

Dijalektičko kazalište Bertolda Brechta u 21. stoljeću

Stepanović, Saša

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:156636>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-07**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet u Rijeci

Kulturalni studiji

Kandidat: Stepanović Saša

Dijalektičko kazalište Bertolda Brechta u 21. stoljeću

Mentorica: dr. sc. Iva Žurić Jakovina

Rijeka, 11.11.2018.

Sadržaj:

| | | |
|------|-----------------------------|----|
| 1. | Uvod | 4 |
| 2. | Razrada | 5 |
| 2.1. | Kratka kronologija | 5 |
| 2.2. | Dijalektika | 6 |
| 2.3. | Epsko kazalište | 10 |
| 2.4. | Verfremdungseffekt i gestus | 16 |
| 2.5. | Brecht poslije Brechta | 20 |
| 3. | Zaključak | 24 |
| 4. | Bilješke | 25 |
| 5. | Literatura | 27 |

Sažetak

Rad započinje uvodnom kratkom kronologijom Brechtovog života i rada kako bi se поблиže ocrtili povijesni uvjeti nastajanja i razvoja Brechtovih ideja. Potom se prelazi na objašnjavanje polja dijalektike kod Brechta, njene povezanosti sa marksističkim terminom dijalektičkog materijalizma i marksizmom općenito, i to uz pomoć referiranja na Brechtove vlastite teoretske i druge zapise i konzultiranja sa radovima nekih kritičara koji su se Brechtom bavili, poput Darka Suvina, Waltera Benjamina, Petera Brooksa, John Willeta i drugih, kako bi se rasvijetlile neke česte zablude. Nakon toga prelazi se na objašnjavanje umjetničkog polja u Brechtovom stvaralaštvu i na detektiranje razlika između Brechtovog i sličnih pristupa kazalištu. Time se prelazi na pojam epskog kazališta te na objašnjenje njegovih najbitnijih konvencija. Potom će se opisati kako preko njih funkcionira sprega između Brechtove teorije i prakse. Na samom kraju razrade govorit će se o Brechtovom mjestu u kulturno-teorijskim kretanjima 21. stoljeća, posebice u odnosu na postmodernu služeći se kritikom Frederica Jamesona.

Ključne riječi

dijalektičko kazalište, epsko kazalište, ideologija, umjetnost, postmodernizam

1. Uvod

Kao tema ovog rada predstaviti će se takozvano dijalektičko kazalište njemačkog dramaturga, redatelja, pisca i teoretičara Bertolda Brechta. Razlog tome je, osim osobnog stava autora ovog rada da je ovako veliki opus jednog autora u kojem su sumirane najveće dihotomije 20. stoljeća razmjerno nepoznat i nezastupljen, specifični odnos prakse i teorije koji je do Brechta, a i nakon njega, nezabilježen. On je elemente koji su već oko njega postojali uobličio u jednu osebujnu kazališnu praksu koja nije prestala intrigirati od svoje prve pojave. Djelujući u jednom od najburnijih razdoblja europske povijesti, on se postavlja nasuprot naturalističkog, ekspresionističkog, simbolističkog i formalističkog kazališta. Namjera je u ovom radu ukazati na neke od najbitnijih termina koji se povezuju s Brechtom, pokazati kako su se kroz vrijeme mijenjali, te kakav je bio njihov odnos spram ondašnjih, a i sadašnjih kulturno-teorijskih tokova. Također će se u ovom radu objasniti teoretska pozadina iz koje je ovo političko kazalište proizašlo, te sagledati istu sa aspekta postmodernističkih teorija koji se na nju odnose. Iako je prošlo preko pola stoljeća od njegove smrti, pokušat će se dokazati da su Brechtove ideje izrazito aplikabilne i u današnje vrijeme, te da se na njega odnose čak i više nego neke današnje. Bitno je istaknuti veliki potencijal za promjenu i učenje koju dijalektičko kazalište nosi, ali i Brechtovo viđenje funkcije umjetnosti koje se ne slaže sa nijednom glavnom strujom. Brechta možemo gledati kao buntovnika, revolucionara, pragmatika. Međutim, u ovom će se radu pokazati da je on jedna od centralnih pojava prve polovice 20. stoljeća na području kazališne režije, dramaturgije, kazališne teorije i poezije u Europi i svijetu te je svojim dugogodišnjim djelovanjem uveo velike promjene u kazališni svijet; uz pomoć tih promjena stremio je promijeniti i onaj svijet izvan kazališta.

2. Razrada

2.1. Kratka kronologija

Brecht je rođen 1898. u malenom bavarskom gradiću Augsburgu, u vrijeme kada se pojavljuju prvi znaci svih nadolazećih previranja u Europi. Brecht veoma rano počinje sa svojim djelovanjem, te tako već 1914. godine ima objavljivanih pjesama i pripovjetki, ali i prvu dramu, jednočinka *Biblija*. U međuvremenu svijet je upao u, kako to Brecht sam opisuje, "vrijeme krvavog meteža, naređenog nereda, planskoga nasilja, obeščovječene čovječnosti..."¹. Iako nije izravno bio na frontu, kao student medicine stažirao je u vojnoj bolnici i tako iz prve ruke uspio vidjeti sve strave koje rat donosi. Kao adolescent, Brecht je pratio sva umjetnička zbivanja oko njega te su tako "za njega bila najznačajnija ona fovista, ekspresionista i kubista u slikarstvu, pjesnika Verlainea, Rimbauda i Kiplinga, satiričara Swifta, dramatičara Büchnera, Wedekinda i Shawa, a uz to pučki oblici gangsterskih sentimentalnih i kriminalnih romana te sajamskih panoptikuma i cirkusa..."² Nimalo ne iznenađuje stoga što se Brecht veoma rano priklonio generacijskom protestu koji je zahvatio Europu nakon prvog svjetskog rata; veliki broj njegovih ondašnjih prijatelja pripadao je dadaističkom pokretu koji je ismijavanjem i ikonoklastičkom satirijom namjeravao uništiti ono što se doživljavalo kao lažni standard buržuske umjetnosti.³ Kretanje u takvim krugovima dovelo ga je, nakon početnih skandala koje su njegove predstave proizvele, do Berlina, tada jednog od glavnih središta kazališne umjetnosti u Europi te tamo počinje surađivati sa poznatim redateljem "političkog kazališta" Piscatorom, sa mnogim glumicama i glumcima sa kojima će kasnije surađivati. Brecht i dalje piše poeziju, ali i prva udarna djela koja će ga proslaviti i izvan granica Njemačke, primjerice predstave *Čovjek je čovjek*, *Opera za tri groša*, *Uspom i pad grada Mahagonnyja*. Nažalost, to koincidira i sa početkom Velike depresije i usponom Adolfa Hitlera na vlast; Brecht je na meti nacista zbog svojih otvorenih stavova protiv njihovih vrijednosti, te je tako Brecht primoran pobjeći u iseljništvo, od Švicarske, preko Francuske, Danske, Švedske Finske do Amerike i nakon pada nacizma nazad u Berlin, ali onaj Istočni. U ovom razdoblju zbog navedenih uvjeta Brecht puno više radi na svojoj teoriji nego što ima priliku režirati i postavljati svoje predstave, ali u ovom razdoblju nastaju i njegove najvažnije predstave *Život Galileiev* (1938.), *Majka Courage i njena djeca* (1938.), *Dobar čovjek iz Sečuana* (1939.) te *Kavkaski krug kredom* (1944.-1945.).⁴ Napokon je nakon povratka iz izbjeglištva dobio na raspolaganje kazališnu kuću, te sve ideje proteklih godina može implementirati u svoju umjetnost. Nažalost, ni ova faza nije dugo

potrajala, jer je Brecht usred rada u svom *Berliner Ensembleu* preminuo tokom pripremanja *Galileia* za prvo gostovanje u Londonu 1956 godine. Otkad se svjetska slava o Brechtu i njegovom Berliener Ensembleu proširila svijetom, "otada Brechtovo djelo razrasta u svjetsku pojavu, prevedenu, izvedenu, osporavanu, hvaljenu i naučno razmatranu na svim kontinentima."⁵

2.2. Dijalektika

Najštetnija, ali i nažalost najčešća pogreška prilikom rasprava o Brechtovoj teoriji događa se kad se na nju gleda kao na fiksnu i nepromjenjivu, te ju se stoga doživljava ili kao dogmatsku, komunizmom inspiriranu apstrakciju ili kao neko avangardno sveto pismo. Za takve poglede zaslužne su različite percepcije marksizma u ondašnjem i sadašnjem kapitalističkom društvu te stavovi o tome kakav treba biti odnos između politike i umjetnosti, iako ni sam Brecht tu nije bio previše od pomoći. O idejama koje se kasnije najčešće vezuju uz njega počeo je promišljati između kasnih 1920-ih i ranih 1930-ih godina prošlog stoljeća. Suprotno gore spomenutoj percepciji o dogmatičnosti i nepromjenjivosti, ono na što Brecht stavlja naglasak u svome radu upravo je promjenljivost, međutim, kako Peter Brooker primjećuje, upravo zbog te Brechtove karakteristike mnogi kritičari u njegovim kasnijim opaskama i esejima vide zakašnjelo prihvaćanje konvencija realizma; tobožnji povratak emocionalnom iskustvu koje je dotad bilo potisnuto sterilnim intelektualizmom karakterističnim za njegovo ranije stvaralaštvo. Gledan na ovaj način, Brecht je uspio postati cijenjen kao veliki pisac, pogotovo na zapadu, usprkos svojoj teoriji.⁶ Međutim, ovo ne znači ništa više nego jednostavno pročitati Brechta u ključu jedne preferirane ideologije estetike nauštrb druge te se time ozbiljno kompromitiraju njegova umjetnost i ideje.

