



## KLJUČNE REČI U BREHTOVOJ POZORIŠNOJ TEORIJI I PRAKSI

Najštetnija, ali i najčešća greška u razmatranjima Brehtove teorije jeste pogled na nju kao utvrđenu i nepromenljivu, i – shodno tome – viđenje date teorije ili kao dogmatične, komunizmom nadahnute apstrakcije, ili kao sveti nalog namenjen obožavanju. Breht je počeo da promišlja ideje sa kojima se najčešće dovodi u vezu u kasnim dvadesetim i ranim tridesetim godinama dvadesetog veka. Njegovo težište i terminologija su se menjali i tad i posle, i mnogi u njegovim kasnijim izjavama i esejima (pogotovu u *Kratkom Organonu za pozorište*, 1948) vide kasno prihvatanje konvencija realizma i činjenica emocionalnog iskustva, koje su u ranijim godinama njegovog delovanja tobože bile prigušene sterilnim intelektualizmom. Tako je Breht – pogotovu na Zapadu – postao cenjen kao veliki pisac *uprkos* svojoj teoriji: kao istovremeno pomiren sa svojim mladalačkim hedonizmom i sa oblicima i uverenjima o umetnosti kakva nadilaze teoriju i politiku. Ovo, u stvari, znači samo čitati Brehta kroz jednu privilegovanu estetsku ideologiju umesto druge i u istoj meri izvitoperivati njegovu umetnost i ideje, premda u drugom smeru, kao što je to uvek činio zaštitnički državni socijalizam. Ako želimo da njegovim idejama pristupimo konstruktivnije, potrebno je razumeti kako su se one pojavile i menjale u određenim umetničkim i društvenim uslovima, i – štaviše – videti ih kao pripadajuće skupovima povezanih pojmova i koncepata o onome što je predstavljalo jednu samokritičnu pozorišnu estetiku i praksu u razvoju. Neki od ovih pojmova (ideja o „pedagoškom” ili „naučnom”, pa čak i o „epskom” pozorištu) povukli su se ili bili odbačeni, dok su se drugi (akcenat na „zadovoljstvu”, na „produktivnim stavovima” i na „naivnosti”, ili pak opis njegovog pozorišta kao „filozofskog narodnog pozorišta”) pojavili kasno u četrdesetim godinama dvadesetog veka, i u poslednjim godinama Brehtovog života.<sup>1</sup> Tri pojma koja se uvode u onome što sledi stoga ne treba posmatrati kao *jedine* važne pojmove, niti pak kao pojmove istovetne težine – ni za Brehtovu karijeru, ni za potonje čitaoce, kritičare i umetnike.

Zato najpre moramo razumeti da su se Brehtove estetske kategorije preklapale i menjale; ne zbog nekakvog manjka njegove utemeljenosti ili principijelnosti, već stoga što su bile intimno povezane sa postupcima koji su se menjali – u poeziji, prozi, i filmu – kao i u pozorištu. Drugo, treba da prihvatimo činjenicu da je njegov opus, i sam uslovljen istorijskim uslovima i otvoren za njih, bio eksplicitno političan. Kao što je to Breht formulisao, „Za umetnost – da bude ‘nepolitična’ – znači ništa drugo nego udruživanje sa vladajućim snagama” (*BT*, str. 196). Breht je rado citirao Marksovu tezu o Fojerbahu, „Filozofi su samo *tumačili* svet

<sup>1</sup> Vidi kod Darka Suvina, „Brecht: Bearing, Pedagogy, Productivity”, *Gestos* 10 (novembar 1990), str. 11–28; takođe i eseje Manfreda Vekverta (Manfred Wekwerth) i Joahima Tenšerta (Joachim Tenschert) u *Re-Interpreting Brecht*, ur. P. Kleber i K. Viser (C. Visser) (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

na različite načine; stvar je, međutim, u tome da se on promeni". Njegov cilj, rekao je Breht, bio je primeniti ovo na pozorište (BT, str. 248). U skladu s ovim, najpostojaniji teoretski izvor za Brehtov politički / umetnički projekat bio je, kao što je dobro poznato, marksizam. Od značaja je, međutim, da je ovo za Brehta preciznije podrazumevalo klasičnu tradiciju dijalektičkog materijalizma, kakva se ogleda u tekstovima Marksa, Lenjina, i Mao Ce-Tunga. „Dijalektika“ se, sledstveno, pojavljuje kao dodatna ključna reč u njegovim spisima; od ranog članka „Dijalektička drama“ (1931) do kasnijih eseja grupisanih kao „Dijalektika u pozorištu“ (1948–55). O konceptima *Verfremdung* i *Gestus*, koji se dole razmatraju, takođe se govorilo – što direktno, što indirektno – da operišu dijalektički.<sup>2</sup> Brehtov marksizam u osnovi, dakle, nije ni mehanički ni deterministički; niti je takva bila njegova umetnost. Iskazano još jednim važnim terminom, bila je to „intervencionistička“ umetnost (koncept *eingreifendes Denken* – 'intervencionistička umetnost' – Breht je konkretno izveo iz Lenjinove filozofije), koja se, kao takva, razlikovala od društveno angažovanog naturalizma, reportaže, zvaničnog socijalističkog realizma, propagande, ili agitpropa. Breht je nastojao da upotrebi resurse umetnosti, na načine usklađene s ubeđenjima dijalektičkog materijalizma, da istorizuje i negira opšta mesta i sve ono što se podrazumeva, da začepka po društvenim i ideološkim protivrečnostima, i tako ujedno pokaže svoju i proizvede tuđu svest o mestu pojedinca u određenoj društvenoj povesti. Umetnička sredstva koja znamo po ključnim rečima u Brehtovom teorijskom rečniku bila su namenjena ovom cilju: njihov željeni efekat je, moglo bi se reći, bio izazivanje promene u materijalnom svetu kroz menjanje „tumačenja“ („ljudskih osećanja, mišljenja, stavova“, kao što to Breht inače kaže) u analognom eksperimentalnom svetu pozorišta.

