњовековна коју је негирао Шилер, већ рационалистичка онтологија Дидроа и коректив богате и диференциране народске или плебејске традиције. То је заједнички назив за поглед *одоздо* развла- шћених и маргинализованих, али и поглед *одоздо* интелектуалаца и философа, на збивања међу људима. То значи демистификацију служ- беног, владајућег погледа, сродног критичком и хумористичном. То је пародија, травестија, комика, која је започела с Аристофаном, наста- вила се преко Макијавелија, Бена Џонсона, Раблеа, Сервантеса, Гого- ља, па све до Брехта. Према Октавију Пасу, хумор је велики пронала- зак модерног духа. Хумор, дакле, за Брехта није смех, шала, сатира, већ једна посебна врста комичног за коју Пас каже да све што додир- не „чини двосмисленим”.

Двосмисленост и противречност савременог човека одређује це- локупну методологију и поетику Брехта. Под његовим погледом као зачудно ниски разоткривају се представници, односно знакови и идеа- ли више класе, од Меки Ножа и Тигра Брауна у *Ојери за ѿри гроша*, преко гангстерског или вагнеровског диктатора у *Арѿуру Уиу* и Аз- дака у *Кавкаском круђу кредом*, до Папе у *Галилеу* или богова у *Доб- рој души из Сечуана*. Међутим, ни плебејски ликови нису идеализова- ни, напротив: погледајмо само Мајку Храброст или Галилеа или асо- цијалног Баала, или егоисту Фацера, који је за Брехта био као Фауст за Гетеа, јер му се целог живота враћао (Фацер започиње као тра- гички херој, а на крају се претвара у преступника).

И тако би, како сам Брехт каже, у позоришту требало да се здруже традиција народног хумора и реализма у представљању. У ин- тересу је публике, и то публике регрутоване из широких маса, да у драмској литератури добије веродостојне слике живота, и као такве оне треба да буду смешне и разумљиве, дакле *наивне*. *Наиван* значи бити разумљив широкој публици преузимањем и обогаћивањем

њиховог начина израза – заузимањем и учвршћивањем њиховог става – повезивањем са народским традицијама и њиховим преношењем даље. Дакле, утопијска слика театра који треба да забави, поучи и одушеви масе, али који истовремено треба да служи истини, човечности и лепоти.

III ТРАВЕСТИЈА ИЛИ ПРЕРУШАВАЊЕ КАО ЕФЕКАТ ЗАЧУДНОСТИ

У проучавању Брехтовог драмског наслеђа мало пажње се придаје његовим женским ликовима, и то нарочито оним женским ликовима који су повезани с ефектом зачудности (*Enttremdung*), чија мотивација није полна, већ политичка. Да би постигао овај ефекат, глумац не сме да се поистовети с ликом који тумачи, већ треба да га представља као неку врсту „цитата”, чинећи га зачудним: „Одрекавши се потпуног преображавања, глумац не изводи свој текст као импровизацију него као цитат. При том је јасно да он у овом цитату мора донети све призвуке, пуну људску, конкретну пластику изражавања; као што и геста коју приказује, и која сада представља једно копирање мора поседовати потпуну телесност људске гесте. (...) Глумац мора пронаћи сликовити, вањски израз за емоције свог лика, по могућности неку радњу која одаје она унутарња збивања у њему. Дотична емоција мора иступити, ослободити се, да би се могла снажно разрадити. Посебна елеганција, снага и љупкост гесте дају В-ефекат. (...) Како се глумац не поистовећује с лицем које приказује, он може, насупрот њему, одабрати одређено становиште, одавати своје мишљење о лицу, и гледаоца, који са своје стране такође није био позван да се поистовети, позвати на критику приказаног лица. Становиште које глумац заузима је *друштвено критичко становиште*. При том приступу збивањима и карактеризирању лица он разрађује оне црте које спадају у делокруг друштва. Тако његова глума постаје колоквиј (о друштвеним стањима) с публиком којој се обраћа. Он нук гледаоца да према својој класној припадности ова стања оправда или одбаци. Сврха је В-ефекта да друштвени гестус који је основа свих збивања учини зачудним. Под друштвеним гестусом се подразумева мимички и гестични израз друштвених односа у којима стоје људи одређене епохе.”⁶

Основа Брехтовог епског позоришта је да начини оно што је познато необичним, укаже на свет као променљив, покаже догађаје с

⁶ Б. Брехт, „Кратак опис нове технике глумачке умјетности која производи ефекат зачудности”, *Дијалектика у театру*, 1966, 115.

