

Aleksandra Jovićević

POZORIŠTE BI SE ZALJULJALO: BERTOLT BREHT I ORSON VELS

1

Orson Vels nije nikada krio uticaj koji je evropska istorijska avangarda imala na njegove pozorišne režije, pogotovo kada je izjavio: "U stvari, mi smo uticali na stari kontinent i stari kontinent je uticao na nas, i bilo je toliko revolucija i kontra-revolucija u pozorištu, tako da bi sada bio ludački pokušaj da se utvrdi prava linija razvoja pozorišne umetnosti ili umetnosti glume u Americi."¹ Uprkos tome što je Vels za sobom ostavio veoma mali broj teorijskih spisa vezanih za prirodu pozorišne umetnosti, ipak u gotovo svim njegovim esejima, koje je napisao između 1938. i 1966. godine, a od kojih neke nije ni objavio, mogu se pronaći određene sličnosti sa Brehtovim teorijama, naročito što se umetnosti glume tiče. Gotovo je sigurno da je Vels samostalno došao do sličnih zaključaka kao Breht, jer ih je zapisivao i objavljivao istovremeno kada i Breht, mada se za razliku od Brehta, nije mnogo trudio da svoja razmišljanja sistematizuje, niti da ih nametne kao novu teoriju. Vels je pre svega bio neka vrsta "auto-didakta" u pozorištu, bez pravog akademskog obrazovanja i najverovatnije nije ni želeo da do kraja artikuliše svoju veoma originalnu pozorišnu viziju. Što se Velsovog praktičnog rada tiče, Brehtov uticaj se može prepoznati u dve Velsove predstave: *Kolevka će se zaljuljati* (*The Cradle Will Rock*, 1937) – nekoj vrsti politički angažovanog muzikla po uzoru na *Operu za tri groša* Brehta i Vajla; u mega parodiji Brodvejskog muzikla, *Put oko sveta* (*Around the World*, 1946); kao i u filmu, *Dama iz Šangaja* (*The Lady from Shanghai*, 1948). Međutim, postoje i druge, manje vidljive tačke dodira između Brehta i Velsa koje se mogu pronaći u gotovo svakoj Velsovoj pozorišnoj i filmskoj režiji.

U svom članku, *Nemačka drama pre Hitlera*, objavljenom u *Njujork tajmsu* 1935. godine, Breht je nagovestio neke buduće elemente epskog pozorišta,

1 Orson Welles, *The Art of Theatre (Umetnost pozorišta)*, neobjavljeni rukopis, 1939, str. 9.

kao i svoje nastojanje da u pozorištu u potpunosti eliminiše identifikaciju gledaoca sa pozorišnom predstavom, odnosno katarzu kao rezultat te identifikacije. "Nova dramaturgija neće učiniti dramskog junaka žrtvom neizbežne sudbine, niti će nastojati da gledaoca učini žrtvom, tako reći, hipnotičkog iskustva u pozorištu."² U ovom članku za koga verujemo da ga je čitao i sam Orson Vels koji je tek počinjao da radi u pozorištu, Breht je gotovo prvi put upotrebio pojам epskog pozorišta, i definisao ga kao u suštini dinamično (odnosno, kasnije dijalektičko) pozorište, jer za razliku od Aristotelovske dramaturgije, epsko pozorište ne predstavlja svet onakvim kakav jeste, već ga radije ilustruje u procesu promena i pokazuje kako se može promeniti.

Orson Vels je, kao i Breht, smatrao da pozorište ne bi trebalo da bude samo prostor zabave, nazivajući idealno pozorište *neformalnim pozorištem*, odnosno prostorom u kome se slobodno predstavljaju i razmenjuju nove ideje. Prema Velsu, pozorište je jedino vredno ako je u stanju da se suoči sa trenutnim problemima čovečanstva, pokušavajući da pronađe rešenje za njih. Po svemu sudeći, Vels nije verovao u umetnost radi umetnosti, već je kao i Breht verovao u umetnost radi poboljšanja sveta.³ Osnovni cilj pozorišta, prema Velsu, je da otkrije istinitost svoje teme gledaocima, a potom i da utvrdi šta može da uradi za tu istu publiku. Osnovna dužnost pozorišta je da "proširi naše oči i otvori naša srca za stvarnost, a ne da bude muzej retkosti ili neka vrsta voajerske predstave."⁴ Pored toga, osnovna dužnost glumca je da, duhovnim ili estetskim sredstvima, kod publike razvije svest o sopstvenom biću, kao i o ostatku sveta. "Najznačajnija duhovna misija jednog glumca je da učini publiku svesnom da pripada ljudskoj rasi."⁵ Prema tome, Vels je smatrao da glumac koji je zauzet poslom predstavljanja stvarnosti ne bi trebalo u potpunosti da se identificuje sa svojim likom, već bi trebalo da zauzme značajnu distancu koja bi njemu i njegovoj publici omogućila da posmatra i istražuje svet oko sebe.

