



BREHT I BERLINER ANSAMBL – STVARANJE MODELA

Breht je oktobra 1946. iz egzila u Americi pisao svom najstarijem prijatelju i saradniku, dizajneru Kasparu Neeru: „Bilo bi lepo kada bi nam Teater am Šifbaurdam u Berlinu, na primer, ponovo bio dostupan.“ Rat i Hitlerova vladavina bili su završeni, i Breht je bio rešen da dobije sopstveno pozorište i konačno postigne ono što je za njega moralo biti vrhovni cilj, koji se nikad pre nije činio dostižnim. U pismu Neeru iz decembra iste godine, izjavio je: „Ubeđen sam da ćemo opet izgraditi pozorište.“

Brehtu je trebalo malo više od dve godine da ostvari ovu ambiciju. Aprila 1949. su se vlasti Istočnog Berlina – to jest, Politbiro Socijalističke partije jedinstva – složile da obezbede finansijsku podršku za njegov projekat: kompaniju pod Brehtovom umetničkom upravom, kojom je trebalo da upravlja njegova žena Helene Vajgel kao „intendant“. Ona je trebalo da bude i prvakinja kompanije. Njegov plan da preuzme Teater am Šifbaurdam, međutim, morao je da sačeka da se kompanija koja je tad bila korisnik zgrade preseli u pozorište Volksbine, koje je tek trebalo da bude podignuto iz sopstvenih ruševina na Trgu Luksemburg. Intendant Dojčes teatera, Wolfgang Langhof, ponudio je Brehtu dve svoje kuće, Dojčes i Kameršpile, kao uslovni dom u kome bi ova kompanija mogla da izvodi predstave dva ili tri puta nedeljno.

U Dojčes teateru je, od 11. januara 1949, na daskama već bio jedan Brehtov komad: *Majka Hrabrost i njena deca*, u postavci u zajedničkoj režiji Brehta i njegovog starog prijatelja Engela (koji je postavio legendarnu *Operu za tri groša* iz 1928. na Šifbaurdamu), sa Helene Vajgel u naslovnoj ulozi. Trijumfalni prijem premijere, od strane kako publike, tako i kritičara iz sve četiri okupirane zone Nemačke, verovatno je bio događaj od presudnog značaja da vlasti razmotre Brehtov projekat Berliner ansambla.

U toku dugih i često komplikovanih pregovora, Breht se u svom dnevniku požalio na „neprijatan dah provincijalizma“ sa kojim se susreo na sastanku sa partijskim vrhom. Bez obzira na ovo, socijalistička uprava mu je dodelila sredstva da istražuje – sa saradnicima po svom izboru – koncept „pozorišta za decu naučnog doba“, kako je on nazivao svoju paradigmu za novo pozorište. Pre no što se najzad nastanio u Berlinu maja 1949, Breht je testirao vode za svoj projekat u ciriškom Šaušpilhausu, kao i na obnovljenom salcburškom festivalu, ali – zbog političkih i/ili ekonomskih razloga – ni jedno ni drugo mesto nisu mu mogli ponuditi uslove čak ni izdaleka približne onima u Istočnom Berlinu. Langhof je delom zato dao velikodušnu ponudu da podeli scene sa novim ansamblom. On, kao i vodeći kritičar i stari Brehtov promoter, Herbert Lering, te drugi prijatelji, strepio je da bi Breht sa svojim projektom mogao otići drugde. Izgledi da učestvuje u izgradnji prve socijalističke države na nemačkom tlu morala je biti neodoljiva ovom marksističkom dramskom piscu, iako je

on uviđao mnoge od grešaka koje su načinjene pri naporu da se stvori ono što je on držao za jedino poželjno društvo budućnosti. Uprkos tome, u dnevničkom zapisu od 7. maja 1949, Breht je zaključio malu pesmu koja opisuje njegovo novo stanište u Istočnom Berlinu stihom: „Na plakaru koji sadrži moje rukopise / leži moj kofer“ (*Poems*, str. 416). Nastavio je pokušaje da stekne austrijski pasoš, koji je i primio 1951, a kada je juna 1949. čuo da se postavka *Majke Hrabrost* razmatra za Nacionalnu nagradu druge klase, obavestio je vladu da bi nagradu odbio. Dve godine kasnije je primio nagradu Prve klase.

U proleće i leto 1949, Breht i Vajgel su oformili kompaniju, koristeći kao jezgro članove podele u *Majci Hrabrost*, i dodajući glumce Brehtu znane iz godina pre egzila, kakvi su Gerhard Binert, Ervin Gešonek, Tereze Gize (koja je bila Majka Hrabrost u cirkuskom praiзвоđenju 1941), Leonard Štekel (cirkuski Puntila iz 1948), Fridrih Gnas, i – kasnije – Ernst Buš. Bilo je i drugih, koje je nakon rata sreo u Švajcarskoj, kao što su Regine Luc (takođe iz podele *Puntile*) i Hans Gaugler (koji je igrao Kreona u Brehtovoj i Neerovoj inscenaciji adaptacije *Antigone* u švajcarskom gradu Kuru), kao i izvestan broj glumaca koje je Breht otkrio u različitim berlinskim pozorištima. Naposljetku je kompanija postala eklektična mešavina starijih glumaca iz levičarskih pozorišta Vajmarske republike, mladih izvođača koje je proizvelo Nacističko pozorište (od kojih su mnogi bili obučeni u istočnonemačkim konzervatorijumima gde je vodio predstavljao metod Stanislavskog), kao i više glumaca iz amaterskih grupa. Breht je uporno pokušavao da svojoj kompaniji privuče određen broj poznatih emigranata; među njima, Ervina Piskatora, Petera Lorea, Frica Kortnera i Elizabet Bergner, ali su – nažalost – samo reditelj Bertold Firtel i glumac Kurt Bois prihvatili poziv svog starog prijatelja. Breht je, međutim, uspeo da sastavi kolektiv umetnika sa kojima je radio tokom različitih perioda života; među njima, reditelja Eriha Engela, dizajnera Kaspara Neera, kompozitore Paula Desaua i Hansa Ajzlera, dansku spisateljicu i rediteljku Rut Berlau (koja je razvila koncept knjiga modela za Brehtove postavke) i Elizabet Hauptman, koja je bila njegova najbliža saradnica na polju dramaturgije dok oboje nisu bili primorani da napuste Nemačku 1933.

