



BERT BREHT: OTUĐENJE, IGRA I PARABOLA

Savest i eksperiment

*Kakva su ovo vremena nastala,
Kad je razgovor o drveću gotovo već zločin,
Jer sadrži ćutanje o tolikim delima...*

Breht, *Posle nas rođenima*

Brehtova dela i Brehtov život obeleženi su nezavisnim traganjem i eksperimentisanjem jedne istinske genijalne ličnosti. Razume se, „apsolutne“ nezavisnosti nema, i kada upotrebljavamo ovaj izraz, mislimo na onu nezavisnost koja sama sebe ograničava sopstvenim saznanjima i sopstvenom savešću. A upravo je ta mera Brehtove istine i Brehtove savesti dirnula i duboko impresionirala duhovne snage našega vremena. Jer sva ona eksperimentisanja čistom formom, one ekskuzije u bezvazdušni prostor metafizičke igre iščileli su ili postali zamorni. Probudila se duboka potreba za čvrstim, stvarnim tлом, za smelošću koja se opredeljuje i koja, pored sve kritičnosti, nosi u sebi veru da postoji čovečan put i čovečno rešenje. Bila je to otprilike težnja slična onoj koja se, posle svetlosne dekompozicije koju je doneo impresionizam, pojavila u slikarstvu: da se dospe do čvrste mislilačke konstrukcije oblika i boje jednog Sezana.

Ovde, međutim, stvar nije tako prosta. U mnogim svojim mislima, na primer u svojoj *Kaznenoj meri*,¹ Breht je, gotovo s ritualnom strogošću, isticao postulat da pojedinac treba da se ugasi u zajednici. To je možda bilo svesno hiperbolisanje revolucionarnih institucija u onim danima kada je mladi građanski individualista prigrlio misao o proleterskoj solidarnosti. Razume se, i dijalektičar Breht bio je podložan dijalektičkom razvoju, i otud se ovaj fragment njegove misli ne može uzeti kao bitna i konačna definicija njegove ličnosti. Jer niko nije toliko osećao opasnost koja čovekovoj ličnosti pretila od svakog nasilja kao što ju je Breht osećao. Iako je partiju proleterijata opevao kao Pindar sportske šampione ili Vijon žene, on je često nalazio na nerazumevanje s njene strane. Nesentimentalna instrumentacija njegove magijsko-racionalne poezije zgranjivala je čak i one koje je opevao. Brehtov ogoljeni, nepatetični izraz nije im bio po ukusu.

Kao vesnik novoga, Breht je želeo da govori tako da ga shvate oni slojevi naroda kojima je umetnost našega vremena ostala tuđa.

U tome se služio arhaičnim sredstvima, jer ona u sebi nose prostodušnost i detinju slikovitost naivnosti. To vraćanje ranim oblicima odgovara duhu moderne umetnosti. Za razliku od mnogih drugih umetnika našeg vremena, Brehta je osvajala ne samo čisto estetska

¹ Reč je o komadu čiji se naslov drugde u ovoj svesci navodi kao *Mera*. (Prim. prir.)

strana te naivnosti, već istovremeno i njena primenljivost, bliskost između nje i svesti prostoga sveta.

Bilo bi netačno reći da Brehtovo delo vole pre svega obični i naivni ljudi. Između dva svetska rata Brehtovom teatru pljeskala je liberalna buržoazija. Gledaoci u parteru dobivali su jedan drugome sladokusne i samoironične osmehe i radovali se suptilnosti, eleganciji i duhovnoj prodornosti kojom ih je Breht prozreo. Kao što se nekada u Parizu, u predvečerje velike Francuske revolucije, dvorsko plemstvo tiskalo na predstave Bomarševog *Figara*. Ali, što su Brehtovi komadi postajali poučniji, to se ta ista publika sve više okretala od njih. Oni se nisu dopadali ni onima koji su naučili da je umetnost nešto odveć umetno, nešto pompežno uzvišeno, idealno lepo. Jer Breht je bio formulator jednostavnog u komplikovanim stvarima života.

Ali desilo se nešto neobično: ta složena jednostavnost mogla je da se shvati i zavoli i kao prosta jednostavnost. Tako je nastalo pozorište našeg vremena, u kome mogu da nađu mesta najraznovrsnije kategorije školovanja ljudske svesti.

Konstantno i promenljivo

*Neki čovek koji gospodina K. nije dugo video
pozdravi ga ovim rečima: Vi se niste ništa izmenili!
O, reče gospodin K. i preblede.*

Breht, Priče o gospodinu Kojneru

Kad sam dvadesetih godina upoznao Brehta u Berlinu susreo sam (već tada) monaški zatvoreno lice; skeptično ispitivačke oči pod tamnim svodom naočara otkrivale su hladnu boju razuma.

Bio sam u to vreme oduševljen analitičkom oštrinom, misaonom jasnoćom i asketskom jednostavnošću te poezije; onom čudesnom sintezom Dekartove preciznosti misli i Vijonove skeptično-opscene vitalnosti.

Posle Klajsta, u nemačkoj literaturi se nije našao sličan spreg velike muzikalnosti i trezvenog istraživačkog duha. Uživljavajući se lirski u svet, Breht želi da ga otkrije, on ga razlaže na njegove elemente da bi ga dijalektički preobražavao i nanovo gradio. Disciplina njegovih analiza, precizno knjigovodstvo misaonih kalkulacija karakteristični su već za najraniju fazu njegovog razvitka.²

U „slabosti“ koje se prebacuju Brehtu spada njegova beskrupulozna familija s tuđim idejnim blagom, koje on nesmetano koristi. Grimelshauzenova *Hrabrost* bila je uzor Brehtovoj

² Mali događaj, koji navodi Herbert Jering u časopisu *Sinn und Form*, više je no obična anegdota i odlično otkriva jednu Brehtovu karakternu crtu. Breht i njegov školski drug strepeli su da li će preći u viši razred. Pismeni zadaci bili su im slabi; Brehtov drug izbrisao je neke greške u tekstu i tvrdio da se učitelj prevario prilikom brojanja. Ovaj je izabrao suprotnu taktiku: uzeo je crveno mastilo i podvukao još nekoliko reči. Zatim se javio učitelju i bezazleno upitao u čemu je pogrešio. Učitelj se našao u čudu, nije mogao da nađe greške na nekim od označenih mesta. Breht je učitelja vratio u položaj učenika i time stekao nadmoćnost nad njim.

Majci Hrabrosti. Njegov *Kavkaski krug kredom* nadovezuje se na *Klabundov Krug gredom*. Koristio je Džon-Gejovu *Prosjračku operu* (*The Beggar's Opera*) za svoju *Operu za tri groša*. Njeni najlepší i najčuleniji songovi potiču iz *Malog* i *Velikog zaveštanja* Fransoa Vijona. Nije ih čak ni sam preveo, već se poslužio izvanrednom obradom K. L. Amera, a da mu ime nije ni spomenuo.

Ovu činjenicu Breht nije ni poricao. Sam je izjavio da je njegov odnos prema materijalu nagomilanom u vremenu i istoriji – „labav“. Možda sličan Šekspirovom odnosu prema Plautu ili Helderlinovom prema grčkom Parnasu. Kad koristim mrtvu materiju, poklanjam joj novi život, kaže pesnik. I stvarno, čak i Vijonova jedinstvena poezija tek je preko Brehta odjeknula u nemačkom jezičkom prostoru.

Ovaj ležerni stav Breht nije pokazivao samo prema tuđoj idejnoj imovini. Sećam se jedne masovne diskusije berlinskih tramvajskih službenika koji su učestvovali u velikom horu njegovog oratorijuma *Kaznena mera* i posle izvođenja kritikovali pojedine pasuse. Breht je mirno saslušao opširnu diskusiju, a zatim brisao ili menjao mesta koja su bila napadnuta. Mnogo godina kasnije, pred kraj 1933. ili početkom 1934, doživeo sam u užem krugu prijatelja sličnu raspravu. Bilo je to u Parizu u vreme bekstva pred fašizmom, u pejzažu ljute mržnje i uzaludnog čekanja po hotelskim sobama. U nepomirljivo sivoj sobi čitao je Breht jedne večeri svoje nove *Pesme i horove*. Hans Ajsler, koji je komponovao za njih muziku, pratio ga je na klaviru. Udarao je po dirkama s demonskom snagom, podskakivao sa stolice kod kadence, a njegov promukao, piskav glas natapao je s vremena na vreme pesnikove reči slutnjama jednog mračnog vremena. U pesmama i muzici osećalo se još nešto živo u toj izgubljenosti Nemačkoj, življe možda i trajnije od Hitlerove vlasti megalomanski projicirane u večnost. „O, Nemačka, bleđa mati! Okaljani među narodima.“ Posle recitovanja nastala je diskusija. U zadimljenoj sobi sedeli su funkcioneri velike nemačke organizacije, koja je bila razbijena, poražena, razvlašćeni specijalisti revolucije, koji su iznosili svoje ne uvek stručno, ali kompetentno mišljenje. Poneka pesma im se nije dopala, ili su je smatrali politički pogrešno nijansiranom. Breht je slušao bez uzbuđivanja, hladnokrvno vadio iz zbirke pesme o kojima je bila reč i, čini mi se, odmah ih i uništavao.

Često sam razmišljao o tom njegovom stavu. Prezriva samosvest, ili poslednja konsekvencija antiindividualizma – do spremnosti da se negira svoje ja?

Ima ljudi koji se ponose time što se nikada nisu menjali. Ali niko ne gazi u dečjim cipelama kroz ceo život. Ne menjati se – u jednoj promenljivoj stvarnosti – znači stagnirati. Ne u promeni, njena nužnost je van diskusije, već u pravcu promene leži problem. Breht je od opšteg, anaroidnog protesta protiv građansko-statičke bezbednosti prešao na dijalektičku kritiku društva, na integralnu borbu za njegovu izmenu.

Začudo, i u nas neka neobična, kasnograđanska vrlina zamagli ponekad kritičku svest. Od pre nekoliko godina javlja se, doduše stidljivo skriveno, ali ipak postojano, negiranje političke muze. Ona često nije ni bila muza. Ali zato nije ni sve umetnost što se ponaša apolitično. Naturalistički konvencionalno koncipirana umetnička konfekcija koja narodnooslobodilačku borbu prikazuje površno, lišenu psihološke drame i slojevitosti njene unutarnje arhitekture, nije još argumenat protiv tematskog. Umetnost hrišćanskog srednjeg veka – i zidno slikarstvo srpskih i makedonskih manastira – jeste prikaz patnje i trijumfa hrišćanske vojne legende, transponovane u večno ljudsku temu. Gotovo svaka velika umetnost u toku

vekova uobličila je u stvari raspru stvaraoaca s vremenom, suda ličnosti sa društvom. Zar Sofoklova *Antigona* ne znači dramski izraz sukoba između božanske i državne sile? Zar i Danteove i Šekspirove buržoaske i ljudske komedije nisu sudar takve vrste? Šta je oveko-većilo lik Fausta ili Raskoljnikova?