Teorija i praksa i umetnost i politika su se, dakle, spajali u Brehtovu posvećenost dijalektici i materijalnoj promeni (koju je on zamišljao kao vrlo široko polje: govorio je, na primer, „o punom oslobađanju svačije produktivnosti“, bez obzira na to jesu li njegovi proizvodi „hleb, lampe, šeširi, muzički komadi, pokreti šahovskih figura, navodnjavanje, izgled, karakter, pozorišni komadi itd.“).<sup>3</sup> Ovo bi trebalo da upravlja našom procenom njegovog ličnog rada i kasnijih postavki njegovih komada, ali i da bude od koristi i onima koji žele da iz Brehtovih primera i uputstava steknu manje direktne pouke. U svojim beleškama o postavci *Antigone* koja je inicirala sastavljanje knjiga-modela (*Modelbücher*) o njegovim komadima, Breht piše kako je „čin stvaranja postao kolektivni kreativni proces, kontinuum dijalektičkog tipa u kome je originalni izum, uzet zasebno, izgubio dosta od svog značaja“ (BT, str. 212). Ideje i prve postavke komada su, dakle, činile odskočne daske i nacрте, provizorne tekstove koji se u promenjenim okolnostima mogu upotrebiti za nove inskripcije. Kao što ovo implicira, potonji rad okrenut ka Brehtu biće „brehtijanski“ u onoj meri u kojoj revidira i menja orijentaciju „originalnog“ Brehta; shvaćen – da ovome prilagodimo pogled Manfreda Vekverta, Brehtovog naslednika u Berliner ansamblu – manje kao tačka nego kao dvotačka.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Ovaj akcenat je predmet moje knjige *Bertolt Brecht: Dialectics, Poetry, Politics* (Croom Helm: London, 1988), iz koje deo ovog diskursa crpi.

<sup>3</sup> Citirano u Suvin, „Breht“, str. 20.

<sup>4</sup> Videti *Brecht As They Knew Him*, ur. Hubert Vit (Hubert Witt) (Lawrence and Wishart: London, 1975), str. 146.

Dosta toga što se dogodilo u radikalnom pozorištu, filmu i kritici odvijalo se baš na ovaj način, dovodeći Brehta u dijaloški odnos sa novom teorijom i novim prioritetima.<sup>5</sup> U skorijim godinama, međutim – a naročito usled uticaja teorija postmodernizma – čini se da je svaki „kontinuum dijalektičkog tipa” nasukan. Zasad, ideje i principi racionalnosti, napretka i kritičke distance – izvedene iz nasleđa prosvetiteljstva – smatraju se diskreditovanim ili neostvarivim. Kao „veliki narativ” ljudskog oslobađanja iz ove tradicije, marksizam je, sledstveno, dospao u obnovljenu sumnju. U isto vreme, isprva subverzivna ili kritička umetnička sredstva radikalne avangarde ili levo orijentisanog modernizma sa kojima je Breht bio u vezi smatraju se neutralisanim u sveupijajućoj kulturi masovne potrošnje.<sup>6</sup> Ovi novi obrti u teoriji, umetnosti i kulturi postavljaju velika i nerešena pitanja. Ako, međutim, postoji smisao u kome nas postmodernizam zaista odvodi i dalje od Brehta, takav „Breht” bi morao biti shvaćen u terminima naznačenim gore: ne kao dogmatični ideolog koga je lako odbaciti, već – što je manje zgodno – kao neko već duboko otvoren za promenu.

### Epsko pozorište

„Epsko” je opis koji se na Brehtovo pozorište primenjuje najčešće. Trebalo bi, međutim, da budemo svesni da je ovaj termin bio korišćen u nemačkim debatama i pre nego što ga je Breht usvojio, i da je on imao više izvora i za Brehta: političko pozorište Ervina Piskatora i nemački agitprop; kabare Franka Vedekinda i rad komičara mjuzikla Karla Falentina; Čarli Čaplin i američki nemi film; azijsko i revolucionarno sovjetsko pozorište; Šekspir i elizabetsanske drame – hronike.

Brehtov najvažniji rani iskaz o epskom pozorištu jesu njegove beleške o *Usponu i padu grada Mahagonija*, objavljene 1930, iako je spomenuti termin on koristio još od 1926. U ovom eseju, pod naslovom „Moderno pozorište je epsko pozorište”, on predstavlja tabelu suprotnih osobina koje pokazuju „određenu promenu naglasaka između epskog i dramskog pozorišta” (BT, str. 37). Iz Brehtovog ugla, drama – pogotovu savremena nemačka drama – gledaoce poziva na saosećanje sa emocionalnom sudbinom njenih centralnih likova. Publika se podstiče na predavanje napetosti i utehama kakve nudi dobro skrojeni komad, veran jedinstvu vremena i mesta i njihovom naturalističkom prikazu. Breht ove konvencije povezuje sa kategorijama „mimezisa” ili oponašanja i „katarze” – pročišćenja osećanja žalosti i straha, čije je glavne crte prvi dao Aristotel u *O poetskoj umetnosti*. Aristotel je ove funkcije doveo u vezu eksplicitno sa tragedijom, i u jednom smislu – njoj nasuprot – Brehtovi argumenti nude nove tvrdnje u korist tradicije i tehnika komedije.<sup>7</sup> Opisujući sopstveno pozorište kao „nearistotelijansko”, on, međutim, dovodi u pitanje i tradicionalnu formalnu podelu između žanrova epa i drame (koju je načinio Aristotel i, u nemačkoj tradiciji, pogotovu Gete i Šiler), umesto – jednostavno – podele među dramskim modalitetima.

<sup>5</sup> Videti eseje u *Re-Interpreting Brecht*.

<sup>6</sup> Vidi kritičke preglede u Stiven Konor (Steven Connor), *Postmodern Culture* (Basil Blackwell: Oxford, 1989) i *Modernism / Postmodernism*, ur. Bruker (Brooker) (Longman: London, 1992). Takođe i Rajt (Wright), *Postmodern Brecht* (Routledge: London, 1989).

<sup>7</sup> Za potpuniji komentar, pogledati kod Frederika Juena (Frederic Ewen), *Bertolt Brecht* (Citadel Press: New York, 1967), str. 144–165.

Uz to, on očigledno ispituje tobožnje ideološke efekte drame. Breht dramu vidi kao iluzionističku i individualističnu, kao reakcionarni rekvizit sitno-buržoaske moralnosti u vremenu u kome su i umetničke koncepcije i ideologija prevaziđene usled društvenih i ekonomskih promena kakve nisu imale presedan. Naučni i tehnološki napredak i korporativni kapitalizam decentralizovali su i potčinili pojedinca. Zato je potrebno novo „epsko“ pozorište, koje bi odgovaralo novom sadržaju „velikim temama našeg doba... izgradnji gigantske industrije, sukobu klasa, ratu, borbi protiv bolesti“, *BT*, str. 77). „Epika“ bi predstavila pojedinca kao društveno konstruisane i podložne preoblikovanju („Kontinuitet ega je mit“, izjavio je Breht još 1926, *BT*, str. 15) i, iznad svega, uvela novi narativni akcenat i opseg.

