

Дубравка Кнежевић

## БЕЛЕШКЕ О БРЕХТУ

Овај есеј могао би се звати и *Муке њо Брехту*, будући да су и дело, и пракса, и утицај овог аутора, па и сваки покушај контекстуализације, од почетка до краја пуни контрадикција. Чињеница је да Брехт представља напросто незаобилазно и свакако посебно поглавље у дугој историји развоја светске драме и театра, један од носећих стубова двадесетовековне драматургије и теорије драме, те један од мостова између фрагментарно мишљеног света Шекспира, Бихнера, међуратне авангарде и савремених аутора. С друге стране, неспорна је чињеница да су Брехтово дело и утицаји толико дисперзивни да су просто неухватљиви, да цуре између прстију баш кад помислимо да смо их чврсто приграбили, те траже сталне промене начина посматрања, истовремену примену неколико различитих визура у приступу. Пре него уобичајеним и наслеђеним термином „дијалектички”, тај би се метод бављења Брехтом могао назвати управо фрагментарним.

Пре свега, четрдесетак Брехтових драмских текстова који су нам доступни и мање-више познати, само су део огромног броја комада које је он написао. Мариан Кестинг, једна од водећих брехтолога, тврди да је до данас објављена тек трећина Брехтовог опуса.<sup>1</sup> Осим тога, не постоји ниједно критичко издање свих досад објављених Брехтових драма, за шта не можемо „кривити” само немачке издаваче, већ и самог писца. Он је толико и без престанка писао нове и нове верзије својих драма, мењајући их за свако посебно извођење и за свако ново издање, да се издавачи и данас налазе на мукама када треба да одлуче која је она „права”. Тако се, на пример, 1918. година води као година настанка *Баала*, иако је комад који се под овим именом најчешће објављује претрпео још четири прераде и као последња позната, пета верзија, био довршен тек 1953. године.

С друге стране, Брехт редитељ често истрчава испред Брехта писца, у много чему се и не слажу, а права забуне настаје с Брехтом

<sup>1</sup> Видети у Marianne Kesting, *Bertolt Brecht*, Rowohlt, 1976.

драмским теоретичарем. Нема у историји драме и театра познатог драматичара који је тако темељно исписао подједнак број страница теоријских радова. Али нема ни познатог теоретичара који је тако одлучно утицао на формирање каснијих ауторских поетика XX века, а тиме у исто време доводио у питање своја драмска дела, чинећи им више штете него користи. Изгледа да је једино Брехтово иманентно становиште било становиште игре, те да је његово инсистирање на улози спознајног и рационалног било само покушај организације и „довођења у ред” самог себе у условима неозбиљне и ирационалне реалности. Јер, остало је забележено да се Брехт жалио средином 1920. – „ја увек из почетка заборављам своја гледишта, не могу да се одлучим на то да их научим напамет.”<sup>2</sup>

Исто тако, инсистирање на марксистичкој литератури и пракси оптеретило је крхко драмско ткиво преко сваке мере. Конзервативна грађанска критика добила је тако готов шлагворт за фронталан напад. Али, Брехтови теоријски списи дали су повода за расправу и великом броју лево оријентисаних критичара, с изузетком неколицине „проблематичних”, који су и иначе јеретички подржавали модерну. Браниоци доктрине соц-реализма ни на који начин нису пристајали на Брехтово „одражавање објективне стварности”. Просвећивање пука – на чему је Брехт у својим теоријским радовима толико инсистирао, и чему су у првом реду били упућени сви изуми „епског” и „дијалектичког” театра, па и V-effekt – у пракси је наишло на разумевање пре свега интелигенције из редова средњег слоја, те радило на изградњи првенствено глумачке и редитељске, тј. театарске, а не радничке самосвести.

Стога су и пуне странице литературе о овом писцу, неизмерне количине папира потрошене на заговарање, оповргавање и уопште испитивање је ли Брехт био комуниста или дисидент, које врсте и којег типа, и какве је то практичне консеквенце имало у његовом театарском раду. Безбројне стране исписане су о његовој социјалној свести, ангажману и борби у драмској књижевности, о ономе фамозном „шта је писац хтео да каже”, без икакве натукнице о формалним и структуралним особеностима његових драма. Сам Брехт није свој драматичарски рад доживљавао тако озбиљно како су желели његови социо-тумачи, па је у једном тренутку записао и неку врсту „оправдања”. У том дневничком запису писац каже како је *Баала* написао да би минирао једну лошу драму, *Бубње* да би зарадио нешто новца (што му није пошло за руком), у *Дунгли* је само хтео да по-бољша Шилерове *Разбојнике*, *Едварда* се латио само зато што је

<sup>2</sup> Bertolt Brecht, белешка од 24. августа 1920. у Tegebucher 1920–1922, *Autobiographische Aufzeichnungen 1920–1954*, Suhrkamp едисија бр. 979, Франкфурт 1978.