временском дистанцом, и као што Брехт каже, да открије људе као „суму друштвених околности”. Једно од најочигледнијих средстава за постизање овог ефекта било би играње лика супротног пола или травестија. Травестија у *Доброј души из Сечуана* употребљена је као друштвена метафора, и тиме ефекат отуђења постаје двострук. У једном од својих савета глумцима, Брехт тврди да би за њих било добро да виде своје ликове преликане или представљене у некој другој форми. „Ако ту улогу игра неко ко је супротног пола, пол лика ће бити јасније приказан.” На пример, глумац који посматра глумицу како игра мушку улогу, уочиће гестове, паузе, покрете, вокалну интонацију, све атрибуте који типично стварају слику мужевности. Одвајањем од тела за које су ове карактеристике везане, глумац ће открити како се формира понашање. У оваквој вежби мушкарац учи како да глуми мушкарца, како да раздвоји полност свог карактера од предубеђења да је оно урођено и проистиче из његовог тела, преко неке врсте цитата који јесте суштина *vertremdungsettekt-a*.

У *Доброј души из Сечуана* (чији наслов не носи у себи полну одредницу) добра Шен Те („проститутка која не може да каже не”) прерушава се у свог „злог” рођака Шуи Та, јер ће јој његова пословна бескрупулозност омогућити да сачува поклон од богова који је уложила у дуванциницу, а да ипак остане добра. Шен Те није у опасности да буде силована, али њена економска неспособност приморава је да се преобуче у мушкарца. Због своје великодушности она не зарађује, и прихватајући савет својих експлоататора, не само што евоцира ауторитет свог рођака, већ га стварно и представља, прерушавајући се у мушкарца. У балади под насловом „Песма беспомоћности”, коју Шен Те пева под маском Шуи Таа, оба лика се питају како то да су чак и богови беспомоћни према свету који је толико зао да је постало немогуће бити добар.

Овде такође треба нагласити да се током песме Шен Те преоблачи у Шуи Та пред публиком, тако да ова пажљиво урађена, компликована сцена, постаје пример односа између травестије и епског начина глуме. Песма се налази усред комада, после неколико сцена у којима смо видели преобучену Шен Те, тако да њена функција није да открије како је Шуи Та Шен Теина креација, већ да нам укаже како је дошло до ње и како контрадикторност која је описана у песми – да се до доброте долази готово на силу – истовремено захтева и демистификује употребу прерушавања, како се драмски лик (или друштвени лик у ширем контексту) гради на вештачки начин, и како наше симпатије или антипатије могу да се изазову и изманипулишу. *Конструкција* Шуи Та, приказана кроз радњу једне песме, *деконструише* појам лика, његову друштвену улогу (укључујући и пол), драмску неизбежност, и јасну разлику између добра и зла. Најважније, музички предак садржи, кроз глумачки комбиновану радњу певања и обла-

чења костима, елементарну раздвојеност: један глумац изазива истовремено нашу идентификацију са Шен Те, али и нашу згађеност над Шуи Та. На тај начин, музички предах скреће нашу пажњу на дијалектичку активност гледаоца у епском позоришту, односно радњу сложеног гледања која захтева да се чињенице истовремено перцепирају онаквима каквима заиста јесу, али и другачијима од онога што заиста јесу. „Шен Те улази”, пише у дидаскалији, „носећи маску и одећу Шуи Та, и пева песму О беспомоћности богова и добрим људима”. После првог стиха, „она облачи Шен Таово одело и направи неколико корака у његовом стилу.” После неколико тренутака, она ставља његову маску и наставља да пева његовим гласом.