Ukoliko nam je namjera osporiti zablude kakve su gore navedene, valjalo bi pristupiti njegovim idejama malo konstruktivnije; trebamo razumjeti kako su one nastale, kako su se vremenom mijenjale u odnosu na razne umjetničke i društvene okolnosti, te ih trebamo, povrh svega, vidjeti kao dio srodnih pojmova i koncepata koji sačinjavaju jednu stalno razvijajuću samokritičnu estetsku i kazališnu praksu. Neki od tih pojmova, poput *poučnog komada*, ili *teatra znanstvenog razdoblja*, pa čak i pojam *epskog teatra* kroz vrijeme bivaju nadograđivani, povremeno povučeni iz upotrebe ili pak potpuno napušteni, dok su se drugi koji su ih nadomjestili pojavili tek kasnih 1940-ih i u zadnjim godinama Brechtovog života, kada je napokon oformio stabilnu platformu na koju je mogao osloniti svoj projekt u ondašnjoj Istočnoj

Njemačkoj. Ovih nekolicinu ključnih pojmova međusobno nisu od jednakog značaja, ali se zbog toga ne smije zaključiti da su jedni pojmovi u hijerarhijskom odnosu naspram drugih: oni koegzistiraju u jednom specifičnom međuovisnom odnosu. Dakle, da bi ostvarili svoju namjeru, prvo moramo osvijestiti činjenicu da se Brechtove umjetničke kategorije preklapaju i mijenjaju; to se ne događa zbog Brechtovog manjka organiziranosti ili neodgovornog pristupa radu, već zato što su te ideje već bile usko povezane sa stalno mijenjajućom praksom u poeziji, prozi, likovnoj umjetnosti, filmu i kazalištu koja je bila karakteristična za razdoblje između dva svjetska rata, pogotovo u Berlinu u koji se Brecht preselio 1924. godine. Autor Stephen Unwin opisuje Berlin tog razdoblja kao svojevrsnu renesansnu meku, Berlin Audena i Isherwooda, Georgea Grosza i Otta Dixea, Kroll Opere i političkog kabarea, feminizma, seksualnog oslobođenja, alternativnih stilova života. To je vrijeme početka radikalnog kazališta Piscatora, Jessnera i drugih koji su odlučili raskrstiti sa naturalizmom. Istovremeno, Berlin je ugošćavao razne umjetnike iz cijelog svijeta, uključujući Meyerholda, Eisensteina i druge iz novonastalog Sovjetskog saveza. Kada se u obzir uzmu i politička previranja u sprezi sa kulturnim radikalizmom, dobije se slika okruženja u kojem je Brecht stasao kao umjetnik.⁷ Drugo, moramo prihvatiti da je ovaj autorski opus, sam po sebi uvjetovan specifičnim povijesnim uvjetima te ujedno i reakcija na iste, bio izričito političan. Međutim, bitno drugačiji nije mogao ni biti: govorimo o prvoj polovici 20. stoljeća kada su Europu u manje od četiri desetljeća zahvatile burne promjene skoro svih zamislivih vrijednosti, društvenih pojava i procesa. Za Brechta je u takvom okruženju održavanje statusa quo bila neprihvatljiva opcija: kako on sam kaže, "tako biti nepristran za umjetnost znači samo: pripadati vladajućoj strani."⁸

Činjenica je da se Brecht u svom sveukupnom stvaralaštvu izrazito vodio marksističkim načelima, čak štoviše, on sam veoma samouvjereno piše:

"Kad sam pročitao Marxov Kapital, shvatio sam svoje komade... Nisam, naravno, otkrio da sam napisao čitavu gomilu marksističkih komada nemajući o tome pojma, no taj Marx bio je jedini gledalac mojih djela kojega sam ikada vidio; jer čovjeka s takvim interesima morali su interesirati upravo ti komadi, ne zbog njihove inteligentnosti, već zbog njegove inteligencije; za njega je to bio spoznajni materijal."⁹

Osim čitanja *Kapitala*, veliki utjecaj na Brechta imale su Marxove teze o Feuerbachu, pogotovo jedanaesta koju je veoma često znao parafrazirati u svojim zapisima: "Filozofi su svijet

samo interpretirali na različite načine; poanta je, međutim, svijet promijeniti." Njegova namjera je bila, kako kaže, taj princip prenijeti na kazalište.¹⁰ Teorijski izvor za Brechtov političko-umjetnički projekt bio je, prema tome, marksizam, ali ono što je ovdje bitno napomenuti je da se sa "hladnom strujom u okviru marksizma razišao u shvaćanju o metodici spoznajnog prisvajanja historijskog i dijalektičkog materijalizma."¹¹ Brecht se prilikom razvijanja svog jedinstvenog kazališnog izričaja oslanjao na klasičnu tradiciju dijalektičkog materijalizma opisanog u tekstovima Marxa, Lenjina i Mao Tse-tunga; "Da bi došla do pokretnosti društva," kaže Brecht o dijalektičkom materijalizmu, "ova metoda tretira društvena stanja kao procese i slijedi te procese u njihovoj proturječnosti. Za nju sve postoji samo u mijeni, znači u neslaganju sa sobom samim."¹² U kontekstu u kojem se Brecht njome koristi možemo ju dakle odrediti kao teoriju o suprotnosti stvari ili pojmova, kao i otkrivanje te ukidanje tih suprotnosti. Iz svih tih razloga *dijalektika* se stoga nameće kao jedan od centralnih pojmova u njegovom stvaralaštvu, kojeg pratimo od rane *Dijalektičke drame* (1931.) do mnogobrojnih eseja, bilješki i pisama sabranih u zbirci *Dijalektika u teatru* (1948.-1955.). O idejama *začudnosti* (*Verfremdung*) i *gestusa*, kojima ćemo se baviti u kasnijim poglavljima, je također bilo izravno i neizravno govora kao o pojmovima koji djeluju u dijalektičkim terminima.

Do sad nam je pošlo za rukom otkloniti zabludu o Brechtovoj umjetnosti kao dogmatsko-marksističkom kanonu. Skrenimo malo pozornost na umjetnički aspekt Brechtovog stvaralaštva i na to što i kako je integrirano u Brechtovu viziju. O samim okolnostima u kojima je ta umjetnost nastajala, teoretičar Frankfurtske škole, Brechtov suvremenik i sunarodnjak Walter Benjamin piše sljedeće:

"Stalno se pišu tragedije i opere sa scenskim aparatom koji se prividno odavno potvrdio kao dobar, dok je, u stvari, funkcija tih komada jedino u tome da opskrbljuju jedan trošan scenski aparat. 'Ova nejasnoća koja u pogledu njihove situacije vlada kod muzičara, književnika i kritičara', kaže Brecht, 'ima ogromne posljedice, o kojima se premalo vodi računa. Jer misleći da posjeduju aparat — koji, u stvari, njih posjeduje — oni brane aparat nad kojim više nemaju nikakvu kontrolu, koji više nije, kao što oni još vjeruju, sredstvo za proizvođače, već sredstvo protiv proizvođača.' Ovom kazalištu kompliciranih mašinerija, ogromnog broja statista, sofisticiranih efekata koje je postalo sredstvo protiv proizvođača, nimalo ne doprinosi to što ono pokušava pridobiti proizvođače za bezizlaznu konkurentsku borbu u koju su ga upleli film i

*radio. Ovo kazalište — bilo da je u pitanju obrazovno ili zabavno, jer oba su dio iste cjeline i dopunjuju se — jeste kazalište jednog zasićenog sloja, nadraženog svime čega mu se ruka dotakne. Takvo kazalište brani izgubljeni položaj. Ali to nije slučaj sa onim kazalištem koje, umjesto da se natječe sa novim instrumentima publiciranja, pokušava ih iskoristiti i od njih naučiti, ukratko da s njima uđe u dijalog.*¹³ (preveo Saša Stepanović)

Zadnje rečenica ove Benjaminove opaske ukazuje nam na veoma bitnu stavku po kojoj se Brechtova nova intervencionistička umjetnost razlikuje od socijalno angažiranog naturalizma, reportaža i službenog socijalnog realizma, a to je činjenica da "Brecht vidi spoznajno-teorijsku zadaću umjetnosti u proširenju kritičkog stava, koji se dosad zauzimao samo prema prirodi, na čovječanstvo... Stoga ona, kao marksistička kritika ideologije, inzistira na historiziranju, na kritici praktičnih temelja ideologije i postupanja."¹⁴ Pojam *historizacije* je odličan primjer karakterističnog međuodnosa Brechtove teorije i prakse. Sama tehnika historizacije odnosi se na glumce koji zbivanja moraju glumiti kao historijska: "historijska zbivanja su jedinstvena, prolazna, povezana za određenu epohu. Ponašanje lica u njima nije naprosto ljudsko, nepromjenjivo; ono ima određene osobitosti, ono ima tokom povijesti savladane elemente, i one koji se mogu savladati, i ono je podložno kritici sa stanovišta sljedeće epohe."¹⁵