Svakako, u XIX veku jedna revolucionarna generacija umetnika izrazila je svoj politički stav prema samodopadljivosti građanske klase manifestujući apolitičnost. Poznati pokret *l'art pour l'art* značio je, u stvari, političku poziciju protiv negativnih snaga epohe. Malo ima primera pravog umetničkog stvaralaštva koje nije, makar i posredno, uvijeno u simbole, u osnovnim svojim crtama zauzelo određen stav prema vremenu i društvu. Kafkin *Proces*, Doktor *Faustus* Tomasa Mana, Foknerova *Svetlost u avgustu* svedoče o raznovrsnoj strukturi takvog stava. Ovo nikako ne znači nužnost vezanosti za tematsko ili nužnost žanr-slikarstva. Svako umetničko delo koje dublje prodire u stvarnost – bez obzira s koje geografske ili psihološke stanice polazilo – dajući pojedinačno, posebno, daje i celinu. Stvarnost sadrži i san i traumu, materiju i duh, društvenu i individualnu dušu u njihovoj transcendenciji. Mislim da je Brehtova poezija pogodna da probudi iz snova talentovanu i, ponekad, pogrešnim pretpostavkama pomalo depolitiziranu generaciju naših mladih pesnika. Ne zato što ne valja sanjati, već zato što se njima samo čini da sanjaju, što su njihovi snovi često samo od hartije, što ne izviru iz ponora njihovog ja već iz transkripcije literature. San nije protivrečnost stvarnoga već njegova dublja dopuna. I polazak u unutarnje pejzaže može da ima ljudski lik, i nevidljivost svoju savest, i tama svoj oblik. „Mi se upravo budimo kada sanjamo da sanjamo“, pisao je Helderlin.

Mračno vreme

Zaista, ja živim u mračnim vremenima.

Breht, *Posle nas rođenima*

Mladi Breht (rođen 1898. u Augzburgu kao sin fabrikanta hartije) ukrcao se na Rembo-ov „pijani brod“. Na životno putovanje poneo je Vijona, šansone s vašara i one što su ih spevale skitnice svih vremena. More koje je nosilo njegovu lađu bilo je još uznemireno poznim burama Prvog svetskog rata. U tmuni i bez duhovnog zavičaja, pesnici su posumnjali u razvitak i napredak. „Kako da se ne rugamo krepkom progresu od čeličnog kuršuma do granate“ (Gotfrid Ben). „Znam da su nam ostale samo još katastrofe, požari, eksplozije, survavanja s visokih kula, krici amoka“ (Ludvig Rubiner).

Kroz ovaj svet sumračnih ekstaza i zanemelih vizija, kroz prostor jednoga obesmišljenog života i njegovih lažnih ulepšavanja u umetnosti, mladi Breht plovi pod bezbrižnom maskom mornara koji je prošao kroz oluje svih zemaljskih doba. Stoička ravnodušnost samo je sta-faža toga perioda: junaci njegovih balada jesu ljudi koje niko i ništa ne može da pokoleba – cinični, neustrašivi i jaki u katastrofama prirode i civilizacije:

*Za vreme zemljotresa koji će doći, nadam se, dozvoliti neću
Da mi se ugasi „virdžinija“ od gorčine*

*Ja, Bertold Breht, prognan u asfaltne gradove
Iz majčinih crnih šuma punih tmine.*

Ovaj lirski biografski podatak govori o slici koju je pesnik stvorio u sebi i svom vremenu. Jedan svet ekstatične propasti i divljeg gnjilenja jeste mesto gde čovek boravi i umire. Snoviđenja brutalnosti – animalni odnosi, oplođavanje, rađanje i smrt. Na zelenoj, somotskoj mesečini, u pejzažu raspadanja, prepliću se fauna i flora, čovek i svemir. Usred algi i močvarnog bilja plivaju hijene u raspadanju, kitovi i ljudski stvorovi. Između života i smrti samo stupnjevi intenziteta. I živi su zahvaćeni smrću, njihova utroba već je nagrizena, njihova se duša već gasi, pa i onaj što se još glasno smeje, i taj je već izgubljen. Tako se i *Bâl* (*Bâl*, rano Brehtovo dramsko delo, za koje je Hugo fon Hofmanstal napisao predgovor), posrnuli bog, ugušio u rakiji i požudi, i umro usamljen, ogorčen, u nedrima zemlje. Tako je Kortezove ljude prekrila džungla, a vojnike progutala voda koju su gazili, tako je graditelje železnice u Fort Dolandu potopila ohajska reka kad su, najzad, iznad njihovih glava protutnjali vozovi. Tako propadaju hulje, izgnanici iz neba i pakla, i „ubice što su nanele mnoga zla“. Čovek ne zna zašto postoji ni zašto je takav. Nevin je i Jakob Apfelbek, ocebica:

*I kad su ga upitali zašto je to učinio,
rekao je Jakob Apfelbek: Ja ne znam.*

I za Mariju Farar, čedomorku, traži Breht naše razumevanje; teško je rađati u nužniku, bez krova nad glavom. I mrtvi vojnik pripada toj porodici ugašenih kojima je potrebno naše sažaljenje. „Sasuli su vatrenu rakiju u njegovo trulo telo...“ i poslali ga da junački umre.

Čovek se raspada, postaje jedno s lešinama u rekama. Sve iznova izronjava blede, gnjilo telo mlade davljenice kao simbol u Brehtovim pesmama. Svuda je mrak i noć, i njoj je, bez sentimentalnosti i s divljenjem, posvećena Brehtova poezija toga razdoblja.

*Hvalite hladnoću, mrak i propast!
Pogledajte
Niko ne mari za vas
Možete mirne duše umreti.*

Vreme u kome Breht piše svoju dramu *Spartakus*, kasnije nazvanu *Doboši u noći*, jeste vreme sloma nemačke građanske imperije i sloma nemačke proleTERSKE revolucije. Ovaj komad bio je scenarij debakla, slika sudbine povratnikâ, koji zatiču radna mesta zatvorena, svoje tanjire prazne, svoje ideale zbrisane a verenice u krevetu zabušanata.

*Ana (verenica) kaže vojniku Kragleru, koga su proglasili za nestalog, a on se ipak vratio:
„O, Andrejas, zašto se tako dugo nisi vratio? Zar su te zadržavali topovima i sabljama? Sad
više ne mogu da dođem do tebe.*

Kragler: Zar sam uopšte otišao?

*Ana: Ostao si dugo kraj mene, u prvo vreme je tvog glas još bio svež. Idući hodnikom, očea-
la sam se o tebe, a na livadi si me zvao iza javora, mada su pisali da ti je kuršum prosvirao čelo i
da su te pokopali dva dana kasnije. Ali se odjednom sve izmenilo; išla sam hodnikom, prazan je
bio, a javor se učutao.“*

Ratni dobitnik, gospodin Balike, Kraglerov tast, kaže Kragleru:
„Dakle, šta želite? Nemate ni prebijene pare? Ležite na ulici? Otadžbina vam nudi vergl...“ I dok se na ulici čuju doboši i povici revolucionara, Balike nastavlja:
„Spartakus! Vaši prijatelji, gospodine Andrease Kragleru! Vaši mračni kompanjoni! Vaši krugovi koji viču po novinskim četvrtima...“

Kragler se ne pridružuje Spartakusu. On se odlučuje za „veliki, beli i široki krevet“. Da li je to simbol rezignacije, duh špekulanta i švercera, nihilističko negiranje ideja i borbe za te ideje?

Ni armija ostalih Kraglera nije prišla Spartakusu. Rat ju je zamorio, napuštena i bedna, čežnula je za belim krevetom. Nije znala da je Spartakus bio njeno drugo, neostvareno ja.

U ovom komadu – prikazanom 1923. u Minhenu – prvi put se pevala *Legenda o mrtvom vojniku*, jedan od onih uzbudljivih songova čiji će se lapidarni jezik ulice, praćen verglom, sentimentalnošću i poetskom banalnošću džeza, otada javljati u Brehtovim delima.

Za vreme predstave održane u Minhenu, sa zidovima u pozorištu govorili su plakati: „Ne zurite tako romantično!“ Svoju publiku, koju su varali lažni proroci kulture, pesnik je cinički upozoravao da se čuva lakovernosti. Ova parola, još bliska dadaizmu, označavala je početak Brehtovog razvojnog puta ka pozornici deluzionisanja. Sledeće drame još obrađuju problematiku društvenih i ljudskih katastrofa i nepremostivu usamljenost jedinke. I drama *U čestaru velegrada*,³ napisana 1927, dotiče se izgubljenosti i razbijenosti, obezvređivanja i zamenljivosti čoveka u civilizaciji, problema kome Breht posvećuje i svoj zanimljivi komad *Čovek je čovek*.

Čovek je čovek (*Mann ist Mann*, 1927) jeste izveštaj o imperijalističkom pljačkaškom pohodu (Engleza u Indiju – kako brzo prolazi vreme!) koji se u komadu naziva odbrambenim ratom: Breht pokazuje da su imena, titule, osećanja, habitus i karakter samo predrasude i maska. Čovek može da se rastavi na delove i ponovo sastavi u roku od nekoliko časova. Ličnost koja živi u uverenju da je slobodna može da se mesi kao testo u pekarevoj ruci.

Taj preobražaj blagoga malograđanina, bezazlenog i dobrodušnog Gali Geja, čoveka koji ne može da kaže ne, taj preobražaj u mašinu koja maršira i ubija po naređenju neke nepoznate sile, čini glavnu temu ovoga komada. Gali Gej je pošao da za svoju ženu kupi ribu srednje veličine i usput sreo tri vojnika koji su prilikom jedne provale izgubili četvrtog druga. Bez njega im nema povratka. Na zboru bi se ispostavilo da nedostaje četvrti čovek i zločin bi bio otkriven. Zato im je potreban Gali Gej, da bi zamenio četvrtog vojnika, i to ne samo u toku jednog dana, nego zauvek. Ali, da bi Gali Gej mogao da postane njihov, on mora izbrisati svoj dotadašnji život. A ko bi to učinio, sem ako ga na to nužda ne natera? Zato je potrebno da Gali izvrši delo koje bi mu onemogućilo da se vrati u svoje staro ja.

Vojnici ga nagovaraju da proda pukovskog slona. Ovaj posao je primer pravničkih lakrdija koje se javljaju u gotovo svim Brehtovim komadima i u kojima Breht, kroz kazuistiku građanskog državnog tužioca, dovodi buržoasko pravo *ad absurdum*. Slona koga prodaje Gali Gej – pošto ne ume da kaže ne i pošto mali posao nikad ne može da škodi – čine dva vojnika zaogrnuti mušemom; napred visi gas-masku umesto surle. Kada je posao obavljen, drugovi hapse Geja zbog trostrukog zločina:

³ Reč je o drami čiji se naslov drugde u ovom tematu navodi kao *U džungli gradova*. (Prim. prir.)

Slušaj dobro, čoveče, zato što si, prvo, ukrao i prodao armijskog slona, zato što si, drugo, prodao slona koji nije bio slon, a to je prevara, i zato što, treće, nemaš ni imena ni pasoša da nam pokažeš, da si možda čak i špijun ili varalica koji se na zboru pojavio pod lažnim imenom.

Gali Gej se, prestrašen, odriče samoga sebe i priznaje da je onaj koga uopšte ne poznaje. A da bi paragrafska pravda bila zadovoljena, Gali Gej, prodavac kraljevskog slona, biva streljan – i to lažnom municijom. Posle posmrtnog govora, ceremonija je završena: Gali Gej, čovek koji je pošao da kupi ribu, a prodao slona, više ne postoji.