желео да режира Марлоуа, али му он „није био довољан”, а сонете је почео да пише зато што му је „напросто било досадно.”<sup>3</sup>

Чињеница је, исто тако, да је Брехт и као писац, и као редитељ, и као теоретичар, пролазио кроз више фаза, које се нису баш увек сасвим преклапале, а понекад су једна с другом долазиле у колизију. Тако су и његови комади, чак и ако им се може пронаћи заједничка идеолошка потка или заједнички избрушен „поетски” језик, без обзира на фазе настанка, и даље врло различито структурисани. На пример, структура четири комада који се по инерцији сврставају у Брехтов „рани” стваралачки период, сасвим је различита, чак екстремна – док *Бубњеви у ноћи* (1918–1922) и *Малограђанска свадба* (1919–1926) имају класичну структуру по чиновима (прва пет, друга један) са „јединственим” временом и местом дешавања, дотле је *У цунгли велеграда* (1921–1923) сачињена од једанаест сцена, а *Баал* (1918–1923) од чак двадесет три, од којих је пета подељена на додатне три. Исто тако, *Ојера за три гроша* (1928) потпуно следи трочинску структуру Гејове *Просјачке ојере*, са прологом, док је *Животи Едварда II* (1923–1924), сасвим у духу елизабетанског узора, писан без чинова, искључиво у сценама које чак нису обележене ни редним бројем.<sup>4</sup> Нека нарочита логика не може се пронаћи ни у структурисању осталих комада: сцена и слика, међуигара и предигри, коментара и дискусија негде има, негде нема, и број им је различит без обзира на врсту и време настанка конкретног комада.

На основу познатих и доступних драма могуће је констатовати да Брехт најчешће пише у сценама, да су оне најчешће означене бројем и да су одређене променом места збивања. Уколико у оквиру исте сцене постоји временски дисконтинуитет, онда он ту сцену дели на мање целине/призоре, и означава их словима. Број призора, као ни број сцена, никад није фиксиран – може их бити свега два, као у петој сцени *Галилејевог животића* или седмој и једанаестој *Дана Комуне*, а може их бити и седам, као у деветој сцени *Човек је човек*.

Још једном треба нагласити како је до данас остао непознат број верзија истих комада које Брехт неуморно испитује током целог свог живота, па се до коначне појаве неког критичког издања његових драма, с детаљним напоменама и референцама, о многим драмама тешко може говорити уопште, а камоли о њиховој структури. За сада се, на пример, не зна колико заправо сцена има *Ужас и беда Трећеј Рајха* (1935–1938) – наводно двадесет осам, од којих четири никад нису штампане, али се зна да постоји и верзија у којој их има само седам-

<sup>3</sup> Белешка из радног дневника, према Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal, 1937–1955*, Франкфурт 1974, 131.

<sup>4</sup> Прва година у загради означава време када се комад први пут помиње, а друга је везана за праизведбу комада. Подаци о настанку и години извођења у овом параграфу потичу углавном из Martin Esslin, *Brecht: The man and his work*, New York 1961.

наест. Зна се, на пример, исто тако, и да је једна од извођених верзија *Баала* (Касел, 1927) имала свега дванаест сцена, што је готово двоструко мање од верзије комада који је најчешће у оптицају.

Због свих наведених разлога, у овом ће раду бити речи о једној Брехтовој драми која се чини у великој мери егземпларном за могуће даље правце развоја фрагментарне драматургије у овом веку – *Човек је човек*. Она је, формално, сврстана у рани период Брехтовог стваралаштва, иако је последњу редакцију, исто као и *Баал*, по којој пут, претрпела 1953. године, и у том облику најчешће долази до најширег читалаштва. Дrame на којима је касније почео да ради, па и оне које се сматрају његовим највећим драмским достигнућима, с изузетком „поучака”, који су ипак етиде писане за аматерско извођење, показују приметно „окоштавање” како поступка фабулирања, тако и саме форме. Тако, на пример, док *Галилејево живоће* има петнаест сцена (а пета је подељена на две мање које означавају промену времена, не и простора) *Господар Пунџила* дванаест плус пролог, као и *Мајка Храброси* (трећа подељена на три мање), *Кавкаски крућ кредом* има свега шест гломазних сцена, које изгледају као чиновни. Могуће је да овај Брехтов „конзерватизам” у познијој фази настаје и као последица његове редитељске праксе у великим театрима, јер се у њима, у првој половини овог века, као једини могући начин да се означи прекид између сцена још увек користи завеса. Уосталом, његов повратак конвенцијама, ма како оне биле „онеобичене”, само је јасна потврда, логичан исход његове младалачке, бунтовничке „револуционарне”, „анархичне” фазе.

