



BREHT I FILM

Brehtovo zanimanje za film mnogi vide kao sekundarno, jer filmski predlošci i eseji u kojima on promišlja ovaj medij deluju rasuti i sporadični. Breht je, kao pisac i reditelj, neposredno učestvovao samo u jednom filmskom projektu od velikog značaja, *Kule Vampe* (1932), dok je njegov doprinos filmskim adaptacijama *Opere za tri groša* (1930) i *I dželatli umiru* (1943) – u svojstvu koautora tih dvaju scenarija – u očima njega samog izneveren u realizaciji. Vise od četrdeset drugih scenarija – od kojih su neka razrađena, a druga samo kratki ekspozei – nije realizovano za vreme njegovog života. Uz to, Brehtovi brojni eseji i beleške o kinematografiji uvek se pojavljuju među drugim, opširnijim tekstovima o pozorištu, književnosti i politici. Bez obzira na to, Brehtovu strast prema pokretnim slikama ne treba dovoditi u pitanje. Njegovi zapisi u *Dnevnici* i *Radnom dnevniku*, kao i sećanja prijatelja i poznanika, svedoče da je često odlazio u bioskop i uživao u zabavi koju film pruža (vidi o ovome kod Bronena, Ajzlera, Lajzera [“Wahrheit”], i kod Louzija). Zapravo, Brehtovi scenariji, filmske zabeleške i planovi za kinematografiju pratili su čitavu njegovu karijeru dramatičara, i dok kvalitet i kvantitet ovih tekstova nisu ostali stalni, ovi projekti su dosledno pozivali na nekonvencionalna praktična rešenja. „Breht i film” dotiče sâmo jezgro pišćeve kreativnosti: traganje za načinima da se upotrebi medij koji ne samo da dovodi u pitanje dominantne proizvodne postupke, već menja i njih i odnos gledalaca prema filmu. Uz to, Brehtove ideje o pitanjima poput navedenih ubrajaju se u fundamentalne priloge najbitnijem problemu dvadesetovekovnog modernizma: problemu dijalektičkih odnosa između umetnosti, društvene revolucije i tehnoloških promena.

Već na početku se nameću četiri pitanja koja moraju biti razjašnjena. Najpre, Brehtovo interesovanje za film čini samo jednu dimenziju njegovog rada u različitim medijima, uključujući tu pozorište, operu, radijsko emitovanje, snimanje muzike, fotografiju, lepe umetnosti, balet i štampu knjiga. Njegova celokupna umetnička karijera bi se najbolje mogla shvatiti kao trajan i eksplicitan eksperiment u doseganju do publike putem upotrebe specifičnih prednosti koje pružaju različiti mediji. Činjenica da njegovi „eksperimenti” često nisu uspevali terala ga je da uvek iznova razmišlja o mogućnostima i ograničenjima takvih poduhvata. Ovo je u vezi sa drugim pitanjem. Brehtov odnos sa filmom ne može se pokazati samo na osnovu njegovih povremenih beležaka, eseja i objašnjenja, već se mora razmatrati u kontekstu konkretnih projekata. Drugim rečima, granice između scenarija, kratkih priča, eseja, pozorišnih komada, i kontekste njihovog objavljivanja ili produkcije, ne bi trebalo postavljati isuviše čvrsto, budući da svi oni pripadaju jednom širem procesu učenja i da su često bili preduzimani uporedo. U isto vreme – a ovo se odnosi na treće pitanje – Breht ne prebacuje ili prevodi rezultate iz medija u medij. Radi se o umetniku koji nije priznavao podelu između forme i sadržaja, već se pre poigravao sa različitim varijabilama tekstualnog materijala, svojstvima samog medija i istorijski oformljenim auditorijumom. I

njegov praktičan rad i njegovi komentari bili su posvećeni upravo artikulisanju modela predstavljanja i recepcije karakterističnog za dati medij. Četvrto, i poslednje, Breht nikada nije stvorio sopstvenu teoriju estetike ili pak sistematičnu kritiku medija. Kao eksperimentator, bio je zainteresovaniji za izazove promenljivih zahteva tehnologije i istorije. U ovom pogledu, ovaj tekst bi se mogao podvesti pod cilj prema kome se upravljalo celo Brehtovo stvaralačko delo – načinjavanje poznatog tuđim sa ciljem da publika uvidi principe koji upravljaju stvarnošću, i nauči kako da utiče na njih.

Centralnost filma u piščevom opusu nije bila očigledna sve do objavljivanja Brehtovih *Tekstova za filmove* (*Texte für Filme*) 1969, koji su ponudili osnovu za početak ozbiljnog akademskog istraživanja. Malobrojni do tad poznati detalji ukazivali su na odnos koji je oscilovao između naklonosti i odbijanja prema mediju koji ga je „izdao“. Svakako da su u drugoj polovini šezdesetih godina intelektualci Nove levice Zapadne Nemačke ponovo otkrivali i Brehtovu i kritiku medija Valtera Benjamina iz tridesetih godina, tražeći naprednije alternative „industriji kulture“.¹ Ali, tek je objavljivanje samih filmskih tekstova omogućilo opštu procenu i dovelo do retrospektiva relevantnih filmova.² Najobuhvatniji među ranim akademskim priložima jesu monografija filmofila Wolfganga Gerša *Film i Breht* (*Film bei Brecht*) iz 1975, pregled filmskih scenarija i eseja koji uključuje detaljne beleške o pozadini i kontekstu razvoja ovih tekstova. Temeljeći se na novom materijalu, dostupnom od 1975, kao i na neobjavljenim dokumentima iz arhiva Brehtovih tekstova, Gerš je bio u prilici da nepobitno pokaže da se Breht stalno vraćao sociološkim i umetničkim pitanjima koja predstavlja film, zauzvrat se vraćajući ovim razmišljanjima zarad formulacije opštijih pitanja estetike. Odonda je akademska diskusija pratila sličan smer, usredsređujući se na izvore i institucionalne okvire, kao i na pitanja uticaja i efekta. Skorija, dobro obaveštena studija Ditera Verlea (*Versuche*) nudi nov, obećavajući pristup koji se ne ograničava samo na film, već istražuje kontinuitet u Brehtovim različitim medijskim eksperimentima iz perspektive teorije medija. Van Nemačke, dobar deo rasprave o Brehtu i filmu – pogotovu u Francuskoj, Engleskoj i Sjedinjenim Državama – usredsređen je na novu generaciju filmaša inspirisanih teorijskim pitanjima epskog pozorišta i očuđenja (*Verfremdung*).³ Jedinствeni prilozi proceni Brehtovog rada na filmu mogu se pronaći u Lionovom detektivsko-istoriografskom radu o Brehtu u Holivudu (*Brecht*), Viletovom pristupu Brehtu kroz uporedne umetnosti, te Milerovoj zbirci eseja o Brehtu i teoriji medija (*Media*).

¹ Brehtovi eseji o radio-emisiji (*Werke* 21; 189–90, 215–217, 217–18, I 552–57) o *Der Dreigroschenprozess* (Sudski proces za tri groša), kao i Benjaminov esej o umetničkom delu, predstavljali su centralne tekstove, koje je u model Nove levice najkoherentnije preradio Encensberger (‘‘Constituents’’). Zaokret ka kritičkoj teoriji Frankfurtske škole u šezdesetim godinama (npr., ka Teodoru V. Adornu i Maksu Horkhajmeru) delimično se može objasniti potrebom za suočavanjem sa narastajućim značajem televizije, novom tehnologijom koja je postavljala pitanja uporediva s onim kojima su se tridesetih godina dvadesetog veka bavili Breht i Benjamin.

² Među najutemeljenijim prikazima knjige *Texte für Filme* ubrajaju se Lajzer (‘‘Brecht’’) i Jeni. Prvi akademski članci uključuju Hinkov, Vite, i Dikmanov. Februara 1973, bioskop Arsenal u severnom Berlinu organizovao je prvu veliku retrospektivu filmova na temu *Brecht und das Kino* (Breht i film), dokumentovanu u Gregor i Gregor. Leta 1975. su urednici britanskog časopisa *Screen* organizovali seriju projekcija u vezi sa temom ‘‘Breht i film / Film i politika’’, dokumentovanu u broju časopisa koji se pojavio pod istim naslovom.

³ Vidi Barton Big, ‘‘Breht, Novi talasi, i politički modernizam u filmu’’.

Brecht se upoznaje sa filmom

Brechtov prvi objavljen komentar filma jeste kratak članak u dnevnom listu njegovog rodnog grada, za koji je počeo da piše pozorišnu kritiku u jesen 1919. Nakon poraza Nemačke u Velikom ratu, socijalni i politički nemiri su, između ostalog, doveli do slabljenja pravila cenzure. Tržište filma je nakratko bilo preplavljeno lascivnim pričama o palim devama i prostitutkama, pod velom moralnog obrazovanja. Karakteristično za Brehta, članak se bavi negativnim društvenim uticajem takvih filmova na publiku, i kritikuje hipokriziju reklamiranja lažne ideologije seksualne emancipacije zarad ostvarenja profita.⁴ U *Dnevnici* (47 et passim) ranih dvadesetih godina prošlog veka, Brehtovi uzgredni komentari filmova i scenarijskih projekata ukazuju na pozitivniji stav, po kome on film ne vidi kao pretnju, već kao neosporivi oblik razonode. Uviđao je da senzacionalizam, saspens, groteskni humor, i dokumentarnost prikazivanja događaja i predmeta predstavljaju filmične efekte koji privlače široku publiku. Štaviše, filmska industrija je predstavljala direktan izazov oblicima proizvodnje i recepcije visoke kulture, pojavu koju je mladi ikonoklasta Breht poštovao. Brehtovo zanimanje za film je u ovo vreme bilo stimulirano i uspehom ekspresionističkih filmova kao što je *Kabinet doktora Kaligarija* Roberta Viney (premijerno prikazan 1920). Iako nikada nije direktno komentarisao ove umetničke filmove (Breht nije pisao filmsku kritiku kao takvu), bio je pažljiv posmatrač kako estetike, tako i reakcija publike. Iskrivljene vizuelne perspektive, stilizovana scenografija, i inovativni prostorno-vremenski odnosi uspostavljeni putem originalne montaže predstavljali su neke od tehnika koje će Breht usvojiti u svojim ranim filmskim scenarijima.