Kao i *Čovek je čovek*, tako je i opera *Mahagoni* izazvala mnoge pozorišne skandale. Ova opera, koja je još to ukoliko je publika priznaje kao takvu, opisuje dolazak u grad Mahagoni Paula Akermana, drvoseče iz Aljaske, i njegovih drugova, koji svi žele da kupe sreću. Evo kako tamo reklamiraju sreću:

*Prvo, ne zaboravite, dolazi klopa
Drugo, dolazi ljubavni akt
Treće, boks da se ne zaboravi
Četvrto, lokanje, kaže kontrakt.*

Ali i ove se divote kupuju, i to samo za gotov novac. Posle mnogih avantura i slavних dela, drvoseču Paula Akermana čeka tužan kraj pošto mu je ponestalo para:

*Ti, Paule Akermane, osuđen si
Zbog indirektnog ubistva prijatelja –
Na dva dana pritvora.*

*Zbog povrede mira i sloge –
Na dve godine gubitka časti.*

*Zbog zavođenja jedne devojke po imenu Dženi
Na četiri godine uslovno.*

*Zbog pevanja zabranjenih pesama za vreme uragana
Na deset godina tamnice.*

*Ali zato što nisi platio tri boce moga viskija i jednu motku
Bićeš osuđen na smrt, Paule Akermane.*

Brehtov najpopularniji komad, *Opera za tri groša* (*Dreigroschenoper*, 1931), stoji između lirske ekspresije skeptično-anarhoidnog perioda i, kasnije napisanih, socijalno-aktivističkih poučnih komada. *Opera za tri groša*, kao i *Mahagoni*, neodvojiva je od muzičkog dela Kurta Vajla – tek ritmička lazura muzike čini analitičku oštricu Brehtove satire podnošljivom za publiku. Sadržaj ovoga komada zasniva se na staroj engleskoj melodrami *Prosjakova opera*. Glavni junak je mnogostruki ubica, vođa grupe provalnika, koja se, u duhu opšteg društvenog preobražaja, sa lopovske manufakture dramskih razbojnika prebacila na modernu tehniku bankovnog i berzanskog poslovanja. Posle raznovrsnih avantura, Mekis, glava

bande, dospeva na vešala. Mekisov najbliži prijatelj je šef londonske policije. Zahvaljujući slučajnim komplikacijama, policiji ne polazi za rukom da omogući Mekisu bekstvo. Dok junak stoji pod vešalima, njegov tast, organizator prosjaka, Pičem, drži govor publici u kome demonstrira dvostruku ulogu istine, istine pozorišta i istine običnog sveta. U hrišćanskom svetu čoveku se ništa ne prašta, prema tome, Mekisa treba obesiti. U operi, međutim, pravda se može zameniti izuzetnom milošću. Na kraju, kroz finu pesničku ironiju, Mekis dobija od kraljičinog izaslanika plemstvo umesto vešala. Mali lopovi su za vešala, ali Mekis dobija zamak Marmarel, doživotnu rentu od 10.000 funti i kraljičinu čestitku.

U komadima *Opera za tri groša*, *Čovek je čovek* i *Doboši u noći*, u tim najznačajnijim delima ranog perioda, likovi su odenuti u ruho naglašene trezvenosti. Samo su dimenzije pomerene, sitne svakodnevne stvari primaju veristički zaoštrene konture, magično-nadstvarno osvetljenje fosforescentnim duhom. Na ovoj tajanstvenoj pozadini razbojnički i poročni nagoni dobijaju herojsku notu. Kao posledica malograđanske sputanosti jedinke, stanovnici gradova pretvaraju se u brojeve na platnim spiskovima, u matičnim knjigama i na pločicama za raspoznavanje vojnika po bolnicama i grobljima. Čovek ove civilizacije beznadežno je sam. Paul Akerman, junak opere *Mahagoni*, moli svoga prijatelja Hajnriha, s kojim je sedam zima sekao šume na Aljasci, da mu da sto dolara da bi se spasao električne stolice. Hajnrih odgovara: „Paul, ti si mi blizak kao čovek, ali novac je nešto drugo.“ Dženi, devojka koja ga voli, kaže:

*Jer, kako čovek sebi prostre, tako će i da legne,
pokriti ga niko neće.*

U Brehtovim gradovima ljudi se filmskim tempom kreću pod iritirajućim neonskim osvetljenjem svojih nagona, usred otimačine novca i usred strasti. Oni ubijaju, eksploatišu, uništavaju, podjarmljuju i pate. I najbolji među njima može u džungli na asfaltu samo da sažaljivo slegne ramenima:

*Biti dobar čovek, ko to ne bi hteo!
Nažalost, na ovoj su zvezdi
sredstva oskudna i ljudi okrutni.
Ko ne bi želeo da živi u slozi,
Ali prilike – nisu za to pogodne.*

Ova sentenca iz *Opere za tri groša* poslednja je klauzula u nihilističkom zaveštanju tamnog doba Brehtove poezije. U *Baladi o sirotom B. B.* pesnik je prerekao bedu i nezadrživu propast ovoga sveta:

*Od svih gradova ostaće
vetar
koji je prošao kroz njih!
Kuća veseli gosta: on je prazni žedno.
Mi znamo da smo samo privremeni
I da će iza nas doći: ništa spomena vredno.*

Ironično-provokativna sentimentalnost ljubavnih arija i romansa, sladunjavo blazirani songovi i gorko cinične balade prate prikaz jedne sumnjive, očajne i potresne stvarnosti. Songovi iz *Opere za tri groša* prerastaju u šlagere nastupajuće ekonomske krize, i milionska publika pevuši sa „galgenhumorom“:

*Napravi samo plan
I budi mozak ti
I napravi još jedan plan
I taj će propasti.*

„Pesma o nesavršenosti ljudskog htenja“ iz *Opera za tri groša*

Poučni komadi (Lehrstücke)

*Nauči najjednostavnije! Za one kojih je vreme
došlo nikada nije prekasno!*

„Pohvala učenju“ iz drame *Mati*

Brecht je krenuo iz gradske džungle, iz nepoznatih i egzotičnih zemalja fantazije gde se zeleni mesec rasipa nad džezom i savanama, iz Bilbaoa i Alabame snova, a stigao je u Bilbao pobunjenih metalčkih radnika, u Alabamu, grad s električnim stolicama, koje su čekale nevine mlade crnce...

„Izmenite svet, potrebno je“, to je lajtmotiv novog Brehtovog pesništva. Ali kako izmeniti ovaj svet, kako savladati haos, kako zagospodariti mrakom? Saznanjem, nasiljem i disciplinom. Tačnije, saznanjem koje pruža istorijski materijalizam, nasiljem revolucije, disciplinom Partije. „Zar je Breht to tako oštro formulisao?“ – pita devojkica kojoj diktiram ove redove. „Zar se umetnost i programatika nekako ne potiru?“ Iako Breht nije bio član Partije, on je kao pesnik postao njen glasnik:

*Pojedinac ima dva oka
Partija ima hiljadu očiju.
Partija vidi sedam država
Pojedinac vidi jedan grad.
Pojedinac ima svoj čas
Ali Partija ima mnogo časova.
Pojedinac može biti uništen
Ali Partija ne može biti uništena.*

Pozorišni komadi iz ranog stvaralačkog perioda, *Doboši u noći*, *Bâl*, *U čestaru velegrada*, u svojoj čulno-konkretnoj realizaciji, u magično obojenoj irealnoj pobuni protiv nečega sveopšteg i kosmički neopipljivog, imali su prizvuk ekspresionističke ekstatike. *Mahagoni* i *Opera za tri groša* već se približuju „glavnom zadatku pozorišta“, koje, kao i sve umetnosti (kaže Breht), treba da zabavi gledaoca. Brehtova magična satira pomalo liči na Gojine *Suenjose* i

na zajedljivu društveno-kritičku parodiju Hogarta. Na ovaj period nadovezuju se prvi čisto didaktički pokušaji, u kojima se umetnik potčinjava pedagogu, a moralista prosvetitelju. Kroz eksperiment, Breht razvija svoju novu teoriju: „Suština pozorišnog komada“, kaže Breht, „nije u tome da otpusti gledaoca pošto je, po Aristotelu, prošao kroz katarzu, već u tome da ga otpusti kad je preobražen, ili bolje, da u njega usadi seme preobražaja koje treba da nikne izvan predstave.“

U tom smislu Breht i naziva svoja dela poučnim komadima. Ukazujući na pozornici na pravi i pogrešan postupak, on želi da ukaže šta je pravi a šta pogrešan postupak u životu. Breht nije začetnik pedagoškog pozorišta. Jezuitski teatar iz vremena baroka, engleski moraliteti, bezbožne šale interludija i pobožni mirakli i pasije ranog srednjeg veka, gotovo čitavo pozorišno stvaralaštvo Dalekog istoka i prearistotelovske dramatičke rukovodili su se sličnim namerama. U starokineskoj komediji Ju-Paj-Čunga glumci stupaju na pozornicu predstavljajući se publici:

Gospođa Vang: „Ja sam Vang, žena mandarina Lu. Čekam svoga sina Fu-Tunga, koji je u školi i koji treba uskoro da se vrati. Spremiću mu čaj i čorbu; i muž će biti gladan kada bude došao sa sednice.“

Kaluđer: „Ja, jadni kaluđer, idem iz mesta u mesto (obraća se publici) da bih vama smrtnicima održao svoju propoved. Ljudi moji, pokajte se, sledite učenje svetoga Tao!“

Meksi kaže publici: „U ovoj štali održaće se danas moje venčanje sa gospođicom Poli Pičem, koja je pošla za mene iz ljubavi, da bi sa mnom delila život.“

U komadu *Mati* starica se obraća publici i govori o svom teškom položaju: ona nema mogućnosti da skuva svome sinu ni jaku supu. Akteri ne istupaju akciono u psihološkom toku radnje. Na pozornici se dešava veoma malo, umesto toga, događaj se demonstrira pred gledaocem ili mu se naknadno ispriča. Pored toga što prikazuju događaje, glumci iznose i argumente, objašnjenja i pouke, koje gledalac treba da primi kao naravoučenije prizora.

Rekli smo već da su prikazane sudbine samo pogodni nosioci društvenih fenomena na šahovskoj tabli dramskog sukoba. Ljudi ne govore osobenim jezikom jedinke, već preciznom formulom sloja kome pripadaju. Oni nisu plastični tumači individualnih strasti i ličnih sukoba, već oštro ukomponovani i precizno ocrtani simboli kolektivnih sudbina i afekata. Hoćemo li zato reći da Breht nije uspeo da ostvari „žive likove“? Samo iz nespornosti, iz neshvatanja autorovih namera mogao bi da proizide takav sud.

Za Brehta, funkcionalna vrednost individualnih sudbina leži u ubedljivosti primera. Istovremeno, one imaju i „kulinarsku“ funkciju. Pozorišni posetilac i čitalac romana traže za svoj novac „sudbine“. Autor ih liferuje po narudžbini, ali pod atrapom „junaka“ prošvercuje i svoje pouke.

Samu ideju Breht demonstrira i kuje na pozornici pomoću konkretnog slučaja. Hor često intonira glavnu misao, a ona se zatim ponavlja i učvršćuje kao refren. Razmišljao sam o tome zašto se Breht vratio sholastično-pretklasičnoj umetničkoj formi. Ima li tu neke analogije sa opštim interesovanjem umetnosti za arhaično i primitivno? Ne baš sasvim – ili ne samo to. Brehta ne privlače estetska fascinantsnost naivnosti i magična skrivenost minulih ili poluzaboravljenih kultura. Njega u ranim umetničkim izrazima privlači neposrednost

didaktičke funkcije, jednostavnost s kojom je trebalo predati poruku da bi je shvatila i prihvatila zajednica.