Хана Арент ту прву фазу Брехтовог живота и стваралаштва назива „првобитно бестежинско стање”, а карактерише га анархизам, склоност ка „дунгли” у којој је рашчишћено са свим што је култура и цивилизација, и њихово наслеђе. Кад се потом испостави да је овај свет „дунгла” само метафорички, док је у стварности „кланица”, код Брехта се јавља „чежња за тежином”, за „поузданом тежњом која омогућава оријентацију”.<sup>5</sup> Арентова у тој спознаји види разлоге за Брехтову „конверзију” у комунизам, али са становишта форме то може бити разлог за повратак „чврстој структури” и чврстој фабули, без обзира на сва могућа онеобичења које су у међувремену претрпеле, те без обзира на сваковрсне Брехтове успутне пројекте и експерименте.

Морамо имати у виду да је Брехт аутор овога века и као такав свестан како утицаја великих, што немачких што светских, драматичара и писаца, тако и незадрживог успона науке, технике и идеологије на прагу информатичке ере. Његове везе с искуствима

<sup>5</sup> Видети у Hannah Arendt, *Der Dichter Brecht*, *Neue Rundschau* 1/1950, 53 и даље, те у *Benjamin/Brecht – Zwei Essays*, 1971, 63 и даље.

Бихнера, Ведекинда, Пискатора, нису биле на нивоу пуког дивљења и заговарања, већ врло конкретне. И док је у случају последње двојице то било могуће, с обзиром да је реч о нешто старијим савременицима, Бихнеров дух стално ће пратити Брехтово стваралаштво на унеколико другачији, али још једном практичан начин. Премда му је омиљени Бихнеров комад био *Данијелова смрт*, за Брехтовом праксом стално иде *Војцек*ова сенка – чак је Брехтов сценограф Каспар Нехер био и сценограф у западнонемачкој инсценизи *Војцека* 1953, да би, скоро петнаест година после Брехтове смрти, *Војцек* добио и своје источномемачко упризорење управо у његовом Берлинер Ансамблу, с „његовим глумцем” Екхардом Шалом у насловној улози.

На крају, у низу брехтијанских контрадикција у Брехтовом стваралаштву, треба поменути још једну. Нема аутора двадесетог века који се у својој теорији тако ватрено залагао за „антиаристотеловски” театар, а у ствари се разрачунавао са страшним бременим реализма, натурализма, булеварским жанровима и комерцијализацијом театра, па и са својим савременицима и својим временом уопште. Нема таквог ватреног нападача Аристотела на папиру који му је на сцени био толико близак – одувек крајње разнолико тумачен Аристотелов термин катарзе, код Брехта је био само неизбежни и неопходни тренутак спознаје, рационалног сазнавања стварности.

## 1. ФРАГМЕНТИ У ЧОВЕК ЈЕ ЧОВЕК

На крају једне белешке у свом радном дневнику, када набраја „несташлуке” из којих су се изродиле његове прве драме, Брехт се нагло уозбиљује, па каже: „*Човек је човек* писао сам само за театар.”<sup>6</sup> О овом комаду, као и поводом већине Брехтових драма, опет је доста папира утрошено на социјалне и идеолошке импликације пишчевих становишта, социо-психолошке анализе ликова и опресивних идеологија, али готово да нема речи о томе какав може бити „театар” за који Брехт пише. Иако писац овај свој комад жанровски одређује као „комедију” (*Lustspiel*), он је заправо, и пре свега, реакција на доминантан естетички модел грађанског театра, комад с тезом. Брехтова „теза” садржана је већ у самом наслову, а поступак је најближе могуће описати као двоструку инверзију – с једне стране, добро скројеног комада, с друге, моралитета (аналогија *Jedermann* и *Mann ist Mann* сасвим је очигледна). Све остало што се у овом комаду нашло, поигравање је разноврсним стандардним обрасцима – од жанровских до културолошких и идеолошких.

<sup>6</sup> Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 1938–1955, Франкфурт 1974, 131.

Што се намерног привида жанровског каламбура тиче, Брехт све време прецизно заводи свог гледаоца/читаоца на криви траг. Најпре у поднаслов драме с моралитетским насловом стави гломазну симулацију поднаслова историјске хронике „преображај лучког радника Гелија Геја у војним баракама Килкоа године хиљаду девет стотина двадесет пете”.<sup>7</sup> Онда одмах испод тога напише и жанр, Lustspiel, што би пре било „веселица” (алузија на пучке играчке) него комедија. Затим отпочне комад који у себи обухвата све могуће комбинације познатих и постојећих театарских жанрова – од шинуазерије до мјузик-хола и политичког кабареа. А сваки пут кад симулација неког жанра запрети да потенцијалног гледаоца/читаоца мало превише „повуче”, Брехт се постара да одмах – било директно, било индиректно – разбије сценску илузију. Овакве поступке, које ће касније теоријски формулисати као ефекат „зачудности” (један је од суштинских момената његовог „епског” театра), Брехт је већ користио у *Бубњевима у ноћи*, за које препоручује да се „у гледалишту окачи неколико плаката с изрекама попут „Не буљите тако романтично””.<sup>8</sup>