Povremeno, Breht ovo pozorište slavi kao „pozorište za naučnu eru“. Ovaj opis se pokazao zbunjujućim, jer je „nauka“ u njegovim ranim spisima mogla označavati i nove tehnologije i industrije, i prirodne nauke, i sociološku perspektivu, i marksizam. Termin je kasnije, svejedno, bio odbačen kao isuviše uzak, kao i zato što je izraz „naučna era“ izgubio podršku (*BT*, str. 276). Ponekad se, takođe, na osnovu datog opisa smatra da je Breht nameravao da stvori „naučno pozorište“, a ne pozorište „za naučnu eru“, i da ovo implicira nekakav klinički, bestrasan model analize. Otud (neosnovana) optužba da je Breht proskribovao osećanja i zabavu, dok je zapravo želeo da predupredi empatiju (kao jednu od vrsta osećanja) i umesto nje podstakne čitav spektar zadovoljstava produktivnog života – bilo visokih ili niskih – uključujući tu zadovoljstva učenja i strasti posvećenog, kritičkog stava. „Razum i osećanja su nedeljivi“, piše Breht; predmet epskog pozorišta jeste „istraživanje“, a ne „samo stimulisanje“ osećanja (*BT*, str. 162).

Utoliko što je epsko pozorište bilo, ili pak postalo, doslednije marksističko pozorište (i iz tog razloga se može smatrati „naučnim“), ono je pokušavalo da proizvede poznavanje „uzročnih zakona razvoja“, da podeli umesto da ujedini auditorijum, da interveniše na polju ideja i stavova i transformiše ih. Njegov domen je, dakle, u suštinskom smislu domen svesti i ideologije. Kao takav, on može ciljati na suprotstavljanje uspavljujućih ideoloških efekata drame (epsko pozorište „pretvara gledaoca u posmatrača, ali / budi njegovu sposobnost za akciju / nagoni ga da donosi odluke“, *BT*, str. 37), ali sam za sebe ne može uništiti kapitalizam ili sprečiti nacizam. U pozorištu, kao što to formuliše Breht, „zagonetke sveta se ne rešavaju, već pokazuju“.<sup>8</sup> Sledstveno, da bi ostvarilo svoje ciljeve kao u potpunosti dijalektičko i materijalističko pozorište, bilo je potrebno da protivrečnosti koje razotkriva nastavi da sledi i izvan sopstvenih okvira, u materijalnom svetu sa spoljne strane zidova pozorišne dvorane.

Breht je u polovinom tridesetih godina dvadesetog veka na sledeći način sumirao nove odlike epskog pozorišta:

*Scena je počela da priča priču. Pripovedač više nije bio izopšten... Ne samo da je pozadina zauzela stav prema događajima na sceni... I glumci su se uzdržavali od potpunog prelaska u svoje uloge...*

*Scena je počela da instruiira.*

*Nafta, inflacija, rat, društvene borbe, porodica, religija, pšenica, tržište mesa – sve je postalo predmet pozorišnog predstavljanja. Horovi su prosvetili gledaoca... Filmovi su pokazivali montažu*

---

<sup>8</sup> Breht, *Arbeitsjournal*, tom 1, str. 216. (Pun zapis, datiran 20. decembar 1940, citiran je u Brooker, *Bertolt Brecht*, str. 82–3.)

*događaja iz celog sveta. Projekcije su dodavale statistike. A kako je „pozadina“ dospela u prvi scenski plan, tako su ljudske aktivnosti bile podvrgnute kritici... Pozorište je postalo stvar za filozofe, ali samo za one koji su želeli ne samo da objasne, već i da promene svet (BT, str. 71–2).*

Sledeći primere Mejerholjda i Piskatora, Breht je u ovom novom narativnom pozorištu angažovao scensku mašineriju, film, natpise, muziku, hor, kao i mimezis. Rezultat je bilo „razdvajanje elemenata“ umesto tradicionalnog, organski usklađenog umetničkog dela. Narator ili narativna funkcija su načinjene eksplicitnim, i naracija se odvijala ne u kontinuiranom, linearnom smeru, već kroz montažu „vijuga i skokova“ (BT, str. 201). Svaka scena je trebalo da stoji „za sebe“: tekst, muzika i scenografija nalazili su se u međusobnom kontrapunktu, prilagođavajući stavove – kako je rekao Breht – društvenom sadržaju komada (BT, str. 29). „Epsko“ je, dakle, predstavljalo opšti pojam za sve tehničke odlike Brehtovih postavki – upotrebu ogoljene scene, belog osvetljenja, napola spuštene zavese, maski, karakterističnih rekvizita, selektivno autentičnih kostima, tabloa, i stila glume – što je sve doprinelo njegovoj analitičkoj narativnoj perspektivi. Ako je želela da uspe u svojoj političkoj funkciji, predstava je morala da osvoji odobrenje ovakve perspektive „otuđivanjem“ publike od konvencionalnih oblika poistovećivanja i klišetiziranih modela opažanja i razumevanja.

Brehtovo povezivanje „epskog“ sa novim društvenim temama („nafta, inflacija, društvene borbe, familija, religija, tržište mesa“ [BT, str. 71]) sugerise da je trebalo da epski narativi poseduju aktuelnost. Iako je ovo ponekad gotovo i bio slučaj (sa *Svetom Jovanom od klanica, Mahagonijem, Užasom i bedom Trećeg rajha, Arturom Uijem*), Brehtove priče su češće predstavljale parabole (*Jajjoglavi i šiljoglavi, Kavkaski krug kredom, Dobra duša iz Sečuana*) ili služile kao istorijski udaljene paralele savremenim pitanjima i događajima (*Galilej, Majka Hrabrost, Dani Komune*). U kasnijim godinama, Breht je počeo da daje prednost terminu „parabola“ u opisivanju svog rada. On je, kako izveštava Ernst Šumajer, ponudio „jednostavnost i laku asimilaciju“; bio je „indirektan“, „lukav“, i „konkretan u apstrakciji“.<sup>9</sup> Čak i komad poput *Majke* bio je „istorijski otuđen“, dok je direktan tretman savremenih događaja bio opterećen problemima. Upravo u ovo vreme, Breht se, takođe, vratio eksplicitnoj upotrebi termina „dijalektika“ u opisivanju svog pozorišta. „Epsko“ je počeo da smatra isuviše ograničavajućim i podložnim izvrtaju. Koncept je bio „isuviše skroman i nejasan za vrstu pozorišta kojoj je bio namenjen“, kako je napisao u „Dodacima Kratkom Organonu“ (BT, str. 276). U dve kasnije beleške je izjavio:

*Sada se vrši napor da se od epskog pozorišta pređe na dijalektičko pozorište... „epsko pozorište“ je isuviše formalan izraz za vrstu pozorišta na koju se cilja (i koja se u izvesnoj meri praktikuje). Epsko pozorište je preduslov za ove doprinose, ali samo za sebe ne implicira da su glavni elementi zadovoljstva koje nude produktivnost i promenljivost društva iz koga potiču. (BT, str. 281–2)*

Brehtove primedbe impliciraju da bi pozorište koje bi koristilo tehnike „epskog“ lišene njegovih ciljeva predstavljalo idealističku i estetizovanu verziju Brehtovih namera. On je, zapravo, od početka govorio o teškoćama uspešne inscenacije epskog teatra, najviše zbog radikalne transformacije pozorišne publike i društva, koju ono nije samo promovisalo, nego

<sup>9</sup> Vit, *Brecht As They Knew Him*, str. 223–5.

i zahtevalo. Čak i značajan komad kakav je *Galilej*, zamišljen i postavljen u egzilu bez spomenutog neophodnog temelja, bio je usled spomenutog unazađen i – po Brehtovom mišljenju – manje od „epskog“. Komad *Gospodin Puntila i njegov sluga Mati*, prvi put izveden u Istočnom Berlinu 1949, bio je, slično, „onoliko epski koliko to danas može biti prihvaćeno (i ponuđeno)“.<sup>10</sup> Ove ograde smisljeno aludiraju na uslove, pre nego na tehnike ili unutrašnje efekte epskog pozorišta. Oseća se da u pozadini te ograde leži Brehtova sklonost da odbaci spomenuti termin u korist „dijalektike“, koja je naglašavala nezavršen i trajan istorijski proces; ili, neposrednije – u zabeleženim kasnijim izjavama – u korist opisa „filozofsko folklorno pozorište“: izraz jednostavniji od „dijalektike“, ali koji opet spaja ideje umetničke i političke svrhovitosti.<sup>11</sup>

Može da obeshrabri, ali je i karakteristično to što se Breht osećao stimulisan da okarakterise i dovede u pitanje odavno uspostavljeni rečnik. Ako postoji ikakva opšta tendencija u ovim kasnim izjavama, onda je to tendencija ka jednostavnosti i povratku na početke. Isti izazov je čujan u Brehtovoj sugestiji da su rani „komadi učenja“ namenjeni kolektivnom izvođenju u školama i na radnim mestima, i pogotovu kontroverzna *Mera*, predstavljaju pozorište budućnosti.<sup>12</sup> Ideje o „dijalektičkom“ ili „filozofsko-folklornom pozorištu“ su, slično, retrospektivne, a orijentisane napred, prema promenjenom pozorištu i društvu.

### **Verfremdung**

„Ekspozicija priče i njena komunikacija putem odgovarajućih sredstava očučđenja“, piše Breht u *Kratkom Organonu*, „predstavljaju glavni posao pozorišta“: iskaz koja nudi koristan sažetak odnosa između *Verfremdungseffekte* (efekata očučđenja) i „epskog“. Novi narativni sadržaj, signalizovan terminom „epsko“, trebalo je da bude dat na dijalektičan, neiluzionistički i nelinearan način, koji bi se izjasnio o sopstvenim trikovima, u nadi da usput razotkrije mehanizam ideologije. „Otuđiti događaj ili lik“, pisao je Breht, „znači, prvo, lišiti ih njihovih očiglednih, poznatih, jasnih svojstava i stvoriti doživljaj začučđenosti i radoznalosti prema njima“.<sup>13</sup> Direktna i indirektna upotreba naratora, nametljiva upotreba pesama, maski, natpisa i slika u montažnoj narativnoj sekvenci pomogla bi održavanju ovog nivoa čučđenja i pripremila samokritiku. Povrh ovog, repertoar efekata začučdnosti bi težio da proizvede dvostruku perspektivu na događaje i radnje, da bi istovremeno pokazao njihovu aktuelnu protivrečnu prirodu, i njihov istorijski uzrok ili društvenu motivaciju. Po često korišćenom poređenju, ovo je kao slediti pravac reke a ostajati iznad njega, ujedno unutar i iznad toka (*BT*, str. 44, 146, 191).

Samo je *Verfremdungseffekt*, kaže Breht, omogućio „potcrtavanje istorijskog aspekta konkretne društvene situacije... Bio je prevashodno namenjen istorizaciji prikazanih događaja“ (*BT*, str. 96, 98). Kao što je prethodno sumirao ovu logiku efekata u „Pozorištu za zadovoljstvo ili pozorištu za obuku“, „Ono što je 'prirodno' mora posedovati snagu onoga što

<sup>10</sup> Citirano u Folker (Völker), *Brecht: A Biography* (Marion Boyars: London i Boston, 1979), str. 336, a vidi i str. 226, 243.

<sup>11</sup> *Re-Interpreting Brecht*, str. 20, 47–9.

<sup>12</sup> Folker, *Brecht: A Biography*, str. 253.

<sup>13</sup> Brecht, *Gesammelte Werke*, XV, str. 301. Prevod je Kita Diksona (Keith Dickson) u *Towards Utopia*, str. 241.

je šokantno. Ovo je jedini način da se razotkriju zakoni uzroka i posledice. Ljudska aktivnost istovremeno mora biti takva i kadra da postane drukčija" (*BT*, str. 71). *Verfremdung* bi stoga proizveo talas iznenađenja i iluminacije, kako ono što je poznato i predvidljivo nije samo istorizovano i viđeno iznova, već i „prozreno“: sude mu oči sumnjičavog, radoznalo naivnog gledaoca. Dijalektičko kretanje događaja bi, tako, bilo privremeno suspendovano, održavano u mirovanju – kao što je primetio Valter Benjamin – sve dok, usled obrtanja određenog stava, čina ili događaja zarad razotkrivanja senke svoje alternative, ono što se podrazumeva ne bi bilo negirano pod zamajcem novog razumevanja i uviđanja društvenih alternativa. Kako to kaže Breht, opisujući ovaj puni dijalektički pokret: „Ono što je jasno, u određenom smislu, čini se nejasnim, ali samo zato da bi usled toga postalo utoliko lakše za razumevanje“ (*BT*, str. 143–4).