Brecht je pre mnogo godina postavio shemu za svoje komade:

<i>Dramsko pozorište</i>	<i>Epsko pozorište</i>
Aktivno uvlači gledaoca u radnju troši njegovu aktivnost izaziva osećanja	Narativno pretvara gledaoca u posmatrača budi njegovu aktivnost primorava na odluku
Doživljaj uvlači gledaoca u događaj	Pogled na svet suočava ga sa događajem
Sugestija osećaji se konzerviraju	Argument produbljen do saznanja
Gledalac se usred događaja saživljuje	Gledalac pred događajem studira
Čovek kao poznata veličina nepromenljivi čovek	Čovek kao predmet istraživanja promenljivi čovek i čovek koji se menja
Napetost zbog ishoda jedna scena radi druge	Napetost zbog hoda svaka scena za sebe
Razvoj ide linearno evolucionarna neophodnost čovek kao fiksum mišljenje određuje biće	Montaža u spiralama skokovi čovek kao proces društveno biće određuje mišljenje
Osećanje	Razum.

Od svih poučnih komada možda je *Kaznena mera* (*Die massnahme*, 1931) najdosledniji. To je vrsta oratorijuma, kombinacija govornih horova i onih što pevaju, instrumentalne muzike i scensko-dramske međuigre. Četiri komunistička agitatora polažu račun pred partijskim sudom koji tumači masovni hor. Partija ih je poslala u Kinu da bi tamo organizovali revoluciju. Da ne bi doveli u opasnost uspeh misije, oni su prinuđeni da ubiju svoga najmlađeg druga, petog agitatora. Partijski sud treba da sasluša kako se njihov drug držao u raznim situacijama. Njegov prestup sastoji se u tome što je, rukovođen sažaljenjem, pokušao da pomogne jednom ribaru i time omeo štrajk. Što je, zatim, prilikom deljenja letaka branio nekog radnika koga je tukla policija i time naškodio brižljivo pripremanoj akciji. I, najzad, najveća greška, što je odbio da ruča s bogatim trgovcem koji se, u taktičnom savezu s radnicima protiv stranih imperijalista, ponudio da liferuje puške za revoluciju. Osetljivi i nedisciplinovani revolucionar razderao je svoju masku, simbol bezličnosti: „I u mraku ugledasmo njegovo otkriveno lice, otvoreno, ljudsko i bezazleno.“ Postao je on sâm i time

se suprotstavio kolektivu, presuda je bila neizbežna jer je ugrozio zajednički plan. Tako glasi izveštaj četvorice; veliki kontrolni hor Hansa Ajslera, komponovan sa hromatskom oštrinom i monumentalnošću, preuzevši ulogu antičkih bogova, odgovara: „Saglasni smo!”

Kao da je bila reč o kritici toga aparata, koji je, ogoljen, bez ulepšavanja sagledan – o nekoj vrsti predviđanja i vizije budućih procesa. Ali ne. Ekstremni individualista Breht stvorio je ovo snoviđenje birokratskog monstr-aparata u dubokom ubeđenju da pojedinac nužno mora da ugasi svoje ja kad je u pitanju zajednica. Bila je to svesna idolatrija antisentimentalnih instrumenata revolucije.

Pre mnogo godina, na premijeri *Kaznene mere* u Berlinskoj filharmoniji, osećao sam izvestan otpor protiv tog kulta organizacije koja sa gotovo ritualnom strogošću i uzviše-nošću briše ljudski život. A ipak me je potreslo što sam, u istoj sali u kojoj je još lebdeo zvuk mnogih klasičnih koncerata, čuo tu kantatu radničke klase. To je bila stvarnost: ova četiri čoveka sa žutom maskom na licu, praćena diskantom velikih horova, demonstrirala su sudbinu i dramu našeg vremena.

Snežna ulica, kasno noću, na periferiji Berlina. U maloj kući u Kepeniku, pisao sam prvi put o Brehtu. Zaboravio sam tekst, samo pamtim da je drugarica kojoj sam diktirao bila pala sa bicikla i da je kucala povređenom rukom. Otada je prošlo mnogo godina, previše se o svemu već govorilo – izbrisana je stvarnost i samo su ostale reči – a ipak, bio je to jedan od najintenzivnijih doživljaja.

U poučnom komadu *Mati* Breht pokazuje kako se jedna proleterka, neuka i nepismena, probija kroz teškoće i nerazumljivost života, dok najzad ne sazna zakone društva i ne usvoji potrebu njegove izmene. U jednom pismu njujorškom Radničkom pozorištu Breht kaže:

Kad sam pisao komad Mati, po knjizi druga Gorkoga i mnogim pričama proleterskih drugova iz njihove svakodnevne borbe, pisao sam ga bez mnogo cifranja, oskudnim jezikom, jasno postavljajući reči, brižljivo odabirajući sve gestove svojih ličnosti, kao što se propoveda o rečima i delima velikana. Trudio sam se da one svakodnevne hiljadostruke događaje u prezrenim stano-vima, među suvišnim, prikažem kao istorijske događaje, nimalo manje značajne od slavni-h dela vojskovođa i državnika iz školskih čitanki. Smatrao sam svojim zadatkom da govorim o jednom velikom istorijskom liku, nepoznatom poborniku čovečnosti. Podražavanja radi.

Mati u tolikoj meri smeta čuvarima prefašističkog reda u Nemačkoj da posle nekoliko predstava doživljava zabranu.

Ne ustručavaj se da pitaš, druže!

Ne daj da te ubeđuju

Pogledaj sam!

Što ne znaš sam

To ne znaš.

Proveri račun

Ti ćeš ga platiti.

Upri prstom u svaku stavku

Pitaj, kako je ona došla ovamo?

Ti ćeš preuzeti rukovodstvo.

Otada Brehtova dela neće više biti na repertoaru nemačkih pozorišta. Nije više prikazivana ni njegova *Sveta Jovanka na klanicama*,⁴ komad u kome Breht prikazuje vladavinu kralja mesa Pjermonta Maulera, senzala na stočnoj berzi u čikaškom naselju sirotinje. Jovanka iz Armije spasa, eksperimentalan spoj utopijskog socijaliste i Šilerove device, lik pun duboko humane ljubavi i pesničke ironije, pokušava da teši radnike koji gladuju kraj prepunih tržnica mesa.

Brehtovi nakupci govore u šekspirovim jambima. Što je pristajalo vitezima i kraljevima prošlosti, dobro je došlo berzanskim gospodarima današnjice. Velike turnire i istorijske bitke Breht transponuje na plan stvarnosti savremenih finansijskih sudara.

Finansijeri:

*Kupujemo konzervirano meso!
Nakupci, kupite konzervirano meso!
Sveže, sočno konzervirano meso!
Maulerovu i Kridelovu slaninu!
Grahamov goveđi but, mekan kô kajmak!
Jevtino divlje salo iz Kentakija!*

Nakupci:

*Tišina lebdi nad vodama
I bankrot nad nakupcima!*

Finansijeri:

*Zahvaljujući moćnom progresu tehnike
Prilježnosti inženjera i dalekovidosti preduzimača
Uspelo je...
Sniženje za trećinu cene!
Nakupci, kupite konzervirano meso!
Koristite priliku!*

Nakupci:

*Ćutanje lebdi nad planinskim visovima
Hotelske kuhinje zavile su glave
Radnje se okreću s gađenjem
Rumenilo obliva posredničku trgovinu!*

U biblijski hor vlasnika kula od mesa upliću se bojni poklič gladnih masa i blaga pesma o hrišćanskoj ljubavi crnih slamenih šešira Armije spasa. A misionarka Jovanka, koja propoveda na pijacama „na štetu oštećenih i u korist štetočina“, iako njena ljubav pripada narodu, umire i umirući shvata da „gde vlada nasilje, samo još nasilje može pomoći“.

⁴ Reč je o komadu koji se drugde u ovom tematu navodi kao *Sveta Jovana od Klanica*. (Prim. prim.)

No, da njeno učenje ne bi posthumno podstaklo podjarmljene na ispitivanje sopstvenog položaja, Jovanka sa klanica proglašena je sveticom. Uprkos neposrednosti optužbe i neposrednoj političkoj tendenciji, nastalo je delo velikoga misaonog i jezičkog majstorstva, čija je transcendentnost – i pored svoje životnosti – srodna Klodelovim misterijama.

Svoja sledeća dela pesnik naziva *Pokušajima (Versuche)*. On ih obeležava po redosledu, kao muzički opus. Matematička preciznost, promišljeno komponovanje jezičke materije, ritmički doživljena građa reči, sve to podseća na muzičku kompoziciju.

Možda je predosećanje fašizma predodredilo i same promene u Brehtovom stilu, možda je ono uslovalo najveću jednostavnost koja je imala da prodre do zanemarene, ugrožene svesti masa. Još one noći kad je goreo Rajhstag, novi gospodari Trećeg rajha poslali su po pesnika Brehta. Bio je pravovremeno upozoren.

*Pod danskim slavnim krovom, prijatelji,
pratim vašu borbu. Šaljem vam preko moreuza i lisnatih šuma,
kao i dosada, s vremena na vreme, stihove, uznemirene
krvavim priviđenjima.*

Prvi komad koji je napisao u izgnanstvu bio je *Okrugloglavi i šiljatoglavi*.⁵ U njemu Breht opisuje kako se u jednoj zemlji, pred izbijanje sukoba između sirotinje i bogataša, pojavljuje čovek koji pretenduje da ukine klasnu podvojenost deleći narod sa rasnog aspekta na šiljatoglave i okrugloglave. Pošto ih je na taj način razbio, lako može da podjarmi i eksploatiše i jedne i druge. Sledeći komad je hronika u slikama *Strah i beda Trećeg rajha*, koja u mnogim gradovima Evrope evocira jezivu stvarnost tadašnje Nemačke. Ma gde postavio pozornicu svojih komada, u zemlju fantazije ili u istorijske gradove, Brehtu je uvek stalo do aktuelne borbe.

I *Puške majke Karar* upravljene su na trupe koje generalu Franku šalju Berlin i Rim. Ovi aktivistički borbeni komadi vezani su za ono dnevno, a ipak traju u vremenu zbog uspele formulacije i poetske snage jezika.

Godine 1942. bacili su saveznički avioni letke na nemačku teritoriju. Neki su dospeli i u naš logor. Za nas koji smo bili iza žica bila su to pisma iz dalekog sveta. Radovali smo se što nam je jedna Brehtova pesma tako pala s neba.

„O, šta je dobila žena vojnika, šta joj je poslao nemački vojnik! Iz Praga cipelice, iz Varšave lanenu košulju, krzno iz Osla, šešir iz Roterdama, nežne čipke iz Roterdama, nežne čipke iz Brisela. I svilenu haljinu iz svetloga grada Pariza. A iz daleke hladne Rusije dobila je žena vojnika udovički veo za posmrtno opelo.“

Sećam se da smo dodali i jedan stih o Beogradu, koji je Breht, ali ne i nemački vojnik, zaboravio ili izostavio. Jedan od nas (fizičar Rajh) komponovao je muziku na Brehtove reči koje su tragično-groteskni ritmovi melodije nosili kroz kazneni logor Osnabrik.

Komedija *Puntila i njegov sluga* (pisana u Finskoj, 1940) prožeta je vitalnim zvukom la-krdije i narodnog komada. Ova priča o finskom veleposedniku koji je u pijanstvu sklon

⁵ Reč je o komadu koji se drugde u ovom tematu navodi kao *Jajoglavi i šiljoglavi*. (Prim. prir.)

ljudskim osećanjima te svom sluzi Matiju nudi pobratimstvo, dok je u treznom stanju brutalan i opasan, nije – kao što sam Breht kaže – tendenciozan komad.