Brehtovo poverenje u pozorišne škole bilo je neveliko; čvrsto verujući u učenje kroz rad, počeo je da okuplja grupu mladih asistenata režije i dramaturga. Beno Beson i Egon Monk su se pridružili ansamblu 1949, i uskoro postali reditelji u kompaniji, kao što je bio slučaj i s Manfredom Vekvertom, koji je stigao 1951. i na kraju postao umetnički direktor ansambla, u periodu 1977–1991. Peteru Paliču iz drezdenskog Folksbine je 1949. bilo dato nameštenje glavnog dramaturga kompanije; on je dizajnirao poznati logo Berlinskog ansambla, koji se još uvek može videti kako se – kao neonski znak – po mraku rotira na krovu Teatera am Šifbaurdam. Bili su tamo i Lotar Belag, Hans Bunge, Klaus Kihenmajster, Kete Rilike, Peter Fojgt, Karl Veber i drugi, koji su došli kao asistenti i naposljetku postali reditelji i/ili dramaturzi u ansamblu. Premda Breht teško da je nameravao da stvori školu, značajan broj mladih pozorišnih umetnika koji su pod njegovim vođstvom radili kao asistenti režije, dramaturgije i dizajna, te mnogi glumci pripravnici koje je zaposlio on ili Vajgel, kasnije će izvršiti prodoran uticaj na nemačko pozorište druge polovine veka.

Da bi se izbegla predvidljiva preklapanja rasporeda sa Langhofovom kompanijom u Dojčes teateru, obližnji ostaci vojnih karaula delimično su rekonstruisani u salu za probe, sa scenom razmera istovetnih onoj u Dojčesu, malim auditorijumom, nešto kancelarijskog prostora i radnjom za rekvizite. Ovde, u Ulici Maksa Rajnharta, Breht je imao kancelariju i

održavao probe, dok je zvanična adresa ansambla bila Ulica Luizen br. 18, iza čoška, gde je bila smeštena kancelarija Vajgel, administracija i dramaturški odeljak.

Kada su se kompanija i službenici našli na okupu, ansambl je svoju prvu sezonu započeo septembra 1949. probama prve postavke. 12. novembra 1949, zavesa sa Pikasovom golubicom mira (amblem koji je Breht odabrao za kompaniju) podigla se na berlinskoj premijeri *Gospodina Puntile i njegovog čoveka Matija*, koju su režirali Breht i Erih Engel, sa scenografijom i kostimima Kaspara Neera i muzikom Paula Desaua. Kao i na ciriškoj premijeri, Puntilu je igrao Leonard Štekel. Izvođenje je primljeno „sa mnogo smeha i mnogo aplauza“, kako je Breht zabeležio u svome dnevniku. Dodao je, međutim, da je „To [...] samo onoliko epskog pozorišta koliko može biti prihvaćeno (i ponuđeno) danas... Ali, kada će doći stvarno, radikalno epsko pozorište?“ Pet godina kasnije, on će pričati o „dijalektičkom pozorištu“ koje uključuje odlike „epskog“. Breht je raniji termin sada video kao isuviše ograničavajući za definisanje novog pozorišta kakvo je zamišljao.

Za vreme prve posete Nemačkoj od 1933, avgusta 1948, Breht je video jednu predstavu u pozorištu Konstans i neveselo izjavio svome prijatelju Maksu Frišu: „Ponovo se mora početi od nule.“ Berliner ansambl je zamišljen kao takvo, novo pozorište, model za rekonstruisanje nemačke pozorišne kulture iz njenih ruševina. Bio je to zadatak koji, po Brehtu, nije bio toliko stvar maltera i cigli, koliko estetike i filozofije. Breht je kreirao generalni plan za kompaniju, i tri postavke koje su usledile nakon uspešnog *Puntile* trebalo je da predstavljaju njegov program.

Postojale su tri određene tradicije koje je želeo da sledi:

Drama koja predstavlja ciljeve i istoriju društvene revolucije.

Komadi iz klasičnog i modernog repertoara koji kritički ispituju klasno društvo, u novim, radikalnim tumačenjima.

Komedije iz nemačkog i međunarodnog pozorišta kojima bi se uspostavila tradicija koje je – u poređenju sa drugim kulturama – nedostajalo nemačkom pozorištu, kao što se nije činilo samo Brehtu.

Breht je nameravao da otvori prvu sezonu kompanije komadima iz revolucionarne tradicije, adaptacijom drame Nordala Griga o ustanku Pariske komune iz 1871, *Poraz*, ili pak *Danima komune*, što je naslov teksta koji su Breht i Rut Berlau pripremili u Cirihi. Međutim, problemi sa autorskim pravima, kao i predvidljive ideološke rezerve partije, učinili su da se Breht ipak opredeli za *Puntilu*, koji je delovao i kao da će pre osvojiti publiku. Jedna komedija kao satirični prikaz klasne borbe, pre nego kakva revolucionarna drama, predstavljala je tako prvu javnu prezentaciju novog ansambla, a naposletku je i stekla dominaciju njegovim repertoarom. Druga predstava, čije je izvođenje počelo samo šest nedelja kasnije, predstavila je primer modernističkog kritičkog realizma, *Vasa Železnova* Maksima Gorkog, sa Tereze Gize u glavnoj ulozi. Ovo je bio i gest namenjen ruskoj vojnoj administraciji, gde je Breht imao vatrene pristalice u kulturnim radnicima A. Dimšicu i I. Fradkinu. Reditelj Bertolt Firtel upravljao je probama na način veoma različit od Brehtovog; insistirao je, na primer, na punoj identifikaciji glumaca sa ulogama. Breht se uopšte nije protivio da se takva vrsta rada obavlja u njegovom novom pozorištu, i energično je nastojao da ubedi Firtela da se

pridruži ansamblu kao reditelj u rezidenciji; nažalost, sve izraženija neprijateljska hladno-ratovska klima dovela je Firtela do odluke da se nastani u Beču.

Treći projekat je bio Lencov *Tutor*, tragikomedija iz pokreta *Sturm und Drang* („oluja i nagon“) iz kasnog osamnaestog veka, koju je nemačko pozorište bilo praktično zaboravilo kad je Breht odlučio da je adaptira. Tekst predstave je bio načinjen uz tim saradnika: Berlau, Beson, Monk, i Neer. Ovo je predstavljalo kolektivni radni metod kakav je Breht razvio u godinama pre nego što je morao da napusti Nemačku, proceduru koja je postala zaštitni znak Berliner ansambla u potonjim godinama, i još dugo nakon Brehtove smrti. Breht i Neer su postavili predstavu koju je Neer i dizajnirao; švajcarski glumac Hans Gaugler odigrao je nezaboravnu ulogu kao protagonista Leufer. Pre premijere 15. aprila 1950, Breht je rekao kompaniji: „Publika večeras može podbaciti; nemojte dozvoliti da vas to uznemiri.“ E pa, publika nije podbacila, i ovo izvođenje je postalo možda najveći Brehtov i Neerov zajednički trijumf. Postavka je ponudila model za sveže kritičko čitanje jednog klasičnog teksta, predstavljajući metaforu koja je razotkrila nezahvalnu poziciju intelektualca u društvu; u Leuferovom slučaju ovo vodi ka samokastraciji kao jedinom načinu za zadovoljenje postojećeg društvenog poretka, i za preživljavanje u njemu. U prologu, tutor Leufer izjavljuje: „Reći ću vam šta predajem – abecedu nemačke nesreće!“ Breht je rekao da je predstavu zamislio kao, između ostalog, prilog tekućim debatama o reformama školstva u NDR-u. Ona je, naravno, bila otvorena i za mnoga druga čitanja, i izazvala je kritičke reakcije koje su obeležile adaptaciju i postavku kao „negativne“. Breht se ovome suprotstavio: „Pozitivno u *Tutoru* jeste gorki bes usmeren ka situaciji nezaslužanih privilegija i iskrivljenih načina mišljenja, situacija nedostojna ljudskog roda.“ Navedeni napadi i Brehtova odbrana predstavljali su rane indikacije poteškoća koje je ansambl neko vreme morao da trpi.