Kada je poznati američki kompozitor, Virdžil Tomson (Virgil Thompson) jednom opisao Velsa kao glumca koji se "nikada nije u potpunosti identifikovao s ulogom koju je tumačio, jer se njegov duh uvek nalazio na drugoj strani", on je u stvari, pogrešno protumačio Velsovo nastojanje da izbegne potpunu identifikaciju sa likovima koje je tumačio. Filmski kritičar, Majkl Anderegg je primetio da je jako teško definisati Velsov način glume, ali da kao polazna tačka može da posluži Brehtova teorija o glumi u epskom pozorištu.⁶ S druge

2 Bertolt Brecht, *German Drama Pre Hitler*, "The New York Times", 24. novembar 1935.

3 Orson Welles, *Notes on American Theatre*, (*Beleške o američkom pozorištu*, neobjavljeni govor za Američku ligu obrazovanja (American Education League) bez datuma, str. 2).

4 *Ibid.*

5 Orson Welles, *The New Actor*, str. 5.

6 Michael Anderegg, *Orson Welles as a Performer*, "Peristence of Vision", No. 7, 1989, str. 75.

strane, Vels je negirao da pripada "brehtovskoj struji" u pozorištu. "Taj oblik 'otvorenosti' nikada nije bio prikladan za moj karakter. Ali sam se ja oduvek užasno trudio da podsetim publiku, svakog trenutka, da se nalazi u pozorištu."⁷ Vels je takođe tvrdio da glumac ne sme nikada da pruzi publici iluziju da iza uloge koju tumači nije ostalo ništa od njegove ličnosti. Odnosno, smatrao je Vels, ako se jedan glumac u potpunosti izjednači s likom, i u potpunosti sakrije svoju ličnost iza lika koji tumači, onda on nije dobar glumac.⁸

Ova Velsova razmišljanja o prirodi glumačke umetnosti veoma su slična Brehtovim beleškama o načinu glume u epskom pozorištu. Breht je smatrao da, ako glumac ne želi da njegova publika zapadne u trans, onda treba da se trudi da ni sam ne zapadne "u trans." Prema Brehtu, uprkos tome što bi glumac trebalo da nastoji da što je moguće više autentično predstavi svoj lik, on nikada ne sme ni da pokuša da ubedi sebe, niti svoju publiku da je doživeo potpunu transformaciju. Prvi uslov za postizanje efekta začudnosti ili otuđenja (*v-efekat*) je odbacivanje predrasude da postoji četvrti zid koji razdvaja publiku od scene, pružajući joj iluziju da se scenska radnja odvija u stvarnosti i bez nje.⁹

Vels je takođe odbacio potpunu transformaciju glumca u pozorištu, definišući takav način glume kao *formalnu glumu*. Ovakva vrsta glume za Velsa je predstavljala smrt glumačkog stila, a za to je najviše krivio američke učenike Stanislavskog.¹⁰ U stvari, Vels je definisao formalnu glumu kao nešto što negira glumačku ličnost, kao neku vrstu glumačkog stila koji više pripada ritualu ili ceremonijalnom pozorištu, pozorištu koje nešto proslavlja više nego što je u stanju da reši neki problem.¹¹ Tako je za Velsa jedini dobar stil glume u pozorištu bila neformalna gluma, u kome ne biti svestan prisustva gledalaca je bilo praktično nezamislivo, jer "stvoriti novi način glume koji isključuje direktno obraćanje publici je nemoguće".¹²

7 Orson Welles, *A Trip to Don Quixoteland*, "Sight and Sound", 1966, str. 40.

8 Orson Welles, *The New Actor*, str. 3.

9 Bertolt Breht, *Kratak opis nove tehnike glumačke umetnosti koja proizvodi efekat začudnosti, Dijalektika u teatru*, preveo i priredio Darko Suvin, Beograd, Nolit, 1966, str. 115.

10 Ovde je potrebno napomenuti da je Vels bio i te kako svestan koliko je Stanislavski doprineo umetnosti glume. U svom eseju, *Reditelj u savremenom pozorištu*, Vels je napisao "najveća stvar koju je Stanislavski učinio za nas bila je da ponovo potvrди idealnu stvarnost u jednoj umetnosti koja je bila na putu da odbaci ideale. On je otvorio nove vidike i predstavio nam čitav niz perspektiva, ali je njegov celokupni rad – bilo da je bio zaista veliki, ili opasan, ili na pogrešnom putu, ili jednostavno besmislen – celokupno njegovo delo propada u nedostatku Stanislavskog. On je za sobom ostavio veliku istinu koja će možda jednog dana biti pobijena, ali koja će ostati istinita barem do datuma ovog napisa, a to je da nijedan sistem glume ne može da opstane bez onog koji ga je uspostavio." (Orson Welles, *The Director in the Theatre Today, The American Education League*, 1939, str. 5.).