Коју годину касније, у потрази за ближим одређењем „епског” театра, а поводом његове сценске верзије романа Горког *Мајли*, Брехт је записао: „да би се оспорило „тонуће” гледалаца, „слободно” асоцирање, могу се у гледалиште смјестити мањи зборови који му показују исправно држање, позивају га да створи мишљење, да дозволе упомоћ своје искуство, да контролира”.<sup>9</sup> У време настанке прве верзије комада *Човек је човек*, истина је, Брехт још увек званично није био дошао до ове формулације, али се то свакако не може рећи за наредних десетак верзија ове драме, од којих је једна била и адаптација за радио, а посебно не и за сопствену инсценацију 1931. године, у берлинском Штаттеатру. Већ је речено да је верзија која се углавном објављује и игра, и на основу које се овде говори, била коначно довршена 1953. године.

Треба свакако споменути и „зачудне” локације у које Брехт смешта своје драме. *Човек је човек* дешава се у Индији, а јунаци су досељеници – један Ирац, британски војници и њихова кантинерка. Но, Брехтова Индија није ни објективно-географска ни поетска-Киплингва. Писац *Балада из касарне* само је дао подстицај Брехтовој машти која јесте истинско место постојања чудних локација с егзотичним индо-призвуком – Килкоа, Кук Беар, Со ал Даор, Пагода

<sup>7</sup> Сви наводи из ове драме потичу из Suhrkamp еднције *Stücke II*, а према преводу Слободана Глумца у Bertolt Brecht, *Четири комада*, Београд 1981.

<sup>8</sup> Белешка уз *Trommeln in der Nacht* у *Stücke II*, цитирано према преводу Анте Стамаћа у Bertolt Brecht, *Драмски текстови I*, Загреб 1981.

<sup>9</sup> Наведено према „Опаске уз комад *Мајли*”, *Драмски текстови I*, у преводу Сњешке Кнежевић, опаска бр. 6, 151

жутог Бога. Цео тај фантастични свет у коме се мешају називи реалних и измишљених топонима био је још једно завођење на криви траг, и утолико ефектније средство за неопходну дистанцу и глумца и публике. Индија у овој драми исто је што и Кина, Кавказ, Чикаго, или Италија седамнаестог века и Тридесетогодишњи рат, у његовим другим, пре или касније написаним комадима. Или, како Гилман примећује, могли бисмо да кажемо „да су скоро без изузетка Брехтове најмање ефектне, притом најнатегнутије и најмање успеле драме оне са непосредним и познатим окружјем, његови антинацистички комади, на пример”.<sup>10</sup>

Конечно, формално сведочанство о „преломном” месту ове драме на размеђи, у Брехтовом преласку из „ране” у „зрелију” фазу стваралаштва, могу бити и имена сарадника које ће писац, почев од овог дела, надаље увек потписивати. У случају *Човек је човек*, то су Емил Бари, Златан Дудов, Елизабет Хауптман, Карола Нејер и Бернхард Рајх.

*Слика 1 (сцена 1).* Врло кратка, иронично идилична слика, у колиби лучког радника. Почине пролог, личном картом главног јунака. Приватност свега два лица (Гели Геј и супруга) поткрепљена је и сиротињским разговором о храни. Све што је речено у ових девет реплика, осим констатације да је Гели Геј „недотупаван као слон, али кад се залауфа јури као теретњак”, биће оповргнуто наредним током драме. Исто као и жанровски кључ који нам се овом сценом нуди – социјална драма.

*Слика 2 (сцена 2).* Двострука промена перспективе – простор је јаван (улица), а војни маршеви представљају нови звучни план. Контраст је остварен и унутар саме слике, већ у њеном почетку, довођењем у везу простора јавног, војног и сакралног (Пагода жутог Бога). Контраст је и реторички – уводна реплика, за разлику од претходне, која је лична карта скромног дома, овде је представљање града и војске. Исто тако, уместо трактата о „скромном иверку”, из претходне слике, овде се испреда цела филозофија „обликовања” пивом. Шестоструко, ако не и више, дужа од прве, ова слика није слика ситуације, већ неколико брзих, узастопних акција које су и буквално физичке – неуспео покушај пљачкања храма с увлачењем кроз прозор, разваљивање врата и митраљирање, физичке озледе, скривање у ковчегу. Слика се завршава контраклимаксом – на празној позорници се појављује свештеник који проналази „доказни материјал”. Жанровски, ова слика је ново „криво” увођење у каламбур с физичким досеткама, слично *lazzima* из комедије дел’арте.

*Слика 3 (сцена 3).* Као контраст немоме свештенику, ова слика почиње монологом – личном картом „крволочног” наредника, „нај-

<sup>10</sup> Richard Gilman, *Brecht, op. cit.*, 212.