Bilo je potrebno devet meseci da se pripremi i postavi Brehtov sledeći projekat, prvo delo koji bi predstavljalo tradiciju revolucionarne drame koju je nameravao da uspostavi. *Majka* je napisana 1931. i Breht ju je postavio 1932; vrlo slobodna adaptacija romana Maksima Gorkog koristila je tehnike poučnog komada (*Lehrstück*) da omogući interakciju predstave sa savremenim borbama nemačke levice za vreme Velike depresije i Hitlerovog izbornog napredovanja. U svojoj postavci, koja je prvi put izvedena tačno devetnaest meseci kasnije, 13. januara 1951, Breht je slavio trijumfalnu revoluciju, kao što se naročito vidi u finalnoj sceni sa horom koji peva „U slavu dijalektike“, praćen kratkom montažom dokumentarnih filmskih scena iz ruske i kineske revolucije. Poteškoće i greške sa kojima je partija morala da se nosi u svojoj borbi, međutim, nisu bile prikrivene. Produkcioni proces je predstavljao rani primer istraživačkih i razvojnih napora po kojima će ansambl uskoro postati poznat. Iscrpno istraživanje dramaturgije i dizajna, i više od sedamdeset proba prethodilo je generalnim probama, ovo je predstavljalo još jednu inovaciju koju je Breht uveo u nemačko pozorište – bez sumnje rezultat njegovih iskustava sa produkcijom u Sjedinenim Državama. Kaspar Neer dizajnirao je dekor i kostime. Helene Vajgel je, kao i 1932, igrala Pelagiju Vaslovu – uloga koja je i više nego Majka Hrabrost postala njen zaštitni znak. Igrala ju je ponovo u Brehtovoj režiji u Beču 1953, i dvadeset godina u Berliner ansamblu, do svoje smrti 1971. Ernst Buš se pridružio kompaniji povodom ove postavke. Breht je stvorio ulogu partijskog organizatora Lapkina da omogući starijem Bušu da u Ajzlerovom dekoru izvede pesme koje je pevao kao sin Vlasove, Pavel, 1932.

Od svih postavki koje je Breht režirao za ansambl, *Majka* je u mnogim pogledima najvernije predstavljala koncept epskog pozorišta kako ga je on definisao pre i za vreme godina egzila. Scenografija je „citirala“ okruženje umesto da ga predstavi; naveliko su korišćene projekcije i naslovi scena; mali hor je, putem pesama namenjenim publici, komentarisao fabulu i/ili radnju prikazanu na sceni; čak i najozbiljnije scene izvođene su sa očaravajućom lakoćom i, da, elegancijom. Zbir svega ovog predstavljao je grandioznu demonstraciju Brehtove epske paradigme, čiji je najsnažniji primer verovatno bila scena u kojoj Vlasova prima vesti o egzekuciji svog sina. Dok se hor obraćao publici sa moćnim „Ali kad je otišao do zida da bude streljan“, Vajgel je sedela zgrbljena na krevetu Vlasove na drugoj strani scene, slepo zureći u papirić koji je držala obema rukama. Ova jednostavna slika, u kombinaciji sa veoma liričnom Ajlerovom muzičkom podlogom, stvorila je pozorišni trenutak apsolutne lucidnosti i, istovremeno, neizmernog emocionalnog uticaja. (Da, emocionalnog izvan svih očekivanja, teško da je bilo ijednog izvođenja na kome publika za vreme ove scene nije jecala i neskriveno puštala suze.) Ovo, i sad već znamenita scena bubnjanja u *Majci Hrabrost*, dala je nepobitne dokaze o netačnosti tvrdnji da Brehtovo epsko pozorište mora biti hladno, strogo i suvoparno didaktičko. Ipak, uprkos velikoj popularnosti postavke, bilo je ogromnih ideoloških napada, koji su je optuživali za formalizam; prilikom konferencije Centralnog komiteta, jedan visoki partijski funkcioner nazvao ju je „hibridom Mejerholjda i Proletkulta“ – zamerka koju ne treba olako uzeti u Istočnom Berlinu 1951, kada se staljinizam nalazio na vrhuncu.

Ansambl je bio tek u svojoj drugoj sezoni kada je Breht poverio jednu postavku – i to prilično ambiciozan projekat – jednom od mladih asistenata koje je pozvao u kompaniju 1949. Egon Monk je, pod Brehtovim vođstvom, režirao *Dabrovo krzno i crveni petao*, tekst koji su Breht i kolektiv mladih saradnika sklopili iz dve komedije Gerharda Hauptmana, *Dabrovo krzno* i *Crveni petao*; ovi komadi iz Hauptmanove naturalističke faze delili su ključan lik Majke Volfen, promućurne i žilave pripadnice osiromašenog lumpenproletarijata provincijalne Pruske. Jedinstvena Tereze Gize dala je veličanstveno izvođenje Volfen u postavci koja je izoštrila i konkretizovala Hauptmanov satirični napad na pogrešne vrednosti i vrline penjača društvenom lestvicom za vreme ranih godina imperije Hoencolerna. Iako je premijera u martu 1951. bila dobro primljena, izvođenje je moralo prestati nakon samo četrnaest predstava, budući da Hauptmanovi naslednici nisu odobrili hirurške dramaturške zahvate koje je Brehtov tim izveo na tekstu.