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

Ukratko, ono što su i Vels i Breht imali u vidu bio je glumac koji bi na sceni predstavio publici svoj doživljaj uloge, s kojom bi publika mogla ili ne bi morala da se složi. Glumac bi podučavao publiku, dok bi njena reakcija uticala na njega da popravi svoju ulogu. To bi bila dvosmerna komunikacija u kome bi obe strane bile uvučene u čin stvaranja pozorišne predstave, čineći pozorište značajnim i dinamičnim. Da bi se postigla takva vrsta efekta, Vels je smatrao, da bi taj glumac trebalo da bude neka značajna glumačka ličnost, jer prema njemu, "ne postoji ništa toliko vredno niti tako dugotrajno, ni interesantno, kao što su pozorišne zvezde. U krajnjem slučaju, ne postoji nikakvo pozorište, bez neke vrste glumačke zvezde."¹³ Uostalom, Breht je većinu svojih teorija zasnovao na radu sa Berliner ansamblom i pre svega, svojom suprugom, glumicom Helenom Vajgl. Poznato je da je Breht svoje komade pisao za određene glumce i nešto slično se dogodilo kada je u Holivudu sreо poznatog američkog filmskog glumca, Čarlsa Lotona (Charles Laughton) krajem marta 1944. godine za koga je prepravio svoj dramski komad *Galileo Galilei*.¹⁴

2.

Loton i Breht su započeli trogodišnju saradnju koja je kulminirala prevodom, adaptacijom i produkcijom komada *Galileo*.¹⁵

Više od godinu dana kasnije, Loton je odlučio da ponudi Orsonu Velsu da režira taj komad. Kada se susreo s Velsom, 10. decembra 1945. godine, Loton mu je pročitao komad, koji se Velsu toliko dopao da je odmah pristao da ga postavi na scenu.¹⁶ I Breht je bio zadovoljan ovom odlukom, jer mu se Vels dopao i u svom dnevniku je zapisao: "Njegovo ponašanje je prijatno, njegove

13 *Ibid*, str. 2.

14 Prvu verziju komada Breht je napisao 1938. godine u Danskoj, imajući u vidu nemačkog glumca Oskara Homolku. Međutim, kada je susreo Lotona, znao je da je pronašao pravu ličnost za ulogu Galileja. (Radi pune informacije o saradnji između Brehta i Lotona videti, James K. Lyon, *Brecht in America*, Princeton University Press, 1980, str. 170-173.)

15 Uprkos tome što je već postojao prevod ovog komada, Loton i Breht su angažovali Emersona Krokera (Emerson Crocker) i Brainarda Dafilda (Brainerd Duffield), inače prevodioce, pisce i glumce, da ponovo prevedu komad. Oni su napravili grubi prevod koji se, prema Dafildu, dopao i Lotonu i Brehtu. Međutim, Brehtov entuzijazam je ubrzao prošao i on je odlučio da zajedno sa Lotonom ponovo prevede komad. Njihov prevod je, u stvari, bila adaptacija komada za američku scenu, jer je finalni rezultat bio komad koji se prilično razlikovao od ranije nemačke verzije. Pored toga, pošto Loton nije govorio nemački, njihov rad na prevodu i adaptaciji teksta bio je jedinstven za ono vreme: oni su prevodili repliku po repliku tako što su glumili jedan za drugog, tragajući za osnovnim gestovima implicitnim u svakoj rečenici.

16 Loton je bio Velsov gost na radio programu Mobil Oil Almanac tokom istog perioda. Struktura ove radio emisije koju je vodio Vels uvek je bila ista: Vels je dovodio poznate ličnosti i raspravlja s njima o njihovom uspehu, posle čega bi on i njegov gost odigrali neku scenu iz nekog klasičnog komada, po izboru gosta. Kada je Loton gostovao u njegovoj emisiji, 15. marta 1944. godine, Vels i Loton su odigrali scenu iz *Julija Cezara*, (Loton kao Kasije, a Vels kao Brut).

primedbe inteligentne.¹⁷ Čak je i u *Njujork Tajmsu* izašla notica u kojoj je pisalo da Loton i Vels nameravaju u avgustu 1946. da započnu rad na predstavi u Njujorku i da bi premijera trebalo da bude početkom jeseni.¹⁸ Ubrzo posle toga, Vels je napisao Brehtu da želi da bude i producent predstave, ali samo u produkciji svog Merkuri teatra (Mercury Theatre – pod čijim zaštitnim znakom je režirao i svoje filmove) i zatražio je sastavljanje ugovora prema uzoru udruženja dramskih umetnika (Dramatists' Guild Contract).¹⁹ Upakoš tome što se Vels jako dopao Brehtu, Breht je ipak insistirao da Loton ostane ko-producent, na šta je Vels tek mnogo kasnije pristao.