Biće potrebna naročita veština da bi se scene pijanstva dale poetski i nežno, sa što više varijacija, a scene otrežjenosti što manje groteskno i brutalno. Praktično rečeno: treba pokušati izvesti Puntilu u stilu koji sadrži elemente stare komedije del arte i elemente realističkog moralističkog komada.

Ove Brehtove „Primedbe uz narodni komad“ treba da povrate ugled jednom žanru koji je dugo bio potcenjivan i prepušten diletantizmu.

Velike drame

*Ja sam pozorišlja, pisac pozorišnih komada
Pokazujem ono što sam video. Ja sam
video na ljudskim pijacama kako
mešetare čovekom, na detalj i angro.
Eto što vam pokazujem – to,
ja, pozorišlja, pisac pozorišnih komada.*

Pesma pozorišlje

Kako shvatiti reč pozorišlja, pisac komada? Ona mora da zvuči kao, otprilike, abadžija, kujundžija. Je li to poziv? U svakom slučaju – zvanje. Ovde se ne gegate na klasicističkim koturnama, nije vam potrebna usamljena kula od slonove kosti. Pesnik Narcis koji svoj odraz traži u Stiksu tajanstvene inspiracije nema propusnice da uđe ovamo. Ovo je hladan ponos, skrovića gordost Jednostavnog, koji je shvatio složeno pa zato može da odbaci pompezu dekoraciju metafizičke transcendencije. Jer, u središtu Brehtove umetnosti stoji misao. Svoje komade on kuje od građe misli kao kakav majstor srednjovekovnog esnafa. Graditelj koji zna svoj zanat, svoje mušterije, svoje vreme i svoju večnost.

U svojim komadima, Bert Breht ne podražava prirodu. Možda više no ma koji njegov prethodnik, Breht je napadao iluzionizam na sceni, on ga je proterao iz svoga teatra. U tom cilju je čak izgradio i jednu teoriju, često osporavanu teoriju o epskom pozorištu. Međutim, antiiluzionizam nije bio Brehtov pronalazak.

Bio je to plod epohe. Otprilike od 1910. godine, naturalizam se u Evropi počeo gasiti. Reprodukcijska osećanja, kako ih Stanislavski daje na svojoj pozornici, pripada ranijoj epohi. Teatar počinje da se odupire potpunom prurušavanju glumca. Ali tek je Breht, svojim „efektom otuđenja“ (*Verfremdungseffekt*), od maglovitog i instinktivnog ponašanja novog teatra stvorio precizan savremeni stil. Glumac nije Edip, Hamlet ili Meki Meser – on nije junak, on samo prikazuje junaka. Između igre i stvarnosti mora uvek da ostane nešto jave i svesti koja kontroliše ono što se događa. Ne trans preobličavanja, ne opijenost i ekstaza. Ne teži se čak ni psihološki diferenciranom karakteru uloge. Reč je o vaspostavljanju teatra u teatru, vaspostavljanju prvobitnog teatra (koji nikad nije odražavao stvarnost), ali na jednom

novom nivou svesti, kad teatar više nema ritualnu funkciju, kad se psihološki elementi igre nipošto ne odbacuju, ali nisu više ni nešto što je samo po sebi dovoljno, jer u medijumu između igre i stvarnosti ličnost nije samo ona sama već, istovremeno, i tip, personifikacija, prodiranje u komplekse opštosti.

Zar ne bi i ovde mogao da se navede primer sa područja slikarstva? Kada Kurbe slika šumu, on slika fragment stvarne šume, viđen i uobličen njegovim temperamentom (u to vreme potpuno nov način slikanja, značajan u poređenju sa idealizovanim slikarstvom pre njega, koje je ličilo na kulise). U Sezanovoj šumi, međutim, ponovo su reducirane realne komponente perspektive i objektivnog gledanja, a umesto njih pronađena je jedna duhovna dimenzija. Drveće u njegovoj šumi predstavlja elemente apstraktne mislilačke vizije. Šuma, ali ne samo to.

Brecht ne negira iluzionistički teatar da bi pozornicu učinio poprištem simbolističke iluzije. Na pozornicu ne treba izvesti ni naturalističan ni fantastičan svet, već stvarnost koju je pesnik iz života crpao i stvorio i u kojoj ličnosti jesu i one same i više nego to: Šen Te nije samo prostitutisala ljudska osećanja i dela, taj „dobri čovek“ ne samo iz Sečuana već i iz svih drugih mesta u svetu gde se dobri čovek uzalud trudi da dobra čini. Sudija Azdak u *Kavkaskom krugu kredom* istovremeno je i simbol protivrečnosti između mrtve reči i žive težnje za pravdom. Efekat „otuđivanja“ nije samo recept kojim glumca treba sprečiti da se dokraja poistoveti sa svojom ulogom, on glumcu omogućava i da se opredeli, da kaže šta misli o zbivanju u koje je postavljen i o ličnosti koju predstavlja.

Brecht nije nipošto protiv toga da se glumac posluži sredstvima uživanja da bi izvesne ličnosti portretisao i pokazao nam kako se one ponašaju. „Otuđivanje“ ne znači otuđiti se od čoveka nego udaljiti se od kiča osećanja, od banalnosti i pritvorstva.

Mnoge komponente Brehtove dramaturgije sastavni su delovi opštih težnji moderne umetnosti: čitav tok razvitka, od Pirandela do danas, u svoj svojoj protivrečnoj raznolikosti, s onu stranu naturalističkog podražavanja života, teži ka dekompoziciji klasicističkog i naturalističkog podražavanja ljudskog lika. U svojoj metafizičkoj problematici, Klodel, doduše, još koristi rekvizite iluzionističke pozornice, ali Eliot, iako po duhovnom stavu srodan Klodelu, pronalazi nove estetske formule da bi izrazio misterije modernog čoveka. Trijumf Lorkin plod je sinteze njegove arhaično-metafizičke inspiracije i realnog ljudskog življenja. Genijalna muzika njegovog govora preludira one nadrealističke prostore gde se snovi i stvarnost mešaju i prožimaju: to su isti oni zvuci koji dopiru iz omađijanog sveta Kafkinog i Kamijevog, sveta koji lebdi između ludila i smrti, razvalina i groblja, i u kome biće probija granice ovozemaljskog, kao otprilike u *Smrti trgovačkog putnika* Artura Milera ili u *Malom gradu* Torntona Vajldera. O'Nil je Šekspir antiiluzionističke pozornice. Njegovi stvorovi kreću se između bića i nebića, ludačkih uobraženja i stvarnosti, oni koračaju prostorima duševnog života koji su naturalističkom teatru bili nepoznati. Kod Tenesija Vilijemsa san postaje naučno-providna mehanika koju on psihoanalitički oživljava poetskim duhom i time što ono nevidljivo pomera u krug vidljivoga. Nema sumnje da i Anuj vodi poreklo od Pirandela. Ličnosti koje on rendgenoskopira i razgolićuje takođe su sastavljene od naslaga podsvesnog, više njegovih *Pièces noires* lebdi egzistencijalističko nebo beznađa. Čak i u njegovim „roza“ komadima, uprkos gracilnoj artistici u duhu komedije del arte, sve ljudsko jeste privid i senka. *Čekajući Godoa* Samjuela Beketa predstavlja ekstreman izraz toga po-

stupka razgolicavanja jednoga izgubljenog sveta. Prurušeni u ljude, ludaci i klaunovi glume život. Njihovo življenje ispunjeno je besmislenim čekanjem. – Koga to oni čekaju? Čoveka? Ili boga?

Ali, zar antiiluzionizam mora neminovno da vodi u deziluzionizam?

I u Brehtovom *Dobrom čoveku iz Sečuana* svet je rđav u samoj svojoj srži. Njime su ovladali egoizam i beda. Čovek koji u tome svetu želi da bude dobar prema drugima, mora da bude zao prema samome sebi. Društvena mehanika toga sveta je takva da čovek mora ili da bude svirep ili da propadne. Međutim, pesnik se na kraju komada nipošto ne miri sa ovom beznadežnom konstatacijom. Pošto smeteni bogovi iščeznu a zastor padne, jedan glumac će se obratiti publici: „Kako naći izlaz? Tražiti drugoga čoveka? ili drugi svet? Ili, možda, samo druge bogove? Ili ih sve najuriti?“ Pred zavesu izlazi glumac koji se, izvinjavajući se, obraća publici epilogom:

Glumac:

*A sada, poštovana publiko, izvini:
Znamo da se ovi prizori i čini
Nisu svršili onako kako treba
Hteli smo da dočaramo zlatnu legendu
Sad je, međutim, radnja zatvorena
A sva pitanja širom otvorena.
Loše, dakle – ni traga hepiendu.
Razočarani smo i sami, zajedno s vama.
I šta da krijemo: od potpunog kraha
Može nas spasti samo vaša reklama.
Možda smo to bili nedosetljivi iz straha.
Dešava se. No kako naći rešenje?
Ne znamo. Nismo u stanju čak ni za pare.
Smeniti bogove, ove stare?
I dovesti nove? Ili maknuti sve?
Izmenit čoveka? Ili, možda, stvoriti novi svet?
Ošamućeni smo. I zato jedini
Izlaz iz naše nedoumice vodi;
Draga publiko, sama se dovini
I sama pogodi
Kojim to putem da se pođe
Da dobar čovek do dobra dođe.
Publiko, napred, vreme je, hora!
Taj put mora da postoji.
Mora, mora, mora.*

Breht ne kazuje rešenje. On prepušta publici da sama razmisli, moglo bi se reći: daje joj zadatak da izlaz nađe kasnije, razmišljajući. Jer čovek bi – to je duboka istina komada – želeo da bude dobar. On je prinuđen da postupa protivno svojoj prirodi. Rđav je da bi mogao da egzistira. Treba li, dakle, da se čovek prilagodi tom rđavom svetu ili da se, naprotiv, potruži da ga izmeni, popravi?

Svakako, Breht je omađijani predeo jedne ugašene vere u napredak i jedne nihilističke skepse učinio gradilištem konstruktivnih eksperimenata. Svet je, doduše, rđav, ali egzistentan. Breht ne želi da negira njegovu transcendenciju, metafizičke aspekte neba i pakla koje čovek nosi u sebi. Igru u kojoj se služi instrumentarijem modernog pozorišta Breht ne igra samo igre radi (iako sladokusna zadovoljstva teatra ceni i uživa u njima), već mu je i cilj da snagom i krasotom umetnosti doprinese menjanju nabolje društvenog pa time i ljudskog življenja.

Pisac ovih redova poodavno je već pokušao da dà sintetičku sliku i pregled Brehtove lirike, njegovih drama i njegove proze.⁶ Ovde ćemo kazati reč-dve o dramatičaru Brehtu.

Život Galileja je istorija naučnika koji traga za istinom, ali mora da se odrekne svoga učenja zato što se ono sukobljava sa autoritativnim režimom (u konkretnom istorijskom slučaju, sa crkvom i inkvizicijom). Veliki kosmički fizičar Galilej ugledao je nove aspekte kosmosa, novu sliku sveta. To saznanje bilo je u suprotnosti sa svetom kosmogonijom boga i njegovih predstavnika na zemlji. Vidovnjak je morao da zažmuri ili da umre.