Ко пева ова песму? Тачније, који драмски јунак врши радњу – Брехтовим речима *zeigen gestus* (представљања) „Песме беспомоћности”? Текст је наменио песму лику Шен Те, али као што је Брехт написао, „док глумац пева он/она пролази кроз промену своје функције.” На најбуквалнијем плану, певач представља лик у транзицији, мењајући своју функцију од улоге Шен Те до улоге Шуи Та. Међутим, гледалац такође присуствује нечему што је више од пуког прерушавања на сцени. Функција глумца се такође мења, јер певањем, „он/она показује да треба да буде приказан/а”. Глумац или глумица показују како они прилазе лику Шен Те односно Шуи Та. И истовремено он/она показује како приказује још једну улогу, односно начин на који Шен Те *иџра* Шуи Та. Песма достиже ту врсту дијалектике, зато што аналогично указује на глуму, дајући Шен Те и Шуи Та исти степен веродостојности. Ми увек доживљавамо Шуи Та као имитацију коју изводи Шен Те, истовремено разумевајући да је и Шен Те улога коју ствара глумац, тако да и једна и друга улога изазивају исти осећај. То је равнотежа која се одржава током целог комада, јер наивност Шен Те (нико не може да верује да неко може толико да буде наиван) стоји у обрнутој пропорцији са поквареношћу Шуи Та који је много веродостојнији лик. Овакву супротност Брехт користи у оквиру своје параболе, указујући на равнотежу између пропорција емпатијског начина глуме. Шен Те захтева неку врсту „аристотеловског” сажалења, али епским средствима: монолозима, поучним и сентименталним говорима о љубави и материнству; док се Шуи Та никада не обраћа директно публици, понаша се као лик из живота, много је животињи, али свеједно постиже дистанцу с публиком.

Замишљена као параболо, драма приказује Шен Те мање као психолошки објекат, а више као предмет стања које је наглашено употребом маске преузете из кинеског позоришта, у коме све улоге тумаче мушкарци.⁷ У почетку је Шен Те супротстављена Вонгу, продавцу воде, који је приморан да продаје робу до које већина људи може

⁷ Видети „Ефекти зачудности у кинеској глумачкој уметности”, *op. cit.*, 188–197.

да дође без плаћања. Упркос томе што Шен Те продаје себе да би живела, она се сматра добром, за разлику од продавца воде који продаје воду из шоље са лажним дном. Овде се полна разлика користи да се укаже на економску разлику, али и као критика моралности. Брехт предност даје проституцији (као финансијској трансакцији проузрокованој сиромаштвом) над браком, зато што се он у буржујском систему вредности такође заснива на превари. Уместо да брак буде конвенционални завршетак ове врсте комада, као нека врста награде што је главна јунакиња коначно „открила” свој прави пол, свадбена церемонија се прекида и комад не нуди ниједну врсту заједништва: Јанг Сун неће да се ожени Шен Те све док се њен рођак не појави с новцем потребним да се он запосли као пилот, Шуи Та се неће појавити све док Јанг Сун не покаже две авионске карте и докаже да ће повести са собом Шен Те.

Сложеност ових полних заврзлама се још једном супротставља једноставности полног стереотипа. Шен Те, попут Шекспирове Розалинде, игра улогу мушкарца како би повратила мужевност свог драгана; Јанг Сун, као и Розалиндин ујак, сагледава улогу жене из мизогинијске перспективе. Док Розалиндин ујак тврди да су све жене лажне, Јанг Сун каже: „Шен Те је жена, она не уме да се снађе. Довољно је да спустим руку на њено раме, и црквена звона ће зазвонити.” Чекајући на венчање, Јанг Сун покушава да одреди каква ће жена бити Шен Те испитивањем њених домаћичких способности: да ли ће бити у стању да направи пет шољица чаја од три листа чаја, да ли може да спава сама на мадрацу величине књиге. У међувремену, Шен Те покушава да објасни Јанг Суну да њен рођак не може да дође, јер „мој рођак не може да буде тамо где сам ја”.

За разлику од Вонга, који остаје Шен Теин најбољи пријатељ, и Шуи Та и Јанг Сун постају њени најгори непријатељи, јер је спречавају да постане права жена а да истовремено може да економски опстане. Њена женственост је спречава да се уда; што је још горе, она бива оптужена за убиство, тако да суђење замењује венчање на крају. Шуи Та најзад открива свој идентитет, и као Шуи Та и Шен Те брани себе говорећи да није могуће бити добар према себи и другима, другим речима – морална доброта и преживљавање не иду једно с другим.

У том смислу, најзанимљивији је Брехтов крај који сва питања оставља отвореним. Противречност међу половима није разрешена и драма се завршава загонетно. Као што питање Розалиндиног пола ипак на крају *Како вам драго* остаје за публику отворено, јер сад он или она, у женској одећи, говори непосредно гледаоцима који стоје у партеру: „Необично је видети госпођу као епилог: али то није нимало прикладније од господина у прологу. (...) Да сам жена, изљубила бих све чије ми се браде свиђају...”, и питање Шен Теиног пола остаје от-

ворено у епилогу који није приписан ниједном лику, односно намењен је глумцу да га изговори на крају изван своје улоге: „Ви мислите да ово није прави начин да се заврши један комад...” Али, за разлику од Шекспирових комада у коме су дечади тумачили улоге младих жена, због позоришних конвенција оног времена, код Брехта је тај однос сведен на политичко питање: и уместо хомоеротске привлачности и амбивалентности, које су у себи носиле овакве улоге, улога Шен Те је потенцијално револуционарна и утопијска.

