



MALI ORGANON ZA TEATAR (1948–1954)¹

MALI ORGANON ZA TEATAR

Predgovor

U slijedećem će se razmatranju istraživati kako bi izgledala jedna estetika izvedena iz određenog načina igranja teatra, koji se način već nekoliko desetljeća praktički razvija. U prigodnim teoretskim izjavama, ispadima i tehničkim uputima objavljenim u obliku primjedaba uz komade autora, estetsko se dodirivalo samo usput i na razmjerno nezainteresiran način. Određena vrsta teatra tu je širila ili sužavala svoju društvenu funkciju, usavršavala ili pročišćavala svoja artistska sredstva, i smještala se ili afirmirala u estetici, ako se povela riječ o tome, time što nije uvažavala vladajuće propise u oblasti morala ili ukusa, ili ih je, već prema stanju bitke, navodila u svoju korist. Taj je teatar, recimo, branio svoju sklonost prema društvenim tendencijama time što je ukazivao na društvene tendencije u općepriznatim umjetničkim djelima, gdje one nisu upadale u oči samo zato što su upravo bile tada priznate tendencije. On je gubljenje svega što bi bilo vrijedno spoznavati iz savremene produkcije označio kao simptom raspadanja: optuživao je te prodavnice večernjeg zabavljanja da su spale na položaj jedne grane buržoaske trgovine drogama. Lažne slike društvenog života na pozornicama, uključivši one takozvanog naturalizma, izmamile su mu krik za naučno egzaktnim slikama, a neukusna probavljivost glupavih ispaša očiju ili duše – krik za lijepom logikom tablice množenja. On je prezirno odbacio kult Lijepoga, koji se obavljao uz odvratnost prema učenju i preziranje korisnosti – osobito pošto se više nije stvaralo ništa lijepo. U težnji za teatrom naučnog razdoblja, kad bi njegovim planerima postalo isuviše tegobno da iz magazina estetskih pojmova posude ili ukradu dovoljno da ih esteti iz štampe puste na miru, jednostavno bi se zaprijetili namjerom da „sredstvo uživanja razviju u predmet učenja, i određene institucije pregrade od poprišta uživanja u organe objavljivanja“ (*Primjedbe uz operu*), dakle da emigriraju iz carstva Dopadljivoga. Estetika, baština već iskvarene i parazitske klase, nalazila se u tako žalosnom stanju da je teatar dobivao u ugledu, kao i u slobodi kretanja, ako se radije nazivao „taetar“. Pa ipak, kad se prakticirao teatar naučnog razdoblja, to nije bila nauka već teatar, te nas množenje novina, uz nemogućnost praktičnog demonstriranja u vrijeme nacizma i rata, navodi sad na pokušaj da tu vrstu teatra ispitamo

¹ Avgusta 1948, nakon završavanja *Malog organona*, Breht je zabilježio: „To je rezime *Kupnje mjedi* [*Kupovine mesinga – Prim. prir.*]. Glavna teza: određeno učenje najvažnije je uživanje našeg razdoblja, tako da u našem teatru ono mora zauzeti važno mjesto. Na taj sam način mogao postupati s teatrom kao s estetskim pothvatom, što mi je olakšalo opis raznih novina. S kritičkog stava prema društvenom svijetu time je skinuta mrlja nečulnoga, negativnoga, neumjetničkoga, kojom ga je obilježila vladajuća estetika.“ (*Op. D. S.*)

u pogledu njenog položaja u estetici, ili da bar skiciramo jednu moguću estetiku za nju. Bilo bi preteško prikazati, recimo, teoriju teatarske začudnosti izvan jedne estetike.

Danas bi se čak mogla napisati i jedna estetika egzaktnih nauka. Već Galilej govori o eleganciji određenih formula i duhovitosti eksperimenata, Ajnštajn pripisuje smislu za ljepotu otkrivačku funkciju, a atomski fizičar R. Openhajmer hvali naučni stav, koji „posjeduje vlastitu ljepotu i čini se primjerenim čovjekovom položaju na Zemlji“.

Opozovimo, dakle, sigurno uz sveopće žaljenje, našu namjeru da emigriramo iz carstva Dopadljivoga, i obznanimo, uz još općije žaljenje, da odsad imamo namjeru naseliti se u tom carstvu. Postupajmo s teatrom kao s poprištem zabave, kao što to priliči u jednoj estetici, i istražimo koja nam vrst zabave odgovara!

1.

Teatar se sastoji u pripremanju živih slika predajom poznatih ili izmišljenih događaja među ljudima, i to u svrhu zabave. To u svakom slučaju mislimo kad u slijedećim istraživanjima govorimo o teatru, bilo o starom ili o novom.

2.

Da budemo obuhvatniji, mogli bismo tome dodati i događaje među ljudima i bogovima, ali pošto je nama stalo samo do određivanja minimuma, ovo može izostati. Sve kad bismo, recimo, i poduzeli to proširenje, ipak bi opis najopćije funkcije ustanove *teatra* kao jednog uživanja ostao nepromijenjen. To je najplemenitija funkcija što smo je našli za *teatar*.

3.

Oduvijek je posao *teatra*, kao i svih ostalih umjetnosti, da zabavlja ljude. Taj mu posao uvijek pribavlja njegovo posebno dostojanstvo; nikakva mu druga legitimacija osim zabavnosti nije potrebna, ova, dakako, bezuslovno. Ni u kojem slučaju se ne bi *teatar* mogao uzdići na viši položaj time što bi se od njega možda učinilo tržište morala; *teatar* bi u tom slučaju prije morao pripaziti da ne bude baš ponižen, što bi se smjesto desilo kad ne bi od moralnog učinio užitak, i to čulni užitak – što, dakako, moralnome može samo koristiti. Čak se od *teatra* ne može očekivati ni poučnost, u svakom slučaju nikakve veće koristi od onakve koja nastaje užitkom u gibanju, tjelesnom kao i duhovnom. *Teatar* mora, naime, smjeti da ostane nešto potpuno suvišno, što u tom slučaju dakako znači da se u stvari živi zbog suvišnoga. Ničemu nije potrebno manje obrane nego uživanju.

4.

Prema tome, ono što je, po Aristotelu, za stare obavljala tragedija ne treba nazivati ničim višim ni nižim od zabavljanja ljudi. Ako se kaže da je *teatar* nastao iz kulta, kaže se samo da je on postao *teatar* izlaskom iz njega; on, jamačno, nije iz misterijâ preuzeo obrednu poruku, već naprosto i jednostavno uživanje u njima. A ona Aristotelova katarza, pročišćenje strahom i sažaljenjem ili od straha i sažaljenja, jest izapiranje koje se upriličuje ne samo pomoću uživanja već u samoj biti zbog uživanja. Traži li se ili pridaje teatru nešto više, postiže se samo postavljanje za njega preniskog cilja.

5.

Sve ako govorimo o visokoj i niskoj vrsti uživanja, gledaćemo u željezno lice umjetnosti, jer ona želi da se kreće visoko i nisko i da bude ostavljena na miru ako ljudi u tome uživaju.

6.

Nasuprot tome, postoje slaba (jednostavna) i jaka (složena) uživanja koja teatar može upriličiti. Ova posljednja, s kojima se srećemo u velikoj dramatici, postižu svoja stupnjevanja otprilike kao što to postiže spolna ljubav; ona su razgranatija, bogatija posredovanjima, proturječnija i obilnija posljedicama.

7.

A uživanja su raznih razdoblja prirodno bila različita, već prema načinu kako su to u njima ljudi zajedno živjeli. Drugačije su morali zabavljati demos helenskog cirkusa pod vladavinom tirana, od feudalnog dvora Luja XIV teatar je morao izručivati drugačije slike zajedničkog življenja ljudi, ne samo slike drugačijeg zajedničkog života već i slike drugačije vrste.

8.

Već prema zabavi koja je bila moguća i potrebna dotičnoj vrsti zajedničkog življenja ljudi, likovi su morali biti drugačije proporcionirani, a situacije ugrađene u drugačije perspektive. Priče valja ispričati vrlo različito da bi se ovi Heleni mogli zabavljati neizbježnošću božanskih zakonitosti, nepoznavanje kojih ne štiti od kazne, oni Francuzi gracioznim samosvladavanjem koje dvorjanski kodeks dužnosti traži od velikana ovog svijeta, a Englezi elizabetanske ere samozrcaljenjem novog individuumu i njegovog slobodnog izživljavanja.

9.

A mora se imati na umu da uživanje u slikama tako različite vrste gotovo nikada nije zavisilo od stupnja sličnosti slike s onime što odslikava. Netačnost, pa čak i velika nevjerovatnost, malo je ili nimalo smetala, samo ako je ta netačnost posjedovala izvjesnu dosljednost i ako je nevjerovatnost bila stalno iste vrste. Bila je dovoljna iluzija nužnog toka dotične priče, što se postizavalo svakakvim poetskim i teatarskim sredstvima. I mi često rado prelazimo preko takvih neslaganja kad se koristimo prilikom da parazitiramo na duševnim izaupiranjima kod Sofokla ili žrtvovanjima kod Rasina ili amoknim bješnjenjima kod Šekspira, pokušavajući da se domognemo lijepih ili velikih osjećaja glavnih likova ovih priča.

10.

Jer od svih ovih mnogobrojnih vrsta slika o značajnim zbivanjima među ljudima koje su stari napravili u teatru, i koje su uprkos svojim netačnostima i nevjerovatnostima zabavljale ljude, ima ih još danas začudo mnogo koje i nas zabavljaju.

11.

Konstatiravši sposobnost da uživamo u slikama iz tako različitih razdoblja, što jedva da je bilo moguće djeci tih krepkih razdoblja, ne moramo li posumnjati da posebna uživanja, pravo zabavljanje našeg vlastitog razdoblja još uopće nismo otkrili?

12.