Ansambl je započeo svoju treću sezonu u jesen 1951. sa obnovljenom verzijom tada već legendarne *Majke Hrabrost* iz 1949. Više novih glumaca je bilo u podeli kojom su, naravno, i dalje upravljale Helene Vajgel i Angelika Hurvic, kao njena gluvonema ćerka Ketrin. Ernst Buš je sad igrao kuvara, Ervin Gešonek (Mati iz Puntile i Fon Verhan iz Hauptmanovih komada) bio je kaplan, a mlada Regine Luc se pojavila kao Ivet. U ovoj pomalo modifikovanoj Brehtovoj obnovljenoj inscenaciji, *Majka Hrabrost* je postala udarni komad repertoara ansambla, koji je ubrzo postao prihvaćen kao prekretnica pozorišta dvadesetog veka, baš kao što je to bio slučaj pedeset godina ranije sa postavkama Čehova Stanislavskog. Efekat originalne predstave iz januara 1949, međutim, teško da je mogao biti ponovljen: publika je prilazila Dojčes teateru kroz ulice oivičene ruševinama i šutom, bez uličnih svetala pod hladnim zimskim nebom; bili su to preživeli iz najdestruktivnijeg rata koji je zadesio Nemačku

od Tridesetogodišnjeg rata, sa kojim su se suočavali na Brehtovoj sceni i koji ih je izazivao da posmatraju ponašanje koje im je bilo tako potpuno i sramotno poznato.

Breht je ustanovio da je vreme da proceni i dokumentuje ono što je ansambl do tada postigao, za šta su jedan od razloga predstavljali sve učestaliji napadi zbog formalističkih i drugih odstupanja od zvaničnih pravila socijalističkog realizma. Zajedno sa svojim mladim saradnicima kompilovao je tom pod naslovom *Theaterarbeit* (Rad u pozorištu) detaljnu dokumentaciju šest postavki koje je ansambl predstavio do tada. Dramaturgija, režija, gluma, dizajn i drugi aspekti rada bili su objašnjeni i raspravljani na najiscrpniји način; izobilje fotografija i skica dokumentovalo je vizuelna svojstva svakog projekta. Ovo predstavlja verovatno najtemeljnije istraživanje radne prakse ove kompanije koje je ikad objavljeno; ono, takođe, čini priručnik pozorišnih veština koji je još neprevaziđen.

Obe sledeće postavke ansambla režirali su vodeći glumci kompanije, što je dokaz Brehtove naklonosti prema uklanjanju barijera između specijalizovanih pozorišnih profesija, kao i dokaz njegovog velikog poštovanja prema glumcima i njihovim umetničkim senzibilitetima. U januaru 1952, inscenacijom Klajstovog *Razbijenog krčaga* u režiji Tereze Gize – jednom od malobrojnih klasičnih nemačkih komedija – nastavljen je Brehtov trud da uspostavi tradiciju izvođenja komedije. Gize je igrala i jednu od vodećih uloga u postavci čiju je produkciju brižljivo nadgledao Breht, kao što se da videti iz mnogih fotografija načinjenih tokom proba. Poveravanje režije Gize je, možda, bio domišljat taktički potez. Komad je, naposljetku, bio prvi iz klasičnog nemačkog kanona koji će ansambl predstaviti, a kako Gize nije bila samo nacionalno poznata glumica, već i žiteljka Švajcarske, predstavljala je manje verovatnu metu onim kritičarima NDR-a koji su samo čekali da napadnu Brehta zbog nepoštovanja prema nemačkim klasicima – kao što će ubrzo učiniti svom silinom povodom njegove verzije *Urfausta*.

Dva meseca kasnije, počelo je izvođenje jedne postavke u režiji glumca Ernsta Buša. N. F. Pogodinova drama *Zvona Kremlja* sovjetski je komad iz 1942, deo trilogije sa Lenjinom kao centralnim likom. Projekat se retko spominje kada se govori o repertoaru ansambla, iako je predstavljao jedini ustupak kompanije zvaničnoj dogmi socijalističkog realizma, sa kojim je Pogodinov komad bio u skladu. Pa ipak, autorov poznati raniji rad, *Aristokrati*, približio se Brehtovim epskim uputstvima, a i *Zvona Kremlja* su u dramaturgiji koristila neke takve tehnike. Nije bilo razloga da se podrazumeva da bi ovaj projekat mogao umiriti neke od Brehtovih neprijatelja u Partiji i kritičkom establišmentu. Takođe je zanimljivo da je Breht režiju ovog komada ponudio Bušu u vreme kada je glumac imao prilične poteškoće sa Partijom; poveravanje nacrtu scenografije Džonu Hartfildu pokazalo je da se Breht zalaže za još jednog umetnika koga kulturni aparatačici nisu podržavali. Predstava je bila kompetentna i dobro glumljena, ali stilski ne mnogo drugačija od inscenacija sličnih komada Langhofa i drugih boljih istočnoberlinskih reditelja.

Kada su se više mladih glumaca i Brehtov asistent Egon Monk obratili Brehtu sa idejom o predstavi-radionici po Geteovom *Urfaustu*, Breht je smesta prihvatio njihov plan da istraže jedno delo iz klasične nemačke tradicije, i dalje sprovedu ideje prethodno isprobane u *Tutoru*. Ubrzo se Breht aktivno uključio u projekat; restrukturirao je Geteov fragment i, naposljetku, čak dodao rimovane „vezivne tekstove“ za recitovanje između scena. *Urfaust* je imao premijeru najpre u provincijalnom pozorištu u Potsdamu, aprila 1952, a godinu

dana kasnije u Berlinu, s delimično novom podelom. Breht ga je video kao eksperiment u testiranju savremenog, kritičkog čitanja dela iz kanona, na koja je zvanična terminologija referirala kao na „veliku klasičnu tradiciju”. Reakcija establišmenta bila je poražavajuća. Prikaz u partijskom listu je optužio predstavu za „formalizam” i „kosmopolitizam”. Tvrdi da je Brehtov stav bio „stran narodu i antinacionalan”, kritičar ga je upozorio: „[Breht] bi trebalo da je svestan situacije sa kojom je suočen nemački narod, i iskušenja s kojima se on mora nositi.” Partijski šef Valter Ulbriht je na kongresu umetnika i intelektualaca pretio: „Nećemo dozvoliti da jedno od najvažnijih dela našeg velikog pesnika Getea bude formalistički izobličeno.” Breht je prethodno već izazvao bes Partije 1951. svojom, i operom Paula Desaa *Suđenje Lukulu*, kao i davanjem ne baš entuzijastične izjave povodom konferencije posvećene Stanislavskom 1953, organizovane kako bi se jednom za svagda ustanovilo da je sistem ruskog reditelja jedina odgovarajuća praksa za pozorište NDR-a. Paljba zbog *Urfausta* se svela na ono što Breht u svom komadu *Galilej* naziva „pokazivanje instrumenata”. Iznenadna bolest glumca koji je igrao Fausta (Paul Albert Krum) ponudila je dobrodošao izgovor za skidanje predstave sa repertoara nakon samo šest izvođenja u Dojčes teateru.