Breht je izveo koncept za *Verfremdung*, kao i toliko toka drugog, iz mnoštva izvora od kojih nijedan nije bio definitivni. Među ovima je glumački stil Mei-Lan-fanga, čije je izvođenje Breht video u Moskvi 1935. Smatra se da se prva pojava termina *Verfremdung* javlja u Brehtovom eseju „Efekti otuđenja u kineskoj glumi“, koji je usledio nakon spomenute posete. Prethodno je, međutim, koristio termin *Entfremdung* (koji se preciznije prevodi kao „otuđenje“) i – sudeći po komentaru prijatelja i savremenika kakav je Valter Benjamin – formulisao je teoriju epskog pozorišta pre putovanja u Moskvu.<sup>14</sup>

Značajno je da je Breht, takođe, razlikuje „društvene ciljeve ovih starih sredstava“, uključujući tu stil glume u azijskom pozorištu, i politizovaniju upotrebu ovih u nemačkom pozorištu (*BT*, str. 96, 192). Ova distinkcija je, zauzvrat, relevantna za razliku između Brehtovog *Verfremdung*a i „očuđavanja“ (*ostranenie*) u ruskom formalizmu – kovanicu Viktora Šklovskog, koju naročito Džon Vilet navodi kao Brehtov glavni izvor (*BT*, str. 99).<sup>15</sup> Veze između Brehta i sovjetske avangarde, a pogotovu Sergeja Tretjakova, suštastveni su deo svake ispravne procene rada i mišljenja ovog prvog – kao što su to i razlike u odnosu na kasniju zvaničnu sovjetsku doktrinu „socijalističkog realizma“. Ideja da Breht direktno duguje Šklovskom, ili Tretjakovu, međutim, neubedljiva je. Bernhard Rajh, na primer – čiju izjavu o Brehtovoj i Tretjakovljevoj zajedničkoj upotrebi izraza *Verfremdung* i njegovoj vezi sa Šklovskim Vilet prihvata kao dokaz derivativnosti ovog pojma – takođe ukazuje na način na koji se Brehtov koncept „prilično temeljno“ razlikuje od svog tobožnjeg izvora. Upoređen sa „ekstremno formalnoj jukstapoziciji“ Šklovskog i drugih, Brehtovo „činjenje svesnim“, kaže Rajh, „pomaže nam da bolje vidimo sadržaj stvari“.<sup>16</sup> Brehtovo shvatanje i upotreba reči *Verfremdung*, kao što sugerise ovo i mnogo toga drugog, uključuje određen nivo političkog uvida koji duboko radikalizuje formalističko sredstvo „očuđavanja“. Dakle, dok je Šklovski – kao indikativni kontrast spomenutom – govorio o „razotkrivanju sredstava“ umetnosti kao pokazatelju samorefleksivnosti kao osobini koja ovu definiše, Breht je govorio o „razotkrivanju društvene mreže uzročnosti i posledičnosti“ (*BT*, p. 109).

Dodatni moguć teorijski izvor zahteva nešto komentara. Brehtov *Verfremdungseffekt* obično se prevodi kao „sredstvo otuđenja“, a ovo implicira dug marksizmu. Kod Marksa,

<sup>14</sup> Ovo se nastavlja u potpunijoj diskusiji izvedenosti i porekla termina u Bruker, *Bertolt Brecht*, poglavlje 4.

<sup>15</sup> Vidi kod Vileta (Willett), *Brecht in Context* (Methuen: London i New York, 1984), str. 219.

<sup>16</sup> Bernhard Reich, *Im Wettlauf mit der Zeit* (Henschel: Berlin, 1970), str. 371; citirano u Bruker, *Bertolt Brecht*, str. 70.

međutim, „otuđenje“ opisuje upravo one uslove dehumanizovanog rada i društvenih odnosa u kapitalizmu koje je Breht želeo da prevaziđe. Ovde, dakle, postoji eho, ali ne direktna izvedenost iz Marksa. Zajedno sa njemu najbližim „marksističkim učiteljem“, Karlom Koršom, Breht je marksizam posmatrao kao istorijski određenu, kritičnu filozofiju revolucije, koja bi pomogla društvenoj promeni putem ideološke borbe. Kao što je centralni koncept „epskog pozorišta“, *Verfremdung*, predstavljao oružje u toj borbi, opis načina na koji bi umetnost „sopstvenim sredstvima pomogla velikom društvenom cilju gospodarenja životom“ (BT, str. 96). Ovo bi učinila ne ojačavanjem otuđenja u Marksovom smislu, već obznanjujući ga i razotkrivajući, podstičući time poznavanje uslova otuđenja kao istorijski proizvedenog i otvorenog za transformaciju u stvarnom svetu. Brehtov dug prema Marksu je, sledstveno, manji kada je reč o konceptu otuđenja nego – još jednom – kada je reč o metodu dijalektičkog materijalizma. Kao što potvrđuje jedan zapis u Brehtovom *Radnom dnevniku (Arbeitsjournal)*, „klar, dass das theater der verfremdung ein theater der dialektik ist“ („jasno je da je pozorište *Verfremdung*-a dijalektičko pozorište“).<sup>17</sup>

Ovo dodatno sugerise da je termin „otuđenje“ neodgovarajuć, i čak dezinformišući, prevod Brehtovog *Verfremdung*. Termini „defamiliarizacija“ ili „očuđenje“, kada se razumeju kao više od čisto formalnih sredstava, nude tačniji smisao Brehtovih namera. Još bolji izraz bio bi „de-alijenacija“, ali zapravo nema razloga za izbegavanje Brehtove originalne reči. Njena upotreba bi omogućila skretanje pažnje sa pitanja nomenklature na odnos teorije i praktičnih formi i efekata *Verfremdunga*, uključujući pitanje njihove kontinuirane primene – ili neutralizacije – izvan okvira Brehtovog dela.

Istina je, međutim, da Brehtovi spisi često direktno komentarišu upotrebu konkretnih sredstava u njegovim dramama, i da je opravdavaju. Jedan od primera se javlja u beleškama uz postavku *Majke*, gde su svedeni scenski dekor, upotreba platna za projekciju tekstova i gluma Helene Vajgel – između ostalih sredstava – opisani kao eksplicitno namenjeni sprečavanju saosećanja i pokazivanju promenljivosti događaja. Svejedno bi se moglo pomisliti da su sredstva i efekti poput spomenutih zavisili jedino od Brehtove lične režije i da su, zbog toga, neponovljivi. Isprva bi delovalo da poređenje dve postavke *Majke* iz tridesetih godina dvadesetog veka – jedne u režiji Brehta u Berlinu, druge u Tiater junionu u Njujorku – potvrđuje ovo. Jer, dok Brehtove beleške njegovu sopstvenu postavku predstavljaju kao uzornu, druga je, sa njegovog gledišta, katastrofalna. (Vidi odlomke u BT, str. 57–62 i 81–4). Pitanje Brehtove lične kontrole, međutim, ovde naposljetku nije značajan faktor, jer ono što je on ponajviše prigovarao njujorškoj postavci jesu odstupanja od teksta – pretvaranje direktnog obraćanja Majke i Hora u prvoj sceni, na primer, u dijalog Majke i njenog sina. Ova promena, načinjena u ime većeg realizma, prenebrežava udaljenost između figura, kao i uopštavajuću, narativnu funkciju Hora, te Majčino predstavljanje same sebe kao „da se radi o trećem licu“ (BT, p. 58).<sup>18</sup> Postavka Tiater juniona, dakle, izobličila je *eksplicitne* efekte očuđenja u komadu i tako ugrozila razbijen tok i političku poentu priče u kojoj su uloge Vlasove i njenog sina zamenjene, i u kojoj ona postaje „revolucionarna Majka“. Evidentno, dosta je zavisilo od načina igre i scenske postavke, ali je jasno i da su određeni osnovni V-efekti

<sup>17</sup> *Arbeitsjournal*, tom 1, str. 216; citirano u Bruker, *Bertolt Brecht*, str. 83.