A naš užitak u teatru mora da je oslabio prema užitku starih, sve ako naš način zajedničkog života još uvijek dovoljno sliči njihovome da bismo uopće mogli uživati u slikama iz njihovog razdoblja. Mi usvajamo stara djela pomoću razmjerno novog postupka, naime uživanja, kojemu ona ne pružaju baš mnogo. Tako se naše uživanje, najvećim dijelom, hrani iz drugih izvora, a ne iz onih koji mora da su se onima što bijahu prije nas tako moćno otvorili. Zato se obeštećujemo jezičnim ljepotama, elegancijom kompozicije, mjestima koja nam izmamljuju predodžbe samostalne vrste, ukratko uzgrednim osobinama starih djela. Upravo ta poetska i teatarska sredstva sakrivaju neslaganja priče. Naši teatri više nemaju nikakve sposobnosti ni volje da te priče, pa čak i ne toliko stare priče velikog Šekspira, još jasno ispričaju, to znači da učine vjerodostojnim splet događaja. A fabula je prema Aristotelu – a ovdje mislimo jednako – duša drame. Svima nama više smeta primitivnost i nebriznost slika zajedničkog življenja ljudi, i to ne samo u starim djelima već i u savremenim ako su pravljeni prema starim receptima. Cijeli naš način uživanja počinje bivati nesavremen.

13.

Naše uživanje u teatru smanjuju neslaganja u slikama zbivanja među ljudima. Razlog za to: mi se drugačije odnosimo prema onome što se odslikava od gledalaca prije nas.

14.

Kad se, naime, ogledamo za zabavom koja bi bila neposredna, za obuhvatnim i potpunim uživanjem što bi nam ga naš teatar mogao dati pomoću slika zajedničkog življenja ljudi, moramo gledati na sebe kao na djecu naučnog razdoblja. Naš zajednički život kao ljudi – a to znači: naš život – u sasvim je novom obimu određen naukama.

15.

Prije nekoliko stoljeća nekoliko je ljudi, u raznim zemljama no u pismenoj vezi, poduzelo određene eksperimente kojima su se nadali da će prirodi istrgnuti njene tajne. Pripadajući klasi zanatlija u već moćnim gradovima, oni su svoje pronalaskeske predale ljudima koji su ih praktično iskoristili ne očekujući od nove nauke mnogo više od ličnih dobitaka. Zanati, koji su se dotad koristili metodama što se kroz tisućljeća gotovo nisu promijenili sad su se ogromno razvili u mnogim mjestima, koja su povezali konkurencijom, okupljajući svugdje velike mase ljudi, koje su, organizirane na nov način, započele golemu proizvodnju. Uskoro je čovječanstvo pokazalo takve snage o čijim se razmjerama prije jedva usudilo sanjati.

16.

Kao da se čovječanstvo tek sada svjesno i jedinstveno latilo posla da učini nastanjivom zvijezdu na kojoj prebiva. Mnogi njeni sastavni dijelovi, kao ugalj, voda, nafta, pretvorili su se u blaga. Vodenaj je pari naloženo da pokreće vozila; nekoliko iskrica i trzanja žabljih bedara otkriše prirodnu silu koja je stvarala svjetlost, nosila zvuk preko kontinenata i tako dalje. Posvuda se čovjek ogledao novim pogledom kako da primjeni za svoju lagodu ono što je dugo viđao ali nikad nije koristio. Njegova se okolina sve dublje mijenjala, iz desetljeća u desetljeće, zatim iz godine u godinu, zatim gotovo iz dana u dan. Ja, koji ovo pišem, pišem na jednom stroju koji je u vrijeme mog rođenja bio nepoznat. Ja se krećem u novim vozilima brzinom koju moj djed nije mogao zamisliti: ništa se tada nije tako brzo kretalo; i dižem se u zrak, što moj otac nije mogao. S svojim ocem govorio sam već preko jednog kontinenta, ali tek sam zajedno sa svojim sinom vidio pokretne slike eksplozije u Hirošimi.

17.

Ako su nove nauke omogućile tako ogromnu promjenu i, prije svega, promjenljivost naše okoline, ipak se ne može reći da nas njihov duh sve ispunjava u presudnoj mjeri. Razlog za činjenicu da novi način mišljenja i osjećanja još stvarno ne prožima velike mase ljudi valja tražiti u tome što te nauke – tako uspješne u eksploataciji i pokoravanju prirode – klasta koja im zahvaljuje za svoju vlast, građanstvo, sprečava da se bave jednim drugim poljem koje još leži u tami – naime međusobnim odnosima ljudi pri eksploataciji i pokoravanju prirode. Ovaj se posao, o kojem svi ovise, obavljao a da nove metode mišljenja, koje su ga omogućavale, nisu razjasnile međusobni odnos onih koji su ga izvršavali. Novi pogled na prirodu nije se upravo i na društvo.

18.

I zaista, međusobni odnosi ljudi postali su neprovidniji no što su ikada bili. Zajednički divovski pothvat na kojem su angažirani čini se da ih sve više razdvaja, povećanja proizvodnje prouzrokuju povećanja bijede, a eksploatacijom prirode koristi ih se samo malen broj i to tako što eksploatira ljude. Ono što bi moglo biti napredak sviju postaje prednost nekolicine, i sve se veći dio proizvodnje upotrebljava u svrhu stvaranja razornih sredstava za silne ratove. U tim ratovima majke svih nacija, pritisnuvši djecu k sebi, tragaju užasnote nebom za smrtonosnim izumima nauke.

19.

Kao pred nepredvidljivim prirodnim katastrofama starih vremena stoje današnji ljudi pred vlastitim pothvatima. Građanska klasa, koja ima da zahvali nauci za polet što ga je pretvorila u vladavinu nametnuvši se kao njegov jedini uživatelj, zna dobro da bi upravljajući naučnog pogleda na njene pothvate značilo kraj njene vladavine. Tako je nova nauka, koja se bavi suštinom ljudskog društva i koja je osnovana prije sto godina otprilike, bila osnovana u borbi potlačenih sa vladajućima. Otad postoji izvjesni naučni duh u dubini, kod

nove klase radnika čiji je životni element krupna proizvodnja: odande se na velike katastrofe gleda kao na pothvate vladajućih.

20.

No nauka i umjetnost podudaraju se u tome što obje postoje da bi olakšale život ljudi, jedna baveći se njihovim zbrinjavanjem, druga njihovim zabavljanjem. U razdoblju što dolazi, umjetnost će crpsti zabavljanje iz nove produktivnosti, koja može toliko poboljšati naše zbrinjavanje, i koja bi sama, bude li jednom neometena, mogla biti najveće od svih uživanja.

21.

Ako se pak sada želimo predati toj velikoj strasti produciranja, kako naše slike zajedničkog življenja ljudi treba da izgledaju? Koji je to produktivan stav prema prirodi i prema društvu što ga mi, djeca jednog naučnog razdoblja, želimo s užitkom zauzeti u našem teatru?

22.

Taj je stav kritički. Suočen s rijekom, on se sastoji u regulaciji rijeke, suočen sa voćkom – u cijepljenju voćke, suočen sa gibanjem – u izgradnji vozila i letala, suočen sa društvom – u preobražavanju društva. Svoje slike zajedničkog života ljudi mi izrađujemo za regulatore rijeke, uzgajače voćki, konstruktore vozila i preobrazitelje društva koje pozivamo u naš teatar i molimo da svoje radosne interese u nas ne zaborave, e da bismo predali svijet njihovim umovima i srcima kako bi ga oni mijenjali po svojem nahođenju.

23.

Dakako, teatar može zauzeti tako slobodan stav samo ako se sâm preda najžešćim strujama u društvu i stavi uz bok onih koji moraju biti najnestrpljiviji da tu ostvare velike promjene. Ako ništa drugo, a ono gola želja da svoju umjetnost razvijamo u korak s vremenom smjesta tjera naš teatar naučnog razdoblja u predgrađe, gdje se takoreći bez ograda stavlja na raspolaganje širokim masama onih što mnogo proizvode i teško žive, kako bi se oni u njemu mogli korisno bavljati svojim velikim problemima. Njima će, možda, teško pasti da plate našu umjetnost, i možda neće smjesta shvatiti nov način zabavljanja, a mi ćemo u mnogo čemu morati da naučimo kako da pronađemo ono što oni trebaju i kako ga to trebaju, ali možemo biti sigurni da oni imaju interesa. Ti ljudi, naime, za koje se čini da stoje tako daleko od prirodnih nauka, stoje daleko od njih samo zato što su bili držani na razdaljini od njih: da bi ih prisvojili, oni moraju ponajprije sami razviti i prakticirati novu nauku o društvu, te su tako autentična djeca naučnog razdoblja, i teatar tog razdoblja ne može se pokrenuti ako ga oni ne pokrenu. Teatar kojemu je glavni izvor zabavljanja produktivnost mora od nje učiniti i svoju temu, i to posebno revno danas kad čovjeka čovjek posvuda sprečava da proizvodi samog sebe, to jest da se izbori za svoje zbrinjavanje, da bude zabavljen i da sâm zabavlja. Teatar se mora angažirati u stvarnosti da bi mogao i da bi smio proizvoditi djelotvorne slike stvarnosti.

24.

No to onda teatru olakšava da se što je više moguće približi poprištima naučavanja i objavljivanja. Jer sve ako on ne može biti opterećen svakojakom znanstvenom materijom koja mu ne omogućava uživanje, on ipak može slobodno uživati u učenju ili istraživanju. On izrađuje upotrebljive slike društva, koje mogu utjecati na društvo, sasvim kao i u igri: on prikazuje kako prošle tako i sadašnje doživljaje društva za graditelje društva, i to na takav način da se mogu *uživati* osjećaji, shvaćanja i impulsi koje najstrasniji, najmudriji i najaktivniji među nama crpu iz događaja dana i vijeka. Graditelji se imaju zabavljati mudrošću koja izvire iz rješavanja problema, jarošću u koju se može korisno preobraziti suosjećanje s potlačenima, poštovanjem poštivanja ljudskoga, to jest čovjekoljubivoga, ukratko svime što radije proizvodače.