Da bi se još više upoznao sa Velsovim radom, Breht je odlučio da poseti Velsa na turneji u Bostonu i prisustvuje premijeri Velsovog mjuzikla, *Put oko sveta*. Prema sećanju Velsovog asistenta režije, Ričarda Vilsona (Richard Wilson) Brehtu se veoma dopalo to što je video. On je naročito hvalio Velsa zbog scene japanskog cirkusa, nazivajući je najboljom scenom koju je do tada video u američkom pozorištu.²⁰ U stvari, izgleda da je Velsova "muzička ekstravaganca", odnosno mega-parodija istoimenog žanra, bio jedan od retkih američkih mjuzikla koji se dopao Brehtu. Kad god bi Breht odlazio u Njujork, trudio se da pogleda što je više moguće predstava na Brodveju, ali mu se nije svidao njihov naglasak na zabavi, bez ikakvog nastojanja da se utiče na publiku ili da se izmeni stvarnost: "Metodi Holivuda i Brodveja da proizvedu određeno uzbudjenje i emocije mogu da budu čak i umetnički, ali njihova jedina vrednost je kako da izbegnu zastrašujuću dosadu koja nastaje kod bilo koje publike neprekidnim ponavljanjem neistina i gluposti."²¹ Uprkos tome, Breht je bio u stanju da prepozna čak i u najkomercijalnijem Brodvejskom mjuziklu određene elemente epskog ili čak naivnog pozorišta. U svojim beleškama za njujoršku predstavu svoje adaptacije *Vojvočkinje od Malfija*, Breht je predložio brodvejski mjuzikl kao model, uočavajući neke od dalekih sličnosti sa epskim pozorištem, naročito u pokretima, scenografiji i donekle, u radnji.

Ubrzo zatim, Vels i Breht su utvrđili da je njihovo interesovanje za američki vodvilj i burlesku kompatibilno, jer su obojica priznavali da su te forme

17 Bertolt Brecht, *American Journal*, op. cit., 1980, str. 178.

18 Lewis B. Funke, *News and Gossip of the Rialto*, "The New York Times", 1. Februar 1946. Fanke je opisao komad kao "prevod do koga se došlo saradnjom glumca i pisca posle osamnaest meseci borbe."

19 Pismo Orsona Velsa Bertoltu Brehtu, 23. februara 1946.

20 Prema očevicima, Breht je oduševljeno uzviknuo, "Ovo je nešto najbolje što sam gledao u američkom pozorištu! Ovako bi pozorište trebalo da izgleda." Radi opširnije informacije videti, James K. Lyon, op. cit., 1980, str. 179; i Aleksandra Jovićević, *Nešto najnovije o Brehtu, Breht protiv brehologije, pojmovi naivnog i travestije*, "Zbornik", FDU II, 1998, str. 239-252.

21 Bertolt Brecht, *Mala privatna lekcija za mog prijatelja Maksa Gorelikia*, (*A Little Private Tuition for my Friend Max Gorelik*), "On the Theatre", New York, Grove Press, 1984, str. 160.

popularne zabave posedovale elemente koji su ih razlikovale od konvencionalnog iluzionističkog pozorišta prema kome su i jedan i drugi bili kritički nastrojeni. Baš u ovim pozorišnim oblicima, nema četvrtog zida, a struktura komada je fragmentarna, i radnja se slobodno kreće od reči ka pesmi i plesu, od plesa prema tekstu, i natrag, dok se sve promene kostima i scenografije odvijaju pred očima gledalaca, a glumci slobodno menjaju uloge i maske. Ono što je najbitnije je da ovi oblici zahtevaju živo učešće publike, umesto da je hipnotišu. Osim toga, glumci ne stvaraju iluziju da su neko drugi, već da samo trenutno predstavljaju nekog drugog.

Kako je vreme odmicalo, Breht je sve više verovao u činjenicu da je Vels prava osoba koja treba da režira *Galilea*, naročito u vizuelnom smislu. Breht je imao u vidu scenu karnevala koja je inače i najznačajnija scena u komadu. Ova scena predstavlja popularnu predstavu Galileovog učenja na trgu, i služi kao neka vrsta meta-parodije celog komada, jer se u njoj u potpunosti izvrće ozbiljnost Galileovog učenja. U dramaturškom smislu, ova scena pomaže promenu radnje, jer posle nje sledi Galilejeva propast. Vels i Breht su se susreli nekoliko puta tokom proleća 1946. godine kako bi se što preciznije dogovorili o budućoj predstavi. U jednom od svojih pisama Lotonu, Vels je napisao da je svestan činjenice da nije jednostavno saradivati sa Brehtom, koga je nazvao "napornim" ("tiresome").²² Vels i Breht su se poslednji put sreli 5. maja 1946. godine, odnosno pre nego što je Breht oputovao u Kaliforniju. Čim je tamo stigao, Breht je počeo da sumnja u svoj izbor, naročito jer je Vels u potpunosti bio angažovan oko svog mjuzikla *Put oko sveta*, neprestano uskačući u različite uloge, jer nikako nije mogao da pronađe dostoјnu zamenu na vreme, tako da je u vreme kada je završeno prikazivanje ovog komada nije bilo uloge u kojoj se Vels nije pojavio. To je takođe značilo da Vels nije mogao da započne pripreme za *Galilea* pre jeseni. Osim toga, još uvek nisu bili raščišćeni nesporazumi koji su postojali oko ugovora, odnosno oko toga ko će zaista biti producent predstave.