Ако се узме у обзир историјски тренутак у коме је Брехт писао овај комад (завршава га у Финској, у емиграцији, априла 1940. године), очигледно је да Шен Те као „вечно женско” постаје нека врста метафоре, чија је улога подељена између мушкобањасте Нове жене и историјски специфичне експлоатације мајчинства. Брехтови женски ликови су најчешће дефинисани као мајке (Мајка Храброст, Груша) и немају никакво полно одређење. Оног тренутка када се Шен Те породи, Брехт не само да је десексуализује, већ истовремено инсистира на биолошким разликама онако како су биле употребљаване и злоупотребљаване од полних реформатора у време Вајмарске републике (1918 –1933) и Трећег Рајха (1933 –1945). Брехт је своје женске ликове користио како би приказао њихову нову историјску улогу, али се није суштински бавио полним разликама.

IV

Шта би могло бити то најновије карактеристично за Брехта? Осим природних наука (не треба заборавити да је Брехт позоришну каријеру, попут Бихнера, почео као студент медицине у Аусбургу), друштвених наука, марксизма, то је и све оно што смо до сада навели: спорт, травестија, ефекат отуђења и забављачки облици у свим уметностима, дакле све то интегрисано као *свесни сцилски принцип модерности*, на супрот ретроградном натуралистичком, површинском детаљу или експресионистичкој нејасноћи и ономе што је по Брехту било најакутније: комерцијалној корупцији позоришта, што и даље опстаје у као модел у позоришту, упркос његовим напорима. Тек када Брехт буде прецизно растумачен, пре свега, од стране позоришних уметника, а потом и од публике, биће могућа радикална реформа позоришта за какву се Брехт и залагао.

Aleksandra Jovićević

SOMETHING COMPLETELY NEW ABOUT BRECHT: BRECHT AGAINST
BRECHTOLOGIZATION, NOTIONS OF NAIVETE AND CROSS-DRESSING

Summary

This work is an attempt to trace and define new approaches in Brecht's scholarship which for years has been overshadowed by a kind of *brechtologization*, a pseudo science which pretends to give a final word on Brecht. At his hundredth anniversary, Brecht still seems to be unexplored and miscomprehended on many levels. In case one wants to start an original research on Brecht, one should be aware of the obstacles and traps created by *brechtologization* which usually regards Brecht work in the micro-context of his life, rather than within the macro-context of his dramatic and theatre work. Brecht would certainly negate majority of work which grew in the meantime as interpretation of his work and theory. Thus, a new approach should start from his own work and writing.

This article points at two notions seminal for Brecht's work: naivete and cross-dressing. During the last months of his life, while he was working on the "Dialectics in the Theatre", Brecht insisted that the key to his work was *naivete*. He claimed that his entire dramatic endeavor was naive. His plays had no primary purpose other than to tell interesting and exceptional stories. Seemingly starting afresh with each production, his theatre tried to discover an entire aesthetic which was right for that story. Brecht believed that renewal of art had a great opportunity in returning to naivete. If the theatre of the scientific era wants to add pleasure to the era, he claimed, there is no other way but to further the science of pleasure in such a way that science, even everyday knowledge, becomes a pleasure in itself. Naivete, synonym for this synthesis, is one of the surest ways by which art can arrive, through the reasonable representation of reality, at the realization of reason in man's pleasure. Brecht's theatre, we can conclude, from text to box office was a dialectical measure taken to achieve this naivete, which is usually neglected by theatre artists and scholars.

Furthermore, in Brecht the notion of cross-dressing is acute and unexamined. Founded on a deliberate "alienation effect" (*Entfremdung*) or "making the familiar strange", the motivation behind "A-effect" in Brecht's acting method means to alienate the social gest underlying every incident. To achieve this effect, the actor must not become his or her character, but to represent it "like a quotation", making his role appear strange by looking at it strangely him or herself. In case of cross-dressing, the lack of identification between actor and character is neither a function of historical necessity nor an opportunity for veiled eroticism, but rather a conscious attempt to "denaturalize" social formations in order to make their arbitrary constructions more visible. The most obvious device for achieving this effect would be to play a character of the opposite sex of which the best example is Brecht's play *The Good Woman of Setzuan*.