Jednostavnije rečeno, Brecht je nastojao koristiti umjetnost na načine koji su u skladu sa načelima dijalektičkog materijalizma te takvom umjetnosti historizirati i negirati banalnost i "zdravorazumsko" shvaćanje zdravo za gotovo; ukazati na društvene i ideološke kontradikcije, te na taj način istovremeno prikazati i probuditi svijest o mjestu pojedinca u konkretnom društvenom narativu, potaknuti na aktivno uživanje u kritičkom stavu. Umjetničke tehnike koje smo upoznali preko Brechtovog teoretskog vokabulara služile su toj svrsi; moglo bi se reći da je njihov željeni efekt bio da pokrenu promjenu u realnom svijetu mijenjanjem načina prikazivanja problema u eksperimentalnom svijetu kazališta. Teorija i praksa, umjetnost i politika ujedinile su se prilikom Brechtovog opredjeljenja za dijalektiku i materijalne promjene. To ne smijemo izgubiti iz fokusa prilikom procjene njegovog rada i značaja, prilikom rasprava o značaju i mogućoj aplikaciji njegovih tehnika i teorija u današnje vrijeme, ali i proširiti tu spoznaju do onih koji žele na indirektan način nešto naučiti od Brechtovih primjera i pouka. U bilješkama za jednu predstavu Brecht piše kako je "čin kreacije postao kolektivni kreativni proces, kontinuum dijalektičke vrste u kojem je izvorni pronalazak, sam po sebi, izgubio na važnosti."¹⁶ (preveo

Saša Stepanović) Prema tome, ideje i prve verzije predstava bile su zapravo tek tlocrt, skica, odskočna daska za daljnji rad; tekstualni predlošci koji bi se mogli koristiti ovisno o okolnostima. Iz toga proizlazi tendencija upitne prirode koja se pojavila nakon Brechtove smrti, a to je da se svaka aktivnost vezana uz Brechta, samim time što originalnog Brechta revidira i preorijentira, ujedno označi kao *brechtijanska*. Manfred Wekwerth, njegov nasljednik u *Berliner Ensembleu*, kazališnoj kući što ju je Brecht osnovao po povratku iz izbjeglištva nakon drugog svjetskog rata, opisao ga je "više dvotočkom nego točkom."¹⁷ (preveo Saša Stepanović)

2.3. Epsko kazalište

U svojoj potrazi za 'prirodnim' kazalištem, onim najjednostavnijim modelom društvenog poduhvata praktičnih ciljeva, Brecht je postao zanimljiv i lijevoj inteligenciji svoga vremena. Tako Walter Benjamin u svom djelu *Autor kao proizvođač* iz 1934. godine navodi sljedeće:

*"Autoru koji je zrelo promislio o uvjetima današnjeg stvaranja neće biti ništa više strano no očekivanje ili čak samo priželjkivanje takvih djela. Njegov rad neće nikada biti samo rad na proizvodima, već stalno, ujedno, na sredstvima proizvodnje. Drugim riječima: njegovi proizvodi moraju imati — pored i prije svog karaktera djela — funkciju organiziranja. A njihova organizirajuća upotrebljivost nikako se ne treba ograničiti na njihovu propagandističku upotrebljivost. Sama tendencija nije dovoljna... I najbolja tendencija je lažna ako ne uobličava stav kojemu se čovjek treba pridružiti. A taj stav književnik može uobličiti samo tamo gdje uopće nešto uobličava: naime pišući. Tendencija je nužan, nikada dovoljan uvjet da djela imaju funkciju organiziranja. Ova funkcija, zatim, zahtijeva od pisca stav koji daje upute i pouke. A danas više nego ikada treba to zahtijevati. Pisac koji ne poučava književnike ne poučava nikoga. Dakle, mjerodavan je takav karakter koji će služiti kao model proizvodnje, prvo da uputi druge proizvođače u proizvodnju, drugo da im može staviti na raspolaganje poboljšan aparat. Taj aparat će biti utoliko bolji što više potrošača uvodi u proizvodnju, ukratko, što više bude kadar da od čitalaca i gledalaca stvara suradnike. Imamo već takav model... To je Brechtovo epsko kazalište."*¹⁸ (preveo Saša Stepanović)

Epsko je dakle pojam najčešće korišten kada se opisuje Brechtovo kazalište. Međutim, treba biti svjestan da je taj pojam bio u upotrebi u njemačkim raspravama i prije nego ga je Brecht adaptirao za svoje potrebe. "Polazeći od životne građe i od njenih prvih, nepotpunih

dramaturških obrada, često izravno adaptirajući epiku, redatelji kao Antoine ili Piscator stvorili su praksu (od koje pučki komad na liniji, recimo, Gozzi-Nestroy-Valentin nije ni bio odstupio) – a Piscatorov krug i ime – 'epске drame', kao svjesni izazov zastarjeloj shemi", primjećuje Darko Suvin te dodaje da "makar pod snažnim dojmom Piscatora, Brecht je odmah na početku odbacio taj naziv u korist epskog kazališta. Princip je tog kazališta trebalo crpsti iz Goetheovog razlikovanja u eseju *O epskoj i dramskoj poeziji* – da epičar prikazuje zbivanja kao potpuno prošla, a dramatičar kao potpuno prisutna."¹⁹ Iz ovoga je vidljivo da je Brecht otvoreno vukao inspiraciju za svoj rad iz mnogih izvora: iz političkog teatra Erwina Piscatora, s kojim je surađivao kao dramatičar i njemačkog agitprop pokreta; kabarea Franka Wedekinda i rada pučkog komičara Karla Valentina, s kojim je također surađivao; Charlie Chaplin i američki nijemi film; kinesko i sovjetsko kazalište kao i Shakespeare i povijesne drame elizabetanskog doba, te *commedie dell' arte*. Brecht sam veoma otvoreno govori da "u pogledu stila, epsko kazalište nije nešto naročito novo. Svojim izložbenim karakterom i svojim naglašavanjem artističkog on je srodan prastarom teatru Azije. Srednjovjekovni misteriji kao i klasično španjolsko i jezuitsko kazalište pokazivali su didaktičke tendencije."²⁰

Iako vidimo da su svi ovi elementi bili kako nagoviještani tako i u nekom obliku negdje u svijetu već i prakticirani, "Brechtu pripada golema uloga formulatora i historijskog kodifikatora"²¹ tog novog principa dramatike *otvorene forme*, čija struktura pruža gledatelju priliku da o događajima koji su mu predstavljeni aktivno razmisli. Prvi Brechtovi zapisi o epskom kazalištu pojavili su se u njegovim bilješkama uz *Uspon i pad grada Mahagonnyja*, tekst izdan 1930. godine, iako je sam pojam koristio od 1926. godine. U jednom eseju naziva *Moderni teatar je epski teatar*, izlaže tablicu suprotnih pojmova koja ukazuje na "razliku između dramskog i epskog kazališta u onome što je naglašeno."²² (preveo Saša Stepanović) Naime, prema Brechtu drama, a pogotovo suvremena njemačka drama, poziva svoje gledatelje da se poistovjete sa emocionalnim sudbinama centralnih likova. Publiku se poticalo da se preda napetosti i utjesi dobro uvježbane izvedbe, vjerne konvenciji jedinstva vremena i prostora te naturalističkom prikazivanju. Brecht je ove sve konvencije svrstavao u kategoriju *mimesisa*, odnosno imitacije i *katarze*, "pročišćavanje gledaoca od straha i sažaljenja pomoću oponašanja radnji koje izazivaju strah i sažaljenje"²³, što je Aristotel prvi pribilježio u *Poetici* te je ove pojmove usko povezao sa tragedijom. Kako bi naglasio da ne propituje samo dramske modalitete već i tradicionalnu formalnu distinkciju između žanrova drame i epike, Brecht je opisao svoje