Večna priča. Živa u renesansi kao i danas. Svaki aparat sile, ne samo despotski aparat papin, sklon je da se usprotivi mislilačkom preobražavanju kako predstave o svetu tako i samoga sveta. Zar takve konflikte savesti nisu iskusili i atomski fizičari naših dana? I zar kod Brehta nema skrovitog tumačenja sopstvenih ispaštanja i odluka, tumačenja duboko skrivenog u poetskoj školjci njegove mudrosti. Mladi radikalni sledbenici Galilejevi primaju sa prezrenjem kapitulaciju svoga majstora:

*Sa uličnom svetinom vikasmo: on će umreti
al' neće poreći nikad. Vratili ste se:
porekoh, ali ću zato ostati živ. –
Ukaljane su vam ruke, rekosmo. – A on:
Bolje ukaljane nego prazne...*

Ovi redovi bili su napisani u prvoj verziji komada, u Danskoj, 1938–39. godine. Ideja o naučniku ili umetniku koji se ponižava i priklanja da bi mogao da stvara izgledala je tada, možda, dovoljna da se pokaže veza između istorije i sadašnjice, veza puna gorkih paralela. Ali kada je trebalo da se komad u Americi izvede i kada je Breht, sa Čarlsom Laftonom, Galilejem američke predstave, doterivao prevod, bila je već godina 1945. Pesniku se njegova stara formulacija činila nedovoljnom: „Usred našega rada, atomsko doba debitiralo je u Hirošimi. Iz dana u dan, ja sam biografiju nove fizike drukčije shvatao.“

Breht je smatrao da u drugoj verziji treba istaći da nije dovoljno ostvariti naučna otkrića već je potrebno i ispitati kada će i od koga ona biti upotrebljena ili zloupotrebljena. „Ako se vi, naučnici, u strahu od sebičnih vlastodržaca, budete zadovoljavali nagomilavanjem znanja radi znanja, nauka može da se pretvori u bogalja, a vaše nove mašine mogu doneti svetu samo nove patnje. Tokom vremena vi ćete biti u mogućnosti da otkrijete sve do čega se saznanjem može doći, ali ta vaša otkrića značiće put koji vodi od čovečanstva, a ne k njemu“, kaže on.

⁶ Od istog pisca: *Die Massnahme*, Linkskurve, Berlin, 1931; *Das Werk Bert Brechts*, Internationale Literatur, Moskva, 1935/6; *Bert Breht*, Književnost 1/2, Beograd, 1955.

I Breh pušta Galileja da, u ime nauke, izjavi šta on misli o svom delu: „Stoga smatram da je jedini cilj nauke da olakša tegobe ljudske egzistencije.“

Majka Hrabrost i njena deca liči na hroniku Tridesetogodišnjeg rata, a u isti mah predstavlja i sliku svih ratova. Inspirisan Grimelshauzenovim delom *Skitnica Hrabrost*, Breht je od Majke Hrabrosti stvorio seljački jedar, izrazito plebejski lik. Dok se na svojim kantinerskim kolima vozi po zemljama opustošenim ratom, ona podseća na lik iz narodne legende. Ona je trgovkinja i majka, posao joj je rat, i to, po njenom mišljenju, unosan posao. Vrš ga uz lukavstvo i surovu prepredenost, koju takav posao i zahteva. Ali, sve se svršava gubitkom! Deca iskvarena, nestala, pomrla. U komadu, doduše, ima mnogo podrugljivog humora i sočne, drastične narodne mudrosti, tako da se on mestimično može uporediti sa peripetijama dobrog vojnika Švejka; ali kad se izbliza razmotri, Majka Hrabrost, u stvari, više liči na neku proletarizovanu Niobu. Iza oskudno surove spoljašnjosti krije se vitalno ljudsko biće koje se snažno bori za život, a koje ipak mora da bude slomljeno. Suprotnost između trgovkinje što se mora dovijati na repu rata i majke koja svoju decu želi da sačuva od propasti deluje isto tako sudbinski kao suprotnost između Šen-Te, dobrog čoveka iz Sečuana, koja želi da bude dobra, i njenog strica Šuj-Ta koji je zao da bi ona mogla da živi. I tu i tamo, nesreća se ne može otkloniti dok god čovek bude živio od rata i eksploatacije.

Breht nipošto ne želi da Majku Hrabrost sažaljevamo; naprotiv on hoće da se ta suprotnost shvati – ta nečovečnost nerazdvojna od prilika koje pojedinac ne može da izmeni, ali koje se i ne mogu izmeniti sve dok ih pojedinac ne postane svestan, dok se ne založi da se one izmene.

Na primeru nedotupavne ćerke Majke Hrabrosti, koja, žrtvujući život, zvoni na uzbunu da bi selo upozorila da se sprema napad na njega, Breht pokazuje kolika je u tom lutanju kroz mrak razaranja i smrti moć solidarnosti i kako se ona može probuditi i u najslabijoj ličnosti.

Oštrom svetlošću svoje hladne poetske mudrosti, Breht je uvek ukazivao na nesreću koju donosi rat. O tom govore *Legenda o mrtvom vojniku*, mnoga mesta u njihovim didaktičkim komadima, kao i opera *Osuda Lukula* i komad koji je ostao iza njega – *Snoviđenja Simone Mašar*.⁷

Vojskovođi Lukulu sude porotnici iz carstva smrti. Sve njegove pobede ovde se pokazuju kao nasilja, njegovi slavni poduhvati kao zločini. Iz bezdane dubine jednog kriterijuma koji ne podleže silama gornjega sveta, njega osuđuje prodoran disonantno-lirski glas, a robovi sa trijumfalnog reljefa na njegovom sarkofagu govore:

...U prah sa njim! Dokle će oni,
On i njegovi, ti neljudi,
Sedet na grbači čovekovo
I narode, gestom lenje ruke
U pokolje bacat, prolivat krv?

Komad *Snoviđenja Simone Mašar*, koji je Breht napisao u saradnji sa Lionom Fojhtvargerom 1943, priča doživljaje jedne jedanaestogodišnje devojčice koja u snu vidi sudbinu

⁷ Reč je o komadu koji se drugde u ovom tematu navodi kao *Vizije Simon Mašar*. (Prim. prir.)

Jovanke Orleanke i, idući somnabulno njenim stopama, bori se protiv fašističke okupacije u Francuskoj, a time i protiv svakog ugnjetavanja ljudi, da bi na kraju bila ubijena kao i ona.

Po koncepciji misli i osobenosti poetskog formulisanja, *Osuda Lukula*, opera koja je, kada je prvi put izvedena, bila napadnuta zbog svoga pacifističkog stava, a isto tako i drama *Snoviđenja Simone Mašar* snažni su protesti protiv rata. Pa ipak, *Majka Hrabrost i njena deca* prevazilazi i njih, a možda i sva dramska dela našega vremena koja su protiv rata napisana.

U nekim svojim komadima Breht probija i proširuje dramske okvire songovima i pesmama, koji ono što je viđeno još jednom izlažu, komentarišu ili neku specijalnu situaciju na pozornici sažimaju u opštečovečansku parabolu. Jedva da bi išta moglo tako dočarati tragičnu krhkost, uzaludnost ljudskih napora, kao surova herojska ratnička pesma Majke Hrabrosti kada se na izmaku snaga upreže u svoja kola:

*Ide proleće! Probudi se, ti, Hrista!
Sneg kopni! Mrtvi počivaju.
I ko dosad umro nije
Krenuo gde petli ne pevaju.*

Kavkaski krug kredom je scenska pripovetka u kojoj je Brehtov metod dosad došao najjasnije do izražaja. Pred gruzinskim kolhoznim seljacima demonstrira se jedna stara istočnjačka basna da bi im se pokazalo kome treba da pripadnu sporni kompleksi zemlje: prvobitnim sopstvenicima ili onima koji ih obrađuju i oplodjavaju.

Uloga hora i konferansjea dodeljena je ovde pevačima i muzičarima. Što oni saopšte, to se posle prikazuje u igri; ne u duhu iluzionističkog teatra, već pre pričom ili obaveštavanjem, koje ume da kaže gotovo više nego likovi dati na pozornici. Jer tako se može iskazati ne samo ono što se zbiva već i ono što se iza zbivanja krije. Ne samo ono što junak govori nego i ono što misli:

*Vojnik je došao. Odakle je došao,
ne kaže. Slušajte mu misli, ne reči...*

U *Kavkaskom krugu kredom* hor je kazivač. Ono što on peva, to nije samo muzika koja prati radnju, to je sama radnja, koja prethodi onom što će se dogoditi ili se vraća u ono što se već dogodilo. Pevač može da apostrofira publiku, pa i glumce, on je medijum između pozornice i gledališta. Ovim epskim principom kida se struktura frontalne perspektive, zbivanje se opkoljava tumačenjem, razmatra se sa raznih gledišta, otprilike kao kubistički naslikana Pikasova dela ili, još jasnije rečeno, kao *Rašomon*, film japanskog režisera Kurosave.

Ovde se novom svetlošću osvetljava staro pitanje: čije je dete? Nemilosrdne matere koja ga je napustila ili pomajke koja ga je iz sažaljenja prihvatila i obasula ljubavlju. Poznata je ta uvek uzbudljiva scena kad dete, u krugu ucrtanom kredom, vuku tamo-amo, od jedne do druge majke. Solomonsku presudu donosi seoski pisar Azdak, koji je postao sudija. Iako nije studirao prava, ili možda baš zato što ih nije studirao, njegova pravda je nova i mudra. Kako Azdak nije samo on sam već i pravedni sudija, njegova presuda se ne ograničava na to da pogodi zlu ženu guvernerovu, a usreći srdačno-ljupku Grušu, već ona u isti

mah pokazuje da je u sferi vlasti i novca iščilela ljubav i da se ona pre može naći u stanovima i srcima običnog naroda.

Možda će poneko zavrteti glavom što hor i pevači unapred nagoveštavaju mnoge stvari koje se odigravaju na pozornici, tako da nema iznenađenja i iščekivanja. Ali to i jeste ono što Breht ima u planu kad je u pitanju njegov epski teatar. On ne planira arhitekturu napestosti punu zaprepašćujućih obrta i nepredviđenih tragičnih sudbina. Gledaoci treba da prate igru više treznim, jasnim pogledom nego očima punim suza. Jer Brehtova poezija u celini, u izvesnom smislu i jeste razgovor s ljudima. Breht ne veruje da se jasnim iznošenjem misli mora okrnjiti tajanstvenost i magija igre. Tek saznanje može tu nekadašnju plačljivost da zameni onim dubokim osećanjem koje ne izaziva trenutne suze već podstiče na promišljene odluke i odlučna dela.

Roman za tri groša

*Posvećen sam u njihove planove.
Latinski njihovih podmićenih popova
Prevodim od reči do reči na
Običan jezik...*

S pravom proteran

I pored jasne arhitekture misli i precizne snage jezika, Breht u stvari nije romanopisac. Njega zanima pre svega ideja, a ne lik. Euklidovsko mesto u beskrajnom vremenu, ali ne i atmosfera. Priroda stvari, ne stvari prirode. Čini mi se da nije samo po karakteru blizak Volteru. Ovaj je pokazivao malo razumevanja za Rusoovo osećanje prirode. Ni Breht se njome ne oduševljava. Jedva da postoji neki pejzaž koji je on prikazao – sem pejzaža klanica i džungle velegrada. Obojici je više stalo do usavršavanja odnosa među ljudima. Posle hiljadu godina „gnusnih zločina, gluposti i nesreća“, Volter je ugledao svitanje Doba razuma. Doba razuma nije došlo, ali Breht je preuzeo Volterovu viziju u posmatranju sveta i u pisanju romana. Ako je Volter u *Kandidu* razotkrio jednu stvarnost koja ni u kom slučaju nije bila najbolja, Breht je dva veka kasnije, u svom *Romanu za tri groša* (Amsterdam, 1934) dao najoštriju satiru modernog kapitalizma.