Dok Brehtovi *Dnevnici* ukazuju na to da je radio na brojnim filmskim projektima, očuvana su samo tri scenarija i kratak scenosled, od kojih je svaki završen za nekoliko dana u periodu između 1921. i 1922.⁵ Izgleda da je glavni motiv za ovaj iznenadni grozničav rad predstavljala finansijska potreba, ali ove romantične avanture obrađuju teme i likove karakteristične za Brehtove rane pesme i drame (npr., *Bubnjevi u noći* i *U džungli gradova*). Breht usvaja žanrovske koncepcije nemog filma – senzacionalizam, ekscentrične likove, misteriozne događaje, intenzivan saspens – ali preinačava metafizičko samoispitivanje i melodramu doba ekspresionizma pomoću humora i ironije. Prikaz narativnih događaja je ponekad vizuelno upečatljiv, uključujući tu opise vizuelnih struktura i detalja o kompoziciji slike i o montaži. Naravno, ovi tekstovi predstavljaju samo preliminarne skice filmova koji nikada nisu snimljeni, ali sadrže principe koji će Brehta nastaviti da zanimaju i u drugim medijima: epizodna struktura, različiti vidovi prekida i distancijacije, kao i izrazita pripovedna linija (ili *Fabel*).

“Der Brillantenfresser” (*Texte für Filme*, 43–76; *Jedač dijamanta*), prvi od sačuvanih scenarija završen marta 1921, odražava Brehtovo poznavanje američkih gangsterskih filmova. Smešteni u jednu krčmu u lučkom gradu, raznorazni sitni gangsteri smišljaju načine da

⁴ “Aus dem Theaterleben” (Iz pozorišnog života), prvobitno izdat u *Augsburger Volkswille*, 7. novembra 1919. (*Werke* 21: 40–41), jeste komentar dva filma iz pera Riharda Osvalda. Breht se bavi temom prostitucije o u svojoj ranoj apsurdističkoj komediji u jednom činu, *Lux in Tenebris*, napisanoj otprilike kada i spomenuti novinski članak.

⁵ Vidi “Brecht, Bertolt, (a) Film Projects (*Diaries* 174), Folker (*Chronicle* 28–34), i Gerš (20–21).

dođu do velikih para. Slepstik scene pijanih kavgi i potera naglašavaju fizičku pre nego psihološku dimenziju radnje, a dramski obrti zasnovani na zameni identiteta i prerušavanju otvaraju mogućnost za potencijal filmskih trik-kadrova. Drugi scenario, „Das Mysterium der Jamaika-Bar“ („Misterija bara Jamajka“; *Texte für Filme*, 77–115), završen je oko mesec dana kasnije. Priča je napisana posebno za popularni detektivski serijal o Stuartu Vebu, u produkciji minhenske producerske kuće sa kojom je Breht imao bliske veze, premda je scenario naposljetku odbijen. Složen zaplet o gostima zabave koji nestaju konstruisan je oko nezgrapne scenografije u vidu vrteške, koja kidnaperima omogućava da insceniraju misteriozne nestanke. Vizuelna mašta svojstvena ovoj igri pojavnosti i stvarnosti, u kombinaciji sa čestim prerušavanjem iz jednog u drugi pol, maksimalno uvećava mogućnosti kinestezije. „Drei im Turm“ („Troje u kuli“; *Texte für Filme*, 9–48), napisan u saradnji sa Kasparom Neerom u julu 1921, zasnovan je na zapletu o ljubavnom trouglu u kome jedan oficir vrši samoubistvo uvidevši da njegova žena voli mlađeg poručnika. On se najpre sakriva u plakar i tamo umire, a potom kao duh goni ljubavnike sve dok poručnik – koji je u međuvremenu sa ženom stupio u nesrećan brak – slučajno ne otkrije polutruo leš. Priča se završava drastičnom scenom poručnikovog silovanja supruge naspram skeleta njenog bivšeg muža položenog na krevet. Smešten u usamljenu kulu, scenario uključuje svojstva ekspresionističkog kamernog filma kakva su ograničen broj likova, akcenat na enterijerima (koji uključuju hodnike i spiralne stepenice), i motive agoničnih bračnih odnosa. Ali, zapravo se radi o svesno humorističnom hororu koji se poigrava zaokupljenošću fantomima i katastrofičnom psihološkom napetošću ekspresionističkog filma.

Za razliku od ova tri filmska scenarija, „Robinson in Assuncion“ (*Texte für Filme*, 307–12; „Robinzon u Asunsionu“) jeste kratak filmski scenosled, blizak proznoj priči, potpuno lišen kinematografskih detalja. Nastao u saradnji Brehta i njegovog prijatelja i saradnika Arnolta Bronena, austrijskog dramatičara, i ovaj zaplet prikazuje dva muškarca i ženu oko koje se ovi bore u ostrvskom raju potresenom vulkanskom erupcijom. Ova borba je pak suprotstavljena onoj između prirode i tehnologije, neki od čijih kraćih opisa najavljuju gnev mašina koji je Fric Lang efektno uhvatio u *Metropolisu* (1926). Napisan za nagradno takmičenje na kome autori nisu pobedili, predložak je ipak producirao Lotar Mendes, pod naslovom *SOS. Insel der Tränen* (1923; *S. O. S. Ostrvo suza*), ali Breht nije naveden kao koautor, dok Bronen nije prepoznao ni trag originalne ideje nakon što je video film (Bronnen 146). Jedini film u ovom periodu u kome je Breht zapravo učestvovao jeste dvadesetosmominutna nadrealistička komedija pod naslovom *Mysterien eines Frisiersalons* (*Misterije jednog frizerskog salona*; 1923). Film je režirao Erih Engel, ali je Breht – zajedno sa minhenskim klovnom Karlom Falentinom – verovatno pomogao pri pisanju grotesknih epizoda o mučenju mušterija od strane zaposlenih u berbernici.⁶

Kad je uspeh Brehtove pozorišne karijere započeo 1923, sa prvim izvođenjima u Berlinu i Minhenu, popustilo je njegovo aktivno interesovanje za film. Ipak, različiti izvori ukazuju na to da je on tokom cele treće decenije dvadesetog veka razmatrao ideje za filmove, među kojima i adaptaciju priče Franca Kafke „Preobražaj“, 1926. (Gerš 39, br. 1). Važnije za razumevanje

⁶ Vidi kod Jankea. Nije sačuvan nijedan primerak odštampanog scenarija, ali postoji svedočanstvo da je cenzor 14. jula 1923. odobrio originalni film dužine 672 metara, nakon što se pristalo na skraćivanja u dužini od 11,75 metara.

uloge novog medija za Brehtovo mišljenje jesu njegove povremene refleksije o filmu. Septembra 1922, Breht je bio prvi učesnik u seriji „Nemački pisci o filmu“, koju je objavljivao dnevni list *Berliner Börsen-Courier*. Kratki članak „Über den Film“ („O filmu“, *Werke* 21:100) predstavlja istovremeno polemiku protiv komercijalnih struktura filmske industrije koje odbijaju angažman ozbiljnih pisaca, i kritiku arogantnih pisaca koji odbijaju film kao vid prostačke razonode. Ovi stavovi će biti teoretski razrađeni u *Der Dreigroschenprozeß* (*Prosjračko suđenje*) gotovo deset godina kasnije. Drugi plodan podsticaj predstavljalo je Brehtovo otkriće Čarlija Čaplina. Impresiju koju je zabeležio 1921, nakon prvog iskustva gledanja nekog Čaplinovog filma – *Lica na barskom podu* – stavlja naglasak na glumčevu jednostavnost i direktnost, koja je na Brehta ostavila utisak jer je Čaplinova ravna, nesentimentalna iskrenost izazivala neprestani smeh publike (*Journals* 140–41). Efekat Čaplinove antipsihologističke glume kontrastirao je introspekcijskim običajima nemačkih glumaca i postao važan faktor u ekonomiji izraza koji je Breht kasnije razvio u okviru svog koncepta gestičke glume. U neobjavljenoj belešci napisanoj nakon gledanja *Zlatne groznice* 1926, on razmišlja o ovoj jednostavnosti kao svojstvu same strukture filma, ali se sada poziva na eksplicitno poređenje sa mogućnostima scenske dramaturgije. Budući da film kao nov medij nije bio opterećen tehnikama razvijenim tokom vekova istorije pozorišta, njegova snaga, naznačio je on, ležala je u jednostavnom dokumentovanju stvarnosti (*Werke* 21: 136–36). Ovakav stav je predstavljao reviziju Brehtovih ličnih iskustava kao scenariste u ranim dvadesetim godinama dvadesetog veka, kada je on koristio ceo spektar vizuelnih i narativnih tehnika koje prevazilaze puko dokumentovanje. U svojoj demarkaciji filma i kinematografije, Breht predlaže pogled koji će potom radikalno preosmisлити i proširiti u kontekstu *Der Dreigroschenprozeß*.

Ovaj naglasak na objektivizujućim aspektima filmskih slika bio je simptomatičan za jednu drugu tendenciju u spomenutim godinama. Breht je 1927. u uključivanju filmskih sekvenci u pozorišne spektakle Ervina Piskatora prepoznao sredstvo scenskog predstavljanja stvarnosti kakvo kontrastira replikama glumaca. Kao mehanizam prekida, upotreba pokretnih slika u pozorištu je, u ovoj fazi, nudila način podrivanja pasivnog, potrošačkog stava publike. Ovaj mehanizam je bio uporediv sa drugim inovacijama u njegovoj teoriji epskog pozorišta u nastajanju, kao što su pesme, gestička gluma, i projektovani natpisi (*Werke* 21: 196–97). Brehtova lična upotreba filmskog materijala, međutim, ostala je ograničena na postavku *Majke* 1932, za koju je dokumentarna sekvenca Ruske revolucije planirana kao završna koda.⁷ Moglo bi se pretpostaviti da je Breht uviđao medijski poseban efekat pokretnih slika na sceni, i da je bio skloniji izbegavanju opasnosti poistovećivanja sa likovima, jer bi ono otežavalo njegov antiiluzionistički pristup epskom pozorištu.