Tako ispada da je od početka saradnje, postojalo neko osećanje "zategnutosti".²³ I Breht i Loton su strahovali da Vels neće biti u stanju da iznese predstavu sam. Uprkos tome što je Loton nazvao Velsa, "izuzetnim pozorišnim čovekom," i "najboljim čovekom za postavku rimske crkve na sceni", on se bojao da Vels neće biti u stanju da radi kao član tima.²⁴ A Loton se nadao i želeo da će njih trojica (Vels, Breht i on) sve vreme raditi zajedno na predstavi,

22 Pismo Orsona Velsa Čarlsa Lotonu, bez datuma.

23 Simon Callow, *Charles Laughton: A Difficult Actor*, New York: Grove Press, 1988, str. 179.

24 Pismo Čarlsa Lotona Orsonu Velsu, 26. jula 1946.

kako je i napisao Velsovom asistentu, kada mu je Vilson napisao da kada Vels uzme nešto da režira, "onda to zaista i uradi, ali sam."²⁵

Samo nekoliko nedelja pre nego što su probe trebalo zvanično da počnu, Loton i Breht su iznenada potpisali ugovor sa producentom Majkom Todom (Mike Todd) koji je izgleda ponudio bolje uslove od Velsa. Čak se nisu potrudili da obaveste Velsa, koji je najverovatnije za tu vest saznao iz *Varajetia*, 3. jula 1946. Kada su Vels i Vilson saznali šta se dogodilo, napisali su pismo Lotonu na koje je on odgovorio odmah sutradan, napisavši da je ugovor sa Todom bio u osnovi isti kao i prethodni ugovor sa Velsom, osim što su sve nejasnoće na koje se Loton pozivao u ugovoru sa Velsom bile izbačene. On je napisao da su njegova i Brehtova odluka proizašle iz činjenice da oni jednostavno nisu hteli da pristanu na neizbežne neprilike. Loton je napomenuo da je u njegovim godinama, vreme najveća dragocenost, kao i to da je želeo da bude podjednako tretiran kao član tima, u suprotnom, "kako sam mogao da funkcionišem na pravi način". Ipak, na kraju pisma je izrazio svoju nadu da će Vels uspeti da prevaziđe svoje nesporazume sa Todom i da će pristati da režira predstavu.²⁶

Na ovo pismo Vels je odgovorio pismom od pet strana u kome je izrazio svoje razočarenje Lotonovom i Brehtovom odlukom. On je opravdao svoje odlaganje rada na *Galileu* činjenicom da je već bio pod ugovorom sa Kolom Porterom, i da je svejedno jesen bila bolja sezona da se komad postavi na scenu. On je takođe pokušao da opomene Lotona da vodi računa o Todu, čije je napuštanje predstave *Put oko sveta* Velsu donelo neverovatne finansijske nevolje.²⁷ Vels je čak bio spreman da se nagodi oko ugovora, odnosno da se sasvim odrekne producentskog honorara, kako bi ipak saradivao na predstavi, ali to nije odgovaralo ni Lotonu ni Brehtu kojima je bila potrebna finansijska sigurnost.

U nastavku, Vels je pokušao da opravda svog asistenta koji je napisao da Vels voli da radi sam, i da prezire saradnju, napisavši, "ali u stvari, on je pokušao da vas ubedi da jednom kada počнем da probam, da je to težak posao posvećenja, bez ikakvih drugih angažmana ili projekata koji bi me ometali."²⁸ Vels je dodao da smatra da je on najbolji čovek na svetu da postavi *Galilea* na scenu. "Moja ljubav, kao reditelja prema tom tekstu, mada nije tako

25 Pismo Ričarda Vilsona Čarlu Lotonu, 25. jul 1946.

26 Pismo Čarlsa Lotona Orsonu Velsu, 26. jul 1946.

27 Pismo Orsona Velsa Čarlu Lotonu, 27. jul 1946. Vels je nazvao Toda "cirkuskim izvodačem", rekavši, "Todovo napuštanje *Puta oko sveta* i naša odluka da uradimo *Galilea* umesto mjuzikla tokom prave sezone umesto pogrešne, zajedno će me koštati toliko novca koji dugo neću moći da nadoknadim.", (*Ibid*, str. 4).

28 *Ibid*, str 4.

intimna kao vaša, ipak je prilično topla kao i vaša, glumca-autora. To je moje neobično orude za rad i ja užasno žalim što to orude ne može da se stavi, ponizno i produktivno, kao što bi trebalo – u službu plemenitog i važnog pozorišnog napora.²⁹ Ipak, Vels je skromno zaključio da je on daleko od toga da je nezamenljiv i da ne može a da ne prizna da je "Galileo potrebniji" meni više nego što sam ja potreban *Galileu*."

Ubrzo pošto se Vels povukao iz predstave, Breht je shvatio da je Todu nedostajalo elementarno razumevanje da bi bio producent *Galilea*, dok je istovremeno sam Tod izgubio interesovanje. Tako su se početkom septembra 1946. godine Loton i Breht našli bez producenta, i tek posle devet meseci, u maju 1947. godine uspeli su da potpišu novi ugovor sa trojicom producenata: Normanom Lojdjom, Džonom Hausmanom i T. Edvardom Hambltonom.³⁰ Dok su još uvek radili na tekstu i vizuelnom aspektu predstave, Breht i Loton su pozvali Džozefa Lozija (Joseph Losey) da bude reditelj predstave, dok je Robert Dejvison (Robert Davison) koji je inače bio scenograf na *Putu oko sveta*, bio angažovan i kao scenograf i kao kostimograf za *Galilea*. Posle mnogo problema i odlaganja, predstava je konačno doživela premijeru 30. jula 1947. godine i bila na repertoaru pune četiri nedelje svakodnevno u Korone teatru (Coronet Theatre) iznajmljenim za tu priliku u Los Andelesu.