опаснијег човека британске армије”. Незнатно је краћа од претходне и дешава се на друму између града и војног логора. И она је испуњена догађајима – наредник прети тројници војника, они постављају заседу, кантинерка „мува” Гелија Геја, потом га врбује тројка. У овој, другој појави, Геј се представља као сиромашни лаковерни наивац. По фарсичном духу, надовезује се на претходну сцену.

*Слика 4 (сцена 4).* Масовна је и почиње војничком песмом о лепотама вагон-бара удовице Бегбик. Она сама потом даје исказницу своје кантине. Три пута дужа од две претходне слике, ова је крцата догађајима – обраћање Геја, кантинерка сад „мува” наредника, док се напољу, под кишом, одвија кључна војна прозивка, војничка тројка отпушта Геја. У својој другој појави наредник се приказује као супротност ономе из треће слике – несигуран и исфрустриран, док Гели Геј јасно показује своју користољубиву улизивачку црту. Мјузикалски почетак и крај жанровски су продужеци „кривих увођења”.

*Слика 5 (сцена 5).* Веза с претходном је киша која пада. Као супротност серенади опсцене кантинерке у претходној слици, ова почиње наизглед смерно, у похараној Пагоди. Иако скоро пет пута краћа од претходне слике, и ова је крцата догађајима – откривање сакривеног војника, ковање плана (преобраћање Цераје Ципа у „Бога” инверзија је преобраћења Геја у Церају Ципа), војници покушавају да ослободе четвртог, али не успевају. Жанровски нас писац, опет с намером, наводи на конструкцију из какве комедије забуне.

*Слика 6 (сцена 6).* Максимално је кратка слика ситуације – као слика бр. 1. Представља коментар војничке тројке у дубокој ноћи, над заспалом Гејом. Жанровски изгледа као парафраза некаквог експресионистичког комада.

*Слика 7 (сцена 7).* Дешава се у зору, у Пагоди, и почиње буђењем „правог” Цераје Ципа, уз звуке религиозног обреда из off-а. Пет пута дужа од претходне, ова слика је грађена на двоструком неспоразуму чије конце вуче свештеник – ни „прави” Цераја Цип, ни кинески верници не знају о чему се заправо ради. Завршава се Циповим монологом над бифтеком који прождрљиво гута, па се може тумачити као нови фарсични додатак.

*Слика 8 (сцена 8).* Повратак на кантину и, аналогно с крајем претходне слике, на доручак војника. Скоро три пута дужа од претходне, и ова слика обилује догађајима – ново обраћање Геја, долазак његове супруге, одбијање Геја да открије идентитет. У овој слици он је приказан из још једне перспективе – бескрупулозни сујетни хвалисавац. По „непрепознавању” између супружника Геј, на самом крају слике, изгледа као сцена из водвиља.

*Слика 9 (међуигџра).* Коментар који врло јасно разбија сценску илузију и у коме удовица Бегбик више пута подвлачи и име писца и



његову могућу „тезу”. Почев од овог тренутка комад се развија мимо свих жанровских заврзлама које је све до ове слике парафразирао.

*Слика 10 (сцена 9).* Почине прогласом рата, за којим одмах следи контрастни, врло лични сонг Бегбикове, а који је, уз свест о претходној улози коментаторке, открива као дубоко несрећну жену. Иако је слика релативно кратка (као претходна у Пагоди), и она има више догађаја – тројка кује план за Геја, кантинерка пристаје да у игри учествује, такође и Геј, припремајући се за покрет војници демантирају кантину. Последња реплика поново је двоструко нарушавање илузије – док се кантина демантира, један од тројице војника „коментарише” промену којој ћемо присуствовати. Језик којим то чини, смеса лаицизма и псеудонауке, умногоне наликује трућањима Доктора из *Војцека*.

Наредних неколико слика, заправо су фазе брзопотезног „преобраћења” Гелија Геја, нека врста театра у театру. Оне могу бити сасвим засебне слике, али и једна гломазна континуирана сцена, у зависности од редитељског „читања”. С обзиром да их сам Брехт одваја и означава римским бројевима као под-сцене, појединачне призоре, овде ће бити разматране као засебне слике. Оне су све заправо варијација на једну те исту тему, и садрже неминовна понављања.

*Слика 11 (сцена 9. I.)* Кратка је репетиција тврђења пазара са продајом лажног слона.

*Слика 12 (сцена 9. II.)* Трострука је игра, као из дечјег цртежа, с аукцијом „слона”, његовим „бекством” и „хапшењем” Геја. Контраст лакрдији је покрет војске из off-а, наставак демонтаже кантине, те наставак кантинеркине тужбалице на крају слике.

*Слика 13 (сцена 9. III.)* Наставак дечје игре, која се све више захуктава, са даљим покретом војске, наставаком демонтаже, репетицијом кантинеркине тужбалице и Гејовом физичком променом на крају.