kazalište kao *ne-aristotelijansko*. Sam izraz ne-aristotelijansko za Brechta označava kazalište koje se definira ograđivanjem od onog kazališta na koje se može primijeniti definicija tragedije iz Aristotelove *Poetike* u onom dijelu koji se tiče katarze. Prema njemu taj je proces, temeljen na psihičkom činu uživanja gledatelja u lica koja vrše radnju, ono što određuje aristotelijansko kazalište. Samim time ne-aristotelijansko kazalište odbacuje praksu uživanja koja se izvodila stoljećima na različite načine.²⁴ Stoga ne bi trebalo čuditi što je Brecht propitivao i pretpostavljene ideološke učinke drame. On je tradicionalnu dramu doživljavao kao iluzionističku i individualističku, reakcionarnu potporu malograđanskoj buržujskoj moralnosti. Sve se to odvijalo u vrijeme kada su se dotadašnje umjetničke konvencije i ideologija pokazale zastarjelima u novim uvjetima društvene i ekonomske promjene, koja je ondašnju Europu zahvatila u razmjerima bez presedana. Znanstveni i tehnološki napredak te korporativni kapitalizam su decentralizirali i podredili pojedinca. Novo epsko kazalište bilo je potrebno kako bi odgovorilo novim potrebama koje je sadašnjost stavljala pred njega. Epsko je predstavljalo pojedince kao društveno uvjetovane i prilagodljive, te prije svega uvelo novi narativni naglasak i doseg. Ponekad je u ovom kontekstu Brecht znao i koristiti pojam *kazališta za znanstveno doba*²⁵, iako je sam pojam bio veoma neodređen, s obzirom da je 'znanost' u njegovom ranijem pisanju mogla označavati bilo što od novih tehnologija i industrija do prirodnih znanosti, sociološke perspektive ili marksizma. U kasnijim je tekstovima odbačen kao preuzak pojam, ali ne prije nego li su se Brechtu njegove prije spomenute tendencije da preklapa i mijenja terminologiju kojom barata odbile o glavu: došlo se do krivog zaključka da on zagovara 'znanstveno kazalište', a ne kazalište za 'znanstveno doba'. Ako tome pridodamo i Brechtovo izričito odricanje od tradicije uživanja, postaje jasnije kako je uspjelo doći do optužba da njegovo kazalište zahtjeva kliničko, hladno analiziranje, te da Brecht zabranjuje osjećaje i zabavu.

Međutim, realnost je drugačije prirode. Za njega, granice koje odjeljuju znanost i umjetnost nisu uvijek čvrsto određene; znanost može u nekim slučajevima preuzeti zadatke umjetnosti i obratno. Profesor njemačke književnosti 20. stoljeća Tom Khun pojašnjava da za Brechta sam pojam znanstvenog prije svega označava eksperimentalnu metodu te napominje da je svako njegovo djelo eksperiment. Dodaje da nije svaki eksperiment isti, niti sa istim ciljem te da svaki odražava Brechtovu kreativnu sklonost bacanja u nepoznato.²⁶ On se tako bacio na osporavanje suvremenog kazališta koje polazi od pretpostavke da je uživanje u njemu moguće samo ako se

gledatelj uživi u likove u nekom komadu. O samom uživljavanju, ili identifikaciji, Brecht govori kao o "društvenom fenomenu, koji je u određenoj povijesnoj epohi značio veliki napredak, dok sad više postaje prepreka daljnjeg razvoja društvene funkcije prikazivačkih umjetnosti. ... Danas, kad je "slobodna" ličnost pojedinca postala preprekom daljnjeg razvoja proizvodnih snaga, tehnika uživljanja u umjetnosti izgubila je svoje opravdanje."²⁷ Prema njemu odricanje od uživljanja nije nužno i odricanje od emocija, a o samim emocijama piše da one i "razum ne mogu biti odijeljene. Epsko kazalište nije protiv emocija; ono ih želi ispitati, ne zadovoljava se time da ih samo stimulira. Staro kazalište je ono koje griješi odjeljujući razum i emocije, u tome što gotovo u potpunosti isključuje prvu stavku."²⁸ (preveo Saša Stepanović) U drugom eseju *Kratak pregled za mog prijatelja Maxa Gorelika* dodatno elaborira taj stav:

"Samo protivnici moderne drame, pobornici 'vječnih zakona drame', tvrdit će da se moderno kazalište odriče emocija ako se odriče akta uživljanja. U stvari, moderno je kazalište samo likvidiralo uvenuli, zastarjeli, subjektivistički svijet osjećaja, i probija put novim, višestrukim, društveno produktivnim emocijama novoga razdoblja... Moderni teatar se ne mora cijeliti po tome koliko on zadovoljava navike publike, nego po tome koliko ih mijenja. Ne mora se pitati drži li se on 'vječnih zakona drame', nego može li on umjetnički savladati zakone po kojima se odvijaju veliki društveni procesi našega razdoblja. Ne da li on može zainteresirati gledaoca za kupnju karte, dakle za teatar, nego da li on može zainteresirati gledaoca za svijet."²⁹

Kako je epsko kazalište do sada postalo dosljednije, Brecht je njime i u njemu htio proizvesti svjesnost i znanje o uzročno-posljedičnom zakonu razvitka, radije podijeliti nego ujediniti svoju publiku, intervenirati u ustaljene ideje i stavove. "Praktično i teoretsko razbijanje klasične antonimije 'epskoga' i 'dramatskoga' kao temelj te nove dramaturgije – daljnja je duboka estetska mijena koju uspostavlja Brechtovo djelo."³⁰ Kao takvo bilo je u mogućnosti suprotstaviti se uspavljajućim ideološkim aspektima stare drame i pružiti takva "prikazivanja zajedničkog života ljudi u društvu koja gledaocu omogućuju, pa i organiziraju kritički, eventualno protuslovni stav kako prema prikazanim zbivanjima tako i prikazivanju."³¹ U kazalištu se, kako Brecht kaže, slagalice svijeta ne slažu, već se pokazuju. Kako bi se mogla ispuniti namjena koja mu je dana kao kazalištu dijalektičkog materijalizma, proturječja koja su se pojavila morala su se onda razriješiti izvan kazališnih zidova.

Brecht je sažeo nova svojstva epskog kazališta sredinom 1930-ih godina:

"Pozornica je počela pričati. Više nije uz četvrti zid nedostajao i pripovjedač. Nije samo pozadina zauzimala stav prema zbivanjima na pozornici,... ni glumci se nisu potpuno preobražavali nego su držali odstojanje od prikazivanog lika, čak su jasno izazivali na kritiku. Prikazivanje je izložilo teme i zbivanja procesu začudnosti; ta je začudnost bila potrebna za razumijevanje. ... Pozornica je počela djelovati poučno. Nafta, inflacija, rat, društvene borbe, porodica, religija, žito, trgovina topovskim mesom, postali su predmeti teatarskog prikazivanja. Zborovi su objašnjavali gledaocu njemu nepoznata stanja stvari. Filmovi su prikazivali montirana zbivanja iz čitavog svijeta. Projekcije su donosile statistički materijal. Time što su "pozadine" stupile naprijed, djelovanje ljudi izloženo je kritici. Teatar je postao posao za filozofe, dakako za takve filozofe koji nisu željeli samo tumačiti svijet nego ga i mijenjati."³²

Vodeći se primjerima Meyerholda i Piscatora, Brecht koristi scensku mehanizaciju, filmove, plakate, muziku, zborove, projekcije za svoje novo narativno kazalište. Krajnji rezultat je bilo odvajanje tih različitih elemenata, a ne tradicionalno sjedinjavanje istih u jednu homogenu formu. Narator ili narativna funkcija bi bilo jasno istaknuti, a sam narativ ne bi protjecao linearno, već skokovito, epizodno. Epizode su se spajale na takav način da je spoj između njih lako uočljiv, a svaka je trebala biti u mogućnosti stajati sama za sebe. "Epsko" je tako postao generalni pojam koji koristimo da bi opisali sve posebne tehničke značajke jedne Brechtove produkcije - korištenje pomoćne pozornice, radna bijela svjetla na pozornici, polu-zavjese, maske, simboličke rekvizite, kostimi, natpisi na karticama i stil glume – koje pridonose analitičko-narativnom aspektu tih produkcija. Benjamin to vidi kao Brechtovo okretanje ka rudimentarnim elementima kazališta. Odricanjem od razgranatih radnji uspjela mu je izmjena funkcionalne vezu između svih elemenata uključenih u kazališno stvaralaštvo, od pozornice do publike. Ukazuje na to da epsko kazalište manje razvija radnju te više prikazuje društvena stanja, a to postiže prekidima radnje. Prekide radnje dovodi u vezu sa principom montaže koji je već poznat iz filma i radija, a kod Brechta je opravdan jer, po Benjaminu, prekida kontekst u koji je montiran i time se stalno suprotstavlja iluziji koja je publici predstavljena. Time se društvena stanja publici ne približavaju, već se udaljuju te se na njih ne gleda sa zadovoljstvom, kao u naturalističkom kazalištu, već sa čuđenjem. Benjamin zaključuje da epsko kazalište društvena stanja ne reproducira, već ih otkriva.³³ Prema tome, Brechtovo vezivanje pojma "epsko" uz aktualne društvene teme tog doba sugerira da bi epski narativi trebali inspiraciju i materijal crpsti iz aktualnih zbivanja. Iako je to za neka Brechtova djela bio slučaj (primjerice *Sveta Ivana*

Klaonička, Uspon i pad grada Mahagonnyja, Strah i bijeda Trećeg Reicha, Zadrživi uspon Artura Ui), većinom su to bile parabole (*Kavkaski krug kredom, Dobar čovjek iz Szechwana, Bućoglavi i šiljoglavi*) ili su funkcionirale kao povijesno udaljene paralele suvremenim događajima i problemima (*Život Galileiev, Dani Pariške komune, Majka Courage i njena djeca*). Kasnijih godina Brecht je čak i favorizirao pojam parabole kako bi opisao svoja djela.