Dodatni dokazi da je njegovo razumevanje filma bilo rafinirano stižu iz drugog pravca. U veoma uspehoj kratkoj priči „Monstrum“ (1928), Breht kombinuje nepsihologizujući prozni stil – kakav podseća na dokumentarističku perspektivu objekta kamere – i narativ o

⁷ Dvominutnu sekvencu je, međutim, zabranila policija. Ponovo u njegovoj postavci *Mati* u Berliner ansamblu 1951, Breht je na kraju komada koristio sličnu seriju dokumentarnih prizora iz Kineske revolucije. Za detalje o Brehtovim drugim sugestijama ili planovima za integraciju filmskih slika u scenske postavke, vidi kod Gerša (152–53). Naravno, projekcije statičnih slika i natpisa bile su utkane u Brehtove pozorišne projekte već 1928, u *Operi za tri groša*.

teškoćama realističnog snimanja jedne istorijske scene.⁸ U jednom sovjetskom filmskom studiju, ekipa se priprema da snimi scenu pogroma u kojoj bezobzirni ruski guverner, monstrum iz naslova, potpisuje nalog za usmrćivanje grupe Jevreja. Jednom starom čoveku koji stoji u blizini dekora biva dozvoljeno da pokuša da odigra ulogu, jer izgleda upravo kao guverner. Pažljiv čitalac će brzo zaključiti da ovo i jeste spomenuti istorijski lik, koji je sada siromašan i koji pokušava da zaradi nešto novca kao statista. Svim drugim likovima, međutim, više se dopada efekat koji proizvodi zvezda filma, sposobnija da prenese ideju monstruoznosti svojom izražajnom glumom. Drugim rečima, Breht situaciju gradi oko pitanja reprezentacije: koliko autentičnost vredi pri predstavljanju stvarnosti? Kako efekat umetničke reprezentacije (stari stil glume) prikriva stvarnu monstruoznost? Naratorova ironična završna izjava, po kojoj samo predstava – a ne fizička sličnost – može preneti monstruoznost „impresiju“ (*Stories*, 111) odnosi se na centralni predmet Brehtove pažnje narednih godina: kako dočarati problematičnost prirodnog.

Važnost filma za Brehta najjasnije se može utvrditi na osnovu tragova koje je ostavio u svom pozorišnom radu dvadesetih godina prošlog veka. Isprekidana, epizodna konstrukcija epskog komada podseća na slikovitu progresiju ranih filmskih scenarija. Upotreba međunatpisa i projektovanih natpisa na sceni tehnika je usvojena iz nemog filma. Prenađlašana izražajnost ekspresionističke glume na sceni i ekranu podstakla je Brehta da razvije mehaniku gestičke glume. Njegov „bihejvioristički“ pristup karakterizaciji potiče od induktivnog metoda posmatranja događaja i stavova u vezi sa dokumentarnošću filmskih slika. Pored spomenutih aspekata forme, počinjao je da uviđa da film menja način na koji ljudi opažaju stvarnost. Uvođenje nove medijske tehnologije ticalo se ne samo književne proizvodnje, već i očekivanja i navika gledalaca. Brehtovo iskustvo sa snimanjem *Opere za tri groša* pružilo je povod za razmatranje implikacija navedenih promena.

Kompleks *Tri groša*

Breht je među kritičarima kulture Vajmarske republike bio neobičan po tome što se nije bojao industrije zabave. Naprotiv, on je tražio priliku da mobilize njene mehanizme nasuprot kako konzervativnim, tako progresivnim intelektualcima koji su zagovarali tradicionalne umetničke oblike. Ništa ne ilustruje ovaj običaj tako dobro kao sudbina *Opere za tri groša* u njenoj metamorfozi od najuspešnije scenske postavke Vajmarske republike (1928) u scenario *Die Beule* (1930; *Čvoruga*) – poručen za adaptaciju za komercijalni film – u konkretno Pabstovo delo (1931), to jest u *Roman za tri groša* (1934). Navedene faze je pratilo suđenje koje su Breht i kompozitor Kurt Vajl povelili protiv kuće koja je proizvela film, povodom povrede autorskih prava (1930) i esej dužine knjige pod naslovom *Suđenje za tri groša* (1932). Brehtovo najoštrije i najtemeljije razmišljanje o uslovima kulturne proizvodnje u kapitalizmu. S obzirom na našu temu, fokus će ovde biti na Brehtovom scenariju i eseju, sa

⁸ Brehtova priča, napisana za takmičenje pod sponzorstvom *Berliner Illustrierte Zeitung*-a, bila je jedan od pet nagrađenih tekstova. Breht je usmerio svoju priču „protiv“ filma Jozefa fon Sternberga – koji je počeo da se daje pre toga – sa Emilom Janingsom u glavnoj, „Oskarom“ nagrađenoj ulozi ruskog generala koji igra sebe u holivudskoj filmskoj verziji svojih ratnih poduhvata. Vidi kod Verlea (36–40) i Knopfa (255–59).

ciljem da se predstavi njegov paradigmatični značaj kao umetnika koji se pozabavio uticajem promene tehnologije na institucionalne odnose koji utiču na umetničko predstavljanje.

Sa legendarnim uspehom *Opere za tri groša*, započela je Brehtova internacionalna pozorišna karijera. Na osnovu popularnosti Vajlove muzike i provokativne, a cinične, dekadencije likova u komadu, kompanija „Nero film” otkupila je prava na adaptaciju 21. maja 1930. Na Brehtovo insistiranje, Nero film je izdejstvovao dodatni dogovor, potpisan 3. avgusta, koji je uključivao detalje po kojima se Brehtu dozvoljava da napiše scenario zajedno sa svojim pozorišnim saradnicima Kasparom Neerom i Zlatanom Dudovim, kao i sa Leom Lanijom, asistentom Ervina Piskatora. Iako su dogovorom Brehtu pripala prava da zahteva promene ukoliko krajnja verzija filma ne bude u skladu sa uputstvima njega i njegovih saradnika, obavezivala ih je da prate originalni tekst u pogledu stila i konteksta. Za to vreme, Breht je sa svojim timom već pisao filmski tritment, dok je Nero film – koji je preprodao prava firmama „Tobis-Klang” i „Vorner Braders” u očekivanju međunarodne distribucije filma proslavljenog reditelja Pabsta – već iznajmio studijski prostor i glumce kako za nemačku, tako i za francusku verziju.⁹ Kada je postalo jasno da se tritment suštinski razlikuje od komada, „Nero film” je, pod pritiskom da započne snimanje u određenom roku, pokušao nekakvu vrstu izmirenja sa Brehtom. Nakon neuspeha u tome, produkcija je svejedno počela po novom scenariju, koji su napisali Bela Balaš i Ladislav Vajda – nakon čega je Breht otišao na sud (Gerš 58–67).

Kamen spoticanja bio je tekst *Čvoruge*, koji je u poređenju sa komadom definitivno predstavljao filmski pristup priči, ali je bio značajno izmenjen u samoj osnovi. Ne samo da su Brehtovi pogledi na kapitalizam postali radikalniji usled njegovog proučavanja marksizma, već se i didaktičko usmerenje njegovih *Lehrstücke* (poučnih komada) nalazilo u sve većem raskoraku sa kombinacijom politike i zabave koja je odlikovala originalni komad. Štaviše, za dve godine koje su protekle od pisanja komada došlo je do sloma berze i do svetske ekonomske depresije, koja je politički kontekst činila podeljenijim od onog iz 1928. (Nije čudo što *Sveta Jovana od klanica* i *Mera*, komadi na kojima je Breht radio u vreme kada je pisao tekst *Modrice*, sadrže njegovu do tad najstrožu političku kritiku).

Za filmsku adaptaciju, Breht je prosto preuzeo likove iz komada i viktorijski milje u cilju stvaranja daleko radikalnije slike borbe međuklasnih interesa. Ova modifikacija narativne linije se odrazila na seriju scena i pesama, kao i na poruku komada.¹⁰ Sve je preuveličano: Mekhitova banda broji 120 članova, na svadbi učestvuje rulja od 150 gostiju i mnogi ugled-

⁹ Za vreme uvođenja zvuka, nije bilo neobično da se isti film snima na različitim jezicima, često sa nacionalno različitim glumačkim postavkama u istim dekorima. U ovom slučaju, neke od velikih uloga u nemačkoj verziji pokušale su da se ovaj deo od pozorišnog uspeha komada, pa se u francuskoj verziji tako pojavljuju dve zvezde, Alber Prežan (Albert Préjean) kao Mekhit, i Florel (Florelle) kao Poli. Francuska verzija bila je kraća za gotovo 500 metara, u velikoj meri zbog drugačije montaže scene prosjačkog marša, koja je imala za cilj izbegavanje postera na nemačkom jeziku. Vidi kod Gerša (327–28, nn 1, 10).

¹⁰ Scenario *Die Beule* je objavljen zajedno sa *Operom za tri groša* i *Der Dreigroschenprozess* u *Versuche* 8–10 (1931). Scenario čini prozni tekst podeljen u četiri numerisana dela sa podsekcijama, i samo providnim indikacijama o dijalozima. Fusnote sadrže napomene poput onih o pesmama iz komada koje treba upotrebiti, i o načinima na koje bi se pojedine scene mogle filmski struktuirati. Otrpilike na polovini teksta, 17. fusnota (datirana „septembar 1930”) obavestava čitaoca da autori prestaju da daju takve opaske jer su uvideli da *njihov* tekst neće biti pretvoren u film (Brecht, *Texte für Filme* 329–45).

nici, Pičam upravlja trustom sa čitavom svitom advokata, a za marš prosjaka bile su predviđene hiljade statista. Važnije od toga, kriminalna banda je direktno izjednačena sa buržoazijom. Ovaj put nisu provalili u banku, nego je kupili, postajući finansijeri kako bi se „legalno“ bavili kriminalnim aktivnostima. U ovu svrhu, potpuno nov motiv, čvoruga iz naslova, uveden je kao element koji posreduje između tri suprotstavljene grupe: Mekhita i njegove bande, Pičama i njegovih prosjaka, te Brauna i njegovih policajaca. Sem, jedan od Pičamovih prosjaka, izdevetan je nakon vrištanja na člana svoje bande. Čvoruga koja na taj način nastaje motiviše borbu između prosjačkog trusta i Mekove bande u istoj meri u kojoj to čini Mekhitovo venčanje sa Pičamovom ćerkom Poli, ali – za Pičama – ona simbolizuje i nepravdu kakva zahteva intervenciju policije. Dakle, on mora „pripomoći“ svom slučaju tako što će pretući Sema i povratiti njegovu čvorugu. Naravno, Sem naposljetku biva žrtvovan i zauzima Pičamovo mesto u zatvoru. U tipično brehtijanskom tumačenju holivudskog srećnog završetka, tri nekadašnja neprijatelja otkrivaju zajednička interesovanja pri suočavanju sa pretnjom pobune mase eksploatisanih prosjaka. Dok se ovi pređašnji udružuju da sačekaju dolazak kraljice, ovaj potonji uzalud čeka na Sema, čija se uloga u međuvremenu ponovo promenila. Dok čeka izvršenje smrtno kazne, on za prosjake postaje simbol pravde koju ovi traže.