Za Brehtovog života, ansambl nije ponovo postavio neko delo iz nemačkog klasičnog kanona, i premda je Breht smatrao probe *Tutora* i *Urfausta* pripremama glumaca za rad na Šekspiru, nije postavio ni *Tutora*, ni *Hamleta*, ni *Koriolana*, projekte za koje je bio veoma zainteresovan. (Ovde se mora dodati da, po Brehtovom osećanju, nijedan od glumaca u kompaniji nije bio spreman da igra Hamleta, i da je on razmišljao o Peteru Loreu, koji je poziv ansambla odbio. Breht, takođe, nije uspeo da ubedi Ernsta Buša, jedinog glumca koga je smatrao prikladnim za Koriolana, da prihvati ovu ulogu.)

U međuvremenu, prve predstave u sezoni 1952–1953. bile su Brehtove *Puške senjore Karar* i *Suđenje Jovani Orleanskoj u Ruenu* 1431, adaptaciju Brehta i Bena Besona radio-drame Ane Segers koja koristi autentične sudske zapise. Predstave su režirali Monk, to jest Beson, pod umetničkim nadzorom Brehta, što je predstavljalo korak dalje u njegovoj strategiji da razvije mlade reditelje. Helene Vajgel je igrala senjoru Karar, dok je Ekehard Šal bio viđen kao njen sin – njegova prva uloga u ansamblu, u kome će kasnije postati prvak. Kete Rajhel je igrala Jovanku – njena druga vodeća uloga, nakon Grethen u *Urfaustu*. Obe predstave su bile toplo primljene, ali nisu izazvale uzbuđenje – ni pozitivno ni negativno – poput onog koje su stvorile ranije premijere.

U *Suđenju Jovanki Orleanskoj*, Breht i Beson su eksperimentisali sa novim načinima uobličavanja masovnih scena. Prilično mali broj važnih glumaca kompanije predstavljao je i narod Ruena i engleske vojnike; ovo je postignuto minucioznom raspodelom detalja reakcija pojedinačnih pripadnika gomile koji su komentarisali proces i, naposljetku, gledali Jovanku kako umire na lomači.

Za vreme ranih pedesetih godina dvadesetog veka Breht je intenzivno radio na planovima za komad o savremenoj NDR, zasnovan na postignuću tada poznatog uzornog radnika, Hansa Garbea. Breht je smatrao primerenim, kako projektu tako i trenutku, korišćenje tehnika koje je razvio u svojoj *Lehrstück* fazi dvadeset godina ranije; čak je i naslov *Bišing*, prezime protagoniste, preuzet od lika iz nezavršenog poučnog komada *Pad egoiste Johana Facera*. Očigledni problemi sa kojima se morala susresti svaka radikalna obrada ovakve teme u političkoj klimi NDR-a naposljetku su doveli do obustavljanja projekta. *Kacgraben*

Ervina Štritmatera će, tako, ostati jedini komad o istočnonemačkim pitanjima koji je Breht postavio u ansamblu. Breht je naišao na tekst kada je služio kao član žirija na jednom takmičenju za dramska dela. Iako Štritmaterova komedija nije pobedila, Breht je pozvao autora da je dodatno razvije za kompaniju. Breht i grupa saradnika su iskoristili leto 1952. da sa Štritmaterom načine značajno prepravljen scenario; pored drugih promena, kompletan tekst je pretvoren u slobodan beli stih. Breht je posmatrao projekat kao da je od najveće političke važnosti, i posvetio mu je mnogo energije i inovacije; Štritmajerov komediografski tretman ruralne klasne borbe bilo je ono što je Brehta privuklo ovom tekstu. Najveći broj vodećih kompanijskih glumaca nalazio se u podeli; Vajgel je, na primer, veličanstveno odigrala malu ulogu bogate farmerove žene, u oštrim crtama i karikaturalno. Ajzler je napisao nešto pesama za komad, a Karl fon Apen je dizajnirao scenu.

Fon Apen je bio pozvan iz Drezdenskog državnog teatra na Paličevu preporuku, i Breht je bio dovoljno impresioniran njegovim radom na *Kacgrabenu* da bi ga nominovao za upravnika dizajna ansambla. Budući da je Neer bio prestao da radi za kompaniju, fon Apen je uskoro postao Brehtov omiljeni dizajner, kao i važan saradnik u režiji. Fon Apenova scenografija i kostimi prikazali su nepopustljivo sivilo koje je preovladavalo dobrim delom onoga što je činilo provincijalnu Prusku, odgovarajuće okruženje za gorku i smešnu klasnu borbu u koju su Štritmaterovi seljani bili upleteni. Komad je u završnoj sceni pokušao da predstavi očaravajuće izgleda za zajedničku budućnosti, ali ovaj optimističan, veseo kraj nije uspevao da funkcioniše bez obzira na sav Brehtov trud, čime je on bio prilično frustriran. Premijera kasno u maju 1953. nije dobila zaslužene pohvale, i ekonomična lepota ove predstave istančanih detalja ostala je neprimećena. Nekoliko nedelja kasnije, nasilni događaji odigrani 17. juna – kada se vlada nespretno ponela prema situaciji sa platama i rezultujućom pobunom velikog broja stanovnika Istočne Nemačke, pobunom koju su sovjetski tenkovi brzo suzbili – bacila je u senku sav efekat koji je Brehtova postavka ovog komada iz NDR-a mogla da postigne.

Ovo nije mesto za detalisanje o stavu koji je Breht pokazao za vreme sudbonosnih junjskih događaja; kao što je dobro poznato, on je odbio da se distancira od Partije i njene uprave, premda je jasno dao svoje kritičke poglede na njihove mere izjavom koju je Partija uspešno potisnula. Za njega je svakako od velikog značaja bilo dalje postojanje ansambla, koji je, naposljetku, zavisio od dobre volje partijskih vođa.

Tokom narednih meseci, Breht je završio prvu verziju novog komada koji je planirao za ansambl, *Turandot*, ili *Kongres izbeljivača*. Takođe je učestvovao u mnogim raspravama o neophodnoj promeni kulturne politike NDR-a. Oktobra 1953. je sa asistentom Manfredom Vekvertom postavio *Majku* u bečkom Skala teateru, dok je u Berlinu Beson upravljao probama Molijerovog *Don Žuana* u svojoj, Brehtovoj i Hauptmanovoj adaptaciji. U isto vreme, nekolicina novih asistenata radila je na kraćim projektima, u skladu sa Brehtovim predlogom malih, lako pokretnih predstava, koje bi se mogle izvoditi u bilo kom prostoru – pokušaj oživljavanja tradicije agitpropa iz dvadesetih i tridesetih godina dvadesetog veka. Jedan od rezultata ovih eksperimenata bila je Vekvertova uspešna i – u kontekstu Brehtovog cilja da proizvede politički napadne pozorišne oblike – važna postavka Hauptmanove i Vekvertove adaptacije kineske agitprop farse *Proso za Osmu armiju*, koja je originalno napisana i izvedena u ruralnoj Kini, sa ciljem da prikupi podršku za Maovu Crvenu armiju u vreme rata protiv Japana četrdesetih godina dvadesetog veka.