S vremenom je pojam epskoga počeo biti sklon iskrivljavanju i krivoj interpretaciji, te ga je Brecht, veoma svjestan toga, počeo smatrati previše ograničavajućim, "siromašnim i nejasnim za teatar o kome se radi; on traži točnija određenja, i od njega se više traži."³⁴ O tome kako bi te promjene koje bi to ispravile trebale izgledati Brecht piše:

*"Sada se nastoji krenuti od epskog kazališta ka dijalektičkom kazalištu. Prema našem mišljenju i prema našoj namjeri, praksa epskog kazališta - i cjelokupna ideja - nipošto nije bila nedijalektička. Niti bi dijalektičko kazalište uspjelo bez elemenata epskog."*³⁵ (preveo Saša Stepanović)

Ovdje ponovno možemo uočiti međusobnu povezanost Brechtovih termina i njegovu tendenciju nadograđivanja istih, a u sličnoj maniri pisao je i o spomenutoj tehnici začudnosti poznatih pojava. O toj tehnici biti će više govora u sklopu sljedećeg poglavlja, dok je se zasad dotičemo u kontekstu jedne od bilježaka sažetih u *Dijalektici u teatru* u kojoj Brecht tvrdi da je epsko kazalište preduvjet za doprinose toj tehnici, ali da samo po sebi ne podrazumijeva produktivnost i promjenjivost društva, iz kojih glavni element užitka i proizlazi. Pojam epskog kazališta se stoga smatrao neadekvatnim, iako nije postojao novi koji se mogao iznijeti.³⁶ Ove bilješke također sugeriraju da se kazališta koja se koriste tehnikama i tehničkim značajkama epskog kazališta, a nemaju iste ciljeve koje Brecht ističe, smatraju idealističkom i estetiziranom verzijom njegovih namjera.

Međutim, prije nego zaključimo ovo poglavlje, bitno je spomenuti da je i sam Brecht imao poteškoća sa uspješnim postavljanjima predstava epskog kazališta: dok je bio u izbjeglištvu pred nacističkom vlasti od 1932. godine pa do kraja 1947. godine, nije ni imao priliku režirati predstave iz svoje zrelije faze.³⁷ Velikim dijelom do poteškoća je ipak dolazilo zbog potrebne radikalne promjene navika publike i društva koju je takvo kazalište promoviralo, ali i koja je za takvo kazalište bila neophodna. Brecht je držao da ljudski užitek proizlazi iz mijene, iz ljudske

sposobnosti da stvara, te da stoga on mora imati mogućnost da sebe i društvo osjeti kao promjenjive, kako bi na ugodan način apsolvirao "pustolovne zakone po kojima dolazi do promjena."³⁸ Teoretičar Peter Brooker primjetio je da čak i poznata uspješnica poput predstave *Život Galileiev*, čija prva verzija nastaje još 1938. godine i biva jednom izvedena u izbjeglištvu, zbog manjka potrebnog temelja bila kompromitirana te nedovoljno epska, po Brechtovom mišljenju. Predstava *Gazda Puntila i njegov sluga Matti*, premijerno izvedena u Istočnom Berlinu 1949. godine na sličan je način opisana kao 'onoliko epska koliko to može biti prihvaćeno (i ponuđeno) danas.' Možemo reći da ovakva ograđivanja više aludiraju na uvjete, nego na tehnike ili unutarnje efekte epskog kazališta. Kako Brecht sam ukazuje, dio tog problema su i 'kasnograđanska kazališta' kapitalističkih zemalja, kojima, iako su djelovala nasuprot njegovog, nisu bile strane nove tehnike 'socijalističkih kazališta' kojima su namjeravala zadržati interes svoje publike. Bilo kako bilo, Brecht se opet vodio vlastitim principom mijene te krenuo putem 'dijalektike' koja je naglasak stavljala na nedovršen i trajan umjetnički i povijesni proces.³⁹ Možda ove stalne intervencije u dobro utvrđeni vokabular djeluju zbunjujuće, ali valja zapamtiti da je upravo ta stalna mijena centralna karakteristika Brechtovog djelovanja, točnije, njegovog sazrijevanja. Sada već zrele ideje epskog, odnosno dijalektičkog kazališta, bile su u mogućnosti bilježiti zakone razvoja promjenljivosti svijeta.

2.4. Verfremdungseffekt i gestus

*"Tumačenje fabule i njena transmisija pomoću prikladnih začudnosti glavni je posao kazališta. Pri tome glumac ne čini sve, iako se ništa ne smije činiti bez obaziranja na njega. Fabulu tumači, iznosi i izlaže kazalište kao cjelina – glumci, oblikovatelji pozornice, maskeri, krojači kostima, muzičari i koreografi. Svi oni ujedinjuju svoje umjetnosti u zajednički pothvat, pri čemu se dakako, ne odriču vlastite samosvojnosti."*⁴⁰

Ova točka iz Brechtovog *Malog organona za teatar* veoma korisno sumira srž Brechtove ambicije za stvaranjem kazališta koje bi gledatelje potaknulo da pomno promisle o društvu u kojem žive, te koje ih potiče da pokrenu promjene u ili oko sebe. Kao što je do sada navedeno, taj novi narativni element najavljivan kroz epski teatar trebao bi biti izvođen na dijalektički, neluzionistički i nelinearan način; prikazivanjem svoje vještine ukazati na djelovanje ideologije. I zato smo, kad se Brecht zapitao je li uistinu nemoguće učiniti reprodukciju stvarnih događaja svrhom umjetnosti i na taj način učiniti nešto konstruktivno sa gledateljevim kritičkim stavom

prema njima, kao odgovor dobili *efekt začudnosti* - jedan od najkonfuznijih pojmova Brechtovog vokabulara. Krenimo stoga odmah od tog lingvističkog problema koji se pojavljuje kod prijevoda njemačke riječi *Verfremdung* na skoro svaki strani jezik, pa tako i hrvatski. Darko Suvin je locirao "izvjesne lingvističke poteškoće jer naš jezik, na žalost, ne poznaje glagol 'začudniti' te se moramo služiti manje elegantnim 'činiti začudnim'; no *Verfremdung* je, dok ga ne rekreira originalni stvaralac, izraz gotovo neprevodiv i u drugim jezicima"; kako još primjećuje, konfuzija nastaje zbog percipirane sličnosti sa marksističkim pojmom *Entfremdung*, odnosno otuđenja, alijenacije; "Verfremdung, naprotiv, znači 'otuđenje otuđenja, doslovno 'raz-otuđenje', to jest gledaočevo ponovno usidrenje u neotuđenu ljudsku normalnu budućnost"⁴¹, pojašnjava Suvin. Efekt začudnosti dakle nastupa kada se publika navede da preispita svoje predrasude i kad na poznate stvari pogleda na nov i drugačiji način. Možemo si to predočiti kao umjetnički ekvivalent znanstvenoj metodi, s obzirom da nam je poznato da se Brecht bavio pojmom znanosti. Kao što znanstvenik opaža prirodne fenomene i propituje tradicionalna uvjerenja i stare paradigme kako bi došao do novih, tako i publika u Brechtovom kazalištu, uz pomoć efekta začudnosti, propituje prikazane događaje i stvara nove stavove o viđenom. Međutim, niti ova tehnika nije nova. Peter Brooker uspoređuje Brechtovu začudnost sa pojmom 'činjenja stranim', "smišljenim od strane Viktora Shklovskyja"⁴², ruskog formalista. Neki ga kritičari navode kao direktnu inspiraciju za Brechtov efekt začudnosti, no Brooker se sa tom konstatacijom ne slaže te, pozivajući se na Bernharda Reicha koji je na srodnost tih pojmova i ukazao, tvrdi da "Brechtova koncepcija i korištenje *Verfremdung*... sadrži u sebi razinu političkog uvida koji je duboko radikalizirao formalistički aparat 'činjenja stranim'... gdje Shklovsky govori o 'prokazivanju aparata' kao znaku da je neka umjetnost samosvjesna, Brecht govori o 'prokazivanju društvenih kauzalnih mreža'. "⁴³