Brecht i njegovi saradnici nisu samo popravili priču zarad pooštavanja njene političke poruke, već su imali u vidu i filmski medij za koji je tekst pisan. Kao i u njegovim prethodnim scenarijima, Brecht je u *Čvorugu* integrisao konvencije američkog gangsterskog i ljubavnog filma. Ali, kao što komad *Opera za tri groša* „citira“ tradicionalnu pozorišnu dramaturgiju sa ciljem podiranja njene funkcije, tako i *Čvoruga* to čini: glavni gangster nije gazda, već njegova žena; provala u banku je inscenirana kao miran otkup; klasična sekvenca potere ne dovodi do razrešenja, već samo do višeg nivoa korporacijske korupcije, i tako dalje. Štaviše, scenosled uključuje važne sekvence paralelne montaže, koje unakrst seku više događaja istovremeno; na primer, na početku trećeg dela, kada Mek nestaje u burdelju, a Poli nastavlja sa kupovinom banke, ili na kraju, kada i šef policije Braun i kralj prosjaka Pičam odjure u Mekhitovu zatvorsku ćeliju – premda sa različitim ciljevima. Važno je uočiti da „aparati [kamera] traga za sopstvenim slikama, da je ona, takoreći, sociolog“ (Brecht; *Texte für Filme* 333, br. 12). Sa idejom o ovakvoj, „gestičkoj kameri“, trebalo je konstruisati svaku scenu jedinstvenom filmskom tehnikom, sa vizuelnim ritmom kakav diktira radnja. Autori su, takođe, predvideli posebne vizuelne detalje. Promena oblika čvoruge kao centralne metafore trebalo je da bude preporuka za komične krupne planove; pretvaranje pljačkaša u bankare bilo je zamišljeno kao trik-kadar; Braunov košmar o masama koje nemo marširaju pred kraj obećavao je spektakularnu oniričku sekvencu, koja bi se poigrala sa koreografisanim pokretima masa i zvukom i tišinom. Najzad, u tekstu postoje i tragovi isprekidane, epske dramaturgije, kao što su odštampani natpisi koji naglašavaju scene, i kontrast između pokretnog kadra koji prikazuje ponašanje gostiju, dok članak iz novinske strane o gradskoj sceni opisuje počastvovane goste.

Budući da je „Nero film“ zanimalo da se finansijski ovaj od scenskog uspeha *Tri groša*, ni Brehtove prepravke ni knjiga snimanja Lea Lanije – nastala kao adaptacija Brehtove nakon što je ovom dat otkaz – nije poslužila za rimejk originala.¹¹ Filmofili i specijalisti za

¹¹ Engleska verzija „originalne knjige snimanja... koju je dao Minhenski filmski arhiv“ objavljena je u *Velikim delima nemačke kinematografije (Masterworks of the German Cinema; 179–263)*, iako ovo nije „finalna“ knjiga snimanja. Za sažete detalje o scenarijima u Minhenskom filmskom arhivu, vidi kod Koksa

Pabsta nastali film slave kao jedno od njegovih remek-dela, dok ga stručnjaci za Brehta uglavnom vide kao izdajstvo (Elsejser). Zapravo, filmska verzija *Opere za tri groša*, snimljena između 19. septembra i polovine novembra 1931, nesumnjivo je doprinela međunarodnoj slavi kako komada, tako i Brehta, iako je bila u neskladu sa nekim od osnovnih strukturnih aspekata originala, kao što su razdvajanje elemenata, *Verfremdung*, te antiiluzionističko isticanje scenske mehanike. Umesto toga, Pabst se usredsredio na najslabiji aspekt Brehtovog teksta, romantizovani, antiburžoaski svet gangstera i drolja, kako bi istražio buržoaske iluzije kroz mogućnosti igre između vidljivog i nevidljivog, svojstvenoj filmu. Koristeći impresionističko osvetljenje za dočaravanje podzemne atmosfere i rezove na pokret ili pak pretapanja koja ublažavaju epske prekide, Pabst je preobratio Brehtovu ciničnu političku satiru u priču o odnosima moći posredovanu kroz erotsku privlačnost. Kao rezultat, vizuelno je reprodukovao patos i sentimentalnost Vajlove muzike, umesto da deluje nasuprot ovima. Breht i Vajl su, međutim, podneli prijavu protiv „Nero filma” ne zato što je kompanija odbila scenario, već da bi povratili filmska prava na *Operu za tri groša*. Na osnovu toga što produkcija nije ispunjavala ugovorne obaveze o „zaštiti” integriteta dela, pretili su celokupnoj investiciji producenatske kuće. Suđenje je trajalo četiri dana, od 17. do 20. oktobra 1930, i izazvalo je neobično veliku reakciju u štampi, zbog ozloglašnosti samog Brehta i zbog činjenice da je slučaj posedovao signalnu funkciju. Naime, on je dotakao osetljivo pitanje rivalstva između filma i pozorišta, i teorijsko pitanje ingerencije umetnika na kontrolu svojih prava u masovnim medijima.¹²

Breht je morao biti zadovoljan činjenicom da je izgubio spor; da je pobedio, morao bi da prizna da kapitalistički sistem u tom slučaju *nije* sledio sopstvena pravila. Esej o suđenju predstavlja Brehtovu analizu načina na koji sistem funkcioniše, koja razotkriva presecanje moći, lažnih ideja i umetnosti. Esej je nastojao da potvrdi Brehtovu političku pobedu oglašavanjem pravde buržoaske države kao pravde vladajuće klase, spremne da se ogлуši o sopstveni pravni sistem zarad zaštite svojih finansijskih interesa. Iako je suđenje bilo polazišna tačka, tekst eseja niti dokumentuje suđenje, niti postavlja pitanje filmske adaptacije koje obavlja *Die Beule* ili pak Pabstov film. Breht pre igra ulogu naivnog umetnika koji odlazi na sud da odbrani nepovredivost intelektualne svojine koju mu garantuje liberalni, demokratski ustav. Tamo otkriva da se, zapravo, validnost ličnog posedništva meri naspram ekonomskih posledica, jer je u slučaju filma ekonomski rizik toliko veliki da se motiv profita pri proizvodnji robe (filma) smatra važnijim od prava pesnika na njegovo nematerijalno vlasništvo (ideje). Ukratko, Breht pokazuje da je umetničko delo, nasuprot onome u šta bi

(217, n. 6). Lanijin scenario, kao i Pabstov sinopsis, preštampani su u Bok / Berger (275–389). Za kritičku diskusiju različitih verzija scenarija, vidi kod Verlea (*Versuche* 107–24).

¹² Vajl je dobio deo spora koji se tiče muzike, i sud mu je dodelio finansijsku odštetu. Breht je izgubio čim je „Nero filmu” dopušteno da završi i distribuirati Pabstov film. Vansudsko rešenje spora postignuto je pre žalbe, međutim, usled koje jer „Nero film” Brehtu dao novčanu nadoknadu, vratio mu filmska prava, i pokrio troškove suđenja (*Werke* 21: 770–76). Nakon Brehtove smrti, filmska prava je od Brehtovog legata ponovo otkupio zapadnonemački producent Kurt Ulrich, i „Gloria film ferlajh”, za adaptaciju reditelja Volfganga Štautea 1963. Štauteova produkcija, vredna četiri miliona nemačkih maraka, zasnovana na novom scenariju Štautea i Gintera Vajzenborna, sa međunarodnim zvezdama Hildegard Knep, Kurtom Jirgensom, i Semijem Dejvisom juniorom (koji je pevao pesmu „Maki nož”), doživela je i kritičarski i komercijalni neuspeh. Vidi *Die Dreigroschenoper* 63.

mnogi umetnici želeli da veruju, predmet tržišnih sila, kao i svaka druga roba. *Der Dreigroschenprozess* (*Werke* 21: 488–514) sjajno predočava implikacije ovog uvida.

Podeljen na pet nejednakih odeljaka, esej predstavlja montažu izveštaja iz štampe o suđenju, delove ugovora, objašnjenja advokata, izveštaje o diskusijama i polemičke analize. Breht u kratkom uvodu detaljno objašnjava da mu je namera bila da „inscenira” sopstveno iskustvo u filmskoj industriji kao predmet kritičke pažnje, kako bi načinio vidljivom razliku između stvarne prakse i ideja o načinu funkcionisanja kulture, zakona i javnog mnjenja. Prvi odeljak priprema teren kroz sažetak događaja koji su doveli do procesa, odluke suda, i reakcija javnosti po izveštajima različitih dnevnih listova. Sledeći odeljak, „Von der Spekulation zum Experiment” („Od spekulacije do eksperimenta”), istražuje posledice mogućih ishoda suđenja samo da bi zaključio, kao što je to učinio i sud, da su „ideali” umetnika – to jest, uverenje da ugovorni zakon štiti ideje – lažni. Njih, kao i sva posednička prava, može kupiti kapital. Ovo je, praktično, predstavljalo ishod Brehtovog suđenja, i njegov eho zabeležen u izvodima iz štampe ukazuje da je, iz ove perspektive, Brehtov čin potvrdio tradicionalne, ali čak i levičarske stavove o nekompatibilnosti umetnosti i privrede. Da se ovde zaustavio, Brehtu bi sud, međutim, dao bar jedan važan ustupak: javno bi priznao da je tradicija zakona, orijentisana isključivo ka pojmovima individualne kreativnosti, nepomirljiva sa kapitalističkim modelom proizvodnje, zasnovanim na zajedničkoj aktivnosti.