Uprkos Hausmanovoj tvrdnji da je premijera ovog komada obezbedila njegovoj trupi (Pelican Production) mesto u istoriji pozorišta, kritičari tog vremena nisu bili istog mišljenja. U stvari, predstava je izazvala veliku polemiku, što je još jednom bio dokaz da su Brehtove radikalne ideje bile još uvek nešto sasvim strano i neprihvatljivo u Americi. Pošto je *Galileo* odražavao Brehtove ideje o epskom pozorištu, i nije pripadao naturalističkoj pozorišnoj tradiciji koja je u to vreme bila popularna u Americi, predstava je doživela skroman uspeh. "Ni Breht, niti Amerika nisu imali šta da kažu jedno drugom, dok je Breht bio još uvek živ, i tragovi tog međusobnog nerazumevanja ostali su do dan danas prisutni u njihovom odnosu."³¹

3.

Iz ovog kratkog opisa jasno je da su i Vels i Breht bili ispred svog vremena. Njihove ideje i način režiranja nisu odgovarale glavnoj klimi američkog pozorišta. Sve nemačke izbeglice koje su došle tokom Drugog svetskog rata u Ameriku, uključujući Brehta, Piskatora i Tolera, imale su isti odnos prema

29 *Ibid*, str. 4.

30 John Houseman, *Galileo Galilei*, u "Unfinished Business": Memoirs, 1902-1988, New York: Applause Theatre Books, 1989, str. 287-298. Džon Hausman je bio dugogodišnji Velsov producent u periodu Merkuri teatra (1937-1945), ali po Velsovom odlasku u Holivud da snima *Gradanina Kejna*, ta je saradnja prekinuta.

31 Tony Kushner, *American Brecht*, "American Theatre", vol 6, br. 7, oktobar 1989, str. 47.

brodvejskom pozorištu, smatrajući ga previše komercijalizovanim, odnosno nekom vrstom "šou biznisa" bez pravog uticaja na američki kulturni život. Pored toga nisu uopšte mogli da naidu na bilo šta što bi, makar i iz daleka, podsećalo na evropsko repertoarsko pozorište.

Uprkos tome što gotovo nije imao nikakvog kontakta sa nemačkom kulturnom emigracijom, Vels je ipak bio svestan njihovog prisustva u Americi, i delio je neke od njihovih ideja. Tokom godina, on je neprestano pokušavao da osnuje repertoarsko pozorište u kome bi se igrali klasični dramski tekstovi na moderan i eksperimentalan način. S druge strane, Vels je i te kako bio svestan da je tako nešto bilo gotovo nemoguće ostvariti u tadašnjim pozorišnim okolnostima. Sedam godina pošto je napustio pozorište, na pitanje Keneta Tajnana, da li je uspeo da ispunji svoje pozorišne ambicije, Vels je odgovorio na sledeći način: "Voleo bih da osnujem pozorišni studio, ali, i to me rastužuje kad kažem, ne u Americi, a naročito ne u Njujorku. Dve generacije američkih glumaca potpuno su uništene 'metodom' do te mere da su razvile neku vrstu otpora prema bilo kom drugom pristupu u pozorištu. Ne želim da isteram 'metod' iz Njujorka, ali bih želeo da se malo pomeri, i da ostavi malo prostora za neke druge ideje o načinu glume. Poslednji put kada sam pokušao da radim u Njujorku, nisam pronašao nikog ko nije bio zaražen 'metodom'."³²

Vels je takođe imao pedagoške aspiracije slične Brehtu. Na primer, 1938. godine Vels je napravio okvirni plan da otvori jedno stalno eksperimentalno i nekomercijalno pozorište, neku vrstu radionice pri Merkuri pozorištu (Mercury Theatre) koja bi služila kao mesto za otkrivanje novih talenata u glumi i drugim oblastima pozorišta, i da ga nazove studijom Merkuri pozorišta. Njegova ideja bila je da se u studiju istražuju i pripremaju savremene predstave koje bi ispitivale granice modernog pozorišta. On je takođe nameravao da pruži mladim glumcima šansu da rade na različitim ulogama kako bi razvili svoju glumačku tehniku. Velsova ideja je u osnovi bila edukativna, kako bi inspirisala mlade ljudе i nove generacije pozorišnih umetnika.³³

S druge strane, za razliku od Brehta, Vels nije nikada privukao direktnе učenike ili sledbenike. Breht koji je istovremeno bio i praktičar i teoretičar, ostavio je pečat ne samo na moderne pisce, reditelje, i glumce, već i na sve pozorišne umetnike širom sveta. Velsov direktni uticaj vidljiv je jedino na filmu i na radiju. Jedan od razloga možda leži u činjenici da Vels nije bio

32 Kenneth Tynann, *Interview with Orson Welles*, "Playboy", mart 1967, str. 60. Pojam "metod" ili npr. "method actor" se koristi kako bi se objasnio naturalistički način glume, odnosno potpune identifikacije s ulogom, koji su u američko pozorište i film uveli učenici Stanislavskog, odnosno Majkla Čehova, kao na primer Li Strazberg i Stela Adler.