Izvora koji su poslužili kao primjer za efekt začudnosti je mnogo, međutim, ništa nije na Brechta ostavilo takav dojam kao kinesko kazalište, koje se razvijalo odvojeno od zapadnog kazališta. Kao takvo nosilo je sa sobom cijeli niz potpuno različitih umjetničkih konvencija i glumačkog stila, koji primjerice za razliku od zapadnjačkog nikad nije posjedovao kategoriju uživljanja; Brecht je prvi put imao prilike tako nešto vidjeti u Moskvi 1935. godine, od kineskog glumca Mei Lan-fanga.⁴⁴ Tu je svjedočio tome da se u tom kazalištu ne pokazuje samo ponašanje čovjeka, već i ponašanje glumca, odnosno kako glumac prikazuje geste ljudi; efekt začudnosti kineskog kazališta ovisi o lakoći i prirodnosti iznošenja te koristi mnoge simbole koji

možu označivati razne društveno ekonomske kategorije; koriste se i maske, pozornica se ne mijenja, ali se izmjene odvijaju na njoj – tehnike od kojih je određen broj Brechtu već bio dosta poznat. Nakon toga, 'začudnost' se pojavljuje kao novi pojam u Brechtovim spisima. Ipak, bio je svjestan činjenice da se neke stvari ne mogu prevesti iz jedne kulture u drugu, pa tako i sam ističe kako "nije sasvim lako prepoznati efekt začudnosti kineske glumačke umjetnosti kao prijenosni tehnikum (kao umjetnički pojam odvojiv od kineskog teatra)... na prvi pogled ništa od ove velike umjetnosti ne izgleda upotrebljivo za realistični i revolucionarni teatar."⁴⁵ Iako su efekti začudnosti kineskog kazališta također služili da bi spriječili uživanje, Brecht je stava da je njihova tehnička baza čak i više bazirana na hipnotičko-sugestivnoj bazi nego uživanje. S obzirom da on efekt začudnosti koristi da bi pozornicu i gledalište od 'magičnog' i 'hipnotičkog' očistio, društveni ciljevi kineskog efekta začudnosti ne poklapaju se Brechtovim. Ali je barem tako u Brechtovo kazalište došao glumac koji ne dopušta da na pozornici dođe do potpunog preobražavanja u lice koje prikazuje, već on to lice svjesno pokazuje. Samim time nema više ni tobožnje improvizacije u naučenom govoru, već se tekst sada izvodi "kao citat."⁴⁶ Brecht je čak i iznašao tri pomoćna sredstva koja mogu poslužiti da se izjave glumca učine začudnima, a to su *prevođenje u treće lice, prevođenje u prošlost, te sugovorenje uputa za glumu i komentara.*

Da bi efekt začudnosti uopće uspio, svi prisutni u produkciji predstave moraju znati kakvo je piščevo stajalište o prikazanim događajima i dopustiti da to znanje o prikazivanome utječe na svaki aspekt rada. Učiniti događaj ili osobu začudnom znači prije svega oduzeti tim događajima njihove očite i poznate kvalitete, te stvoriti osjećaj zaprepaštenja i znatiželje oko njih. Direktno i indirektno korištenje naratora, primjetno korištenje songova, maski, plakata i slika postavljenih u montiranu narativnu sekvencu samo su neki od elemenata koji su trebali pomoći očuvati razinu začudnosti te skrenuti pozornost na samokritiku. Osim toga, efekt začudnosti trebao je proizvesti dvostruku perspektivu događaja i postupaka tako da oni mogu pokazati svoju trenutnu kontradiktornu prirodu, povijesne uzroke ili društvenu motivaciju iza njih. Brecht je nastojao svoju publiku potaknuti da shvate zašto ljudi jako često rade ono što im nije u interesu. Zato je Brecht inzistirao da njegovi glumci priče svojih likova iznose što objektivnije moguće, da pomognu gledateljima, koji moraju biti svjesni cijelo vrijeme onoga što se događa pred njima, da dođu do najboljeg odgovora. "Pri postavljanju novih umjetničkih principa i izradi novih metoda prikazivanja,... javlja se mogućnost i nužnost preoblikovanja društva. Ispituju se sva zbivanja među ljudima, sve mora biti sagledano sa društvenog stanovišta. Novi će teatar, uz ostale efekte,

za svoju društvenu kritiku i povijesni izvještaj o razmještanjima koja su se odigrala trebati i efekt začuđenja.“⁴⁷ Neminovno je da su tehnike slične Brechtovom efektu začudnosti postojale i ranije i drugdje u svijetu, ali na kraju "Brechtu pripada golema uloga formulatora i historijskog kodifikatora.“⁴⁸

Zadnji u ovom čak i dosta sažetom pregledu centralnih pojmova Brechtovog stvaralaštva je *gestus*. I najjednostavnije objašnjenje tog pojma zaista bi moglo biti 'gesta'. Podignuti palac, slijeganje ramenima, okretanje leđa, upiranje prstom... Valja spomenuti da je ovo jedan od mnogih pojmova kojima je Brecht baratao i koristio ih na razne načine u svom stvaralaštvu, a da nije jedini od suvremenika koji se njima koristio: tako je, primjerice, Brechtov kasniji suradnik Kurt Weill "izdao članak o gestičnom karakteru u glazbi 1929. godine.“⁴⁹ (preveo Saša Stepanović) Ono što Brechtovu verziju tog pojma razlikuje od drugih je namjera da njegove scenske slike uz pomoć 'gestusa' prikazuju čim jasnije što se u priči događa kako bi publika, gledajući taj jedan istaknuti trenutak, mogla shvatiti ključne odnose koje se prikazuje. Suvin nas u svom eseju *Dramaturgija začudnosti* upozorava da je i sam 'gestus' začudni termin koji nas upućuje "kako je tu u pitanju cjelokupni stav-izraz, međuljudski kompleks gesta, mimike i izreka koji sačinjavaju jednu dramsku situaciju. Gestus je teatarsko estetska specifičnost dramske situacije u odnosu na vanteatarski izraz, kao i fabularna specifičnost određene situacije u odnosu na stav drugih situacija.“⁵⁰ Temeljem ovog citata možemo zaključiti o važnosti i poziciji gestusa kao spoznajnog i deziluzionističkog principa kod Brechta, što potvrđuje i činjenica da bi se prilikom rada na Brechtovim predstavama na prvim probama intenzivno radilo na gestičnom materijalu; time bi se predstava "svela na sastavne slike, koje bi se smanjile na njihove najmanje označavajuće jedinice, i onda se na tom temelju izgradila.“⁵¹

Sam Brecht o *gestusu* piše sljedeće: "Gestus ne znači gestikuliranje: ne djeluje u polju objašnjavajućih i nedvosmislenih pokreta rukom, već u polju cjelovitih stavova. Jezik je gestičan kad je utemeljen u gestusu i prenosi određene stavove govornika na druge ljude.“⁵² (preveo Saša Stepanović) Bio je također svjestan da se *gestus* može koristiti na razne načine, te je izričito naglašavao važnost *društvenog gestusa*, koji određuje držanje tijela, intonaciju i izgled lica. Za njega kaže da je to "onaj gestus koji je relevantan društvu, gestus koji dopušta da se donesu zaključci o društvenim uvjetima.“⁵³ Dakle, svaki *gestus* obuhvaća određeni skup međusobno povezanih stavova, a njihov zbroj nudi publici kartu prikazanog društva i pruža fizički prikaz

niza određenih društvenih i političkih kretanja. Stoga možemo reći da gestus predstavlja međuljudske odnose onakvima kakvim su ih oblikovali osnovni društveni uvjeti.

Sad kad smo vidjeli teoretske dosege gestusa, bilo bi dobro podsjetiti se da je to u svojoj srži glumačka tehnika; prezentiranje akcije sa navodnim znakovima iznad. Razumijevanje gestusa svakog individualnog trenutka od ključne je važnosti, Brecht je gestuse vidio posvuda, oni su bili građevni materijal njegovih produkcija. Glumiti sa gestusom podrazumijevalo je razumijevanje cijele predstave i želje da se to razumijevanje podijeli sa publikom. Cilj je bio potaknuti stil glume koji je bio zaigran i objektivan, te koji bi bio u mogućnosti demonstrirati osobne opservacije glumca koje bi bile lako razumljive. "Teorija gestične glume bila je teorija izvedbe, i u tom smislu najdoslovnije utjelovljenje Brechtovog dijalektičkog materijalizma. Sama po sebi doduše nije bila garancija uspješne realizacije... ovisi o vještini i talentu glumaca o njihovom treningu i iskustvu te njihovoj poslovnoj i političkoj predanosti."⁵⁴ (preveo Saša Stepanović)

2.5. Brecht poslije Brechta

Kako je Brecht nažalost naglo preminuo od srčanog udara 1956. godine, time je jedan veliki dio njegovog opusa ostao, ako ne neobjašnjen onda barem nedorečen. Možemo slobodno reći da nam puni doseg Brechtovog dijalektičkog pristupa kazališnoj umjetnosti zapravo neće nikada ni biti poznat, s obzirom da je tek u tim kasnijim godinama svog života intenzivnije eksperimentirao sa praktičnom postavom svojih ideja i unosio mnoge promjene u terminologiju, kako je navedeno u prijašnjim poglavljima. Međutim, ono što nam je poznato i jasno, te sa čime se velik broj teoretičara slaže, a što veoma jasno podcrtava Darko Suvin:

*"Brechtova je dramaturška teorija i praksa po svojoj obuhvatnosti, značaju i djelovanju najvažnija svjetska pojava te vrste od Richarda Wagnera naovamo. Ona je obuhvatna jer uključuje sve vidove teatra, od dramskog teksta do 'proizvodnog aparata', i jer detaljno ispituje odnose pozornice i života u načinu prikazivanja, glume, oblikovanja pozornice i muzike – kako u drami tako u operi, kako u odnosu prema klasicima tako u odnosu prema aktualnoj građi, kako u fundamentalnim estetskim pitanjima... tako i u gorućim pitanjima zabavnosti, funkcionalnosti i spoznajnosti teatra naše epohe"*⁵⁵