U trećem odeljku Breht čini dodatni korak: tvrdi da umetnost ne može odbaciti, niti pak jednostavno izbeći, nove masovne medije kao „loše”, budući da tehnološki najnapredniji mediji određuju standarde za sve druge umetnosti, uključujući tu i tradicionalne oblike poezije i drame. Ovo nije pitanje samo grupnih oblika proizvodnje, već i recepcije. Adresati umetničkog dela opazuju stvarnost drukčije, to jest – čitaju romane poznajući načine na koji masovni mediji prikazuju stvarnost. Činjenica da tradicionalni oblici umetnosti i dalje dominiraju filmom (na primer, putem filmovanja *scenskog* komada *Opera za tri groša*) proizilazi iz zastarele ideologije individualizma, potrebne za funkcionisanje proizvodnje u istorijski posebnoj fazi kapitalizma). U centralnom i najdužem delu eseja, „Kritik der Vorstellungen” („Kritika ideja”), Breht vrši pregled četrnaest tipičnih ideoloških pretpostavki na kojima sudski proces počiva: najpre se bavi različitim mišljenjima o odnosu između umetnosti i kinematografije, kako bi okarakterisao posebnost filma; odatle prelazi na društvenu ulogu umetnosti i filma kao robe; najзад, razmatra način na koji zakonski sistem tretira umetnost i film kao robu, kako bi omogućio proizvodnju u kapitalističkom društvu. Svaka podsekcija uvedena je primerenim citatom iz štampe kao podsetnikom da su ove ideje bile u opticaju, ali im je namena bila da pokažu da je sam Breht učestvovao u procesu samooobrazovanja, procesu učenja o novom mediju. Četvrti odeljak je kratka rekapitulacija, koja još jednom ističe potrebu za napuštanjem metafizičke ideje „kvalitetne” umetnosti kao izraza ličnosti pojedinog umetnika, zarad naprednije, adekvatnije ideje umetničkog dela kao robe, ili kombinacije odvojenih delova koji se mogu zameniti. Završni odeljak objašnjava dva cilja naznačena podnaslovom eseja, „Ein soziologisches Experiment” („Sociološki eksperiment”): analizirati način na koji kultura funkcioniše u određenom društvu (sociološki), i kako izgraditi kontrolisani javni okvir sa ciljem izazivanja zajedničkog misaonog procesa (eksperiment). Kao Brehtovi poučni komadi iz tog perioda, esej o procesu bio je zamišljen kao model. Usled toga, njega manje zanimaju odgovori nego razotkrivanje

protivrečnosti, koje on čini vidljivim ne bi li pokazao njihovu nezasnovanost i izazvao nastanak novih.

Film *Kule Vampe*

Kao što *Der Dreigroschenprozess* predstavlja Brehtov najsloženiji doprinos filmskoj teoriji, film *Kule Vampe* (1932) može smatrati se njegovom najvažnijom ostavštinom istoriji filma, jedini primer njegovog praktičnog rada koji se primakao ostvarenju ideje estetski neindividualističke filmske proizvodnje. Ne samo nacrt i realizacija filma, već i njegove teme i struktura, integrišu zajedničko iskustvo sa novim načinima predstavljanja stvarnosti. Za razliku od Pabstovog filma *Opera za tri groša*, *Kule Vampe* spada izvan okvira komercijalne filmske produkcije. Ovo delo je primerenije razmatrati u kontekstu ambicioznih napora iz dvadesetih godina prošlog veka da se u Nemačkoj razvije nezavisni, nekomercijalni film, okrenut zadovoljavanju političkih, i potreba za razodonom organizovane radničke klase.

Rano 1931, Bugarin Zlatan Dudov odneo je u korporaciju „Prometheus film” filmski skeč koji je napisao sa Brehtom o problemu nezaposlenosti u jednoj radničkoj porodici. Dudov, koji se nakon studija u Berlinu povezo sa Piskatorovim političkim teatrom, upoznao je Brehta 1929. i sarađivao sa njim na nekoliko pozorišnih projekata. „Prometheus film” – osnovan 1926. u slaboj sprezi sa Komunističkom partijom kao distribicioni kanal za nove, revolucionarne sovjetske filmove Sergeja Ejzenštejna, Dzige Vertova i Vsevoloda Pudovkina – postepeno se zainteresovao za proizvodnju filmova za gledaoce iz radničke klase. Uvođenje zvučne tehnologije, međutim, zajedno sa posledicama Velike depresije, ozbiljno je podrivalo postojanje jedne takve, alternativne i levičarske institucije kulture.¹³ Uprkos finansijskim poteškoćama, kuća je prihvatila zajednički projekat koji je Dudov predložio, planirajući da ga iskombinuje sa već postojećim kompanijskim projektom o pokretu komunističke omladine i njegovim sportskim klubovima. Zapravo, *Kule Vampe* je bio poslednja produkcija „Prometeusa” i njegov prvi zvučni film pre kolapsa kompanije 1932.¹⁴ Struktura kolektiva okupljenog oko Brehta i Dudova proistekla je delom iz ovih, nesavršenih produkcijskih okolnosti, ali je i odražavala samosvesni pokušaj suprotstavljanja hijerarhizovanim studijskim porecima u komercijalizovanoj industriji. Dudov je doveo romansijera Ernsta Otvalta da pomogne sa scenarijom, jer je ovaj intimno poznao milje radničke klase.¹⁵ Kompozitor

¹³ „Prometheus film” je između 1927. i 1930. godišnje puštao u promet čak petnaest nemih filmova u sopstvenoj produkciji, ali je 1931 – kada su tržištem počeli da prevladavaju zvučni bioskopi – taj broj sveo na samo četiri kratka filma. Kompanija je 1932. proizvela dva kratka filma i *Kule Vampe*. Vidi kod Mareja.

¹⁴ Tehnički deo ekipe i podela sačinjena od profesionalnih i glumaca amatera radila je besplatno kako bi se cena produkcije smanjila. Kratak, neobjavljeni fragment sa potpisom filmskog kolektiva (Breht, Dudov, Helering, Kaspar [Neer], Otvalt, Ajzler, i Šarfenberg) opisuje poteškoće da se film dovrši (Werke 21: 544–45). Naslov *Kule Vampe* odnosi se na letnji kamp na periferiji Berlina, koji je do 1932. postao popularan među radničkim porodicama izbačenim iz domova. Film je u Sjedinjenim Državama prvobitno bio distribuiran pod naslovom *Kuda, Nemačka?* (*Whither Germany?*).

¹⁵ Špica, kao i originalni poster, navodi Dudova kao reditelja i Brehta i Otvalta kao scenariste. Cenzorski karton, međutim, navodi Brehta kao reditelja, a Dudova kao njegovog asistenta. Film se često daje pod imenom kako Dudova, tako i Brehta, a pogotovu se u prijemu nakon 1960. pripisuje – netačno – jedino Brehtu.

Hans Ajzler, koji je sa Brehtom i Dudovim radio na scenskoj produkciji *Mati* januara 1932, takođe se pridružio ekipi. On je imao iskustva sa pisanjem modernističke filmske muzike, i reputaciju na osnovu svojih popularnih radničkih pesama. Neki od glumaca bili su dobro znani i radničkom pozorišnom pokretu, a pojava vodeće agit-prop pozorišne grupe, "Das rote Sprachrohr" („Crveni megafon“), kao i učešće hiljada entuzijasta organizovanih u radničke sportske klubove za potrebe finala filma, projektu su doneli neobičan nivo istaknutosti i pažnje javnosti. Zaista, uspešan završetak snimanja predstavljao je, po Brehtu, značajan javni događaj, jer je isti stvaralački proces okupio više vodećih intelektualaca levice i radničke organizacije.

Kule Vampe je predstavljao odmak od „tradicionalnih“ filmova radničke klase kakve je inače proizvodio „Prometeus“. Film, istina, preuzima poznate elemente zapleta iz društvene drame – uključujući tu samoubistvo, ljubavnu aferu, slobodne aktivnosti i političku emancipaciju jedne mlade osobe – ali i tematizuje sitnoburžoasko ponašanje kao kontradikciju unutar radničke klase.¹⁶ Priča predstavlja labavo povezanu seriju epizoda i događaja podeljenu u tri dela. Ekspozicija, u prvom delu, uvodi porodicu Benike i njen raspad pod pritiskom nezaposlenosti (sin izvršava samoubistvo). Drugi deo prati komplikacije porodičnog života: izbacivanje iz stana, ćerkinu trudnoću i pritisak koji roditelji na nju vrše da bi se udala za ljubavnika. Treći deo predlaže izlaz iz neprilike mladog para (ona prekida trudnoću) i alternativu rezignaciji potencijalnih roditelja pred izvesnošću pada u bedu kad se, kao ljubavnici, ponovo ujedine na radničkom sportskom festivalu. Drugim rečima, film problematizuje pitanje koje se pokazalo plodonosnim i za naciste: u periodu krize koja je odlikovala poslednje godine Vajmarske republike, nestabilnost radničke klase – uzrokovana nezaposlenošću i osiromašanjem – načinila je ovu naročito podložnom malograđanskim ideologijama društvene harmonije i besklasnog etatizma koje su predlagali nacionalsocijalisti. *Kule Vampe* se pozabavio ovim pitanjem ne toliko da bi objasnio uzroke, već pre da bi pokazao nemoć uzrokovanu željom da se od politike pobegne u potpunosti. Štaviše, alternativa je prikazana u vidu takmičenja atleta, kao alegorija solidarnosti i snage potrebne za klasnu borbu.

Izvan svoje tematske i političke posebnosti, *Kule Vampe* je uveo nov strukturni pristup, pod uticajem sovjetskog filma. Iako su sovjetski filmovi imali široku distribuciju u Nemačkoj od 1926, njihovo inovativno filmsko pripovedanje izvršilo je manji uticaj na nemački film nego na literaturu i dramske umetnosti te zemlje (Willett, *Art and Politics*). Filmovi „Prometeusa“, na primer, naglašavali su svoj proleterski sadržaj kao „klasno svesnu“ alternativu dominantnoj kinematografiji, ali su običavali da oponašaju popularne melodrame velikih studija, na štetu formalne inovacije. Breht se tih godina sretao i dopisivao sa sovjetskim intelektualcima; principi montaže u sovjetskom filmu pokazuju važnost i za njegovo epsko pozorište, ali Brehtovi neposredni komentari novih vizuelnih efekata proizašlih iz tih principa gotovo da ne postoje. Ono što je on doživeo kao srodno epskom pozorištu je izgradnja principa montaže, zasnovana na ideji prekida i sudara. Ovaj montažni stil dovodi u

¹⁶ Originalna knjiga snimanja nikada nije pronađena; međutim, detaljni scenosled je dostupan (*Texte für Filme*, 119–87). Breht je, uporedo sa scenarijom za *Kule Vampe*, napisao kratak filmski ekspoz predviđen za sovjetske Mesrabbpom studije, koji se bavio sličnim sitnoburžoaskim stavovima u jednoj radničkoj porodici (vidi *Texte für Filme* 346–348).

vezu kadrove koji se ne „uklapaju” i insistira na gledaočevom „čitanju” istih. U *Kule Vampe*, na primer, pažnja autora usmerena je ka organizaciji prizora u filmskom kadru (dokumentarno svojstvo slike) i između fotograma (svojstvo razglobljenosti montaže). Ovo objašnjava zbog čega sam snimateljski rad deluje relativno uzdržano u poređenju sa ekspresivnošću ranije vajmarske filmske fotografije. Sa druge strane, Dudov i Breht su iz sovjetskog filma preuzeli svest o narativnoj punktuaciji, koju su maksimalno koristili. Uvodna sekvenca predstavlja paradigmatičan primer. Nju ne otvara orijentacijski kadar, nego kolaž kratkih kadrova iz uglova u međusobnom dinamičkom kontrastu, koji radnju smeštaju u Berlin (Brandenburška kapija), u radničku četvrt (kadrovi fabrika i ljudskih nastambi), i – vremenski – u Depresiju (sekvenca novinskih naslova koji ukazuju na oštar porast broja nezaposlenih). Odštampani naslov i uvodna muzika nalik uvertiri – krajnje teatralna određenja ovog, i svih potonjih delova – gledaocu signalizuju strukturni obrazac filma: samosvesna naracija nastoji da regrutuje gledaoca za kognitivni proces koji prevazilazi puko gledanje.