25.

A to dozvoljava teatru i da svojim gledaocima omogući uživanje u posebnoj etici njihovog razdoblja koja izvire iz produktivnosti. Stvarajući od kritike, to jest od velike metode produktivnosti, radost, ne postoji na etičkom polju za teatar ništa što mora da čini, a mnogo toga što može da čini. Čak i u asocijalnome može društvo utoliko uživati ukoliko je to asocijalno vitalno i ukoliko nastupa veličajno. Tada ono često pokazuje snage razuma i svakakve posebno vrijedne sposobnosti, dakako, upotrijebljene u svrhu razaranja. A društvo može slobodno uživati i u veličanstvenosti katastrofalno razuzdane rijeke, ako može zagospodariti njome: tada je njegova.

26.

Za takav pothvat, doduše, nećemo teatar moći ostaviti takvim kakav je on danas. Uđimo u jednu od tih kuća i promatrajmo njegov učinak na gledaoce. Ogledavajući se, vidimo prilično nepomične spodobе u nekom čudnom stanju: čini se da one naprežu sve mišićе u krajnjoj napetosti, ukoliko mišići nisu opušteni u krajnjoj iscrpljenosti. Međusobno one gotovo i ne saobraćaju, njihovo okupljanje sličі okupljanju samih spavača, ali spavača koji nemirno sanjaju jer, kako narod govori o mōri, leže na leđima. Njihove su oči, doduše, otvorene ali oni ne gledaju, oni bulje kao što ne slušaju nego osluškiju. Oni gledaju na pozornicu kao začarani, a taj izraz potječe iz srednjeg vijeka, iz vremena vještica i klerika. Gledanje i slušanje su aktivnosti, katkad pune zadovoljstva, ali ovi ljudi kao da su razriješeni svake aktivnosti, kao da su oni ti od kojih se nešto čini. Ovo je stanje odsutnosti duhom u kome se čini da su oni u vlasti neodređenih ali jakih osjećaja, to dublje što glumci bolje rade, tako da bismo mi kojima se ono ne sviđa željeli da oni budu što je moguće gori.

27.

Što se tiče samoga svijeta koji se pri tome odslikava, iz kojeg se uzimaju isječci u svrhu stvaranja tih ugođaja i osjećaja, on se ovdje javlja dočaran pomoću tako malo i tako bijednih stvari kao što su nešto ljepenke, malo mimike, komadić teksta – da se valja diviti teatarskim

ljudima koji tim tako siromašnim otiskom svijeta uspijevaju da osjećaje svojih pripremljenih gledalaca dirnu toliko moćnije nego što to uspijeva svijetu samom.

28.

U svakom slučaju moramo teatarske ljude osloboditi krivnje, jer oni ta uživanja, koja im se otkupljuju za novac i slavu, ne mogu postići niti tačnijim slikama svijeta, niti mogu svoje netačne slike plasirati na manje magičan način. Posvuda vidimo na djelu njihove sposobnosti slikanja ljudi; osobito nitkovi i sporedni likovi pokazuju tragove njihovog poznavanja ljudi i razlikuju se međusobno. No središnji likovi moraju ostati općeniti da bi se gledalac lakše poistovjetio s njima, a svakako se sve crte moraju crpsti iz onog uskog kruga u okviru kojeg svatko može odmah reći: da, tako je to. Jer gledalac želi doći do posjeda sasvim određenih osjećaja, kao što bi to željelo dijete kad sjedne na drvenog konja u vrtuljku: do osjećaja ponosa da zna jahati i ima konja; do osjećaja lagode da ga pronosi u prolazu kraj druge djece; do pustolovnih sanjarenja da ga progone ili da ono progoni druge i tako dalje. Da bi dijete sve to doživjelo, konjolikost drvenog vozila nije posebno važna, niti njemu smeta što je jahanje ograničeno na mali krug. Gledaocima u tim kućama važno je jedino da zamijene ne osobito dobro poznati svijet pun proturječnosti za jedan harmonični, u snu mogući svijet.

29.

Takav je teatar koji smo zatekli pred naš pothvat, i koji je dosad očito pokazao da je u stanju da preobrazi naše nadobudne prijatelje, koje smo nazvali djecom naučnog vijeka, u zaplašenu, vjerujuću, „začaranu“ masu.

30.

Istina je: ima tome oko pola stoljeća otkako oni viđaju nešto vjernije slike zajedničkog življenja ljudi, i likove koji su se pobunili protiv izvjesnih društvenih nedostataka ili čak protiv cjelokupne strukture društva. Njihov je interes bio dovoljno jak da neko vrijeme voljno podnesu veoma veliku redukciju govora, fabule i duhovnog horizonta, jer je svjež vjetar naučnog duha bio gotovo sparušio uobičajene čari. No žrtve se baš nisu isplatile. Rafiniranje slika povrijedilo je jedino uživanje ne zadovoljivši drugo. Polje ljudskih odnosa postalo je vidljivo, ali ne i pregledno. Osjećaji proizvođeni na stari (magičan) način morali su i sami ostati stari.

31.

Ranije kao i kasnije teatri su, naime, bili poprišta uživanja jedne klase koja je prikovala naučni duh na područje prirode, ne usuđujući se da mu preda i područje ljudskih odnosa. I vrlo mali proleterski dio publike tražio je, međutim, ojačan samo neznatno i nesigurno apostatskim intelektualnim radnicima, još stari način zabavljanja koji je olakšavao njegov ustaljeni način života.

32.

Pa ipak, koračajmo dalje! Pali ili uspjeli! Očito smo usred borbe, borimo se, dakle! Nismo li vidjeli kako nevjera pokreće bregove? Nije li dovoljno što smo pronašli: nešto nam se uskraćuje? Pred ovim i onim visi zastor: podignimo ga!

33.

Teatar što ga zatičemo pokazuje društvenu strukturu (odslikanu na pozornici) na koju društvo (u gledalištu) ne može uplivisati. Edip, koji se ogriješio o neke principe na koje se oslanja društvo onog vremena biva smaknut, za to se brinu bogovi, oni se ne mogu kritizirati. Veliki pojedinci Šekspirovi, koji nose zvijezde svoje sudbine u vlastitim grudima, izvode svoja uzaludna i smrtonosna amokna bješnjenja nezadrživo, oni se uništavaju sami, život a ne smrt postaje opscen u njihovim slomovima, katastrofa se ne može kritizirati. Posvuda ljudske žrtve! Barbarska uveseljavanja! Mi znamo da barbari imaju jednu umjetnost. Sačinimo drugačiju!

34.

Koliko li će još dugo naše duše morati, napuštajući pod zaštitom tame „nezgrapno“ tijelo, da ulaze u ona snoviđenja tijela gore na podiju, da sudjeluju u njihovim poletima koji su nam „inače“ zabranjeni? Kakvo je oslobođenje što na kraju svih tih komada, sretnom samo za duh vremena (primjerenu providnosti, mirni poredak), ipak doživljujemo snoviđeno pogubljenje koje te polete kažnjava kao razuzdanosti! Mi upuzimo u Edipa, jer tabui još postoje, i nepoznavanje ne štiti od kazne. U Otela, jer nam ljubomora još uvijek zadaje briga, i sve ovisi o posjedovanju. U Valenštajna, jer moramo biti slobodni za konkurentu borbu, i lojalni, inače ona prestaje. Ove inkubusne navike potpomažu i komadi kao što su *Sablasti* ili *Tkalci*, u kojima se ipak društvo kao „sredina“ javlja u problematičnijem vidu. Pošto su nam silom nametnuti osjećaji, uvidi i impulsi glavnih likova, mi, što se društva tiče, ne dobivamo više no što „sredina“ daje.

35.

Potreban nam je teatar koji ne omogućava samo one osjećaje, uvide i impulse što ih dozvoljava dotično povijesno polje ljudskih odnosa u kojem se dotična zbivanja odvijaju, već koji upotrebljava i stvara misli i osjećaje što igraju određenu ulogu pri mijenjanju samog polja.

36.

Nužno je da se to polje može karakterizirati u svojoj povijesnoj relativnosti. To znači raskid s našim običajem da različite društvene strukture prošlih razdoblja lišavamo njihovih različitosti, tako da sve izgledaju manje ili više kao naše razdoblje, kojemu se tom operacijom pridaje svojstvo nečeg što je odvajkada postojalo dakle nečeg naprosto vječnog. No mi želimo da im ostavimo njihovu različitost i da sagledavamo njihovu prolaznost, tako da

i naše razdoblje može biti shvaćeno kao prolazno. (U tu svrhu ne može, dakako, poslužiti lokalna boja ili folklor, koje naši teatri upotrebljavaju upravo u svrhu jačeg isticanja istovrsnosti u načinu postupanja ljudi raznih epoha. Kasnije ćemo naznačiti odgovarajuća teatarska sredstva.)

37.

Ako naše likove na pozornici pokrećemo pomoću društvenih pokretačkih snaga, i to različitih, već prema epohi, otežaćemo gledaocu da se u te likove uživi. On ne može naprosto osjećati: „i ja bih tako djelovao“, već je najviše što može reći: „da sam živio pod tim uslovima“, pa ako igramo komade iz vlastitog vremena kao povijesne komade, to će mu se okolnosti u kojima sâm djeluje možda također učiniti posebnima, a to je početak kritike.

38.

Povijesne uslove ne smijemo, dakako, zamišljati (niti oni nastaju) kao tamne sile (pozadine), već i njih stvaraju i održavaju (i mijenjaju) ljudi: njih sačinjava ono što se upravo dešava.