I zaista, kada se promotri opseg Brechtovog djelovanja, domet njegovih teorija i pogleda na svijet i njegovu mehaniku, ispada da je u svom naumu da kazalištem promijeni svijet promijenio

puno više od toga. Brechtov pristup umjetničkoj materiji fascinirao je kako njegove suvremenike, tako i one koji su došli nakon njega, u doba revitalizacije Brechtovih ideja od sredine druge polovice prošlog stoljeća naovamo. Autor Stephen Brockmann tako ukazuje na veliki značaj Brechta i njegovog kazališta na političko kazalište Augusta Boala u Brazilu i na političko kazalište u Južnoj Africi.⁵⁶ Kao opus takvog značaja, Brechtova dramaturška vizija bila je, a po Suvinu još uvijek i jest središnja tema svjetskih rasprava o kazalištu: "Većina značajnih imena današnje dramatike i cijela mlađa teatarska generacija Europe određeni su njenim prihvaćanjem ili suprotstavljanjem njoj, a čak se i formalno na takvu dramaturgiju nadovezuju Wilder, Auden, Frisch, Dürrenmatt, Behan, Adamov, Gatt itd."⁵⁷ Mnogo toga što se zbilo u radikalnom kazalištu, filmu, televiziji, kritici od Brechtove smrti, odvijalo se dakle na sličan način: postavljanjem Brechta u dijalog sa novom teorijom i novim prioritetima. Primjerice, dramatičar Franz Xaver Kroetz u članku povodom 20 godina Brechtove smrti poziva novu generaciju dramatičara da prate Brechtov primjer te da uz pomoć dijalektičkog pristupa i tehnika socijalnog realizma stvaraju priče sa likovima koji se mogu promijeniti i ukazati na svjetlo zore nakon najmračnije noći.⁵⁸ Autorica Mary Luckhurst čak ističe Brechtovu dramaturgiju kao jednu od najznačajnijih kazališnih invencija 20. stoljeća te ukazuje da na početku ovog stoljeća snaga takve dramaturgije samo jača.⁵⁹ Međutim, u novije vrijeme, pod utjecajem teorija postmoderne tvrdi se sljedeće:

"Bilo koji kontinuum dijalektičke vrste je u neprilici. Sada se tvrdi da su ideje principa racionalnosti, napretka i kritičke distance, izvedene iz prosvjetiteljskog nasljeđa, nedostižne i diskreditirane. Marksizam je posljedično, kao veliki narativ ljudskog oslobođenja u ovoj tradiciji, ponovno došao pod sumnju."⁶⁰ (preveo Saša Stepanović)

Ovdje valja ukazati na teoretičara Frederica Jamesona koji postavlja pitanje kako postmodernističke teorije uopće mogu biti kritične, kada su one "same po sebi inauguralni narativni čin koji osniva percepciju i tumačenje događaja"⁶¹, te samim time empirijski neopravdane. On u okviru marksističke teorije tvrdi da je postmodernistička teorija samo nadogradnja multinacionalnog kapitalizma u kojem živimo. U takvom se sustavu na sve sudionike društva gleda kao na potrošače koji su, prema Baudrillardu, nesvjesni i neoreganzirani.⁶² Istovremeno, za izvorno subverzivne ili kritičke umjetničke tehnike radikalne avangarde, lijevog modernizma uz koje se Brechta vezalo, tvrdi se da su neutralizirane te postale

dijelom sveobuhvatne masovne potrošačke kulture. Na sličnom je tragu i Peter Brooker koji ustvrđuje da su Brechtove tehnike u postmodernom društvu "postale toliko sveprisutne u suvremenom reklamiranju, igranim filmovima i televizijskim sitcomima, da su izgubile svu umjetničku i političku moć."⁶³ (preveo Saša Stepanović) Kao primjer takve prakse možemo uzeti britansku TV emisiju "Vrhunski prevaranti" koja prati svakodnevni život male grupe prevaranata. Brechtijanski utjecaj se može prepoznati kroz upotrebljavanje gestusa kojima se gledatelje podsjeća da gledaju prevarante na djelu, kroz razne efekte začudnosti (primjerice, direktno obraćanje kameri ili izlaženje iz lika prevaranta i objašnjavanja prevare gledateljstvu) te korištenje zabave, odnosno komedije, kako bi se došlo do društveno političke poruke svake epizode. Međutim, s obzirom na gore navedene teze, ipak je upitno jesu li tako korištene Brechtove tehnike zaista u službi promoviranja određene društveno političke poruke, ili se koriste samo iz estetskih razloga.⁶⁴ Imajući na umu to i Jamesonovu izjavu da se sve šokantne stvari moderne kapitalističkim oruđem reproduciraju kao normalne, "od opskurnosti i seksualno eksplicitnog materijala do psihologijske prljavštine i otvorenih izraza socijalnog i političkog prkosa..."⁶⁵, dolazimo do zaključka da se nalazimo usred jedne krize sadržaja. Naravno, ta kriza nije zaobišla ni moderno kazalište te tako njemački redatelj Thomas Ostermeier primjećuje sljedeće:

*"Poetologija takvog teatra počiva na ideji da je dramska radnja nešto zastarjelo, da se čovjeka ne može smatrati gospodarom svojih postupaka, da je broj subjektivnih istina jednak broju prisutnih gledatelja, da događaji predstavljeni na pozornici ne izražavaju istinu koja bi vrijedila za sve, da se naše fragmentirano iskustvo svijeta mora prevesti u jednako tako raskomadano kazalište, u kojemu se žanrovi naslaguju jedni na druge: tijelo, ples, fotografija, video, glazba, govor... Taj sudar osjetila gledatelja uvjerava da će mu ovaj kaotični svijet zauvijek ostati nedokučiv te da stoga nema razloga u njemu tražiti uzroke ili krivce. Kao i njegov socijalistički ekvivalent, taj "kapitalistički realizam" estetizira pobjedničku ideologiju, na ništa manje kategoričan način."*⁶⁶

Upravo ovdje možemo prepoznati karakteristike postmodernizma po Jamesonu, one tvrde da u istine društva ne možemo prodrijeti jer je ono u konstantnoj promjeni. Zanimljivo je primijetiti kako se do 21. stoljeća dogodila ova inverzija; ono što je Brecht vidio kao jedini put ka istini, suvremeno društvo doživljava kao najveću prepreku na putu do nje. Ovi novi razvoji u teoriji,

umjetnosti i kulturi postavljaju velika i neriješena pitanja, ali s druge strane nam ponovno potvrđuju kakva je bila važnost Brechtove ideje, koja je protiv takvih tendencija i u svrhu rasvjetljavanja 'zdravorazumskog' upravo i oformljena. One su na razlikama, kontradikcijama i pluralizmu ideja i temeljene, a dovode upravo do onog potisnutog ili nerazmotrenog.

3. Zaključak

Sumirati Brechta je izrazito nezahvalna zadaća. Prvo što vas obeshrabri je količina od preko 2000 stranica zabilješki, eseja i mišljenja o kazalištu koja su ostale iza njegove smrti. Drugo, sve promjene u vokabularu, tehnikama i idejama zahtijevaju koncentraciju i stalnu svijest da je riječ o jednoj fluidnoj građi koja se nadograđuje i nadovezuje. Specifični uvjeti u kojima je Brecht stasao oblikovali su njegov pogled na kazališnu umjetnost i dali život jednoj specifičnoj sintezi teorije i prakse u vidu dijalektičkog kazališta. Tehnike i teorije tog kazališta poslužile su kao inspiracija za nove umjetničke pravce, ali i kao predmet rasprave u mnogim teorijsko-kritičkim radovima. Ova osebujna ličnost u sebi je objedinila toliko suprotnosti i iz njih stvorila kazalište koje odbacuje uvriježene prakse aristotelijanskog kazališta te se izdiže iznad ideologiziranja; kazalište koje promjenu ne odbacuje, već joj pomaže. Brecht je uvidio da je promjena zaista jedina pojava koja je na ovom svijetu stalna te se othrvao onim uobičajenim impulsima straha i odbijanja kad se suočimo sa nepoznatim. Također je umio jako dobro promatrati svijet oko sebe i uočavati u kojem se smjeru ima kretati, te nam je ostavio mehanizam koji je, ako znamo što i kako koristiti, u mogućnosti pomoći nam u ovo moderno vrijeme kada se suočavamo sa novom krizom značenja, kada se sve svodi na robu u brzom svijetu multinacionalnog kapitalističkog sustava: svijet u kojem je Brecht živio ne razlikuje se toliko od trenutnog, koliko god mi mislili da smo napredovali. Brechtovo je kazalište zapravo veoma naivno, ali u onom konstruktivnom svjetlu. Promiče znatiželju i kritičko postavljanje pitanja u svrhu napretka. Znanje je užitek u ovom kazalištu, kazalištu za znanstveno doba, kako je Brecht volio govoriti. Odmak od tradicionalnih, dogmatičnih praksi drame i promišljanje o smislu umjetnosti dovela ga je do jako zanimljivog zaključka. Naime, Brecht je uvidio da i znanost i umjetnost postoje da bi olakšale život ljudima; dok jedna zbrinjava naše potrebe, druga nas zabavlja. Traži li se od kazališta nešto više, Brecht tvrdi da mu se postavlja prenizak cilj.⁶⁷