Kule Vampe predstavlja izuzetan primer povezivanja pitanja reprezentacije, društvene promene, i predmeta koji će uzrokovati tu promenu na način na koji Breht to predlaže u *Der Dreigroschenprozess*. Ovo didaktičko svojstvo najviše je naglašeno u poslednjem delu filma, u kome su porodica i lični problemi podređeni zajedničkom duhu radničkog sportskog festivala. Ono kulminira u poslednjoj sceni, koja pouku o solidarnosti pri sportskim događajima prebacuje u političku raspravu, iz slike u reč. U vagon podzemne železnice sabijen je presek gradskih žitelja, od kojih svaki komentariše novinski izveštaj o tome da je brazilska vlada spalila milione kilograma kafe kako bi zaštitila opadajuću cenu tog artikla. Brz, polemični argument, reflektovan u brzim rezovima od jednog do drugog lika, doživljava kulminaciju sa pitanjem: „Ko će promeniti svet?” Govoreći s licem okrenutim kameri, tako da direktno izaziva gledaoca, jedna od mladih žena radnica odgovara: „Oni kojima se on ne dopada.”

Prijem filma ukazuje na posledice nekonvencionalnog pristupa autora. Uslovi pod kojima je film zamišljen i proizveden – uvek sa svešću o mogućim problemima sa cenzurom i nesigurnom finansijskom podrškom – nalogala je kompromise na svim nivoima realizacije. Ovo je značilo da je složena filmska struktura trebalo da dodatno kamuflira svoju aktivističku suštinu putem relativno bezazlene alegorije sporta i nadmetanja, te privlačnošću mladih učesnika u njima.¹⁷ Kao što je uviđao i sam Breht, politički naklonjeni kritičari razumeli su *Kule Vampe* slabije nego cenzori, koji su isprva zabranili njegovu distribuciju (*Werke* 21: 548–50).¹⁸ Ove potonje je, kao i Brehta, najviše interesovao ukupan uticaj filma na gledaoce, i oni su snagu njegove kritike prepoznali u uverljivom prikazivanju tipičnog ponašanja (gestička gluma), dok su ovi pređašnji prekorevali autore zbog manjka političke parcijalnosti i jasnoće, izazvane nekonvencionalnim montažnim stilom. Bez obzira na to, film je uspešno

¹⁷ Prizori grupnih sportova naveli su neke kritičare da uporede ovaj film sa nacističkim predstavama sportskih događaja, na primer, u dokumentarnom filmu Leni Rifenštal o Olimpijskim igrama u Berlinu 1936, pod naslovom *Olimpija* (1938; vidi Petifer 62). Po meni, ovakvo poređenje u potpunosti preneбреgava strukturu filma i ne obazire se na činjenicu da se slike opažaju uvek u određenom kontekstu.

¹⁸ *Kule Vampe* je odobren za distribuciju 25. aprila 1932, nakon što je originalna verzija doživela više skraćivanja. Za dokumente o cenzorskoj kontroverzi – uključujući tu i primere reakcija u štampi – vidi kod Gerša / Hehta, *Kuhle Wampe* (103–67).

– ali kratko – prikazivan, dok nije postao žrtva uklanjanja levičarske javne sfere sa dolaskom nacionalsocijalizma marta 1933. Sledstveno, njegov uticaj kao obrasca za politički motivisan revolucionarni film zapravo je bio nevelik.¹⁹

Breht u egzilu

Breht je bio među prvim piscima koji su lično osetili uticaj nacističkog preuzimanja kontrole 1933, i napustio je Nemačku odmah nakon paljenja Rajhstaga 28. februara te godine. Emigracija je značila ne samo nagao kraj zajedničkim projektima u Berlinu, već i gubitak direktnog pristupa publici. Ali, Breht je – kao i mnogi nemački emigranti – nastavio da radi na filmskim projektima, bez sumnje kako iz finansijskih, tako i iz političkih razloga. Za vreme godina egzila u Skandinaviji je, preko drugih emigranata, kao što su Piskator u Moskvi i Lania u Londonu, tražio priliku za plasman originalnih ekspozea, pregovore o ugovorima za filmske adaptacije njegovih komada, ili porudžbine filmskih scenarija. Uprkos obećavajućoj poziciji kod reditelja kao što su Aleksandar Korda, Joris Ivens i Hans Rihter, nije materijalizovano ništa izuzev slabog projekta za britanski film po Leonkavalovoj operi *Pajaci* (1936), za koji je Fric Kortner Brehtu izdejstvovao ugovor za pomoć oko dijaloga. Platili su mu, ali njegovi tekstovi nisu iskorišćeni (Gerš 180–90; Vilet *Motion Pictures* 119). Karakterističnije za Brehtov kinematografski rad bilo je premeštanje i transformacija elemenata priče, te likova i tema iz jednoga u drugi medij. On je razmatrao mogućnost filmske adaptacije nemačkog prevoda *Dobrog vojnika Švejka* Jaroslava Haška, koji će kasnije postati pozorišni komad, i napisao tritment *Der Gallische Krieg oder die Geschäfte des Herrn J. Cäsar* (1938–1939; *Galski rat ili poslovi gospodina J. Cezara*), za vreme rada na romanu *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (*Poslovi gospodina Julija Cezara*).²⁰ Uglavnom, međutim, filmski planovi ustupaju mesto za intenzivniji rad na projektima u drugim medijima (pozorišni komadi, romani, priče, pesme, te politički i književni eseji).

Breht je stigao u luku Los Anđelesa jula 1941. Odlučio je da se nastani na Zapadnoj obali pre nego u Njujorku, odakle je takođe imao poziv, zato što se tamo nalazila velika grupacija umetnika-emigranata iz Nemačke, kao i zbog potencijalnih kontakata sa filmskom industrijom u Holivudu.²¹ Brehta su ohrabrivali izveštaji da nemački scenaristi imaju dobru reputaciju

¹⁹ *Kule Vampe* je ponovo počeo da se prikazuje 1955. u Nemačkoj Demokratskoj Republici. Tek deset godina nakon toga, polovinom šezdesetih, ovaj film je postao predmet interesovanja u Saveznoj Republici; barem isprva, to interesovanje je vladalo gotovo isključivo u okviru akademske recepcije Brehtovih umetničkih poduhvata.

²⁰ *Texte für Filme*, 369–71. 1942. u Holivudu, Breht se još jednom dohvatio Cezarovog lika, na predlog Vilijama Diterlea, kada je napisao dugačak, ali nezavršen tritment pod naslovom “Cäsars Letzte Tage” (*Cezarovi poslednji dani*) (*Texte für Filme* 372–400). Od ovoga je kasnije nastala priča „Cezar i njegov legionar” u *Kalendarskim pričama*. Julije Cezar je, naravno, bio Brehtova omiljena figura za objašnjavanje zala diktature, i kasniji tritment odražava Brehtovo shvatanje *Građanina Kejna* Orsona Velsa, koji takođe nudi rekonstrukciju jedne istorijske ličnosti u strukturi zasnovanoj na više perspektiva. Vidi *Journals* (28. decembar 1941).

²¹ Različite holivudske ličnosti, uključujući već etablirane nemačke emigrante, pomagali su Brehtu u imigraciji počev od 1939. *Lion* (Breht 23) spominje Frica Langa, Vilijama Diterlea, Frica Kortnera, Doroti Tompson, Kurta Vajla, Oskara Homolku, Bruna Franka, i Liona Fojhtvangeru.

u industriji, i tokom šest godina u Holivudu se sretao sa mnogim važnim predstavnicima studija (Lion 83). Ali Breht se, očigledno, ni na koji način nije uklapao u obrazac holivudske filmske produkcije. Prezirao je njegovo klišetizirano pisanje, kritikovao njegovo neizmerno rasipništvo i nije delio ništa od preosetljivosti Holivuda na ozbiljnu kritiku. Breht je scenario i dalje smatrao književnim tekstom, dok ga je holivudska praksa već bila razložila na seriju nezavisnih domena (ideje, sinopsisa, tritmenta, scenarija, knjige snimanja, i tako dalje). Štaviše, njegovo shvatanje kolektivne proizvodnje nije se uklapalo u studijski model industrijske specijalizacije i rezonovanja. Niti su ga pak njegova estetika i temperament spremili za holivudske uslove. Uz to, Breht još nije bio stekao reputaciju u Holivudu, uprkos postavkama *Opere za tri groša* i *Mati*. Dakle, zavisilo je od prijatelja i poznanika hoće li mu vrata te industrije biti otvorena, a s obzirom na njegov prezir prema Holivudu kao instituciji, obim saradnje koju je sa njom ostvario deluje zapanjujuće. Doduše, Brehta nikada nije napustila fascinacija američkim filmovima, na šta ukazuju mnogi njegovi dnevnički zapisi o posetama bioskopu iz tih godina. To što je spomenuo i bacio na papir najmanje pedeset filmskih projekata dokazuje njegovu rešenost da proдре u industriju, posebno kad se ima u vidu činjenica da se njegova nadanja nisu baš ispunjavala.²² Nijedan od njegovih projekata nije pretvoren u film kakav je Breht zamišljao, malobrojni su odmakli dalje od forme tekstualnih fragmenata i zaokupljali su Brehtovo vreme podjednako kao sredstva za ostvarenje prihoda i dostavljanje antifašističke poruke širokoj publici.