*Слика 14 (сцена 9. IV.)* У сталном интензивном фону даљег покрета војске, представља симулацију стрељања.

*Слика 15 (сцена 9. IV. A.)* У игру продире „реалност” – наредник у цивилном оделу, али и он бива уплетен у игру. У току ове слике још једном се, као средство отржењавања, надугачко понавља „кратак садржај претходних наставака” о судбини Геја.

*Слика 16 (сцена 9. V.)* Игра улази у финале. Гели Геј над сандуком у коме је наводно он лично, има монолог који би, да није мишљен из визуре *Војцека*, био магбетовски. Но, исто тако, он потом и сам још једном говори причу о смрти лучког радника, што сад има и комички и V-effekt.

*Слика 17 (сцена 10).* Као контраст претходним, статичним сликама, које се све збивају на истом месту, ова се дешава у „вагону који јури”. Војници са Гејом, али и са публиком, опет започињу игру „кривога увођења”, али то сад чине и нареднику. Жанровски, по

мрачном амбијенту, догађајима и општој атмосфери, симулација је романтичарске мелодраме.

Слика 18 (сцена 11). Супротно претходној, дешава се у природи – пред тврђавом на Тибету. Брехтовска је верзија „обавезне сцене”, тј. представља сусрет Геја и Ципа. Уз гомилу војске и сваковрсне ефекте (од топовске палбе до пиротехничких илуминација) Брехтова „теза” отелотворена је у гротескној фигури хуманоидне „бојне-машине”. По жанру представља ироничну симулацију историјске, херојске драме, али у овом контексту добија обележја стравичног и саркастичног жаријевског гранд гињола.

*Човек је човек* има и свој додатак, међуигру *Слонче*, предвиђену за играње у фоајеу. Он је по свему персифлажа персифлаже – глумци у улогама из комада, непосредно пред покрет у Тибет, играју своју представу за публику, с тим што стално искачу и ускачу у своје „алегоријске” улоге стабла Банане, Месеца и Слончетове мајке. Гели Геј ту има троструку улогу – глуми да је Цераја Цип који глуми да је Слонче, а са сталним искакањима, тј. враћањима на претходни ниво персифлаже који глуми „реалност”, на чију нас „нереалистичност” писац непрекидно упозорава. Брехт у овој међуигри у ствари пушта на вољу свим апсурдним моментима свога комада, који би – да су у том облику били задржани у самој драми – преко мере оптеретили пишчеву конструкцију и удаљили је од „тезе”. У тим налетима апсурда многи теоретичари препознају Брехтову антиципацију театра апсурда, „чисти анти-театар који драматизује подсвест свог аутора тако немилосрдно, као што комади Адамова представљају пројекције његових неуроza.<sup>11</sup>”

Но апсурд је само један од нуспродуката до којих доводи Брехтово „распарчавање” драмске форме у овом комаду. Као да му је намера била да испита могућност фрагментовања свакога сегмента драме, па и „чврсте фабуле”, „заплета”, ликова, а чија је крајња последица, како би удовица Бегбик рекла, „да се размонтира ваш човек”. Када је 1926. године знатижељни новинар упитао Брехта о чему се ради у његовом новом комаду, овај је одговорио да он говори „о човеку који је растављен на парчиће и поново састављен са посебном сврхом.”<sup>12</sup>

## 2. ОРКЕСТРАЦИЈА ФРАГМЕНАТА

Брехтова веза са Шекспиром није био само *Кориолан*, на чијој ће га драматуршкој и сценској адаптацији претећи смрт. Још четврт века раније, поводом радио-адаптације *Макбеџа* (на којој је радио заједно

<sup>11</sup> Martin Esslin, *Theatre of the Absurd*, 377.

<sup>12</sup> Интервју дат Bernardu Guilleminu у *Die Literarische Welt*, 30. јул 1926.

с Алфредом Брауном), Брехт је говорио о Шекспировој способности да „у дисконтинуираном карактеру сцена предочи дисконтинуирани карактер људске врсте”, што је одлика управо „епске” драматургије.<sup>13</sup> И заиста, може се на први поглед учинити да је на узлазној путањи „фрагментовања” драмске структуре од Шекспира ка Бихнеру, Брехт ближи и сроднији овом првом – по свом чврстом „склопу догађаја”, по организацији и „прегледности” фабуле, по дугим сценама које обухватају више догађања на позорници, без обзира на њихову већу или мању „зачудност”.