39.

Ako sad neko lice historizira, ako odgovara prema epohi a odgovorilo bi drugačije u drugim epohama, nije li ono tada *naprosto svatko*? Da, prema razdobljima ili klasi ovdje netko različito odgovara; da je živio u drugo vrijeme, ili još ne toliko dugo, ili na sjenovitoj strani života, on bi bez ikakve sumnje drugačije odgovorio, ali opet isto određeno i tako kako bi svatko odgovorio u tom položaju i u to vrijeme. Ne postavlja li se tu pitanje nema li još i drugih razlika u odgovorima? Gdje je on sâm, živi, nezamjenljivi čovjek, onaj, naime, koji nije potpuno sličan sebi sličnima? Jasno je da on mora biti vidljiv u slici, a to će se postići na taj način što će se u slici uobličiti ova suprotnost. Historizirajuća slika imaće neka svojstva skicâ koje oko izrađenog lika još pokazuju tragove drugih kretanja i crta. Ili, pomislimo na čovjeka koji drži govor u nekoj dolini mijenjajući povremeno svoje mišljenje, ili naprosto izgovarajući proturječne rečenice, tako da sugovornica jeka već konfrontira rečenice.

40.

Dakako, za takve je slike potreban način igranja koji održava promatrački duh slobodnim i pokretnim. On mora biti u stanju da poduzima, tako reći, tekuće fiktivne montaže na našu zgradu, isključujući u mislima društvene pokretačke snage ili zamjenjujući ih drugima. Tim postupkom postojeći odnos prima vid nečeg „neprirodnog“, a time opet postojeće pokretačke snage gube svoju prirodnost i bivaju savladive.

41.

Na takav način vidi regulator rijeke rijeku, zajedno s njenim nekadašnjim koritom i mnogim fiktivnim koritima što ih je mogla imati da je konfiguracija visoravni različita ili količina vode drugačija. I dok on u mislima vidi novu rijeku, socijalist čuje u mislima nove razgovore

poljoprivrednih radnika uz rijeku. I tako bi naš slušalac u teatru trebalo da nađe događaje koji se odigravaju među takvim poljoprivrednim radnicima, snabdjevene tim skicovanim tragovima i jekama.

42.

Način igranja koji je između dva svjetska rata bio iskušavan u berlinskom Šifbaurdamskom teatru u svrhu prigrotovljavanja takvih slika, počiva *na zahvatu ili efektu začudnosti* (*Verfremdungseffekt, V-effekt*). Slika što začuđuje je takva slika koja dopušta, doduše, da se predmet prepozna, ali u isto vrijeme čini da on izgleda začudan. Antički i srednjovjekovni teatar činio je svoje likove začudnima pomoću ljudskih i životinjskih maski, azijski upotrebljava još danas muzičke i pantomimske V-efekte. Ti su V-efekti bez sumnje sprečavali uživanje, ali je ta tehnika počivala, po svemu sudeći, još i više na hipnotično-sugestivnoj bazi od tehnike uživanja. Društveni su ciljevi tih stranih V-efekata bili, prema tome, potpuno različiti od naših.

43.

Stari V-efekti potpuno onemogućavaju gledaočev zahvat u odslikano, oni ga čine nečim nepromjenjivim. U novim V-efektima nema ničeg bizarnog, samo nenaučni pogled žigose tuđe kao bizarno. Nove začudnosti treba samo da događajima na koje se može društveno uplvisati oduzmu obilježje intimno poznatoga koje ih danas štiti od zahvata.

44.

Ono što se, naime, dugo vremena nije mijenjalo čini se nepromjenjivim. Posvuda nailazimo na zbivanja koja su isuviše poznata da bismo se morali potruditi oko njihovog razumijevanja. Ono što ljudi zajednički doživljavaju, čini im se normalnim ljudskim doživljavanjem. Dijete, živeći u svijetu staraca, uči kako se tamo odvijaju zbivanja. Kakvima upoznaje stvari, takvima ih i spoznaje. Postoji li netko dovoljno smion da bi poželio nešto povrh toga, poželjeće to samo kao iznimku. Sve ako bi spoznao da je ono što mu je „prividnost“ dosudila samo ono što je društvo za njega predviđalo, mora mu se učiniti kako je na društvo, taj moćni skup njemu sličnih bića koji je veći od zbroja svojih dijelova, potpuno nemoguće uplvisati – a ipak mu se to na što se ne može uplvisati javlja kao prisno, a tko je nepovjerljiv prema prisnome? Da bi mu sve to mnoštvo zadanih zbivanja izgledalo kao mnoštvo dvojbenih zbivanja, moralo bi u sebi razviti onaj tuđi pogled kojim je veliki Galilei posmatrao njihanje lusteru. Njega su ti njihaji začudili kao da ih nije iščekivao i kako da to kod njih ne shvaća, čime je zatim došao do zakonitosti. Ovaj koliko težak toliko produktivan pogled mora teatar izazvati svojim slikama zajedničkog života ljudi. On mora postići da mu se publika čudi, a to se postiže tehnikom začudnosti poznatih pojava.

45.

Ta tehnika omogućava teatru da se za svoje slike koristi metodom nove nauke o društvu, materijalističkom dijalektikom. Da bi došao do pokretnosti društva, ovaj metod tretira

društvena stanja kao procese i slijedi te procese u njihovoj proturječnosti. Za njega sve postoji samo u mijeni, znači u neslaganju sa sobom samim. To vrijedi i za osjećaje, mišljenja i stavove ljudi kojima se izražava dotičan način njihovog zajedničkog življenja u društvu.

46.

Radost je našeg razdoblja, koja ostvaruje tako mnogobrojne i raznovrsne promjene prirode, da sve shvaća tako kako bismo u nj mogli zahvaćati. Ima mnogo toga u čovjeku, kažemo mi, od njega se može mnogo učiniti. On ne smije ostati kakav jest; njega treba posmatrati ne samo takvim kakav jest već i kakav bi mogao biti. Ne možemo polaziti od njega, već prema njemu. No to znači da se ja ne mogu naprosto staviti na njegovo mjesto, već nasuprot njemu, zastupajući sve nas. Zato teatar mora učiniti začudnim ono što pokazuje.

47.

U svrhu ostvarivanja V-efekata glumac mora napustiti sve što je naučio o dovođenju publike do uživanja u svoja oličenja. Ne namjeravajući da publiku dovede u trans, on ne smije samog sebe dovoditi u trans. Njegovi mišići moraju ostati olabavljeni, jer, na primjer, već okretanje glave s napetim vratnim mišićima „magično“ vodi za sobom poglede, katkada čak i glave gledalaca, čime samo slabi svako rasuđivanje ili uzbuđivanje povodom te geste. Neka u njegovom načinu govora ne bude popovskog pjevuckanja ni onih kadenci koje slušaoc tako uljuljkuju da propuštaju smisao. Čak i kad prikazuje mahnice, on sam ne smije djelovati mahnito; kako bi inače gledaoci pronašli što to mahnita u mahnicama?

48.

Ni u kojem času on ne dozvoljava sebi potpuno preobraženje u lik. Sud kao: „On nije igrao Lira, on je bio Lir“, bio bi za njega porazan. On ima samo da pokaže svoj lik ili, bolje rečeno on nema samo da ga doživi. To ne znači da kad oblikuje strasne ljude, mora sâm ostati hladan; to znači samo da njegovi lični osjećaji principijelno ne bi trebalo da budu osjećaji njegovog lika, kako ni osjećaji njegove publike principijelno ne bi postali osjećaji lika. Publika tu mora biti potpuno slobodna.

49.

Činjenica da glumac stoji na pozornici u dvostrukom svojstvu, kao Loton i kao Galilei, da pokazivač Loton ne nestaje u pokazanom, a koja je tom načinu igranja i dala ime „epskoga“, ne znači konačno ništa više no da se pravio, profano zbivanje više ne prikriva – tã na pozornici stvarno stoji Loton i pokazuje kako on zamišlja Galileja. Već time što bi mu se divila, publika dakako ne bi zaboravila na Lotona sve i kad bi on pokušao da se u potpunosti preobrazu u Galileja, no ipak bi taj lik tada bez ostatka upio njena mišljenja i osjećaje. Glumac bi usvojio mišljenja i osjećaje lika tako da bi u stvari došlo do jednog jedinog uzroka mišljenja i osjećanja, koji bi on nama nametnuo. Da spriječi to kržljanje, glumac mora i čin pokazivanja učiniti umjetničkim. Da se poslužimo jednom pomoćnom predodžbom: prvi

dio glumčevog stava, stav pokazivanja, možemo osamostaliti snabdjevši ga posebnom gestom, tako da damo glumcu da puši i da predočimo kako on, uvijek kad nam demonstrira daljnji stav izmišljenog lika, odlaže svoju cigaru. Ako odstranimo iz te slike svaku užurbanost, i njenu bezbrižnost ne zamislimo kao nemarnu, pred nama je glumac koji bi nas vrlo lijepo mogao prepustiti svojim ili njegovim mislima.

50.

Još jedna promjena nužna u glumčevom posredovanju slikâ, koja također čini to zbivanja „profanijim“. Kao što glumac ne smije varati svoju publiku da na pozornici ne stoji on nego izmišljeni lik, tako je on ne smije varati ni da ono što se na pozornici zbiva nije prostudirano nego da se događa prvi i jedini put. Šilerova distinkcija da rapsod treba sa svojim događajem postupati kao s potpuno prošlim, a mimus kao s potpuno prisutnim² više nije tako tačna. I u njegovoj glumi treba da je sasvim vidljivo kako „on već na početku i u sredini zna za kraj“, te on treba da „tako sasvim zadrži mirnu slobodu“. Živim prikazivanjem priča on priču svog lika, znajući više od njega i ne odnoseći se prema kategorijama *Sada* i *Ovdje* kao prema fikciji omogućenoj pravilom igre, nego odjeljujući ih od jučerašnjice i drugog mjesta, čime se omogućava da povezanosti zbivanja postanu vidljive.