Ljudi u ovom romanu (kao i u drugim njegovim delima) jesu funkcioneri jednog zamašnog i složenog postupka, naime proizvodnje zlata pomoću direktne i indirektno pljačke, uz očuvanje svih uzvišenih etičkih principa buržoaskog poretka, koji pristojnosti pridaje veliki značaj.

Ni ovde nisu u stvari opisane sudbine junaka da bi se na osnovu njihovog čulno-konkretnog razvoja formulisala društvena slika vremena. Obratno: organizacione forme društva, instance njegove vlasti, uprava, vojska, pravosuđe, porodica, crkva, škola, umetnička proizvodnja i biznis tumače se pomoću odgovarajućih personifikacija.

Kao i u *Operi za tri groša*, i ovde se pojavljuju gospodin Pičem, kralj prosjaka, i njegova ćerka Poli, glavni lupež Mekis i njegov prijatelj, predsednik policije Braun. Ali dok se opera razvija u sredini profesionalnih zločinaca, bordela i prosjaka, u romanu podzemlje zauzima manje mesta. Pičem je, doduše, i ovde lider prosjačke organizacije, ali je u isto vreme i

saučesnik u velikim finansijskim poduhvatima, a Mekis, šef udruženja provalnika, istovremeno je vlasnik trgovačkog koncerna i glava jedne bankarske kuće. Gospodin Pičem otvorio je „radionicu“ prosjačkih veština radi što šireg korišćenja sve slabijeg osećanja milosrđa u okorelom ljudskom srcu. Londonski prosjaci uvedeni su u njegove kartoteke i knjige. On je predvideo plansko regulisanje sve veće potražnje i sve manje ponude ljudskog saosećanja, podelio prosjake po okruzima i po metodima, strogo vodeći računa o konkurenciji autsajdera. Gospodin Mekis pojavljuje se kao osnivač lančanog sistema prodavnica. Njegova prošlost obavijena je maglom. U Lajmhauzu i Vajtčeplu neki ga ljudi, na osnovu pouzdanih dokaza, dovode u vezu sa Nožem, sledbenikom Džeka Trboseka. Ali njegov je ugled isuviše velik da bi trpeo senku prošlosti.

I Mekis zna za nežna porodična osećanja, naročito kad sanja o svome budućem sinu:

Uzeću ga za ruku i pričaću mu kako se vodi koncern i izvlači novac iz ljudi... Reći ću mu, ako neko hoće da ti ukrade tanjir kaše, udri ga kašikom; ponavljaću to sve dotle dok mu ne bude jasno. Gde budeš video vrata odškrinuta makar za jedan prst, tu odmah zaglavi nogu, a onda – svom snagom napred. Samo nemoj malodušno besposličiti i čekati pečene golubove... Novac za tvoje studije tvoj je otac, paru po paru, morao da vadi iz džepova raznih okorelih tipova. Uvećaj taj kapital. Uvećaj svoje znanje, ali uvećaj i glavninu.

Politički nazori i pogled na svet gospodina Mekisa dolaze do izražaja u razgovoru s nekim starim provalnikom koga Mekis želi da pridobije za savremenije metode:

Vi ste stari provalnik, vaš je poziv Provalnik. Nipošto ne mislim da kažem da je on, po svojoj dubljoj suštini, zastareo... Samo je po formi zastareo. Vi ste sitan zanatlija. Time je sve rečeno. To je stalež koji gubi tle, to ne možete poricati. Šta je kalauz prema jednoj akciji? Provala u banku prema osnivanju jedne banke? Šta je ubistvo čoveka prema upošljavanju čoveka? Gruboj sili je odzvonilo. Kao što rekoh, ne šalju se više ubice kad se može poslati sudski izvršitelj. Treba da gradimo, ne da rušimo. A to znači, pri izgradnji treba praviti poslove.

Očigledno, Breht poznaje splet kapitalističkih odnosa i ne zazire od toga da na pozornici romana rasvetli „banalno“ pitanje o nastanku viška vrednosti. Jednostavan čovek teško može moralnim i jurističkim mitovima otkriti zamagljeni zakon eksploatacije. U završnoj glavi svoje knjige, u snu-viziji vojnika Fjukomba, Breht daje svoj odgovor: Na dan pobeđe i trijumfa eksploatisanih masa sirotinja bira Fjukomba za predsednika suda. Fjukomb kaže:

Čovek je čovekova glavnina. Onaj ko nema nikoga da eksploatiše, taj eksploatiše samoga sebe. Najzad, izletelo je! Vi ste to prećutali. Evo kućnog zida – a gde je zidar? Je li možda isplaćen? A ova hartija! I nju je neko morao da napravi. Je li bio kako treba plaćen? A ovaj sto! Onaj ko je to drvo glačao, zar mu zbilja niko nije ostao dužan? Rublje na konopcu. Sâm konopa! Pa čak i drvo koje se nije samo ovde zasadilo! Ovaj nož! Je li sve to plaćeno? Do kraja isplaćeno? Naravno da nije! Treba razaslati cirkular: molimo da se jave svi oni koji imaju neko potraživanje! Čitanke iz istorije i biografije više ne zadovoljavaju. Gde su platni spiskovi?

Osim Romana za tri groša Breht je započeo još jedan roman, *Poslovi gospodina Julija Cezara*, čija hroničarska duhovito-cinička analiza događaja iz epohe sloma rimske republike podseća na Tornton-Vajlderove *Martovske ide*.

Breht ne raskrinkava samo zločine velikog poslovnog sveta već i heroje istorije. On voli da skida oreole i da istražuje misli koje se kriju iza opreme junakove. Pod rendgenskim zracima pesnika, Julije Cezar podleže ljudskim zakonima delanja. Istorijska građa je novo ispitana i interpretirana bez ulepšavajućeg pijeteta. Poenta nije Brutova kama – ovde je to samo epizodna scena – već sudar između političkog aparata, kome je potreban diktator, i finansijskih magnata, koji se plaše diktature pa zato podstiču demokratske struje. Thornton Vajlder presadio je junaka Cezara iz patetične situacije u neuglednu svetlost običnog dana. Brehta ne zanima toliko demaskiranje herojstva koliko raskrinkavanje društvenog mehanizma. Ne tiranina Cezara, već tiraniju kao princip pogađa njegova ironija.

Breht je napisao niz duhovito-analičkih proznih tekstova. Teoretske rasprave o pozorištu vremena (*Zeittheater*), o teškoćama pri iznošenju istine, o problemima nerimovane lirike sa neredovnim ritmovima, i komentare uz svoje komade; stakleno bistra, logično poentirana, jezički senzibilna je ova proza sistematičnog mislioca i pesnika.

Tehnologija poezije i istine

*A u to doba biće hvaljeni
Oni što su sedeli na golom tlu, pišući
Oni što su sedeli među siromasima,
Oni što su sedeli u krugu boraca,
Oni što su obaveštavali o patnjama siromaha,
Oni što su obaveštavali o delima boraca,
Umetnički, na plemenitom jezikom
Dotle rezervisanom za veličanje kraljeva.*

Literatura će biti ispitana

U svim Brehtovim delima oseća se visoka muzikalnost i ritmičnost poezije. Nije nezanimljivo da se gotovo sve pesme mladoga Brehta pevaju i da ih je on sam komponovao. Uvek, čak i u najslobodnijim oblicima, nalazimo specifično brehtovsku ritmičku arhitekturu. Kasnije, napisane pesme, bez slika i čvrstog ritma, odlikuje imanentan ritam sinkope. One su mogle bolje da izraze protivrečna osećanja glasnika naših dana od „ljigave glatkosti“ jambova.

Bio sam svestan velikog nesklada u društvenom životu ljudi, i nisam smatrao svojim zadatkom da formalno neutrališem sve te disharmonije i interference koje sam tako snažno osećao. Uhvatio sam ih u radnje svojih drama, u stihove svojih pesama.

Njegove reči obasjane su jasnom svetlošću nedvosmislenosti. One služe zadatku koji je pesnik sebi postavio – menjanju sveta pomoću tumačenja toga sveta.

Već svojom prvom zbirkom Breht je izrazio tu nameru dajući joj naslov *Zbirka propovedi za domaću upotrebu* (*Die Hauspostille*) i dajući u suštini ozbiljno, mada ironično poentirano uputstvo za njenu primenu. Pesnik se suprotstavlja lirici nadzemaljskih sfera, protiv koje, povodom nekog konkursa za liriku, ulaže oštar protest (od velikog broja prispelih

radova, neki biciklistički list nagradio je bio song od nepoznatog autora, koji je u međuvremenu opet pao u zaborav). Ako je Breht u ovoj *Zbirci propovedi* još sa osmehom anarhično-beznadežne ironije davao uputstva kako da se primene pojedine lekcije, vremenom je, u pogledu formalne realizacije, sve više i odlučnije podređivao svoje pesništvo poučnoj nameni.

Odričući se maglovitih ekstaza poezije, protestujući protiv nebeske iluminacije ljudskog življenja, on opisuje ovozemaljski, banalan i svakodnevan svet. Ako analiziramo njegove stihove, uočićemo da nije reč o uobličavanju nagonских osećanja koja bi izbijala iz skrivenih ponora ličnosti, već o konstatacijama, najčešće formulisanim u trećem licu:

Jer kako čovek sebi prostre, tako će i da legne, pokriti ga niko neće.

Treće lice neutrališe sentencu, izdvaja je iz pesnikovog ja. Distanciranost prema doživljaju unose u roman Brehtovi spikeri. Čak i vatreno ispovedanje autorovo skriva se iza maske trećeg lica iz čijih usta – kao na srednjovekovnoj traci sa natpisima na slici Tadea de Bartola – naviru sentence, pouke i istine, parole i politička agitacija pesnikova.

Da bi se poučavalo, potrebna je jasno uobličena, upečatljiva instrumentacija reči. Intelkt filtrira osećajni svet; patnja krik, bol nisu divlji afekti već izložbeni predmeti u Brehtovom herbarijumu duše.

Njegov je jezik kristalno jasan, čvrsto vajan i odsečan. Strasna bujnost nestaje u oštro ocrtanim ritmovima koji formulišu činjenice strasti iz distance opreznog posmatrača.

Breht ponekad uprošćava metrički sistem do najveće jasnoće, kao, na primer, u pesmi *Nauči najjednostavnije!* i u radničkim horovima. Ali on se koristi i džezom – ne da bi preuzeo trivijalnost šlagera, već da kroz prihvaćenu formu pitke melodije proturi svoju podrugljivo zaslađenu kritiku i pakosno sinkopirano naravoučenije. U članku „O nerimovanoj poeziji sa neredovnim ritmovima“ Breht kaže:

Naše uvo danas, bez sumnje, podleže fiziološkom preobražaju. Akustički svet koji nas okružuje mnogo se izmenio. Jedan američki film pokazao je, u sceni kad igrač Aster stepuje uz zvuke mašinske hale, zaprepašujuću srodnost tih novih zvukova sa džezom i njegovim step-ritmom. Džez je široko ulivanje narodnih muzičkih elemenata u novu muziku, bez obzira šta je od njega posle načinio naš svet koji gleda sve kroz prizmu robe. Njegova povezanost sa emancipacijom crnaca očigledna je.