Постоје, међутим, и тачке у којима је Брехт ближи Бихнеру, додуше, не тако уочљиве, и не само на нивоу социјалних и политичких интересовања. Једна од таквих веза је драматургија простора, у којој природа и природни феномени код оба аутора имају изузетно важну улогу. Они су и ефектно средство контрапунктирања, и визура из које се јунак одмерава с јединим преосталим универзалним принципом, а која надокнађује и/или потенцира одсуство или немар Бога. И док је код Бихнера природа пре простор јунакове слободе/неслободе, дакле филозофије, код Брехта је она, без обзира на различите видове исказивања, увек у социјалној функцији. Сам Брехт је тврдио да је, у *Баалу*, она, заједно са сексуалношћу, момент асоцијалности, док је у комаду *Човек је човек* – машина за премлаћивање (*Knockaboutapparat*). Киша у Индији је, попут падања снега у *Св. Јованки од Кланице* „социјална појава”, каже Брехт – „снег који је нападао чува мале борове од мраза”<sup>14</sup>.

Но, природа као просторно одредиште ни код Бихнера, а готово не код Брехта, никако није опонашање, симулација „природности” у структури драме. У Брехтовом „епском” театру „напуштено је ‚случајно’, ‚животу слично’, ‚неуслићено’ груписање: позорница не одражава ‚природну’ неодређеност ствари”. По њему, једина „жељена противност природне неуређености је природна уређеност”.<sup>15</sup> У тим одредницама треба тражити оне специфично Брехтове новине и доприносе фрагментарној драматургији, којима овај писац наставља узлазну линију у истраживању могућности „изломљене” драмске структуре.

У, за ове прилике огледном, комаду *Човек је човек* Брехт углавном користи све до сада, у вези са *Макбетом* и *Војцеком*, помињане технике како организације самих фрагмената, тако и њихове унутрашње композиције. Варирање дужине самих слика није овде нарочито уочљив поступак, и изузмемо ли прву и шесту, све остале по могућој дужини трајања на позорници изгледају врло уједначено. Као

<sup>13</sup> Видети у Bertolt Brecht, „Vorrede zu Macbeth”, *Schritten zum Theater*, књига I, Франкфурт–Берлин 1963–1964, 108–109.

<sup>14</sup> *Arbeitsjournal*, 1938–1955, 274.

<sup>15</sup> Опаска бр. 4 о комаду *Майиу, исџо*, 147.

да је Брехт редитељ, са штоперницом у руци, и свестан отежавајућих околности у класичним и тромим позоришним кућама које прекиде између слика најчешће решавају завесом, диктирао сасвим прецизан timing оном другом Брехту, драматичару. У овом комаду, такође, постоји и условно названа „монтажна секвенца”, нешто другачије устројена него код Шекспира, и обухвата скраћено издање брзоплетног процеса промене идентитета, неколико узастопних фаза „прања мозга” главног јунака – од једанаесте до шеснаесте слике (сцене 9. I. до 9. V.). Појединачне слике у овој „монтажи” знатно су дуже, обухватају по један, па и више догађаја, али им је збирна функција иста.

Сви досад поменути начини контрастовања могу се пронаћи и у овом комаду. Просторни контрапункт, о коме је већ било речи, и контрапункт социјалног модела понашања код Бихнера и Брехта су, могло би се рећи на основу овде разматраних примера, слични. Исто као и они „стандардни”, визуелно-звучни. Преостали, пак, садрже разлике које варирају од мањих до знатних и значајних. У мање се може убројити условно назван „сексуални” контрапункт, будући да је диференција женских ликова у односу на мушке у овом комаду незнатна, у сваком случају другачије је врсте него код Бихнера. Психолошки контрапункт, међутим, добија сасвим другачији облик, пре свега зато што Брехт укида класично психолошко одређење карактера на рачун социјалне контекстуализације лика, с једне, те рационалног дистанцирања гледаоца/читаоца с друге стране.

Управо то „измештање” психолошког контрапункта пружа Брехту могућност за вишеструка „крива увођења” једног те истог лика, догађаја, ситуације. Ликови, дакле, нису онакви каквим се „казују” у директном обраћању публици (а то чине више пута и на разне начине), нису ни онакви каквим их у дијалогу квалификују други ликови, нису ни онакви каквим се показују у појединачним ситуацијама, већ су онакви каквим их гледалац, по прецизним упутствима писца/редитеља/глумца/представе у својој свести реконструираше. Аристотелова „доследност” карактера, код Брехта је постала доследност концепта у деконструкцији/реконструкцији лика пред очима гледаоца. Многострукост увеличавајућих стакала и кривих огледала под и пред која Брехт ставља своје ликове, могао је бити додатни разлог за Бенјаминову тврдњу како је „епски” театар „театар премлаћеног јунака”, пошто „од јунака који није премлаћен не може бити никакав мислилац”.<sup>16</sup> „Епски” јунак је, чини се, пре свега – деконструисан.

Деконструкција је управо поступак који Брехту омогућава да до метастазе доведе код Бихнера примећену и поменућу фигуру оксиморона. Она сада постаје доминантно средство контрастовања унутар самих појединачних слика, међусобних односа ликова, па и самог

<sup>16</sup> Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, Франкфурт 1978, 47.