Novembra 1953, Breht je započeo probe *Kavkaskog kruga kredom*. Nameravao je da komad premijerno izvede u Teateru am Šiferbauerdam, domu u kome je kompanija trebalo da se, najzad, nastani u proleće 1954. Muzičku partituru je napisao Paul Desau, koji je za ovu prigodu pronašao nov instrument, „gongšpil“, da posluži njegovim kompozicijama pod uticajem bliskoistočne i azijske muzike. Fon Apen je dizajnirao, a Angelika Hurvic i Ernst Buš igrali glavne uloge Gruše i Azdaka. Zbog Brehtove neutažive potrebe za perfekcijom i uvek budne i plodne mašte, probe su se na kraju protegle na gotovo jedanaest meseci i predstava nije bila spremna za premijeru sve do oktobra 1954.

Ansambl je otvorio svoju novu zgradu, marta 1954, sa Besonovim *Don Žuanom*, koji se od novembra prethodne godine već izvodio u Dojčes teateru. Adaptacija je naglasila komične – ili pre satirične – aspekte komada; protagonista nije bio ni tragičan niti demonski heroj, već tvrd, arogantan, i prilično smešan bludnik koji žene goni poput jelena u šumi, kao puke trofeje. Scenografija Hajnera Hila predstavila je park na koji pogled puca iz Versaja, koji je davao okvir aktivnostima feudalnog lovca (koga je igrao ne tako mlad i podebeli Gešonek), i njegov promućurni ali mizerni sluga Sganarel (Norbert Kristijan, koji je u kompaniji bio od 1952).

Kavkaski krug kredom je bio ubedljivo najraskošnija i najvišeslojnija predstava koju je Breht ikad režirao, definitivno odmak od štedljive estetike njegovih ranijih postavki u ansamblu. Fon Apenov dekor i kostimi bili su bogati, puni boja, kao i ugodnih vizuelnih iznenađenja. Breht je istraživao nove mogućnosti epske prezentacije i u ovu svrhu koristio brojne detalje, koje je verovatno otkrio u brodvejskim mjuziklima i holivudskim filmovima za vreme egzila u Americi. Gluma je pokrivala ceo spektar od najgrublje farse do najnežnijih i lirskih trenutaka, i termin „kulinarsko“ – koji je Breht sa omalovažavanjem upotrebljavao u opisima vrste pozorišta koju je prezirao – prilično bi odgovarala ovoj postavci. Ona je postala jedna od najpopularnijih predstava kompanije, ali je Partija premijeru u oktobru 1954. ispratila kao ne-događaj: nije se pojavio nijedan prikaz. Veoma negativna kritika u časopisu „Teater der cajt“ upozorila je: „Pazi, ćorsokak!“ Sa druge strane, predsednik NDR-a, Vilhelm Pik, demonstrativno je pogledao predstavu kako bi pokazao svoju podršku Brehtu.

Brehtovu poziciju je još efikasnije ojačalo trijumfalno pojavljivanje ansambla na prvom Internacionalnom festivalu dramske umetnosti u Parizu jula 1954, gde je *Majka Hrabrost* osvojila prvu nagradu. Brehtova kompanija izazvala je senzaciju, i ova poseta je Brehtu odmah donela priznanje da predstavlja vodeću figuru savremenog pozorišta. Zgrada na Šifbauerdamu je uskoro postala Meka za brojne pozorišne profesionalce iz Evrope i obe Amerike. Ovo je moralo učiniti da vlast NDR-a uvidi koliko vredno sredstvo je republika posedovala u Brehotovom Berliner ansamblu. Kombinacija međunarodnog uspeha i političkih promena u Sovjetskom Savezu – onog što se nazivalo „topljenjem“ – poboljšale su status kompanije, a kada je Staljinova mirovna nagrada dodeljena Brehtu 21. decembra 1954, njegova, i pozicija njegovog pozorišta u NDR-u, bile su nepovratno osigurane. Juna 1955, *Kavkaski krug kredom* je izveden na drugom Pariskom festivalu, gde je Breht doživeo stojeće ovacije međunarodne publike.

Breht je ansamblu poverio inscenaciju *Zimske bitke* Johanesa R. Behera, ekspresionističkog pesnika, starog prijatelja, i novoimenovanog ministra kulture. Eminentni češki reditelj Burian pozvan je da režira komad, ali su njegov koncept i radni metodi brzo izazvali probleme

sa kompanijom i dramaturškim odeljenjem. Kada se Burian povukao, Breht je morao da preuzme projekat, i postavio je predstavu u saradnji sa Vekvertom. Uz Ajzlerovu simfonijsku partituru, Fon Apenov dizajn i sa Ekehardom Šalom u njegovoj prvoj glavnoj ulozi, komad je imao premijeru januara 1955. Šalov portret mladog nemačkog vojnika za vreme bitke za Moskvu, nekadašnjeg ubeđenog člana Hitlerovog podmlatka koji se okreće protiv zverstva nacističkog sistema, iskasapljen je u kritikama zbog neherojskog *Gestusa* tog lika; isto se dogodilo sa predstavom u celini, zbog njenog propusta da sledi prihvaćene klišeje o emocionalno uzbudljivoj predstavi. Breht je osetio potrebu da napiše nekoliko dužih komentara o prijemu predstave, ali nijedan od njih nije objavljen pre njegove smrti; on je izbegavao učešće u raspravama o formalizmu u pozorištu, koje su tih godina bile raširene, pre pokušavajući da kaže šta misli kroz rad na sceni.

Zimska bitka će biti poslednja predstava koju će Breht završiti. Nakon dugog razmatranja, Ernst Buš je najzad bio izabran za ulogu Galileja, i Breht je počeo probe komada *Galilejev život* decembra 1955. Kasno u martu 1956, Breht je morao da prekine sa radom, zbog virusne infekcije koju je doneo iz Milana, gde je putovao povodom premijere *Opere za tri groša* u produkciji Đorđa Strelera (koju je Breht neizmerno cenio). Erih Engel, njegov stari prijatelj i saradnik, naposljetku je završio postavku *Galileja* nakon Brehtove smrti: premijera je održana 15. januara 1957.