<sup>18</sup> Vidi prepravljenu verziju scene u *GW*, xvii, str. 1042. Brehtov tekst se pojavljuje u prevodu u *The Mother* (Eyre Methuen: London, 1978).



(scenografije, izgovora, stava tela, montaže glasova i scena) strukturno uspostavljeni i „režirani” kroz tekst, i da ne zavise od određenog pozorišta ili Brehtovog ličnog nadzora.

„Brehtijanske” efekte je, tako, bilo moguće upotrebiti bez Brehta i – svakako – nakon njega. Druga zamerka, koja se odnosi na teorije postmodernog društva, nije da V-efekti iziskuju Brehtovu jedinstvenu kontrolu, već – upravo suprotno – da su oni postali toliko sveprisutni u modernom reklamiranju, igranim filmovima i televizijskim komedijama situacije, da su izgubili sve umetničke i političke efekte.<sup>19</sup> Breht je, zapravo, predvideo ovakav ishod u kasnom razgovoru sa Ernstom Šumaherom. On tu zamišlja svet u kome će njegovo pozorište postati standardno poput buržoaskog, i daje sledeći komentar:

*Znate, ljudska priroda zna kako da se adaptira jednako dobro kao i ostatak organske materije. Čovek je čak sposoban da posmatra atomski rat kao nešto normalno, pa zašto onda ne bi bio sposoban da se nosi sa jednom stvari tako malom kao što je efekat otuđenja, tako da ne mora da otvara oči. Mogu da zamislim da će oni jednog dana moći da osete staro zadovoljstvo kada im bude ponuđen efekat otuđenja.*<sup>20</sup>

Breht vidi izgled za nastajanje čisto estetizovanog V-efekta, odvojenog od svog društvenog značenja i svrhe. U isto vreme, međutim, on smatra da će novu svest ove vrste takođe „učvršćivati spoljne prilike”. Na kraju, predvidljivo – kao što navedeno sugerise – pitanje punog uticaja i opstanka V-efekta uključuje kulturna i politička pitanja u širem smislu, a ne samo pitanja umetnosti. Zadatak V-efekta je, kao što smo videli, da razotkrije potisnutu ili nerazmotrenu alternativu; da pokaže mogućnost za promenu sadržanu u razlici i protivrečnosti. Oni koji impliciraju da su V-efekti suvišni, sugerisu – ma koliko nenamerno to činili – da u savremenim, postmodernim društvima nema važnih razlika ili alternativa, i da još manje ima prihvatljivih utopijskih pogleda. U svetu koji brzo prihvata uniformnosti ekonomija zapadnjačkog stila, gde se govori da su veliki istorijski narativi završeni, gde su sprečeni kontrasti i alternative onih vrsta koje su bile značajne Brehtu (između, recimo, rata i mira, Istoka i Zapada, ili različitih tipova potrošačkog kapitalizma i socijalizma), ovo zaista može delovati kao tačna dijagnoza. Ako, međutim, nastavimo da, uz Brehta, mislimo da je svetu i dalje potrebna promena, ako ga vidimo pre kao pritisnutog posvemašnjom samodopadljivošću, onda je jasno da za V-efekat ima posla više nego ikad.

### **Gestus**

Breht je raspon V-efekata usmerio prevashodno ka glumcu i stilu glume, što je težište po kome se njegovo epsko pozorište razlikuje od pozorišta njegovih savremenika, kakav je Ervin Piskator. Breht nije bio jedinstven po terminima *Gestus* i *gestisch* (Vilet upućuje na Lesingovu upotrebu ovih reči 1767, i na članak Kurta Vajla iz 1929. o gestičkom karakteru muzike), a oni su se prvi put u Brehtovim spisima pojavili u „Beleškama uz Mahagoni („Moderno pozorište je epsko pozorište”), a zatim i u iscrpnijem, nešto kasnijem eseju „O gestičkoj

<sup>19</sup> Vidi: Toni Pinkni (Tony Pinkney), „Introduction”, u: *Raymond Williams: The Politics of Modernism* (Verso, London, 1989), str. 19–23; takođe i komentar u Rajt, *Postmodern Brecht*.

<sup>20</sup> Vit, *Brecht As They Knew Him*, str. 227–8.

muzici" (BT, str. 36, 104–6). Kao i drugi ključni termini, i ovi su se pokazali teški za prevođenje. Po Viletovoj definiciji, *Gestus* nosi kombinovana značenja „suština i gest;<sup>21</sup> stav ili pojedinačan aspekt stava, koji se da izraziti rečima i radnjom". On je odabrao da *Gestus* prevedu zastarelom engleskom rečju „*gest*“, koja znači „ophođenje, nošenje, maniri“, i ona je, uz pridevski oblik „gestički“,<sup>22</sup> postala uvrežena.

Ono što treba dodati Viletovom objašnjenju jeste Brehtova pažnja za osnovni društveni sadržaj scene ili radnje. Ovo se jasno pokazuje u njegovoj raspravi gestičke muzike, iako je Breht ranije potcrtao „moralno“ gledište gestova u fusnoti uz „Mahagoni“ esej. „Nisu svi gestovi društveni gestovi“, kaže on u „O gestičkoj muzici“. Tako, bolan izgled, „dokle god se održava toliko apstraktnim i uopštenim da se ne izdiže iznad čisto životinjske kategorije, još uvek nije društven“. Zajednička tendencija umetnosti bila je oslobađanje društvenog sadržaja iz svakog gesta. „'Izgled gladne životinje' može postati društveni gest ukoliko pokazuje da određeni ljudski postupci pojedinačne ljude mogu svesti na nivo zveri; društveni gest je gest relevantan za društvo, gest koji dopušta izvođenje zaključaka o društvenim prilikama" (BT, str. 104–5). Ovo je u dubokom skladu sa Brehtovim shvatanjem narativne potrebe epskog pozorišta: domen gesta je „domen stavova koje su likovi usvojili jedni prema drugima... Sve visi o „priči“, koja je „ono što se dešava između ljudi“. Tako, „priča je velika operacija pozorišta, potpuno usklađivanje svih gestičkih incidenata" (BT, str. 198, 200).