4. Bilješke

-
- ¹ Suvin, Darko. Uvod u Brechta (a). Zagreb: Školska knjiga, 1970., str. 65
- ² Ibid, str. 8
- ³ Usp. Bertold Brecht. URL: <https://www.britannica.com/biography/Bertolt-Brecht> (5.11.2018.)
- ⁴ Usp. Brockett, Oscar. Storia del teatro. Venezia: Marsilio Editori, 1996., str. 543
- ⁵ Suvin, Darko. Navedeno djelo (a), str. 10
- ⁶ Usp. Brooker, Peter. Key words in Brecht's theory and practice of theatre. // The Cambridge Companion to Brecht / uredili Peter Thomson i Glendyr Sacks. New York: Cambridge University Press, 2006., str. 209.-224.
- ⁷ Usp. Unwin, Stephen; Jones, Julian. The Complete Brecht Toolkit. London: Nick Hern Books, 2014., str.13
- ⁸ Suvin, Darko. Navedeno djelo (a), str. 245
- ⁹ Brecht, Bertold. Dijalektika u teatru. Beograd: Nolit, 1966., str. 43-44
- ¹⁰ Usp. Willet, John. Brecht on Theatre. London: Methuen Drama, 1964., str. 248
- ¹¹ Suvin, Darko. Praksa i teorija Brechta (b). // Dijalektika u teatru / Brecht, Bertold, Beograd: Nolit, 1966., str. 18
- ¹² Suvin, Darko. Navedeno djelo (a), str. 240
- ¹³ Benjamin, Walter. *The Author as Producer*. URL: https://monoskop.org/images/9/93/Benjamin_Walter_1934_1999_The_Author_as_Producer.pdf (31.10.2018.)
- ¹⁴ Suvin, Darko. Navedeno djelo (b), str. 19
- ¹⁵ Brecht, Bertold. Navedeno djelo, str. 117-118
- ¹⁶ Willet, John. Navedeno djelo, str. 211
- ¹⁷ Brooker, Peter. Navedeno djelo, str. 211
- ¹⁸ Benjamin, Walter. *The Author as Producer*. URL: https://monoskop.org/images/9/93/Benjamin_Walter_1934_1999_The_Author_as_Producer.pdf (31.10.2018.)
- ¹⁹ Suvin, Darko. Navedeno djelo (b), str. 27
- ²⁰ Brecht, Bertold. Navedeno djelo, str. 75
- ²¹ Suvin, Darko. Navedeno djelo (b), str. 27
- ²² Willet, John. Navedeno djelo, str. 37
- ²³ Brecht, Bertold. Navedeno djelo, str. 60
- ²⁴ Usp. Ibid, str. 59-60
- ²⁵ Ibid, str. 99
- ²⁶ Usp. Essential Drama. URL: <http://essentialdrama.com/practitioners/brecht/> (31.10.2018.)
- ²⁷ Brecht, Bertold. Navedeno djelo, str. 63
- ²⁸ Willet, John. Navedeno djelo, str. 162
- ²⁹ Brecht, Bertold. Navedeno djelo, str. 99-100
- ³⁰ Suvin, Darko. Navedeno djelo (b), str. 26
- ³¹ Brecht, Bertold. Navedeno djelo, str. 64
- ³² Ibid, str. 71
- ³³ Usp. Benjamin, Walter. *The Author as Producer*. URL: https://monoskop.org/images/9/93/Benjamin_Walter_1934_1999_The_Author_as_Producer.pdf (31.10.2018.)
- ³⁴ Brecht, Bertold. Navedeno djelo, str. 245
- ³⁵ Willet, John. Navedeno djelo, str. 281
- ³⁶ Usp. Ibid, str. 282
- ³⁷ Usp. Kendt, Rob. The Brecht Effect, 2001. URL: <https://www.backstage.com/magazine/article/brecht-effect-29845/> (4.11.2018.)
- ³⁸ Brecht, Bertold. Navedeno djelo, str. 268
- ³⁹ Usp. Brooker, Peter. Navedeno djelo, str. 215
- ⁴⁰ Brecht, Bertold. Navedeno djelo, str. 241
- ⁴¹ Suvin, Darko. Navedeno djelo (b), str. 24-25
- ⁴² Usp. Brooker, Peter. Navedeno djelo, str. 216
- ⁴³ Ibid.
- ⁴⁴ Ibid.

-
- ⁴⁵ Brecht, Bertold. Navedeno djelo, str. 194-195
- ⁴⁶ Ibid, str. 115
- ⁴⁷ Ibid, str. 197
- ⁴⁸ Suvin, Darko. Navedeno djelo (b), str. 27
- ⁴⁹ Brooker, Peter. Navedeno djelo, str. 219
- ⁵⁰ Suvin, Darko. Navedeno djelo (b), str. 28
- ⁵¹ Brooker, Peter. Navedeno djelo, str. 219
- ⁵² Willet, John. Navedeno djelo, str. 104
- ⁵³ Ibid, str. 104-105
- ⁵⁴ Brooker, Peter. Navedeno djelo, str. 221
- ⁵⁵ Suvin, Darko. Navedeno djelo (b), str. 30
- ⁵⁶ Usp. Bowen, Kate. Bertold Brecht's Influence Cannot Be Overestimated, 2006. URL: <https://www.dw.com/en/bertolt-brechts-influence-cannot-be-overestimated/a-2127719> (4.11.2018.)
- ⁵⁷ Suvin, Darko. Navedeno djelo (b), str. 31
- ⁵⁸ Usp. Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca: Cornell University Press, 1993., str. 466
- ⁵⁹ Usp. Luckhurst, Mary. *Revolutionising theatre: Brecht's reinvention of the dramaturg*. // *The Cambridge Companion to Brecht* / uredili Peter Thomson i Glendyr Sacks. New York: Cambridge University Press, 2006., str. 206
- ⁶⁰ Brooker, Peter. Navedeno djelo, str. 211
- ⁶¹ Jameson, Frederic. *Postmodernism Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. URL: <https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2017/09/Fredric-Jameson-Postmodernism-Or-the-Cultural-Logic-of-Late-Capitalism.pdf> (31.10.2018.)
- ⁶² Usp. Baudrillard, Jean. *The Consumer Society*. URL: https://monoskop.org/images/d/de/Baudrillard_Jean_The_consumer_society_myths_and_structures_1970.pdf (5.11.2018.)
- ⁶³ Brooker, Peter. Navedeno djelo, str. 218
- ⁶⁴ Usp. UKEssays. Bertolt Brecht: Using Comedy As Political Device, 2017. URL: <https://www.ukessays.com/essays/film-studies/bertolt-brecht-using-comedy-as-political-device-film-studies-essay.php?vref=1> (2.11.2018.)
- ⁶⁵ Jameson, Frederic. *Postmodernism Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. URL: <https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2017/09/Fredric-Jameson-Postmodernism-Or-the-Cultural-Logic-of-Late-Capitalism.pdf> (31.10.2018.)
- ⁶⁶ Ostermeier, Thomas. Čemu služi kazalište?, 2013. URL: <https://lemondediplomatique.hr/cemu-sluzi-kazaliste/> (31.10.2018.)
- ⁶⁷ Brecht, Bertold. Navedeno djelo, str. 218

5. Literatura

Brecht, Bertold: *"Dijalektika u teatru"*, Nolit, Beograd, 1966.

Brockett, Oscar: *"Storia del teatro"*, Marsilio Editori, Venezia, 1996.

Brooker, Peter: *"Key words in Brecht's theory and practice of theatre"* u Thomson, Peter i Sacks, Glendyr: *"The Cambridge Companion to Brecht"*, Cambridge University Press, New York, 2006.

Carlson, Marvin: *"Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present"*, Cornell University Press, Ithaca, 1993.

Luckhurst, Mary: *"Revolutionising theatre: Brecht's reinvention of the dramaturg"* u Thomson, Peter i Sacks, Glendyr: *"The Cambridge Companion to Brecht"*, Cambridge University Press, New York, 2006.

Suvin, Darko: *"Uvod u Brechta"*, Školska knjiga, Zagreb, 1970.

Unwin, Stephen; Jones, Julian: *"The Complete Brecht Toolkit"*, Nick Hern Books, London, 2014.

Willet, John: *"Brecht on Theatre"*, Methuen Drama, London, 1964.

<https://www.backstage.com/magazine/article/brecht-effect-29845/> - pogledano 4.11.2018.

<https://www.britannica.com/biography/Bertolt-Brecht> - pogledano 5.11.2018.

<https://www.dw.com/en/bertolt-brechts-influence-cannot-be-overestimated/a-2127719> - pogledano 4.11.2018

<http://essentialdrama.com/practitioners/brecht/> - pogledano 31.10.2018.

<https://lemondediplomatique.hr/cemu-sluzi-kazaliste/> - pogledano 31.10.2018.

<https://thechanelhouse.org/wp-content/uploads/2017/09/Fredric-Jameson-Postmodernism-Or-the-Cultural-Logic-of-Late-Capitalism.pdf> - pogledano 31.10.2018.

https://monoskop.org/images/9/93/Benjamin_Walter_1934_1999_The_Author_as_Producer.pdf - pogledano 31.10.2018.

https://monoskop.org/images/d/de/Baudrillard_Jean_The_consumer_society_myths_and_structures_1970.pdf - pogledano 5.11.2018.