Ansambl je, međutim, predstavio još četiri predstave u svojoj poslednjoj sezoni pod Brehtovim vođstvom. Sve četiri su bile komedije, u skladu sa njegovom namerom da uspostavi standard za izvođenje komedije u nemačkom pozorištu. Dve su stigle sa repertoara na engleskom jeziku, jedna iz Rusije, i jedna iz klasičnog kineskog pozorišta. Krajnje je očigledno da je, nakon kontroverze oko *Urfausta*, Breht radije predstavljao dela iz svetskog klasičnog repertoara, koja su bila retko – ili nikada – izvođena u nemačkim pozorištima, tako da su bila nepoznata kritičkim stražarima NDR-a. Sve ove predstave su režirali nekadašnji asistenti, dramaturzi ili glumci; Tako je Breht, kao da predviđa budućnost, uspostavio snažno prisustvo mladih reditelja, kakvi će uskoro moći da se nose sa kompanijskim dužnostima. Komadi su, po redu pojavljivanja, bili: *Trube i bubnjevi*, Brehtova, Besonova i Hauptmanova adaptacija Farkuarovog *Regrutujućeg oficira*, koju je režirao Beson; *Straža* ili *Dobra dela bole* Aleksandra Ostrovskeg, u režiji Angelike Hurvic; *Dan velikog učenjaka Vua*, adaptiran iz odlomaka klasičnih kineskih komedija, u režiji Petera Paliča i Karla Vebera; *Plejboj zapadnog sveta* Džona M. Sindža, u adaptaciji Brehta, Paliča i Vekverta, a u Paličevoj i Vekvertovoj režiji. Među ovima, *Trube i bubnjevi* bili su najvažniji projekat. Dizajnirao ga je Fon Apen, muziku je komponovao Rudolf Vagner Regeni, a Regine Luc je igrala mladu Viktoriju, koja pristupa armiji kako bi uhvatila svog čoveka. Predstava je bila koliko farsična, toliko i elegantna i hitra u tempu; pokazala je samoreferencijalnost kao „predstavu“, što je u to vreme bilo iznenađujuće i novo. Fon Apenov dekor se zasnivao na gravirama iz datog perioda, čime je postignuta lakoća po kojoj ansambl u prošlosti nije bio naročito poznat. Adaptacija je rekonstruisala tekst i premestila priču iz originalnog Rata za špansko nasleđstvo u američki Rat za nezavisnost, uvodeći aspekte klasne borbe i političkog progresa koje originalno delo nije sadržavalo. Postavka je bila jedan od nesumnjivih uspeha kompanije i Breht ju je, sledstveno, odabrao da se pridruži *Majci Hrabrost* i *Kavaskom krugu kredom* za londonsku sezonu po pozivu u septembru 1956.

Popravne probe za ovu londonsku sezonu pretvorile su se u Brehtove poslednje radne dane u pozorištu. Iako se nije osećao dobro, došao je u grad iz svoje seoske kuće da radi na postavkama predviđenim za London. Bio je suviše slab da izdaje uputstva sa sredine gledališta, što mu je bila navika, i morao je biti postavljen mikrofoni da mu pojača glas. Angelika Hurvic, koja je čekala na ulazak iza scene, teško da je bila svesna šta je implicirala kada je rekla: „Bože moj; to zvuči kao glas iz groba.“ Narednog dana, Breht nije mogao da prisustvuje probi. Dva dana kasnije je umro, 14. avgusta 1956. Dok je, na kratku i veoma privatnu sahranu, sanduk prenošen iz njegovog stana u Ulici Šauze na groblje u neposrednoj blizini, njegovi asistenti i dramaturzi su hodali uza nj, i glumci i drugi članovi kompanije su tokom celog dana držali stražu uz grobno mesto. Nekoliko nedelja kasnije, ansambl je otvorio svoju prvu londonsku sezonu *Majkom Hrabrost*, što je bio događaj koji obeležava početak slave ovog dramskog pisca kao jednog od velikih inovatora svetskog pozorišta.

Brehtov rad u ansamblu bio je ono što ga je dovelo u žižu međunarodnih pozorišnih poslenika, i naposljetku učinilo da stekne status najizvođenijeg nemačkog dramskog pisca u međunarodnom repertoaru. Ovaj rad je, takođe, bio i ono što je ostavilo Brehtov neizbrisiv pečat u dobrom delu pozorišta druge polovine XX veka. Šta je njegove postupke načinilo toliko jedinstvenim i impresivnim da bi postali tako cenjeni i često oponašani modeli? Najzad, on je u kompaniji proveo samo sedam godina, i u njoj ostvario samo sedam svojih predstava, pre prerane smrti. Možda je najubedljiviji aspekt njegovih postavki predstavljala jasnoća sa kojom su priče bivale ispričane. Kako je to video Breht, svaki pojedinačni detalj predstave morao je da služi kazivanju *Fabel*-a, da upotrebimo njegov izraz. Ono što je on nazivao *Fabel*-om jeste radnja komada ispričana kroz sekvencu interakcija, koje svaki događaj opisuju na dijalektički način kakav su razvili Hegel, Marks i – za vreme poslednjih godina Brehtovog života – Mao. Ovo može zvučati prilično teoretski, ali je u Brehtovoj praksi *Fabel* bio nešto potpuno konkretno i praktično. Gluma, muzika, vizuelni elementi inscenacije, ukratko – sve što publika opaža, moralo je doprinositi pripovedanju i činiti ga lucidnim, ubedljivim, zabavnim i „elegantnim“ – kako je Breht voleo da formuliše. Jedan od rezultata ovoga bilo je sasvim dobro razumevanje predstava Ansambla od strane međunarodne publike koja nije bila kadra da prati nemački tekst. Breht je insistirao da konfiguracija i pokreti glumaca na sceni jasno „saopštavaju *Fabel*“. Ako bi gledala komad kroz stakleni zid koji ne propušta zvuk, publika je i dalje mogla pratiti osnovnu priču. Takođe je insistirao da svaki od elemenata predstave – gluma, dizajn, muzika i tako dalje – ostane prepoznatljiv odvojeni entitet, ali da pri tom doprinese predstavljanju *Fabel*-a.

Breht je voleo da govori o „pripovedačkom aranžmanu“, što je značilo poseban mizanscen glumaca i svih rekvizita upotrebljenih u sceni. Smatrao je ovaj raspored najvažnijim sredstvom za postizanje jasne prezentacije *Fabel*-a, i termin „scensko pisanje“ bi najbolje mogao da prenese ono čemu je težio. Na probi, Breht je veoma sporo napredovao sa određivanjem mizanscena, ponekad u ovom procesu provodeći dva do četiri meseca, i često isprobavajući i do dvadeset različitih verzija rasporeda u sceni pre opredeljivanja za finalnu mogućnost – koja bi onda ponovo bila razmatrana više puta i menjana ako nije zadovoljavala. Za vreme ovog sporog i pipavog procesa, glumci su razvijali i mnoge druge aspekte igre, osvajajući odgovarajući *Gestus* svojih scenskih likova.