Društveni gestovi su, dakle, predstavljali jezgra isprekidanih, dijalektičkih narativa epskog pozorišta, i – sledstveno – materijal koji bi određeni ansambl najpre izdvojio i na njemu radio na probama. Proces određivanja mizanscena komada značio bi pojednostaviti ovaj na glavne tabloae, svesti tabloae na najmanje značajne jedinice, i od toga izgraditi temelj (vidi objašnjenje „Faze postavke“, BT, str. 240–2). Kao da je želeo da naglasi navedeni analitički pristup i odgovori na kritike, Breht je jednom prilikom napravio nemi film o postavci komada *Čovek je čovek*, koja je pokazala kako glumac Peter Lore sa uspehom pantomimski predstavlja „osnovna značenja koja leže ispod svake (neme) rečenice" (BT, str. 55). Lorea i Brehta je zanimalo da proizvedu „spoljnu“, društveno situiranu predstavu, pre nego da prodru u „unutrašnji život" lika. Slično tome, pri radu sa Čarlsom Lotonom u Americi – bez zajedničkog jezika izuzev Brehtovog slabog engleskog – obojica su bila prinuđena da koriste jezik pozorišta kako bi „preveli gestove“:

*rasprave o psihologiji bile su gotovo u potpunosti izbegavane. Čak i najosnovniji gestovi, kao što je Galilejev način posmatranja, ili njegova sceničnost, ili njegova pomama za zadovoljstvima, bili su utvrđeni u tri dimenzije kroz pravu igru. Našu prvu brigu su, tokom celog procesa, predstavljali najmanji delovi, rečenice, pa čak i uzvike – od kojih je svaki tretiran zasebno. (BT, str. 165)*

Kao deo uobičajene prakse, Brehtovi glumci su bili podsticani da uvežbavaju uloge koristeći sopstvene naglaske, pre nego da budu „u liku“, da čitaju u trećem rodu, menjaju tonalitete, pretvaraju sadašnje vreme u prošlo, uključuju didaskalije u dijalog, menjaju uloge, pa i da se služe empatijom (koju je ipak trebalo izbeći pri pravom izvođenju) (vidi BT, str. 136–7, 195). Breht je u Berliner ansamblu zapošljavao glumce „sa talentom“, ali bez uobi-

<sup>21</sup> U originalu: „*gist*“, to jest „*gesture*“. (Prim. prev.)

<sup>22</sup> U originalu: „*gestic*“. (Prim. prev.)

čajenih pozorišnih ili holivudskih osobina, razobučavao je školovane glumce tako da izgube česte navike kao što su „Gravitiranje ka središtu scene / Odvajanje od grupa ne bi li stajali sami... Podizanje glasa pri uvećavanju brzine / Igranje jedne stvari na osnovu druge, umesto jedne stvari nakon druge” (BT, str. 245). Kao i drugi aspekti Brehtovog pozorišta, gestička gluma je bila tehnički i ideološki suprotstavljena konvencijama drame, a potom, u posleratnom periodu, ortodoksijama socijalističkog realizma sovjetskog stila i Holivuda, koji se povezuju sa školom „metodske glume” Stanislavskog, to jest Lija Strazberga. Umesto da izloži pogledu utvrđeni lik, ili da se izgubi u ulozi, epski glumac / glumica pokazivao/-la je svoj lik kroz proces promene i razvoja, kao otvoren za komentare i izmene, učvoravajući razdvojene gestove zarad proizvodnje „celovitosti [...] lika uprkos – ili pre putem – prekida i skokova”. Brehtov cilj je postojano ostajala „najbolja moguća ekspozicija protivrečnog unutrašnjeg procesa” (BT, str. 55, 54 i 196, odeljak 53).

Očigledno, bilo bi zgodno da smo u mogućnosti da razmotrimo odnos između pisanih objašnjenja *Gestusa* i njegove izvedbe uživo u Brehtovoj režiji. Sa izuzetkom istorijskih dokaza ove vrste, najkorisnije ilustracije ostaju knjige modeli napravljene na osnovu izvođenja u Berliner ansamblu (koje *nisu*, nedvosmisleno je rekao Breht, namenjene popravljanju standardnih predstava) i esej „Ulična scena”.<sup>23</sup> U ovom potonjem, svedok kazuje priču o udesu, rekonstruišući ga za posmatrača i svedoke, menjajući uloge (sad glumeci vozača, a sad žrtvu), prelazeći iz prvog u treće lice, sa ciljem da pokaže kako se udes dogodio, i kako se mogao izbeći). Svedoci su stavljeni u položaj da potkrepe ili kritikuju opis, da iz njega nauče, i da oforme sopstveni sud.

Dok bi neko, kao što je ranije spomenuto, mogao zameriti da su Brehtova teorija i praksa bili nepristupačni i neobični, „Ulična scena” pokazuje da je gestička tehnika svesno dovodila u nov kontekst svakodnevno ponašanje. (Pljačka bi se mogla smatrati naročito savremenim uličnim gestom.) Epski glumci bi svoje uloge tretirali na sličan način, „predstavljajući ih, kao posmatrači ili izveštači, umesto da se predaju ulozi ili da pozivaju na saosećanje; tumačili bi svoje likove kao što bi to učinio neko ovima stran, ili kao po sećanju. Tako bi pokazali društveni gest sadržan u određenom činu ili događaju na način koji bi protivrečne emocije i motive sadržane u ovom situirao ili „istorizovao”. Po rečima samog Brehta, ovo je često podrazumevalo „citiranje” reči i radnji (sredstvo možda nepoznato dramati, ali često u pripovedanju). Kao što je sumirao sam Breht,

*Da bi postigao V-efekat, glumac mora odustati od potpunog pretvaranja u scenski lik. On pokazuje lik, citira svoje replike, ponavlja incident iz stvarnog života.*<sup>24</sup>

Epsku glumu, pre svega, obeležava ova dvostruka, dijalektizujuća funkcija. Glumci pokazuju likove dok sami bivaju pokazani, kontekstualizujući radnju i događaje kao trenutke

<sup>23</sup> Brecht on Theatre sadrži odlomak “From the Mother Courage Model”, str. 215–22; vidi i odeljke IV i V beleški uz *The Mother*, str. 58–9, te odeljke 47–67 „Kratkog Organona”, str. 193–201, za najčvršće objašnjenje u Brehtovim kasnijim spisima. Kao i “The Street Scene” u: *Brecht on Theatre*, str. 121.9, vidi *Poems 1913–1956*, za “On Everyday Theatre” i “Speech to the Danish Working Class Actors”, str. 176–9; 233–8. Ja razmatram važnost Brehtovih teoretskih koncepata za njegovu poeziju u Bruker, *Bertolt Brecht*, str. 93–147.