Brehtov stav prema nosiocima njegove fabule, njegovi horali kao vesnici istine, njegovi horovi kao glasovi klasne volje, spiker kao posrednik između glumca i publike, lozinke u ustima ličnosti i zaključne sentence-refreni podsećaju na arhaične zvuke minulih epoha.

Kao što Breht usvaja šlagere dana da bi u njihovu sladunjavu sentimentalnost odenuo svoju društvenu kritiku, tako je pre njega mladi Stravinski prihvatio regtajk, tango, paso dubl, forme tadašnje zabavne muzike, ne da ih populariše u njihovoj originalnoj formi već da ih, razložene i ponovo komponovane, podredi sopstvenoj muzičkoj svrsi. U svojim songovima, u šansoni i baladi kao najepeskijem ruhu lirike, Breht je našao oblik koji ne daje impresije i štimunge već izveštaj i egzemplifikaciju. On je osnovao teatar koji sintetički spaja elemente baleta, hora, kantate, uličnog šlagera sa političko-moralnom sadržinom.

Stravinski je stvorio korespondirajuću, dramaturškim aspektima potčinjenu muziku, koristeći vergl i narodnu melodiku, i time dao početke džez opere, koja (slično kao i Breht) zadovoljava „kulinarske“ potrebe publike, ali je u suštini ritmički rukovođena strogo muzičkim intencijama.

Tehnologija poetskog stvaranja ne nastaje izolovano od misaonog i sadržajnog momenta. Metrika, ritmika i instrumentacija reči izraz su i omot ideje i namere, te čine s njom pesničku celinu. Ton Brehtovog jezika više podseća na graviru ili crtež dat oštrim potezom zašiljene olovke nego na široki potez četkicom. Oštro izglacani, hladan jezik služi smelom misaonom dijapazonu koji pokreću snovi i mašta. Njegovo kretanje i dinamičku snagu, međutim, proverava i zauzdava razum.

Iako Breht, s brižljivošću preciznog mehaničara, rastavlja i ponovo pred očima čitaoca (gledaoca) sastavlja mašinu ljudskog bića, njegovi su karakteri homunkulusi, njihova su neba atmosfera laboratorija, njihov govor hemijska formula apstraktnog mišljenja – ti su ljudi prošli kroz sito i rešetko retorte i vaskrsli kao stegonoše brehtovske propagande i interpretacije sveta.

Breht je pedant. Crtež nastaje na osnovu mnoštva skica, čitavog brda anatomske studija; registracija činjenica i reči, snova i parola, poraza i pobeda ljudskih.

U komadu *Galilej* Breht govori o slobodi istraživanja. Ovo nije samo paralela Galilejevog sukoba sa crkvenim vlastima, već duboko nužno i uvek nanovo aktuelno pitanje – da li se ova zemlja ipak kreće. Da li može da opstane legenda o istini koja traje i koja na kraju mora da pobedi – iako je zabranjena i prokazana. Breht smatra da se svaka istina može ugasiti zajedno s njenim nosiocima. Utoliko veći značaj pridaje on borbi za svest, razotkrivanju puteva kojima istina prodire do glava i srca ljudi. U svom eseju o pisanju istine kaže on:

Ko danas želi da piše istinu treba da savlada najmanje pet prepreka. Treba da ima smelost da piše istinu iako je svagde suzbijaju; mudrost, da bi je spoznao iako je svagde kriju; veštinu, da bi od nje načinio upotrebljivo oružje; rasuđivanje, da bi izabrao one u čijim rukama ona postaje delotvorna; lukavstvo, da bi je među ovima raširio.

Breht je izrekao najpotrebnije istine časa, precizno i poetski, a iza tih jednostavnih i razumljivih iskaza otvara se duboka i za poznavaoce sve šira pozadina. On jeste pesnik dana, ali i jedini nemački pesnik relativne večnosti ovoga našeg vremena.

Novo viđenje i rastanak zauvek

Kad umrem, ne želim da budem položen na odar, niti igde javno izložen. Na grobu niko da ne govori. Želim da budem sahranjen na groblju pored kuće u kojoj stanujem, u Šoseštrase.

Od „Johanishofa“, našeg hotela u Istočnom Berlinu, do Šoseštrase 125 nije daleko. Pa ni do malog groblja na kome, kako mi Breht reče, leži Hegel. Da li je već slutio da će se i on uskoro preseliti onamo? Da bi se došlo do Brehtovog stana, moralo se proći kroz neko dvorište.

Monogram od dva mala slova b. b. pokazao nam je put. Radna soba na prvom spratu, jednostavna, još ispunjena atmosferom rada, iako Brehtova ruka već odavno nije dotakla sveske u izlizanom kožnom povezu. Stolice nisu suviše udobne, očigledno više udešene za uspravno sedenje pri radu nego za lagodno opuštanje. Na zidovima kineske maske i odvijeni svici kineskih slika, kao da žele da vam skrenu pažnju na jedan od izvora njegove poezije. A zar i on sam ne liči na kineskog mudraca? Ovo monaški zatvoreno lice sa hladnim ispitivačkim pogledom oduvek me je podsećalo upravo na to. A sad su godine i bolest još jače podvukle tu crtu.

Breht je umoran. Vratio se iz bolnice. Ali neizlečen.

Svaki čovek nosi u sebi građu sopstvene legende. Većina umire ne ostvarivši je. Poneki je ostvare i postaju besmrtni (neobična, relativna reč za sve prolazno). Uprkos tome što bi neki od njih, koji se zatim greju na slavi te legende, to rado sprečili.

I kad sam ga ugledao, pored prozora koji gleda u malu proletersku baštu, pomalo napregnutog i ućaurenog u zamorenost životom, osetio sam u njemu, uprkos njegovoj telesnoj slabosti, najživlje i najprodornije pesničko biće naših dana.

Otkako je sveta i veka, ljudi kao Breht bili su i biće fermenti nemira. Oni uznemiravaju aparat svake sile, jer stalno od sile traže da prezentira legitimaciju. Ali sumnjivi su i onima koji protiv te sile ustaju. Zašto? Zato što na mesto starih bogova ne žele da postave nove bogove već kritički duh stvaralačke zajednice ljudi.

Zbog toga se, i u ovom razgovoru, Breht manje raspitivao kako jugoslovenska pozorišta izvode njegove komade a više – kako naši radnički saveti sprovode samoupravljanje. I dok sam ja govorio o pokušajima mladih jugoslovenskih reditelja da Brehtove metode epskog teatra na svoj način protumače i okušaju, Breht je naš razgovor opet vraćao na ona druga zbivanja, na politički i socijalni teren. Razume se, Breht je voleo umetnost. Ali on se manje interesovao za razna rediteljska rešenja na pozorišnoj bini nego za zbivanja na pozornici društvenih i privrednih mëna.

„Nije merodavan samo životni standard“, govorio je, „već i nivo svesti. Privreda je kao kuća, ali misao da je sagrađena po vlastitoj volji treba da ispunjava tu kuću.“

Prepodne u osvetljenju ranog leta. Smotren u odnosu na sebe, jer je slab, Breht, zamišljen, govori tihim glasom. Mi ovaj ponovni sastanak i uspostavljanje starih veza – potmulo, krijući to od samih sebe – osećamo i kao oproštaj. Za ovo malo vremena ima mnogo toga da se kaže u zgodama i nezgodama u toku tih dugih godina. A štošta i ne treba reći.

„Sviđa mi se u vašoj zemlji hrabrost kojom krčite put novome“, kaže Breht, „vaš čovečanski eksperiment mi se sviđa. Vaši pokušaji da se otisnete u prostore gde nema uzora u koji bi se ugledali...“

Pretežan deo svojih radova Breht je nazvao pokušajima. Ne iz skromnosti. Oni su bili pokušaji koji su uspeli. On svoje komade nikad nije smatrao „završenima“, ni onda kada su bili izvedeni i štampani. Oni su za njega uvek bili živa materija koju je dalje uobličavao. Na to ga je podsticala i kritika njegovih prijatelja i njegovih neprijatelja. Cenio je kolektivno delanje; učenike i prijatelje smatrao je saradnicima u svojim pokušajima. Krug prijatelja i pristalica u Nemačkoj i u svetu bio je, odanošću mlađih prema starijemu, vezan za njega i njegovo delo. A ni krug otvorenih i prikriivenih protivnika nije bio mali. Intelktualni čuvari poretka građanskog načina mišljenja prokazivali su njegove ideje kao „kulturno-boljševički

eksploziv". Birokratski egzegeti skućenog materijalističkog dogmatizma nipodaštavali su samozakonitost i nezavisnost njegovog mišljenja i prebacivali mu buržoasku „dekadenciju“ i intelektualističko zanovetanje. Otkuda to nerazumevanje? Mnogi levi kritičari i književnici mislili su, možda, da ih materijalističko i dijalektičko shvatanje sveta obavezuje da klasično renesansno učenje o harmoniji brane od svih novih težnji kao osnovicu civilizacije. Naposljetku, zašto da se ne kaže: Breht, najznačajniji napredni dramatičar današnjice, izvođen je u Moskvi tek posle smrti. Pa ipak, u Nemačkoj Demokratskoj Republici se znalo ili slutilo šta Breht predstavlja. Njegovo pozorište na Šifbauerdamu bilo je sveto mesto u koje su dolazili poklonici umetnosti iz svih krajeva sveta. Mesto čiji su umetnički intenzitet i mislilačka snaga zračili izvan granica političkih i geografskih barijera. Zbog toga, to pozorište uživa sličnu eksteritorijalnost koju predstavnici socijalističkog realizma priznaju ateljeu Pabla Pikasa, mada su od njegovih bezbrojnih dela samo njegovog pitomog goluba mira svesrdno prigrlili. Prošlo je mnogo godina otkako sam od Vilanda Hercfelda primio ono puno uzbuđenja pismo u kojem on s negodovanjem odbija moje poređenje Brehtove umetnosti sa umetnošću Pabla Pikasa. Ne zato što je moje poređenje na slabim nogama – to bih ja primio, i zaista je ono bilo samo uslovno zamišljeno – nego zato što sam tobožnji Brehtov realizam degradirao poređenjem sa Pikasovom dekadencijom. Pa ipak, Breht mi je govorio o svojoj srodnosti sa Pikasom, i u svoju pesmu „Razgovor o novim zadacima pozorišta“ uneo značajne reči:

*Naslikajte na velikom zastoru
Borbenu grlicu mira moga brata Pikasa.*

Mislilačkom oštrinom svoga genija i svojom muzikalnošću, Breht je moderni teatar priveo novim govornim gestovima i novim zvucima. Kao što je u Pikasovim delima trajno sadržano u prolaznom, kao što u najmodernijim traganjima za oblikom otkrivamo predlo-gičke, astečke, mikenske, etruske elemente, tako su i u Brehtovim dramskim i poetskim formama arhaični, dalekoistočni elementi i disonantan žagor velegradskih ulica stopljeni u stvaralački izraz našega vremena. To moderno i, u isti mah, bezvremeno predstavlja u Brehtovom delu onu sintetičnu supstancu koja njegovom delu pored socijalnog daje i estetski značaj.

Izvornik: Oto Bihalji Merin, *Graditelji moderne misli u literaturi i umetnosti*, Prosveta, Beograd, 1965, str. 299–335.