51.

To je osobito važno pri prikazivanju masovnih događaja ili kad se okolina duboko mijenja, kao u ratovima i revolucijama. Gledaocu se može tada prikazati sveukupno stanje i odvijanje. On može, na primjer, slušajući kako neka žena govori, u duhu čuti kako ona i drugačije govori, recimo za nekoliko tjedana, ili kako druge žene upravo sada negdje drugdje drugačije govore. To bi bilo moguće postići kada bi glumica glumila kao da je cijelu tu epohu proživjela do kraja, i sada, iz svog sjećanja, iz svog znanja o daljem toku, izjavljuje ono što je u njenim izjavama bilo važno u onoj tački vremena, jer je tu važno ono što je postalo važnim. Takva začuđenost neke osobe kao „upravo te osobe“ i „upravo te osobe upravo sada“ moguća je samo ako se ne stvara iluzija da je glumac isto što i lik, a izvođenje isto što i događaj.

52.

No već se ovdje morala napustiti još jedna iluzija: ona da bi svatko postupao kao taj lik. Iz „ja to činim“ postalo je „ja sam to činio“, a sad mora iz „on je to činio“ postati još i „on je činio to, a ne nešto drugo“. Isuviše je pojednostavljeno ako se djela odmjeravaju prema karakteru a karakter prema djelima; proturječja između djelâ i karakterâ pravih ljudi ne daju se tako iskazati. Društveni zakoni kretanja ne mogu se demonstrirati pomoću „idealnih slučajeva“, pošto je kretanju i pokretnome upravo svojstveno „onečišćenje“ (proturječnost). Potrebno je samo – no to bezuslovno – da se u glavnim obrisima ostvari nešto slično eksperimentalnim uvjetima, to znači da uvijek bude zamisliv protueksperiment. Jer sa društvom se ovdje uopće postupao kao da čini ono što čini kao eksperiment.

² Pisma Geteu od 25. XII 1797. (Op. B. B.)

53.

Sve ako se pri pokusima i može koristiti uživljavanje u lik (što pri izvedbi valja izbjegavati), ono se ipak smije primijeniti samo kao jedan od više metoda posmatranja. Ono koristi pri pokusima jer je čak prekomjernom primjenom od strane savremenog teatra dovelo do vrlo profinjene karakterizacije. No u pitanju je tek najprimitivnija vrsta uživljavanja ako glumac samo upita: kakav bih bio ja da mi se to i to desi? Kako bi izgledalo kad bih to rekao a ono učinio? Umjesto da upita: kako sam već slušao da to netko kaže ili vidio da čini? I da tako, uzimajući svašta zdesna i slijeva, izgradi novi lik s kojim se mogla odvijati ta priča i još ponešto. Jedinstvo se lika, naime, oblikuje načinom na koji njegova pojedina svojstva proturiječe jedno drugom.

54.

Posmatranje je bitan element glumačke umjetnosti. Glumac posmatra bližnjeg svim svojim mišićima i živcima u činu podražavanja, koji je ujedno misaoni proces. Jer pri pukom podražavanju došlo bi se, najboljem slučaju, do posmatranoga, što nije dovoljno jer original iskazuje svoje iskaze pretihim glasom. Da od otiska dođe do slike, glumac posmatra ljude kao da ono što oni čine – njemu izvode, ukratko kao da mu preporučuju da razmisli o onome što čine.

55.

Bez nazora i namjera ne mogu se praviti slike. Bez znanja ne može se pokazivati; kako znati šta je vrijedno znati? Ne želi li glumac biti majmun ili papagaj, mora prisvojiti znanje o zajedničkom življenju ljudi kao suborac u borbi klasa. To se mnogima može učiniti poniženjem, jer oni umjetnosti, kad je jednom račun isplaćen, smještaju u najviše sfere; no najviše se odluke za ljudski rod donose borbom na zemlji, ne u oblacima; u „vanjskome“, ne u glavama. Nitko ne može biti iznad sukobljenih klasa, zato što nitko ne može biti iznad čovjeka. Društvo ne posjeduje zajedničko glasilo sve dok je rascijepljeno u sukobljene klase. Tako *biti nepristran* za umjetnost znači samo: *pripadati vladajućoj stranci*.

56.

Prema tome je izbor stanovišta drugi bitni element glumačke umjetnosti, a on se mora birati izvan teatra. Preobražavanje društva je oslobodilački čin isto kao i preobražavanje prirode, a teatar bi naučnog razdoblja trebalo da prenosi radosti oslobođenja.

57.

Nastavimo naše razmatranje istražujući kako treba, na primjer, glumac da čita svoju ulogu, polazeći s tog stanovišta. Važno je da on prebrzo ne „shvati“. Sve ako odmah nađe najpogodniju intonaciju svog teksta i najzgodniji način njegovog izgovaranja, neka ipak iskaz sâm ne smatra najprirodnijom stvari, nego neka oklijeva, uzimajući u obzir svoje opće nazore i druge moguće iskaze, ukratko, neka zauzme stav nekoga tko se čudi. A to ne samo

zato da ne bi prerano, naime prije nego što je procijenio sve iskaze, a osobito one drugih likova, fiksirao određeni lik, već i zato i prvenstveno zato, da bi u izgradnju lika ugradio ono „ne – nego“, koje je veoma važno da bi publika, koja predstavlja društvo, uzmogla sagledati zbivanja iz onog ugla iz kojeg na njih može uplivisati. Uz to glumac mora, umjesto da na sebe navlači samo ono što je njemu primjereno kao „općeljudsko“, osobito posegnuti za onim posebnim, što njemu nije primjereno. I mora uz tekst memorirati te svoje prve reakcije, ograde, kritike, zapanjenja, ne možda zato da oni u konačnom oblikovanju lika budu poništeni, „upijeni“, nego zato da budu sačuvani i da se mogu primijetiti. Jer publika ne mora lik i sve ostalo toliko primiti koliko joj on mora upasti u oči.

58.

A učenje glumac treba poduzimati zajedno s učenjem drugih glumaca, izgradnju svog lika zajedno s izgradnjom drugih likova. Jer najmanja društvena jedinica nije čovjek, nego dva čovjeka. I u životu mi se međusobno izgrađujemo.

59.

Ovdje treba ponešto naučiti od lošeg običaja naših teatarata da se vladajući glumac, star, „ističe“ i time što mu svi drugi glumci služe: on čini svoj lik strašnim ili mudrim time što partnere prisili da svoje likove učine plašljivima ili pažljivima, i tako dalje. Već i zato da bi svi uživali tu prednost i time poslužili fabuli, trebalo bi da glumci na pokusima povremeno izmijenjene uloge sa svojim partnerima, kako bi likovi jedan od drugoga dobili ono što jednome od drugoga treba. No za glumce je dobro i da se sretnu sa svojim likovima u kopiji ili pak u drugačijem oličenju. Kad ga igra osoba drugog spola, lik će jasnije odati kojeg je spola, kad ga igra komičar, na tragični ili komični način, primiće nove vidove. Što je najvažnije, glumac time što paralelno razvija protulikove, ili bar zastupa njihove prikazivače, osigurava odlučno društveno stanovište s kojeg izvodi svoj lik. Gospodar je gospodar samo tako kako mu to njegov sluga dopušta da bude i tako dalje.

60.

Bezbrojni su postupci izgrađivanja već izvršeni na liku do časa kad je on stupio među druge likove komada, i glumac treba da memorira svoje tekstom potaknute pretpostavke o tome. No sada on saznaje mnogo više o sebi zahvaljujući postupanju likova u komadu prema njemu.

61.

Područje stavova koje likovi međusobno zauzimaju nazivamo gestičnim područjem. Držanje tijela, intonaciju i izgled lica određuje društveni *gestus*: likovi se međusobno grde, hvale, poučavaju, i tako dalje. I naoko najprimitivniji stavovi, kao izrazi tjelesne boli u bolesti, ili religiozni, spadaju u stavove koje čovjek zauzima prema čovjeku. Ti su gestični izrazi većinom vrlo složeni i proturječni, te se ne mogu izraziti jednom jedinom riječi. Glumac mora paziti da u nužno pojačanoj slici tu ništa ne izgubi, već da pojačava cijeli kompleks.

62.

Glumac ovladava svojim likom kritično slijedeći njegove raznovrsne izraze kao i izraze njegovih protulikova i svih drugih likova komada.

63.