конкретног лика. Свој најпунији израз ипак добија у новом контрасту, који сусрећемо код Брехта, у сасвим неочекиваној опозицији и комбинацији свих могућих театарских жанрова, а чије се присуство може открити на сваком нивоу и у сваком сегменту комада. Важно је, међутим, рећи да тај жанровски „каламбур”, који театру враћа елемент игре, ниједног тренутка није алеаторичан. Напротив, иза њега стоји јасан и промишљен концепт, готово новоуспостављена конвенција по којој симулација једног жанра сваки пут изгледа као исправка симулације оног претходног. Али, после неколико таквих узастопних „исправки” бива јасно да се не ради о тражењу најподеснијег „становишта”, већ о захтеву за преиспитивањем смисла. Да ли је то „дијалектички”, „еволуционистички” или „постмодернистички” поступак, нека буде остављено на разматрање стручњацима неке друге врсте.

Логика којом Брехт супротставља и комбинује алогично доводи до експлозије апсурда, коме привид „реалности” даје још само чврсто структурисана фабула. И то је један од контраста који је овде избрушен до перфекције – стално присутан апсурд у ситуацијама и ликовима, те њиховим међусобним односима, а који нам се све време приказују као „реални”. Гледамо ли на овај процес обрнутим редоследом, доћи ћемо до Брехтовог V-effekta који, било као узрок било као последица, свакако рачуна на призивање гледаоцевог здраворазумског расуђивања.

То тако неопходно „стално” одржавање дистанце у односу на збивања на позорници имало је још један разлог, који се најчешће превиђа. Брехт припада генерацији позоришних практичара која је била и сведок и учесник снажног узлета филмске индустрије и уопште филма као „уметности за масе”. Време његове младости је време највећих достигнућа немог филма – совјетског „револуционарног”, америчког slapsticka, француских импресиониста, немачког експресионизма.<sup>17</sup> За неми филм обавезно и карактеристично „преглумљивање” било је тадашњој публици и „могуће”, и „нужно”, и „вероватно”, и „реално”. Стога, из данашње перспективе, сасвим природно изгледа Брехтова потреба да свог гледаоца непрестано потеже за рукав, да га тера на размишљање, да га предухитри кад год припрети опасност да ће заплакати над тужном мелодрамском судбином удovice Бегбик, или почети гласно да опомиње Гелија Геја како слон није прави. Оно што Брехт без престанка довикује своје гледаоцу само почиње оном напред цитираном паролом да „не буљи тако романтично”; наставак је могао да гласи и – „ово у шта буљите није филм, нису живе слике, него живи људи који имају нешто више да вам кажу”.

<sup>17</sup> Године 1922. само у Немачкој снимљена су 474 дугометражна играна филма, што је рекорд који више никад није досегнут, а у исто време био је премашен једино у САД.

У овом ношењу са духом времена, олакшавајућа околност за Брехта, како драматичара тако и редитеља и теоретичара, биле су техничке инвенције његових претходника, од којих су неке, без обзира на време њиховог настанка, у најтешњој вези са филмом – покретљивост, симултанитет, редукција и монтажа постојећег материјала.<sup>18</sup> Селекцијом претходних искустава и ванредним осећањем за меру и контраст, а затим и апсурд и гротеску, Брехт долази до структуре и форме које најбоље пристају уз попречни пресек света, стрмоглаво захукталог ка свом крају. Не заборавимо да је Брехт Галилејевим животом антиципирао, а потом и доживео да види један од тих крајева „научне ере“ над Хирошимом. Или, како је то, још поводом премијере *Бубњева у ноћи* записао Херберт Јеринг – „Брехтови нерви и крв су прожети ужасом овог времена. Тај ужас појављује се као бледо светло и полумрак око људи и простора. Он се згушњава у паузама и променама сцене. (...) Брехт физички осећа хаос и распадање.“<sup>19</sup>

*Dubravka Knežević*

#### ON BRECHT

##### Summary

As a play writer Brecht is rarely in accord with Brecht, theoretician. Numerous versions and re-writings he made of his own plays have considerably shadowed the focus of his theoretical (and also political) engagement.

There is a contradiction between phases Brecht, both as a play writer and theoretician, has passed in his development. There is also an obvious heterogeneity of techniques and poetics he used in his dramaturgical procedures.

Still, Brecht usually wrote in scenes-fragments marked by change of place of action. His work, strictly dramaturgically speaking, goes from a completely open structure, "a weightless state", to a structure that could be classified as a closed, completed, near to a traditional understanding of play structure.

---

<sup>18</sup> Како, на пример, Пискатор утиче на Брехта, видети детаљније у John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht*, Лондон 1959, од 109 и даље.

<sup>19</sup> Herbert Jhering, часопис *Криџик*, 5. 10. 1922, цитирано према Marianne Kesting, *истио*, 162.