Gestus je predstavljao drugi suštinski sastojak u radu Brehta kao dramskog pisca i reditelja. Ovaj termin označava ukupnu personu koju glumac kreira na sceni kroz pokret, izraze lica, zvukove koje proizvodi, kostim, i tako dalje. *Gestus* je trebalo da utvrdi ponajpre društveni položaj i istorija lika, pa je Breht glumce instruirao da ga razviju brižljivo pazeći na sve protivrečnosti koje se daju otkriti u potezima i iskazima uloge. Još jednom, ovo može zvučati prilično apstraktno, ali bi na probi bilo postignuto na najpraktičniji, pa čak i igriv način.

Breht je neprestano podstrekavao glumce da isprobaju svaki moguć smisleni izbor u vezi s određenim detaljem, često provodeći sate na jednom ili dva minuta štampanog teksta. A opet, nikada nije bilo dugih diskusija o bilo kom aspektu dela za vreme proba; kada bi glumci počeli da tumače svoje ideje, Breht bi odgovorio: „Hajde da pogledamo“, i name-ravana radnja ili čitanje replike bili bi izvedeni na sceni; u protivnom, predlagao je dodatne promene ili druge mogućnosti. Njegova sposobnost da izazove osećaj glumaca za igru, i njihovu inventivnu maštu, bila je neverovatna. Izvan proba, Breht je imao ponekad zbunjjuće strpljenje sa drugim glumcima, ali nikada za vreme rada na sceni. Istinski je voleo glumce, i oni su mu uzvraćali ljubav na isti način. Jedino kada bi glumac ili tehničar pokazao svesno odsustvo posvećenosti, Breht bi se naljutio i umeo da prasne u neki od svojih zloglasnih verbalnih izliva. Čvrsto je držao da se talenat pokazuje ponajviše u onom što je on zvao „interesovanje“, sto će reći u radoznalosti i posvećenosti projektu. Ovo je na probama očekivao od svih u kompaniji, kao zamenu za njegovu sopstvenu, ekstremnu posvećenost. Bez obzira na ovo, stil najvećeg broja proba bio je igriv i miran; posmatrači bi ga ponekad upoređivali sa pristupom dece pri igri u pesku.

Brehtovo vešto i naizgled lako vođstvo nad glumcima je omogućilo, za samo nekoliko godina, stvaranje skladnog ansambla sačinjenog od prilično osobenih individua, kojima je bar kritičar Kenet Tajnan bio toliko impresioniran: „Niti nas bockaju karakterom, niti nas zavode šarmom; šokantno je koliko deluju kao ljudi – stvarni, krompiroliki ljudi (*Tynan on Theatre*, 240–1).¹ Kao što je spomenuto ranije, kompanija je bila sastavljena od glumaca najrazličitijih po poreklu i iskustvima, i ono što ih je učilo i oblikovalo u jedinstveni Berliner ansambl bila je Brehtova praksa, a ne osmišljena teorijska ili ideološka indoktrinacija.

Koliko god da su teorija epskog pozorišta i dijalektika bile malo spominjane na probama, predstavljale su čest predmet diskusija i upotrebe tokom dugog razvoja kroz koji je svaki projekat prolazio pre početka proba. Temeljne i izuzetno detaljne pripreme su uključivale neprebrojne diskusije pri kojima je tekst analiziran ne bi li se ustanovilo koji bi *Fabel* mogao da proizvede. Breht je podsticao dizajnere da crtaju brojne skice koje su istraživale mogućnosti grupisanja figura na sceni. Ovo je često rezultovalo vrstom storiborda koji bi Breht koristio kao polazišnu tačku kada bi počeo da određuje mizanscen za neku predstavu, ne ograničavajući ni na koji način svoje, ili slobode glumaca za postizanje drugačijih rešenja.

Bilo je i mnogih drugih inovativnih postupaka koje je Breht razvio sa svojim saradničkim timom: na primer, način na koji su sastavljani programi ansambla, ili pak rad sa publikom na sastancima pre ili posle predstave; tom pod naslovom Rad u pozorištu (*Theaterarbeit*) nudi informativne primere. Dosta od onoga što je postala standardna procedura pri procesu pripreme za postavku su na kraju usvojili i mnogi nemački reditelji i dramaturzi; možda

¹ Tajnan, Kenet (Tynan, Kenneth), *Tynan on Theatre*. Harmondsworth: Penguin, 1964.

najizrazitiji primer za ovo jeste kreativni tim koji je upravljao poznatim berlinskim pozorištem Šaubine.

Postojale su dve poslovične izreke koje je Breht obožavao da ponavlja: „Dokaz pudinga jeste jedenje pudinga”,² i „Đavo je u detalju” – i one su, zaista, sažimale mnogo o čemu se radilo kod njegovog rada u ansamblu. Njegova briga čak i za najsitnije detalje; njegova pažnja prema svemu što se da izvesti; njegovo insistiranje na važnosti *Fabela*, to jest narativnog aspekta pozorišta; njegovo ubeđenje da se vizuelno opažanje nalazi u središtu pozorišnog iskustva, i – naravno – da je misija pozorišta da produži progres društva tako što će prikazati kao sposobno da menja i kao podložno promenama, a da to učini na zabavan način – to su bili elementi koji su oblikovali njegov rad u ansamblu.

Oni će ostati njegovo nasleđe, i oni su obeležili i promenili praksu i teoriju pozorišta druge polovine dvadesetog veka. Neposredan ili posredan uticaj Brehtovog postignuća u Berliner ansamblu evidentan je u radu tako raznovrsnih pozorišnih kuća kakve su Šaubine, Teatr d solej, ili Rojal Šekspir kompani, u postavkama Pitera Bruka, Jurija Ljubimova, Rožea Planšona, Petera Štajna, Đorđa Strelera i drugih vodećih savremenih reditelja, te u tekstovima različitih dramskih pisaca kao što su Artur Adamov, Edvard Bond, Toni Kušner i Hajner Miler – da spomenemo samo neke.

Rano 1953, Breht je gorko primetio u svom dnevniku: „Naša izvođenja u Berlinu jedva da imaju ikakav eho... Naši naponi bi se mogli pokazati potpuno besmislenim ukoliko naš način igranja ne bude vaskrsnut kasnije, to jest, ukoliko se na kraju ne uvidi njegova vrednost kao materijala za obrazovanje.” Istorija je pokazala da je Brehtov pesimizam bio preuranjen, i da je značenje njegovog rada u ansamblu dobilo slavnu potvrdu.

Izvornik: Carl Weber, “Brecht and the Berliner Ensemble – the making of a model”, Peter Thomson i Glendyr Sacks, ur. *The Cambridge Companion to Brecht* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), str. 175–192.

(S engleskog preveo **Nenad Jovanović**)

² U Brehtovim tekstovima, ova se poslovice pojavljuje u originalu, na engleskom: *The proof of the pudding is in the eating.* (Prim. prev.)