Da bismo došli do gestričnog sadržaja, prođimo početne prizore jednog novijeg komada, mog *Života Galilejevog*. Pošto želimo također ispitati kako se različiti izrazi međusobno rasvjetljaju, pretpostavićemo da nije u pitanju prvo upoznavanje s tim komadom. On počinje u jutarnjim pranjem četrdesetšestogodišnjaka, koje ovaj prekida preturanjem po knjigama i lekcijom dječaku Andreji Sartiju o Sunčevom sistemu. Ne moraš li, ako to misliš prorađivati, znati da ćemo svršiti sa večerom sedamdesetogodišnjaka, koje je isti taj učenik upravo zauvijek napustio. Galilej se u međuvremenu strašnije izmijenio no što bi se to zbilo samim proticanjem vremena. On ždere nezaustavljivom pohlepom i ništa drugo više nema u glavi, a svoje se zadaće naučavanja riješio na sramotan način kao tereta, on koji je nekada nepažljivo pio mlijeko za doručak zbog pohlepe za poučavanjem dječaka. No pije li on to mlijeko zaista sasvim nepažljivo? Nije li njegovo uživanje u piću i pranju isto što i uživanje u novoj misli? Ne zaboravi: on misli radi naslade! Je li to dobro ili loše? Savjetujem ti, pošto kroz cijeli komad nećeš u tome naći ništa štetno po društvo i pošto si sâm, nadam se, hrabro čedo naučnog razdoblja, da to prikažeš kao dobro. No upamti dobro da će se s tom stvari dešavati još mnogo šta strašno. S njom će biti u vezi činjenica da će čovjek koji ovdje pozdravlja novo razdoblje na kraju biti prisiljen da od tog razdoblja zatraži da ga s prezirom odbaci, sve ako mu je i poslužio dijelom. Što se naučavanja tiče, možeš, uostalom, samo odlučiti radi li se samo o tome da onome kome je srce puno usta ne miruju, te bi on svakome o tome govorio, čak i djetetu, – ili mu dijete tek mora izmamiti znanje time što se, poznavajući ga, zanima za taj nauk. Možda su ti i dvoje koji se ne mogu uzdržati, prvi da pita a drugi da odgovara; takvo bi bratimstvo bilo zanimljivo jer će se jednoć žestoko poremetiti. Dakako, prikaz okretanje Zemlje oko Sunca poduzećeš s izvjesnom žurbom, pošto ti se on ne plaća, a evo se javlja strani, bogati učenik, i pridaje vremenu učenjaka vrijednost u zlatu. On nije zainteresiran, ali mora biti uslužen, tã Galilej nema sredstava, i tako će ovaj stajati između imućnog i inteligentnog učenika i uzdišući birati između njih. Novajliju ne može nmgome naučiti, pa dozvoljava da ga on pouči; on saznaje o teleskopu izumljenom u Holandiji: na svoj se način koristi ometanjem jutarnjeg rada. Dolazi kurator univerziteta. Galilejeva predstava za povišenje plaće odbijena je, univerzitet ne plaća rado za fizikalne teorije ono što plaća za teološke, on želi od Galileja, koji se konačno kreće na slabo cijanjenoj razini istraživanja, dnevnu korist. U načinu kojim Galilej nudi svoj traktat primjetit ćeš da je navikao na odbijanje i ispravljanje. Kurator mu skreće pažnju na činjenicu da je u Republici Veneciji zajamčena sloboda istraživanja, iako je slabo plaćena; od odgovara da ne zna šta bi počeo s tom slobodom ako mu manjka slobodno vrijeme što ga osigurava dobra plaća. Učinićeš ispravno ako ne nađeš da je njegovo nestrpljenje isuviše osorno, inače će njegovo siromaštvo ostati prikraćeno. Jer nedugo poslije toga nalaziš da u razmišljanju koje traži izvjesna razjašnjenja: navjestitelj novog razdoblja naučnih istina razmatra kako da Republiku prevari za novac nudeći joj teleskop kao svoj izum. Samo nekoliko škuda, vidjet ćeš začuđen, vidi on

u novom izumu, koji istražuje samo da bi ga prisvojio. No pođeš li dalje, do drugog prizora, otkrićeš da je on, prodajući taj izum venecijanskoj Sinjoriji govorom ponižavajućim po svojim lažima, ovaj novac već gotovo zaboravio jer je uz vojno iznosio i jedno astronomsko značenje tog instrumenta. Roba na čiju su ga proizvodnju ucjenom prinudili – nazivamo to sad već tako – pokazuje visoke kvalitete upravo za ono istraživanje koje je morao prekinuti da nju proizvede. Dok on na ceremoniji, primajući, polaskan, nezaslužene počasti, učenom prijatelju nagovještava čudesna otkrića – nemoj previdjeti kako on to teatralno čini – susrećeš kod njega mnogo dublje uzbuđenje nego što ga je izazvao izgled na novčani dobitak. No ako, gledajući tako, njegovo šarlatanstvo ne znači vrlo mnogo, ono ipak pokazuje kako je taj čovjek odlučan da pođe lakim putem i da se svojim razumom koristi kako na niske tako i na uzvišene načine. Važniji mu ispit predstoji, i ne olakšava li svako zakazivanje slijedeće?

64.

Tumačeći takav gestični materijal, glumac ovladava likom time što ovladava *fabulom*. Tek polazeći od nje, od ograničenog sveukupnog zbivanja, on može, kao u jednom skoku, doći do svog konačnog lika, koji u sebi prevladava sve pojedine crte. Kad se potpuno načudio proturječima u raznim stavovima, kad zna da i svoju publiku mora time začuditi, cjelina fabule će mu dati mogućnost spajanja proturječnosti; jer fabula kao ograničeno zbivanje daje određeni smisao, to jest, od mnogih mogućih interesa zadovoljava samo određene interese.

65.

Sve ovisi o *fabuli*, ona je srž teatarske priredbe. Zaista, iz onoga što se dešava između njih, ljudi i crpu sve što mogu diskutirati, kritizirati, mijenjati. Sve ako onaj posebni čovjek kojega glumac izvodi, u konačnoj liniji ne može biti primjeren samo onome što se dešava, ipak je to u prvom redu tako zato što je događaj upadljiviji ako se vrši na jednom posebnom čovjeku. Veliki pothvat teatra je *fabula*, cjelokupna kompozicija svih gestičnih zbivanja, koja sadrži objave i impulse kakvi sada treba da sačinjavaju zadovoljstvo publike.

66.

Svaki pojedini događaj posjeduje jedan temeljni gestus: „Richard Gloster prosi udovicu svoje žrtve“; „Prava se majka djetetu pronalazi pomoću kruga kredom“; „Bog sklapa sa đavolom opkladu za dušu doktora Fausta“; „Vojcek kupuje jeftini nož da ubije svoju ženu“; i tako dalje. Pri grupiranju likova na pozornici i kretanju grupa valja potrebnu ljepotu prvenstveno crpsti iz elegancije kojom se gestični materijal izvodi i stavlja publici na uvid.

67.

Pošto se publika ne smije pozivati da uskoči u fabulu kao u rijeku koja bi je ovamo i onamo neodređeno nosila, to pojedini događaji treba da budu povezani tako da se istaknu čvorišta. Događaji ne smiju slijediti neopazice, već mora postojati mogućnost da se među

njih intervenira sudom. (Ako interes leži upravo u nejasnoći prvobitnih odnosa, onda treba baš ta okolnost postati dovoljno začudna.) Dijelove fabule valja, dakle, brižljivo suprotstaviti time što će se svakome dati vlastita struktura jednog malog komada u komadu. U tu je svrhu najbolje iznaći za svakoga od njih naslov kao što su one u prošlom odsječku. Naslovi treba da sadrže društvenu poantu, ali da ujedno nešto kazuju o poželjnom načinu prikazivanja, to jest da, već prema slučaju, imitiraju ton naslova kronike ili balade ili novina ili opisa običaja. Jednostavna je vrst začudnog prikazivanja, na primjer ona kakva se inače primjenjuje za proučavanje običaja i navada. Posjeta, postupak prema neprijatelju, sastanak ljubavnika, društveni ili politički dogovori, mogu se donijeti kao da se prikazuje naprosto neki običaj koji u tim mjestima vlada. Tako prikazano, jedinstveno i posebno zbivanje dobiva neobično obilježje jer se javlja kao nešto općenito, što je prešlo u običaj. Već samo pitanje je li trebalo ili što je od njega stvarno trebalo postati običaj, čini zbivanje začudnim. Pjesnički stil kronika može se proučavati u sajmenim čatrljama zvanim panorame. Pošto učiniti nešto začudnim znači istovremeno ga i istaknuti, to se neka zbivanja mogu prikazati naprosto kao čuvena, kao da su opće i odavno poznata, čak i u pojedinostima, te se trudimo da se nigdje ne ogriješimo o predaju. Ukratko: moguće je zamisliti mnogo načina pripovijedanja, poznatih i onih što ih još valja otkriti.

68.

Kako i što valja činiti začudnim ovisi o tumačenju koje želimo pridati cjelokupnom događaju, pri čemu teatar može krepko držati na umu interese svog vremena. Izaberimo za primjer stari komad *Hamlet*. Suočen s krvavim i mračnim tokovima vremena u kojima ovo pišem, sa zločinačkim vladajućim klasama, s raširenom sumnjom u stalno zloupotrebljavani razum, mislim da tu fabulu mogu ovako čitati: Vrijeme je ratno. Hamletov otac, kralj Danske, u pobjedonosnom je otimačkom ratu ubio kralja Norveške. Dok se sin ovoga, Fortinbras, sprema za novi rat, i danskog kralja ubije vlastiti brat. Braća ubijenih kraljeva, sada i sami kraljevi, odvrćaju rat na taj način što se norveškim trupama dozvoljava da pređu preko danskog teritorija u otimački rat protiv Poljske. No u međuvremenu je mladog Hamleta duh njegovog ratničkog oca pozvao da osveti izvršeno zlodjelo. Nakon izvjesnog oklijevanja da na krvavo djelo odgovori drugim krvavim djelom, odlučivši se čak i na izgnanstvo, Hamlet se sastaje na obali s mladim Fortinbrasom, koji je sa svojim trupama na putu za Poljsku. Svladan ratničkim primjerom on se vraća i u barbarskom krvoproliću pokolje svog strica, svoju majku i samog sebe, prepuštajući Dansku Norvežaninu. U tim se zbivanjima vidi kako ovaj mladi, ali već okrupnjao čovjek vrlo nedostatno primjenjuje novi razum što ga je stekao na Univerzitetu u Vitenbergu. Razum ga ometa u feudalnim poslovima u kakve se vratio. Prema nerazumnoj praksi njegov je razum potpuno nepraktičan. Konačno on pada kao tragična žrtva suprotnosti između takvog rezoniranja i takvog dijela. Po mom bi mišljenju ovakvo čitanje tog komada, za koji su moguća i druga čitanja, moglo zanimati našu publiku.

69.