33 Orson Welles and John Houseman, A Tentative Plan for Apprentice Group within Mercury Theatre", and "The Studio of Mercury Theatre", (c. 1938), neobjavljen rukopis.

teoretičar pozorišta i nije se mnogo potrudio da uspostavi pozorišne principe koji su ostali mogli da slede. Osim predgovora za svoju popularnu knjigu, *Šekspir za svakoga* (*Everybody's Shakespeare*, 1939), uvoda za svoju dramatizaciju *Proba Mobi Dika* (*Moby Dick Rehearsed*, 1955), kao i objavljenog govora *Reditelj u savremenom pozorištu*, 1939. godine, i nekoliko sporadičnih rečenica na tu temu u različitim intervjuima, Vels nije napisao ni jednu jedinu reč o tome kako bi trebalo da izgleda savremeno pozorište.

Uprkos tome što se više nikada nisu sreli, Vels nije zaboravio neke od Brehtovih ideja, odlučivši da ih primeni u svojim filmovima, radije nego u pozorištu. U proleće 1947. godine Vels je započeo rad na svom četvrtom filmu, *Dama iz Šangaja*, prema svojoj prilično slobodnoj adaptaciji romana Šervuda Kinga (Sherwood King) *Ako umrem pre nego što se probudim* (*If I Die Before I Wake*). Film je zanimljiv upravo zbog toga što predstavlja kombinaciju glavnih principa Brehtove teorije zajedno sa Velsovom praksom. Ovaj film takođe odražava Velsovo interesovanje za odnos između pozorišta i filma, koji ga je opsedao u to vreme, jer je radio u oba medija, pokušavajući da pronađe njihove sličnosti i razlike. Film na trenutke deluje kao snimljeno pozorište, u kome samo scenografija i rekviziti deluju realistično, dok sve ostalo, uključujući i priču i način glume, su artificijelni, konstrukcija, odnosno neka vrsta onoga što se u engleskom jeziku naziva "*make-believe*".

U gotovo svim svojim predstavama i filmovima, Vels je pokazao da je svestan promena koje su nastale u umetničkoj percepciji pojавom filma. Vels je smatrao da je najveća razlika između filma i pozorišta u predstavljanju realnosti: dok film pruža gledaocu iluziju stvarnosti, potpuno ga hipnotišući, pozorište predstavlja svoju sopstvenu stvarnost gledaocu, stvarajući novu iluziju, istovremeno ga podstičući da razmišlja. "Filmovi mogu da vas nateraju da pogledate bilo šta, ali pozorište vam zaista otvara oči. Dakle, film može da vas natera da pogledate sve ono što on želi da pogledate, ali vas ne može naterati da vidite. A videti nešto je i poverovati u to."³⁴ Ono što je Vels pod ovim podrazumevao je da ljudi obično u filmovima prihvataju ono što vide bez mnogo razmišljanja, dok ti isti ljudi razmišljaju i komentarišu ono što su videli na sceni. Pozorište motiviše gledaoca da razmišlja o onome što vidi na sceni kao i da prepozna njegovu aritificijelnost, zato što prema Velsu, "pozorište nikada ne može da bude realistično".³⁵ Uprkos tome što pozorište stoji u određenom odnosu prema stvarnosti, Vels je primetio, ono ne bi trebalo da je imitira, ali ni način na koji film koristi da proizvede stvarnost. U pozorištu stvarnost mora biti promenjena kako bi postala umetnost i da bi bila sagledana kao promenljiva. Iluzija koju stvara pozorište treba da bude delimična, tako da se uvek doživi kao iluzija.

34 Orson Welles, *op. cit.* 1939, str. 1.

35 *Ibid.*

Vels je smatrao, s obzirom da je film preuzeo sve što je pozorište do tada bilo i to na jedan bolji i razvijeniji način, da pozorište treba da se bavi eksperimentom kako bi pronašlo nove načine izražavanja. Na primer, on je smatrao da je izgovorena reč jedna od takvih mogućnosti: "U suštini, ja verujem da je naš poslednji branik protiv pokretnih slika, izgovorena reč, ta stvar koja se ne može zabeležiti i čija je snaga karakteristična jedino za scensku umetnost."³⁶ S druge strane, upravo ono što je fasciniralo Velsa kao velika snaga filma bila je njegova upotreba slike. Film omogućava njegovim stvaraocima da se obrate mnogo većoj i mnogo raznovrsnijoj publici od one u pozorištu.³⁷ Tokom vremena, što je imao većih poteškoća da snima filmove, Vels je sve više zanemarivao pozorište, da bi ga konačno potpuno napustio 1960. godine. Uprkos tome što nije krio svoju neizmernu ljubav prema filmskom izrazu, dajući primat filmu nad pozorištem, ipak u velikom broju Velsovih filmova mogu se naći elementi pozorišta, a naročito u njegovim Šekspirijanskim filmovima (*Makbet*, *Otel*, *Falstaf*, kao i nedovršenim *Mletački trgovac* i *Kralj Lir*).