Dati su kratki sažeci dva Brehtova holivudska „uspeha“. Saradnja na scenariju sa Džonom Veksljem na filmu *I dželiti umiru* (1943) Frica Langa, o atentatu na Rajnharda Hejdrha – čelnika Hitlerovog Odeljenja za bezbednost – u Čehoslovačkoj, naposljetku mu je oteta iz ruku. U žalbi koju je izneo pred Udruženjem scenarista, kojom je doveo u pitanje potpisnike filma, Vekslji je ustanovio da je on bio jedini autor scenarija zasnovanog na Brehtovoj i Langovoj originalnoj priči o modernom tiraninu. Brehta je „Junajted artists“ dobro platio za intenzivan rad na scenariju 1942, ali završna verzija odražava malo prepoznatljivih filmskih odlika koje se povezuju s njegovim imenom.²³ Premda se film – zajedno sa *Biti ili ne biti* (1942) Ernsta Lubiča i *Sedmim krstom* (1944) Freda Cinemana – ubraja među najbolje holivudske antifašističke igrane filmove, njegovi senzacionalistički efekti gangsterskog i akcionog filma daju mu pečat klasičnog Langovog dela. Breht je posredno uspeo da proda i ideju svog komada *Vizije Simon Mašar*. Drugi pisac u egzilu, Lion Fojhtvanger, napisao je komad na osnovu Brehtovog komada iz 1942. o modernoj Jovanki Orleanki u Francuskom pokretu otpora, za koji je „MGM“ otkupio prava 1943. Fojhtvanger je podelio značajnu sumu sa

²² Neki od projekata nikada nisu odmakli dalje od naslovljavanja ili beleženja fragmentarne misli; o drugima se ponešto da zaključiti na osnovu komentara u *Dnevnici* ili pak prepiske koja ukazuje da je Breht radio na nekom filmskom ekspezu. *Texte für Filme* (372–631) sadrži četrnaest scenarija napisanih u Holivudu, kao i jedan broj nedatiranih fragmenata u dodatku. Lionov komentar godina u Holivudu daje potpun, hronološki pregled (Breht 48–85), dok i Vilet („Pokretne slike“ 120–23) i Miler (98–100) kratko sumiraju Geršovo istorijsko istraživanje. Vidi pogotovu Geršov pokušaj da navede sve holivudske projekte (355–56, n. 6).

²³ Mnogi od Brehtovih dnevničkih zapisa nastalih tokom druge polovine 1942. spominju njegov trud oko filma pod radnim naslovima „Tihi grad“ i „Verujte narodu“, i frustraciju zbog ovih. Otkako je Lang počeo da menja originalni scenario, Breht spominje i neki drugi, „idealni scenario“, koji nikada nije pronađen i koji je doveo do mnogih spekulacija o tome kako je mogla izgledati Brehtova verzija. O pozadini Brehtovog doprinosa projektu, vidi kod *Liona* (58–71).

Brehtom, ali film nikada nije snimljen jer je glavna glumica zatrudnela, a kada je snimanje ponovo postalo moguće, saveznici su već bili oslobodili Francusku.

Mnogi drugi Brehtovi projekti otkrivaju neobičnu kombinaciju spremnosti za prilagođavanje zahtevima filmske industrije i odbijanja ustupaka njenim uslovima. Adaptacije klasičnih, kao i modernih tekstova, naglašavale su savremenu, svakodnevnu prepoznatljivost sukoba, pre nego književni „kvalitet”.²⁴ Biografski filmovi su izbegavali heroizam i sentimentalnost zarad prikazivanja društvenih prilika u pozadini delovanja istorijskih ličnosti.²⁵ Filmovi na aktuelne teme pratili su ustanovljene konvencije žanra, ali u isto vreme i tražili svaku priliku za izoštravanje društvenih kontrasta.²⁶ Pred kraj rata, Breht je postao aktivan u „Savetu za demokratsku Nemačku”, organizaciji emigranata oformljenoj da pripremi poratnu transformaciju zemlje. Zajedno sa Diterleom, hteo je da proizvede seriju kratkih agitacionih filmova zasnovanih na scenama iz svojih antifašističkih komada, koji bi se u američkim logorima za ratne zarobljenike koristili za buku nemačkih vojnika; odmah nakon kapitulacije Nemačke, počeo je da planira i duže didaktičke filmove koji bi mogli biti proizvedeni u Nemačkoj za poražene Nemce. Američka vlada odbila je da sarađuje.

Breht, koji je dosledno i znalački tražio nekonvencionalna rešenja za svoje filmske projekte, nije mogao biti iznenađen nedostatkom uspeha u Holivudu. Pozvan pred Odbor predstavičkog doma za neameričke aktivnosti (HUAC) zajedno sa drugim ličnostima iz sveta pokretnih slika, 30. oktobra 1947., mogao je da izjavi čiste savesti, ali ne bez ironije: „Ja ne pišem za film, i nisam svestan nikakvog svog uticaja na filmsku industriju, bilo političkog, bilo umetničkog (citirano u Lion 71; GW 20; 305).

Posleratni projekti

Breht je iz Sjedinjenih Država prešao u Evropu nakon HUAC-ovih saslušanja, a nakon gotovo jednogodišnjeg čekanja na neophodnu viznu dokumentaciju stigao je u Istočni Berlin, spreman da oformi pozorišni ansambl. Ovo je predstavljalo priliku da najzad postavlja predstave u pogodnim okolnostima, da nastavi pozorišne eksperimente prekinute 1933, i da vidi svoje komade kako žive u kontekstu za koji su napisane. Utoliko više iznenađuje što

²⁴ Klasične adaptacije su uključivale scenario zasnovan na priči o Makbetu, *Sve naše jučerašnjice*, i tritmente za *Die Judith von St. Denis* („Judita od Sv. Denija”), zasnovan na komadu Fridriha Hebela, *Hoffmans Erzählungen* („Hofmanove priče”), i *Der grosse Clown Emael* („Veliki klovn Emael”), koje se vrte oko scenske postavke *Ričarda III*; moderne adaptacije uključuju tritmente za *Antologiju Spun Rivera* Edgara Li Mastersa, Šniclerovu *La Ronde* (pod naslovom „Vlasništvo ujka Sema”) i Gogoljev *Šinjel*.

²⁵ Biografski projekti uključuju duge tritmente *Cäsars letzte tage*, *Die seltsame Krankheit des Herrn Henri Dunant* („Čudna bolest g. Anrija Dinana”) o osnivaču međunarodnog Crvenog krsta, i *Die Fliege* („Muva”) o borbi Voltera Rida protiv malarične groznice.

²⁶ Ovi su uključivali tritmente za komediju „Prijatelj bogatog čoveka” (*Rich Man's Friend*), napisanu za Petera Lorea, i za *Die Frau des Richters* („Sudijina žena”), smeštenu u Višijevsku Francusku, kao i scenarija za detektivski film *Nemi svedok* (*Silent Witness*), smešten u francuske krugove otpora, te za komediju *Boginja pobe*, o italijanskom trgovcu žitaricama koji u Americi pokušava da dođe do blagostanja. Sačuvani tekstovi objavljeni u *Texte für Filme*, za *Sve naše jučerašnjice* (*All Our Yesterdays*; 438–75), *Boginju pobe* (*The Goddess of Victory*; 484–537), i *Nemog svedoka* (538–97) dati su na engleskom Brehtovih saradnika, uz direktne prevode na nemački. Brehtove sopstvene verzije na nemačkom nikada nisu pronađene.

je Breht pronašao imalo vremena za filmske projekte, koji su nastavili da ga zaokupljaju sve do smrti. Paradoksalno, međutim, čak i u socijalističkom režimu Istočne Nemačke, Breht se još jednom suočio sa ograničenjima industrijski i ideološki konzervativne mašinerije, pri novoosnovanim filmskim studijima DEFA-e. Iako jedva da ima ikakvih pisanih dokumenata o njegovim kritičkim stavovima, kontinuirana serija neostvarenih filmskih projekata omogućava izvođenje nekih zaključaka.²⁷

Kao što je već spomenuto, Breht je u Holivudu usmerio pažnju na preradu klasičnih književnih tekstova za film. Na ovom pristupu se temeljio i njegov rediteljski rad u Berliner ansamblu, gde su adaptacije važnih klasičnih komada predstavljale suštinski aspekt eksperimentalnog i oglednog karaktera ove kuće. Pri konsultacijama sa studijima DEFA-e, Breht je, takođe, preporučivao književne tekstove za adaptaciju (Gerš 262) i među njegovim prvim projektima bili su planovi za *Hoffmanns Erzählungen* (*Hofmanove priče*) – začete u Americi – kao i novi tritment napisan sa Ginterom Vajzenbornom, baziran na tradicionalnom komičnom liku Ojlenšpigela. Oba ova projekta su, međutim, napuštena kada je DEFA pokazala interesovanje za adaptaciju Brehtovog novog komada u Berliner ansamblu, *Majke Hrabrost i njene dece*. Rad na scenariju je započeo septembra 1949. sa rediteljem Engelom, i šest godina i četiri verzije scenarija kasnije snimanje je nakon deset dana prekinuto kada su iskrsele nepremostive razlike između Brehta i novog reditelja Volkfanga Štautea. Dokumenti o ovom i Brehtovom jedinom drugom doprinosu filmskim verzijama njegovih komada – adaptaciji *Puntile i Matija, njegovog unajmljenog čoveka* Alberta Kavalkantija iz 1956, otkriva istovremeno i trajnost njegovih pogleda na „refunkcionalizaciju” filma i otpor prema njoj.²⁸ Situacija je postala komplikovana ranih pedesetih godina, kada se ideološki front u kulturnoj sferi kristalizovao između mimetičkih shvatanja realizma i modernističke eksperimentalnosti i Breht je u Istočnoj Nemačkoj napadnut zbog svojih formalističkih zastranjenja.