Sva napredovanja, naime, svako oslobođenje produkcije od prirode koje vodi preobražaju društva, svi oni pokusi u novom smjeru što ih je čovječanstvo poduzelo da poboljša

svoje stanje, daju nam, bilo oni u literaturama opisani kao uspjeti ili neuspjeti, osjećaj trijumfa i povjerenja, i pribavljaju nam uživanje u mogućnostima mijene svih stvari. To izražava Galilej kada kaže: „Po mom je mišljenju Zemlja veoma plemenita i dostojna divljenja s obzirom na tako mnoge i tako različite promjene i generacije koje se neprestano javljaju na njoj.“

70.

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

71.

Opći gestus pokazivanja, koji uvijek prati određenu osobu na koju se pokazuje, naglašavaju muzička obraćanja publici u pjesmama. Zato glumci ne treba da „prelaze u pjevanje“, nego da ga jasno razgraniče od ostaloga, što je najkorisnije poduprijeti i posebnim teatarskim mjerama, kao što su izmjena osvjetljenja ili upotreba natpisa. I muzika se, sa svoje strane, mora oštro oduprijeti ujednačavanju kakvo se obično očekuje od nje i koje je ponizuje od sluškinje bez misli. Neka ona ne „prati“, ako to ne čini komentirajući. Neka se ne zadovolji „izražavanjem“ na taj način što će naprosto iz sebe izbaciti ugođaj koji je pri zbivanjima spopada. Tako se Ajzler, na primjer, uzorno pobrinuo za povezivanje zbivanja napravivši uz maskeradu cehova, u karnevalskom prizoru *Galileja*, trijumfalnu i prijeteću muziku koja ukazuje na buntovnički obrat što ga niži narodni slojevi daju astronomskim teorijama učenjaka. Slično tome, u *Kavkaskom krugu kredom* hladan način pjevanja pjevača, koji opisuje kako služavka spasava dijete što se na pozornici pantomimski prikazuje, ogoljuje užase jednog vremena u kome majčinski osjećaj može postati samoubistvenom slabosti. Tako se muzika može uspostaviti na mnogo načina i potpuno samostalno, zauzimajući na svoj način stav prema temama, no može i služiti naprosto raznolikosti u zabavljanju.

72.

Kao što se muzičaru vraća njegova sloboda time što više ne mora stvarati ugođaje koji publici olakšavaju da se neobuzdano preda zbivanjima na pozornici, tako i oblikovatelj pozornice postaje veoma slobodan kad pri izgradnji mjesta radnje više ne mora postići iluziju nekog prostora ili predjela. Dovoljni su mu nagovještaji, no oni moraju iskazati više povjesno ili društveno zanimljivog nego što to čini stvarna okolina. U moskovskom Jevrejskom teatru³ pozornica koja je podsjećala na srednjovjekovni tabernakl unosila je začudnost u *Kralja Lira*; Neher je postavio *Galileja* pred projekcije zemljopisnih karata, dokumenata i

³ Riječ je o slavnoj izvedbi *Kralja Lira* teatra Habima g. 1935. sa Mikhelsom kao Lirom, u režiji Radlova i scenografiji („oblikovanju pozornice“) Tišlera. (Op. D. S.)

umjetnina renesanse; u Piskatorovom teatru Hartfild je upotrijebio za *Buđenje Tai Janga* pozadinu od ispisanih zastavica koje su se okretale bilježeći mijene političke situacije, koje osobama na pozornici ponekad nisu bile poznate.

73.

I pred koreografiju opet se postavljaju realističke zadaće. Zabluda je iz nedavne prošlosti da ona nema šta da radi pri slikanju „ljudi kakvi oni zaista jesu“. Ako umjetnost zrcali život, ona to čini pomoću posebnih zrcala. Umjetnost ne postaje nerealistična ako mijenja proporcije, nego ako ih mijenja tako da publika koja bi se tim slikama praktično koristila za svoje uvide i impulse u stvarnosti pretrpi neuspjeh. Dakako, potrebno je da stilizacija ne ukida prirodnost već da je uzdiže na viši stupanj. U svakom slučaju, teatar koji sve crpe iz gestusa ne može biti bez koreografije. Već sama elegancija nekog pokreta i ljudskost grupiranja začuđuju, a pantomimsko iznalaženje mnogo pomaže fabuli.

74.

I tako neka sve sestrinske umjetnosti glumačke umjetnosti budu ovdje uzvanice, ne zato da sačine „Gesamtkunstwerk“,⁴ u kome se sve gube i rastvaraju, već zato da zajedno sa glumačkom umjetnošću na svoje različite načine unapređuju zajedničku zadaću. A njihovo se međusobno saobraćanje sastoji u tome da jedna drugu čine začudnom.

75.

A ovdje se treba još jednom podsjetiti da je njihova zadaća zabavljanje djece naučnog razdoblja, i to radosno i čulno zabavljanje. Posebno mi Nijemci ne možemo to nikada prečesto ponavljati, jer kod nas sve veoma lako otklizi u netjelesno i nezorno, poslije čega počinjemo govoriti o nazoru na svijet pošto se sâm svijet već rastvorio. Čak ni materijalizam kod nas nije mnogo više od ideje. Od spolnog užitka kod nas nastaju bračne dužnosti, umjetnički užitak služi obrazovanju, a pod učenjem ne razumijevamo veselo upoznavanje, već ulijevanje u glavu. U našem sagledavanju nema veselog ogledavanja, a da bismo se iskazali ne ukazujemo na to koliko smo se s nečim zabavljali nego koliko smo se oznojili.

76.

Treba još govoriti o isporučivanju publici onoga što se izgradilo na pokusima. Tu je potrebno da se sama igra zasniva na gestusu predaje nečeg dovršenog. Pred gledaoca dolaze sada često korišteni i odabrani elementi, pa prgotovljene slike moraju biti isporučene u potpuno budnom stanju, kako bi mogle biti primljene u potpuno budnom stanju.

77.

Slike se moraju, naime, povući pred odslikanim, pred zajedničkim življenjem ljudi, i uživanje u njihovom savršenstvu treba da se podigne na stupanj višeg uživanja u činjenici

⁴ Cjelovita dramska umjetnina u Vagnerovom terminu i smislu sinteze pojedinih umjetnosti (*Op. D. S.*)

da se s pokazanim pravilima tog zajedničkog življenja postupa kao s provizornim i nesavršenim. U takvom uživanju teatar ostavlja gledaoca produktivnim, nadilazeći gledanje. U svom teatru gledalac može u svojim strahovitim i nikad dovršenim radovima, pomoću kojih sebi osigurava zbrinjavanje, uživati kao u zabavljanju, zajedno sa strahovitošću svoje neprestane mijene. Neka se on ovdje proizvodi na najlakši način; jer najlakši je način postojanja u umjetnosti.

DODACI UZ MALI ORGANON⁵

Ne radi se samo o tome da umjetnost iznosi ono što treba naučiti u zabavnom obliku. Proturječnost između učenja i zabavljanja mora se fiksirati jasno i kao značajna – u vrijeme u kome se stiče znanje da bi ga se dalje prodalo po što višoj cijeni, i u kome čak i visoka cijena onima koji je plaćaju još omogućuje izrabljivanje. Tek kad je produktivnost oslobođena, može se učenje preobraziti u zabavljanje a zabavljanje u učenje.

* * *

Ako se sad napušta pojam „epski teatar“, ne napušta se korak prema svjesnom doživljavanju što ga on sada kao i ranije omogućava. Samo što je taj pojam isuviše siromašan i nejasan za teatar o kome se radi; on traži tačnija određenja, i od njega se više traži. Osim toga je on stajao isuviše nepomično nasuprot pojmu dramskoga, često ga je isuviše naivno pretpostavljao kao premisu, recimo u smislu: „Dakako“ da se uvijek radi o zbivanjima koja se direktno odigravaju, i posjeduju sva ili mnoga obilježja momentalnoga! (Na isti, ne uvijek neopasni način pretpostavili smo i kod svih novina da to još uvijek ostaje teatar – a ne postaje recimo naučna demonstracija!)

* * *

I pojam „teatar naučnog razdoblja“ nije dovoljno širok. U „Malom organonu za teatar“ je ono što se može nazvati naučnim razdobljem možda dovoljno izvedeno. Ali sâm termin, u obliku u kojem se obično upotrebljava, isuviše je ublačen.

* * *

Uživanje u starim komadima postaje tim veće čim se više možemo prepustiti novoj, nama primjerenoj vrsti uživanja. U tu svrhu moramo čulo za historiju – koje nam treba i za nove komade – razviti u pravu čulnost.⁶

⁵ Ovi su dodaci napisani g. 1952–1954. Nakon provjere „Malog organona“ u praksi Berliner Ansambla. Prve je dodatke Brecht dodijelio određenim paragrafima „Organona“, te prvi ide uz §3, drugi i treći uz §4, četvrti uz §12, peti uz §19, šesti uz §45, sedmi i osmi uz §53, a deveti uz §55; ostali su nerazvrstani. (Op. D. S.)

⁶ Naši teatri običavaju da izvodeći komade iz drugih epoha brišu ono što ih dijeli od naše, da ispunjavaju jazove, da prekrivaju razlike. Ali gdje ostaje tada uživanje u pregledu, u udaljenom, u različitom? A to je uživanje ujedno i uživanje u bliskom i vlastitome! (Op. B. B.)

* * *

U vremenima preokreta, strašnim i plodnima, poklapaju se večeri zalazeće klase s jutrima uzlazeće. To su svitanja u kojima Minervina sova počinje svoje letove.

* * *

Teatar naučnog razdoblja sposoban je od dijalektike učiniti uživanje. Iznenadjenja logičnog napredovanja ili skokovitog razvoja, nestabilnosti svih stanja. Duhovitost proturječja i tako dalje, to su zabavljanja životnošću ljudi, stvari i procesa. Ona jačaju umjetnost življenja kao i radost življenja.

Sve umjetnosti doprinose najvećoj umjetnosti, umjetnosti življenja.