Vels je takođe bio fasciniran položajem glumca u filmu. Prema Velsu, gluma na filmu je jednostavno značila da glumac treba da projektuje svoju ličnost za kameru. U osnovi, tvrdio je on, to zahteva veoma malo veštine ili virtuoznosti, činjenica koja nije imala nikakvog presedana u bilo kojoj vrsti umetnosti. Vels je mislio da kamera poseduje sposobnost prodiranja i otkrivanja bilo koje ličnosti. "Gluma na filmu nije niti reprezentativna, niti interpretativna umetnost. Na ekranu, vi ste jednostavno ono što jeste u prirodi – oruđe filmske zvezde je samo intenzivna lična snaga."³⁸

Ali u *Dami iz Šangaja* Vels u potpunosti odstupa od te ideje i pokušava da primeni neke od elemenata teatralnosti i potuđenja u glumi koje su bile karakteristične za Brehtovo epsko pozorište. Gluma u *Dami iz Šangaja* ima neku vrstu parodičnog kvaliteta: to je neka vrsta stilizovane verzije žanra romantičnog trilera. Glumci nisu prošli kroz određenu vrstu transformacije kako bi predstavili svoje likove, već deluju kao da citiraju svoje uloge. Umesto da predstavljaju neku vrstu unutarnjeg osećanja ili emocije, glumci pokazuju spoljašnje manifestacije koje prate određenu emociju.³⁹ Prema mnogim kritičarima, u stvari, filmska kamera je bila glavni protagonist filma, jer su njeni kadrovi predstavljali subjektivnu viziju nekog nevidljivog protagoniste, stvarajući utisak vrtoglavice kroz njene brze i isprekidane pokrete, krupne planove

36 Orson Vels, *op. cit.*, 1939, str. 10.

37 Orson Welles: *The Third Audience*, "Sight and Sound", januar-mart 1954.

38 *Ibid.*

39 Uloge tumače Orson Welles, Rita Hayworth, Everett Sloane, Glen Anders, Erskin Stanford i drugi.

i iskrivljene kadrove.⁴⁰ Prema Džejmsu Naremoru, *Dama iz Šangaja*, poseduje "kompleksne ali konvencionalne mahinacije u zapletu koje se predstavljaju kroz halucinogene slike, tako da ceo film postaje satirično snoviđenje ili magična predstava koja se zasniva na standardnom trileru."⁴¹

Film se takođe zasniva na mnogim elementima iz oblika popularne zabave i parodira ih na jedan kompleksan način kroz upotrebu njihovih simbola (kinesko pozorište, luna park, kuća ogledala, itd.) Tokom svoje karijere, Vels se neprestano vraćao popularnim oblicima pozorišta, pokušavajući da u njima pronađe određenu vitalnost i elemente zabave koje bi mu omogućile da dode do masovne publike. Međutim, umesto da jednostavno ponavlja oblike popularnih umetnosti, Vels ih je obično parodirao. Tako je i njegov film *Dama iz Šangaja*, u stvari parodija veoma popularnog, ali i veoma konvencionalnog žanra Holivudskih trilera koji nije imao nekog naročitog uspeha kod publike, ali je svakako ostavio traga u modernoj filmskoj režiji kao vrsta jedinstvenog umetničkog eksperimenta.

Aleksandra Jovićević

AN IMPOSSIBLE COLLABORATION: BERTOLDT BRECHT AND ORSON WELLES

Summary

The article is an attempt to investigate the similarities and differences between theatre theories and practice of two great men of theatre, Brecht and Welles, who at one point even wanted to work together. When Brecht in 1945 offered a famous American film actor, Charles Laughton, his play *Galileo Galilei* they worked on its translation and adaptation for three years. They also decided to hire Welles as a director and co-producer. And in spite of many meetings and letters exchanged between them, from the beginning of this collaboration there was a sense of "strain" which ended in a bitter break up of the contract. Finally after many sufferings and obstacles, in the summer of 1947, Brecht and Laughton staged *Galileo* with Joseph Losey as its director in a hired theatre in Los Angeles.

In spite of these practical problems in their relationship, still many similarities could be found in Brecht's and Welles's approach toward theatre and in their ideas about acting. While Brecht speaks about alienating effect in the acting in the epic theatre, Welles speaks about an informal acting as an ideal form of acting in the theatre, where there is a free flow of ideas and exchange with the audience. Although Welles wrote very little on the theatre, some of his published and unpublished writings that appeared between 1938 and 1955 contain certain similarities to Brecht's, especially where acting theories are concerned. Simultaneously, Brecht's influence on Welles may be clearly seen in the three of Welles works: *The Cradle Will Rock* (1937), *Around the World* (1946), and the film *The Lady from Shanghai* (1947). But there are other, more implicit influences that may be discovered in almost every one of Welles's productions.

40 Direktor fotografije bio je Charles Lawton, Jr.

41 James Naremore, *The Magnificent Orson Welles*, Bloomington: University of Indiana Press, 1996, str. 152.