Scenario za *Majku Hrabrost*, jedini koji je Breht završio u poslednjoj fazi života, uporediv je sa ranijim *Die Beule* kao pokušaj da unapredi i izoštri predstavljanje društvenih protivrečnosti nakon iskustva inscenacije datog komada.²⁹ U slučaju ovog pređašnjeg teksta, Breht je svoju antiratnu dramu usmerio posebno prema hirovima Hladnog rata. Slično adaptaciji *Opere za tri groša*, od početka je predlagao brojne detalje koji bi naglasili antinaturalističku, stilizovanu estetiku tog filma. Među njih su spadala očuđujuća svojstva poput posebne ekspozicije filmske trake, kakva reprodukuje izgled starih, dagerotipskih fotografija krupnog zrna; rad sa glumcima Berliner ansambla, obučenih za gestičku glumu; prekidajući međunastup; visoko statična dramaturgija nalik tabloima, koja podriva dramsko odvijanje slika.³⁰

²⁷ Breht je, takođe, u manjem vidu doprineo filmskim projektima drugih: napisao je tekstove za lajtmotivsku pesmu *Pesme reka* Jorisa Ivensa, film snimljen za Svetsku federaciju zanatskih unija 1953. i za „Lied vom Glück” („Pesma sreće”) u Dudovljevom igranom filmu iz 1952, *Frauenschicksale* (*Sudbine žena*).

²⁸ Vsevolod Pudovkin je 1941. snimio pet scena iz Brehtovog komada *Strah i beda Trećeg rajha*, ali je film u to vreme bio cenzurisani i Breht ga je video tek 1955. u Moskvi. Planovi Džozefa Louzija za snimanje *Života Galileja* u Italiji izjalovili su se kasnih četrdesetih godina.

²⁹ Četvrta, i poslednja, verzija scenarija koju su pripremili Breht, Emil Buri, i Štaute 1955, podeljena u devedeset sedam sekvenci, uključena je u *Texte für Filme* (183–288).

³⁰ Tri Brehtove beleške, napisane u vreme njegovog rada na ranijim verzijama scenarija, nude objašnjenja nekih od ovih predloga (*Texte für Filme* [289–93]. Uprkos fijasku sa Štauteom, „DEFA” je razmatrala novu verziju rano 1956, opet sa Engelom kao rediteljem, ali su Brehtova bolest i iznenadna smrt označile kraj

Komad *Puntila i Mati* delovao je kao dobra ideja za filmsku adaptaciju: njegova struktura, zasnovana na promenama Puntilinog ponašanja u skladu sa trenutnim nivoom njegovog pijanstva, podsećala je na uspešne Čaplinove filmove (na primer, *Svetla velegrada*) i prenašajući humor ga je načinio potencijalno pristupačnim širokoj filmskoj publici. Nakon kritički uspele postavke komada u Berliner ansamblu, DEFA je razmotrila mogućnost filmske adaptacije, ali kada je došlo do problema sa rokovima, prava su 1953. prodana austrijskoj kompaniji Vin-Film. Breht je za reditelja predložio Jorisa Ivensa, a Ivens je zauzvrat predložio Kavalkantija. Brehtovi najkrupniji predlozi u vezi sa scenarijom, koji je pripremio Vladimir Pozner, uključivali su značajna skraćivanja i novu okvirnu priču (snimljenu u sepiji) i bili su namenjeni ublažavanju onoga što je Brehtu delovalo kao izrazit naturalistički trend, pogotovu u dijalozima (Breht, *Texte für Filme*, 636–40). Zbog drugih pozorišnih angažmana, Breht nije mogao da prisustvuje snimanju, a kada je naposljetku video Kavalkantijev *Puntila i Mati*, ocenio ga je kao vulgarizaciju, što je bilo viđenje i većine kritičara.

Zaključak

Ovaj pregled Brehtovih praktičnih i kritičkih zahvata u području filma u tridesetpetogodišnjem periodu pokazuje važnost njegove uloge u definisanju mesta konflikta i osporavanja u novim masovnim medijima. U ključnom trenutku svog umetničkog razvoja, on je opazio da moć aparata – institucija kulturne proizvodnje i recepcije – određuje proizvod, umetničko delo. Ovaj temeljni uvid ga je doveo do formulisanja eksperimentalnog pristupa koji je predstavljao proizvod institucionalne stvarnosti, ali koji je i sam proizvodio tu stvarnost imajući u vidu praksu same te „produkcije”. Različite predstavljачke novine koje je razvio u pozorištu i na filmu bile su pokušaji da se ova složena aktivnost stavi u prvi plan; one su služile kao sredstva za *Verfremdung* namenjena ometanju poistovećenja publike sa predstavljenom stvarnošću. Cilj je bio demonstracija istoričnosti svakog konkretnog trenutka, zarad ohrabriranja publike da taj trenutak promeni. Dok je Brehtovo razumevanje odnosa predstavljanja moći i društvene promene i dalje relevantno, njegov eksperimentalni metod ukazuje da antiiluzionističke tehnike udaljavanja i ometanja zavise od konteksta u kojima se primenjuju. Ukratko, neophodno je neprestano pronalaziti nove načine gledanja, koji bi i sami bili problematizovani kao sredstva percepcije. Breht ne nudi apstraktne odgovore na pitanja medijske mašinerije, već oblikuje samosvesnu praksu medijskog predstavljanja svesnu sopstvene funkcije, svoje istoričnosti, te društvenih i ekonomskih interesa koji su joj prirodni. U postmodernu dobu simulacija, pojam antiiluzionizma se čini gotovo zastarelim u svom verovanju u mogućnost da se upozna stvarnost, ali u vreme kada kritički diskursi zasnivaju svoj autoritet upravo na teorijskom bavljenju slikama i njihovom proizvodnjom i Brehtova pitanja vredi iznova razmotriti.

CITIRANA DELA:

Benjamin, Walter (Benjamin, Walter). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1968, 217–51.

ovog plana. Filmovanu scensku postavku *Majke Hrabrost* u Berliner ansamblu najzad su završili Peter Palič i Manfred Vekvert 1960.

- Bok, Hans-Mihael i Jirgen Berger, ur. *Photo Casparius: Filmgeschichte in Bildern*. Berlin: Stiftung deutsche Kinemathek, 1978.
- Brecht, Bertolt (Brecht, Bertolt). *Texte für Filme*. 2 toma. Ur. Wolfgang Gersch; Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.
- "Brecht and Cinema / Film and Politics." Transcript of the 1975 Edinburgh Festival Brecht Event. Screen 16.4 (1975 / 1976).
- Bronen, Arnolt (Bronnen, Arnolt). *Tage mit Bertolt Brecht*. Vienna: Desch, 1960.
- Dikman, Fridrih (Dieckmann, Friedrich). "Brecht's Filmtexthe", *Weimarer Beiträge* 19.2 (1973): 174–84.
- Die Dreigroschenoper* 63: Staudte + Heckroth + Raguse. *Werkbuch zum Film*. Munich: Laokoon, 1964.
- Elsejser, Tomas (Elsaesser, Thomas). "Transparent Duplicities: *The Threepenny Opera* (1931)", *The Films of G. W. Pabst: An Extraterritorial Cinema*. Ur. Erich Rentschler. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1990. 103–15.
- Encensberger, Hans Magnus (Enzensberger, Hans Magnus). "Constituents of a Theory of the Media", 1970. *The Consciousness Industry: On Literature, Politics, and the Media*. Prev. Michael Roloff. New York: Seabury, 1974. 95–128.
- Gerš, Wolfgang (Gersch, Wolfgang). *Film bei Brecht*. Berlin: Henschel / Munich: Hanser, 1975.
- Gerš, Wolfgang i Verner Heht (Gersch, Wolfgang; Werner Hecht), ur. *Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.
- Gregor, Erika i Ulrih Gregor (Gregor, Erika; Ulrich Gregor), ur. *Brecht und das Kino*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, 1973.
- Hink, Valter (Hinck, Walter). "Die Kamera als 'Soziologe'", *Brecht heute / Brecht Today: Brecht Yearbook* 1 (1971): 68–79.
- Janke, Ekart (Jahnke, Eckart). "Brecht schuf 'Mysterien'", *Notate* 1 (1980): 4–5.
- Jeni, Urs (Jenny, Urs). "Von den Knaben an der Quelle-Bertolt Brecht und die Filmbranche. *Süddeutsche Zeitung* (4. decembar 1969).
- Knopf, Jan. *Brecht-Handbuch: Lyrik, Prosa, Schriften*. Suttgart: Metzler, 1984.
- Koks, Klaus (Kocks, Klaus). *Brecht's literarische Evolution. Untersuchungen zum ästatisch-ideologischen Bruch in den Dreigroschen-Bearbeitungen*. Munich: Fink, 1981.
- Lajzer, Ervin (Leiser, Erwin). "Bert Brecht und der Film. Aus Anlass der Herausgabe seiner Drehbüch und Filmschriften", *Neue Zürcher Zeitung* (22. avgust 1970).
- _____. "'Die Wahrheit ist Konkret': Notizen eines Filmemachers über Brechts und Film", *Brecht Jahrbuch / Brecht Yearbook* 11 (1983): 29–39.
- Louzi, Džozef (Losey, Joseph). "L'Oeil du maitre", *Cahiers du cinéma* 114 (decembar 1964): 21–32.
- Masterworks of the German Cinema*. Introduction by Roger Manvell. New York: Harper 1973.
- Lyon, James K. *Brecht in America*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Marej, Brus (Murray, Bruce). *Film and the German Left in the Weimar Republic. From "Caligari" to "Kuhle Wampe"*, Austin: University of Texas Press. 1990.
- Miler, Rosvita (Mueller, Roswitha). *Bertolt Brecht and the Theory of Media*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.
- Petifer, Džejms (Pettifer, James). "Against the Stream – *Kuhle Wampe*", *Screen* 15.2 (Ieto 1974): 49–64.
- Vilet, Džon (Willett, John). *Art and Politics in the Weimar Period. The New Sobriety 1917–1933*. New York: Pantheon, 1978.
- _____. "Brecht and the Motion Pictures", *Brecht in Context* 107–28.
- Vite, Karsten (Witte, Karsten). "Brecht und der Film", *Text und Kritik* 1: 81–99.
- Verle, Diter (Wöhrle, Dieter). *Bertolt Brechts medien-ästhetische Versuche*. Cologne: Prometh, 1988.

Izvornik: „Brecht and Film“, Siegfried Mews, ur., *A Bertolt Brecht Reference Companion* (Westport, CT: Greenwood Publishing, 1997), str. 197–219.

(S engleskog preveo **Nenad Jovanović**)