<sup>24</sup> *The Messingkauf Dialogues* (Methuen: London, 1978), str. 104.

odluke, određene senkom mogućih, ali neusvojenih alternativa („ugraditi u lik element tog 'ne-nego'", *BT*, str. 197). Cilj je, kao i uvek, bio načiniti publiku pozornom za protivrečan, promenljiv tok istorije.

Često se misli da se Breht u kasnijim godinama povukao iz teorije u praksu (Vilet, *BT*, str. 243). Ali, bilo bi ispravnije uvažiti potpuno materijalističan, to jest praktičan aspekt njegove teorije, i njegov nužno fizički izraz na sceni. Teorija gestičke glume bila je, naravno, teorija izvođenja, i u tom je smislu ona predstavljala najdoslovnije otelovljenje Brehtovog dijalektičkog materijalizma. Samo za sebe, to otelovljenje nije predstavljala garanciju uspešne realizacije ovog potonjeg. Neke od odlika gestičke glume, kao što je prethodno naznačeno povodom *V*-efekata, bile su upisane u sam jezik i tekst pojedinačnih komada. Ali, te odlike su zavisile (a zavise i dalje) i od veštine i talenta glumaca, njihove obuke i iskustva, te njihove profesionalne i političke posvećenosti.

Štaviše, Breht je uvek uviđao da epsko ili dijalektičko pozorište zavisi od umetničkih i društvenih uslova koji bi omogućili njegovo postojanje. Činjenica da je ovo nastavilo da bude slučaj u zbrkanim okolnostima posleratnog Istočnog Berlina učinila je da Breht dovede u pitanje ranije ključne reči i da im određenje. Njegovi kasniji napisi ukazuju i na obnovljenu teorijsku odlučnost (povratak „dijalektici"), te prateći naglasak na dijalogu i kolektivnoj praksi u Berliner ansamblu. Izgleda da je Breht u ovom kontekstu naročito nastojao da kombinuje teoriju i praksu u zajedničkoj, ali nenapadnoj radnoj filozofiji. Koncept koji sumira ove novije ciljeve – premda nije bio nov u Brehtovom rečniku – jeste *Haltung*. Ovaj termin se naglašeno provlači kroz Brehtove tekstove i, kao što tvrdi Darko Suvin, sadrži čitav spektar značenja („nošenje, stav, pristup, položaj tela, ponašanje, kao i balans i samokontrola.”)<sup>25</sup> Engleski termin „stav”<sup>26</sup> možda najbolje predstavlja ovaj raspon telesnih, profesionalnih, i intelektualnih konotacija. Termin se, dakle, odnosi na telesno prisustvo i nošenje glumaca (prisetimo se značaja koji je za Brehta imao suvonjavi umetnik mjuzikla Karl Falentin, te Čarli Čaplin), na *V*-efekte komada (kaže se da tekst, dekor i muzika „prilagođavaju stavove svome sadržaju), te na „kritičan stav” koji je Breht želeo da glumci usvoje i podstiču. Ova značenja termina *Haltung* ili „stav” pojavljuju se i u Viletovoj interpretaciji reci *Gestus* i *gestisch* (izraz „stava ili pojedinačnog aspekta određenog stava”; „ophođenje, nošenje, maniri”) i, dosledno, u iskazima o svojstvima i efektima gesta. Tako, „gest” je stvar „opštih stavova. Jezik je gestičan kada je utemeljen u gestu i kada prenosi određene stavove usvojene od strane govornika prema drugim ljudima” (*BT*, str. 104). Otkrivanje „društvenog gesta fašizma znači da umetnik mora usvojiti odlučan stav prema činjenici pompe” (*BT*, str. 105). Konkretni stavovi ili ophođenje koje je Breht tada predlagao bili su naizmenice učenje, kritika, zadovoljstvo ili produktivnost, i u svojim poslednjim godinama – u dodatnoj ključnoj reči koja ove kombinuje – „naivnosti”.

Po Manfredu Vekvertu, Breht je koncept „naivnosti” otkrio dok je razmatrao zbog čega je njegova teorija pogrešno shvaćena: zato što je „izostavio jednu polovinu, podrazumevajući da je ona u pozorištu očigledna – ulogu naivnosti”.<sup>27</sup> Pozorište je, kaže Vekvert, bilo naviknuto da se ovaj Brehtov termin dovodi u vezu s glumom, ali je on sad bio proširen

<sup>25</sup> Suvin, *To Brecht and Beyond*, str. 12.

<sup>26</sup> „Attitude”. (Prim. prev.)

<sup>27</sup> Vit, *Brecht As They Knew Him*, str. 148.

i uopšten. Tako, naivan je bio Brojgel, Lenjinova upotreba parabola, a i izvođenje *Dana komune* – čije su probe u to vreme bile u toku – takođe je trebalo da bude naivno.<sup>28</sup> Kao nov koncept, „naivno” je ujedinjavalo glumu i pozorište, izvođenje i teoriju. Tako je glumac morao „zauzeti stav čoveka koji se samo čudi” (*BT*, str. 197), ali Brehtovo pozorište je, takođe, bilo i „filozofsko u naivnom smislu...”, a njegova teorija „mnogo naivnija nego što ljudi misle” (*BT*, str. 248). „Naivno” je, dakle, na primeran način združilo suprotnosti; bio je to pogled, položaj tela, stav uma; impliciralo je inteligentnu jednostavnost, nevinost i dovitljivost, povezujući konceptualno i konkretno, popularno i filozofsko. Naivan stav bi poznato načinio začudnim, i problematizovao ono što je samo po sebi očigledno, signalizujući dijalektičan pokret od običnog i svakodnevnog ka originalnom i inovativnom. Bio je to, dakle – ukratko – sumirajući gest Brehtovog transformativnog, utopijskog pogleda na umetnost i život.

**Izvornik:** Peter Thomson i Glendyr Sacks, ur. *The Cambridge Companion to Brecht* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), str. 209–224.

(S engleskog preveo **Nenad Jovanović**)

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, str. 148, 149.