* * *

Za našu je generaciju korisno poslušati opomenu da se pri izvođenju izbjegava uživanje u lik, ma koliko ta opomena bila apodikticka. Ma koliko odlučna ta generacija naime slijedila ovaj savjet, jedva da će ga moći u potpunosti uvažiti, i tako će najbrže doći do one prave razdorne proturječnosti između doživljavanja i prikazivanja, uživanja i pokazivanja, opravdavanja i kritiziranja, koja se traži. A unutar toga do primata kritičkoga.

* * *

Proturječnosti između igranja (demonstriranja) i doživljavanja (uživljavanja) neuke glave shvaćaju kao da se u radu glumca javlja samo jedno ili samo drugo (ili kao da se po „Malom organonu“ samo igra, a po starom načinu samo doživljava). U stvarnosti se dakako radi o dva protivnička zbivanja koja se u radu glumca ujedinjuju (njihovo javljanje ne sadrži samo malo ovoga i malo onoga). Iz borbe i napetosti obaju proturječja, kao i iz njihove dubine, glumac izvlači svoja prava djelovanja. Izvjesna krivnja na tom nesporazumu mora se pripisati i stilu „Malog organona“. On često zavodi u bludnju time što možda isuviše nestrpljivo i isključivo daje „glavnu stranu proturječnosti“.⁷

* * *

Pa ipak neka se umjetnost obraća svima i neka se svojom pjesmom suprotstavi tigru. Ne tako rijetko on dopušta i da se s njime pjeva! Nove ideje, spoznatljive kao plodne bez obzira na to kome će donijeti plodove, dolaze nerijetko iz uzlazećih klasa „gore“ i prodiru u čudi koje bi se zapravo morale od njih ograditi da zadrže svoje klasne prednosti. Jer pripadnici jedne klase nisu imuni prema idejama koje njihovoj klasi ne koriste. Isto tako kao što pripadnici potlačenih klasa mogu podleći idejama svojih tlačitelja, tako i pripadnici tlačiteljskih klasa podliježu idejama potlačenih. U određena vremena klase se bore da

⁷ Mao Ce-tung, „O proturječju“: od obiju strana jednog proturječja jedna je obavezno glavna strana. (Op. B. B.)

predvode čovječanstvo, i strast da budu njegovi pioniri i da napreduju moćna je među onima koji nisu u potpunom propadanju. Kad je versajski dvor pljeskao Figaru, nije samo otrov djelovao kao draž.

* * *

Fabula ne odgovara naprosto jednom dešavanju iz zajedničkog življenja ljudi kakvo se moglo odigrati u stvarnosti, već su to podešena zbivanja u kojima dolaze do izražaja ideje iznalazača fabule o zajedničkom življenju ljudi. Tako ni likovi nisu naprosto slike živih ljudi već su podešeni i oblikovani prema idejama.

Iskustveno ili knjiško znanje glumaca, umnogome proturječi podešenim zbivanjima i likovima, i tu proturječnost oni treba da utvrde i zadrže kod glume.

Oni moraju ujedno crpiti iz stvarnosti i iz pjesničkog djela, jer kao u radu pisca komada i u njihovom radu stvarnosti treba doći do bogatog i aktuelnog izražaja da bi se izvuklo i zapazilo ono posebno ili općenito u pjesničkom djelu.

* * *

Studij uloge ujedno je i studij fabule, bolje rečeno on treba da je prvenstveno studij fabule. (Šta se tom čovjeku dešava? Kako on to prima? Šta čini? S kojim se mišljenjem susreće? I tako dalje.)

U tu svrhu glumac mora mobilizirati poznavanje svijeta i čovjeka, i uz to pitanja postavljati dijalektički. (Izvjesta pitanja postavlja samo dijalektičar.)

Primjer: neki glumac treba igrati Fausta. Faustovi ljubavni odnosi sa Grethen imaju kobni ishod. Javlja se pitanje: bi li se to izbjeglo kad bi se Faust oženio Grethen? Obično se to pitanje ne postavlja. Ono izgleda isuviše banalno, nisko, malograđansko. Faust je genije, uzvišeni duh koji teži beskonačnome; kako se tada uopće može postaviti pitanje – zašto se ne oženi njome? Ali jednostavni ljudi postavljaju to pitanje. Već samo to mora glumca skloniti da ga i on postavi. A nakon nešto razmišljanja glumac će primijetiti da je to pitanje vrlo nužno i plodonosno.

Ponajprije treba utvrditi pod kojim se uvjetima dešava ova ljubavna priča, u kakvom je ona odnosu prema cijeloj fabuli, šta znači za glavnu ideju. Faust se od „uzvišenih“, apstraktnih, „čisto duhovnih“ pokušaja da dođe do životnog uživanja okrenuo prema „čisto čulnim“ zemaljskim iskustvima. Pri tome njegovi odnosi sa Grethen postaju kobni, što znači da on tada dolazi u sukob sa njom, da se njegovo ujedinjenje prevraća u razdvajanje, da uživanje postaje bol. Sukob dovodi do punog uništenja Grethen, što Fausta teško pogađa. No taj se sukob može ispravno prikazati samo pomoću drugog, znatno većeg sukoba koji vlada cijelim djelom, kroz oba dijela. Faust se spasio iz bolne proturječnosti između „čisto duhovnih“ pustolovina i nezadovoljenih, nezadovoljivih „čisto čulnih“ strasti, i to uz pomoć đavola. U „čistoj čulnoj“ sferi (sferi ljubavne priče) Faust se sukobljava s okolinom, koju predstavlja Grethen, i mora je uništiti da se spasi. Razrješenje glavnog proturječja dolazi na kraju cijelog komada, i tek ono razjašnjava značenje i položaj manjih proturječnosti. Faust mora napustiti svoj čisto potrošački, parazitski stav. U produktivnom radu za čovječanstvo ujedinjuje se duhovni i čulni čin, iz produciranja života proizlazi uživanje u životu.

Vrativši se našoj ljubavnoj priči vidimo da bi ženidba, ma kako malograđanska, nemoguća za genija i suprotna njegovom putu, ipak bila relativno bolja i produktivnija, jer bi bila ono vremenski dano ujedinjenje u kome bi se ljubljenu moglo razviti umjesto da je se uništi. Faust tada, dakako, jedva da bi bio Faust, on bi (kako se to odjednom ispostavlja) zapeo u malome i tako dalje i tako dalje.

Glumac koji srčano postavi pitanje jednostavnih ljudi moći će iz Faustove ne-ženidbe učiniti jednu odijeljenu fazu njegovog razvoja dok bi inače, kao što se obično dešava, samo pomagao da se dokaže kako onaj koji hoće da se visoko usigne, eto, na Zemlji neizbježno mora nanositi bol i kako neodstranjiva tragika života leži u tome da uživanja i razvoj nešto stoje, ukratko da dokazuje najmalograđanskiju i najbrutalniju izreku da kad se cijepaju klade leti iverje.

* * *

Prikazivanje građanskog teatra teži uvijek zamazivanju proturječja, simuliranju harmonije, idealiziranju. Stanja se prikazuju kao da ne bi mogla biti drugačija; karakteri kao individualnosti ili doslovno nedjeljivosti po samoj prirodi stvari, kao jedinstvene cjeline koje se samo potvrđuju u najrazličitijim situacijama, a zapravo postoje i van ma kakve situacije. Ako u njih postoji razvoj, on je samo stalan, nikad skokovit, i uvijek u sasvim određenom okviru koji se ne može probiti.

To ne odgovara stvarnosti, i jedan realistični teatar mora, prema tome, napustiti takva prikazivanja.

* * *

Prava, duboka, djelotvorna upotreba efekata začudnosti pretpostavlja da društvo svoje stanje smatra historijskim i ispravljivim. Pravi V-efekti imaju borbeni karakter.

* * *

Za oblikovanje prave fabule vrlo je značajno da se prizori ponajprije igraju jednostavno, po redoslijedu ali bez mnogo obzira na slijedeće prizore, pa čak ni na sveukupni smisao komada, s iskustvima koja proističu iz života. Fabula se, naime, tada odvija proturječno, pojedini prizori zadržavaju vlastiti smisao, pružaju (i iscrpljuju) mnoštvo ideja, a cjelina, fabula, odvija se autentično, kroz zaokrete i skokove; izbjegava se banalno idealiziranje (jedna riječ dovodi do druge) i podešavanje nesamostalnih, čisto pomoćnih dijelova prema potrebama svezadovoljavajućeg svršetka.

* * *

Citirajmo Lenjina: „Uvjet spoznaje svih zbivanja u svijetu u njihovom ‘samokretanju’, u njihovom spontanom razvoju, u njihovom živom bivstvovanju jest spoznati ih kao jedinstvo suprotnosti”⁸.

⁸ Lenjin, *K pitanju dijalektike* – op. B. B.

Potpuno je svejedno je li glavna svrha teatra pružati spoznaje svijeta, činjenica ostaje da teatar mora prikazivati svijet, i da ta prikazivanja ne smiju zavoditi u bludnju. Pa ako Lenjin ima pravo u toj svojoj tvrdnji, tada ne može doći do zadovoljavajućih prikazivanja bez poznavanja dijalektike – ni bez njenog obznanjivanja.

Prigovor: a šta s umjetnošću koja svoja djelovanja izvodi iz krivih, fragmentarnih, mutnih prikazivanja? Šta s umjetnošću divljaka, umobolnih i djece?

Možda je moguće toliko znati, i tako se čvrsto držati onoga što se zna, da se može okoristiti i tim prikazivanjima, ali za nas postoji sumnja da isuviše subjektivna prikazivanja svijeta dovode do asocijalnih učinaka.

Izvornik: Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru* (Beograd: Nolit, 1979), str. 243–280.

(Sa nemačkog preveo **Darko Suvin**)