

UMJETNOST I POLITIKA

Njemačka 1978.

Istočnoberlinski organizatori nisu morali dugo razmišljati kako da naslove *Brecht–Dialog*, upriličen u povodu osamdesete godišnjice rođenja poznatoga dramatičara. UMJETNOST I POLITIKA – ta dva pojma za naših dana često spajana, razdvajana i suprotstavljana – sama su se nametala. Jer, Brecht je htio teatar napraviti oružjem politike, ne zanemarujući pri tom vrijednost onog što nazivamo umjetničkim. Tko je više profitirao, a tko izvukao kraći kraj, umjetnost ili politika, rasprava je koju će ovaj zapis tek naznačiti. Jedno je nedvojbeno: djelo Bertolta Brechta, uza sva proturječja, uza sve šarolike upotrebe, nezaobilazna je činjenica sredine našega stoljeća, a njegov projekt kazališta koje će biti i umjetničko i političko bitno je utjecao na kazališnu praksu proteklih tridesetak godina. Sad se čini da je model političkog teatra, građen na više–manje vjernoj primjeni Brechtovih poduka, iscrpljen. Godine koje su minule, trenutci sjaja i zabluda, dosta su bogate da potaknu na stanovit zaključak.

Način na koji su domaćini *Brecht–Dialoga* intonirali taj pokušaj zacijelo nije u svemu bio sretan – posebno se činio bespredmetnim pokušaj da se Brechta utrupa, u makar i prošireni pojam socijalističkog realizma. Ali i prijedlog s kojim nismo suglasni može biti poticajem dijaloga.

Kome je i kako Brecht politički koristio? Prisjećam se razgovora s prijateljem Armandom Gattijem koji je pričao kako je

zabranio izvedbu svoje *Pasije generala Franca* u jednoj istočnoj zemlji. I tumačio je da je njegov tekst kritički, protufašistički, možda politički djelotvoran u zapadnom svijetu, gdje je frankizam bio moguć, bilo kao činjenica, bilo kao potencijalna opasnost, »a što će im to na Istoku«, govorio je, »tamo moj tekst mora postati apologetičko–propagandan, politički nedjelotvoran, naposljetku konzervativan«. Donekle je slična razdioba zaprijetila Brechtovu teatru: pošto je prevladana stanovita sumnja, jer je Brecht ipak bio previše umjetnik da bi se lako mogao strpati u ideologijski kanon, pošto su egzegeti našli ključ koji će njegov dramski opus politički jednoznačno usmjeriti, on je u nekim kulturnim krugovima istoka kanoniziran. *Berliner Ensemble* pedesetih je i početkom šezdesetih godina svojim vrsnim izvedbama dokazivao i umjetničku vitalnost te dramaturgije, ali se ipak očitovalo i stanovito statično, pa i dogmatsko, shvaćanje njegova djela.

Na drugoj, zapadnoj, strani Brechta je prihvatilo sve lijevo usmjereno kazalište, a prigrlili su ga i oni koji su u njegovom epskom teatru nalazili izlaz iz zagušljivog prostora građanske dramaturgije. Ali i tamo se zbililo stanovito fetišiziranje Brechta: tko god je disao ili mislio lijevo, morao se zaklinjati u njemačkog dramatičara, a njegove teorije, koje mnogi nisu posve ni razumjeli, tržile su se kao sveobuhvatan recept za kazališnu naprednost. Na Zapadu je taj teatar morao imati veću političku djelotvornost: zbog stanja stvari bio je ipak oporbeni, kritički, iako se danas čini da je, u političkom smislu, Brecht više značio kao okupljač kazališne ljevice, njezin katalizator, zatim u umjetničkom smislu kao predlađač šireg, otvorenijeg oblika kazališta, nego kao pisac relevantne i djelotvorne društvene oporbe. Kapitalizam o kojem se govori u većini Brechtovih djela kapitalizam je tridesetih godina, znatno različit od kapitalizma druge polovice stoljeća, kad se zbiva brechtovski »boom« na Zapadu.

Sada se, rekoh, u političkoj razdiobi došlo do kraja. Na Zapadu je zanimanje za Brechta zamrlo. Dozrela je nova generacija kazališnih ljudi kojima nije previše stalo do političkih predznaka, koja se ne odriče političkog teatra, ali odbacuje namjere tog teatra da podučava, a didaktička je sastavnica, bez koje Nijemci, čini se, ne mogu, bili oni lijevi ili desni, znatno ograničila doseg Brechtova djela. Nova generacija posebno ne želi vjerovati u velike sustave i teorije, a Brecht, kao dobar Nijemac, ni bez toga nije mogao. U DDR–u opet, a to su mi potvrdile već i klasične izvedbe *Koriolana* i *Gospodara Puntile* i *njegova sluga Mattija* u *Berliner Ensembleu*, događa se također, stanovit otklon. Ponavljati trideset godina iste, statične, političke poduke, postalo je, čini se i tamo, besmisleno. Izvedbe *Berliner Ensemblea* počele su sve više naginjati stanovitom brechtijanskom larpurlartizmu: potencira se formalno distancirana igra, ali toliko da opet postaje svojevrstan spektakl, što nije nerazumljivo, ali svakako odstupa od rigoroznosti učiteljevih premisa. Uostalom i veliki brechtolog DDR–a, profesor Ernst Schumacher, pobunio se protiv interpretiranja Brechtova djela po ključu koji on naziva »rutinski optimizam«.

Dijagnozu o stanju političkog teatra po Brechtu i nakon Brechta, dakako u zadanim okvirima, dopunili su nastupi drugih ansambala koji su ledenih dana veljače 1978. igrali na berlinskim pozornicama. Pojavio se i Ljubimov, s moskovskom *Tagankom*, prikazujući Brechtova *Dobrog čovjeka iz Sečuana* i dramaturgiju romana Maksima Gorkog *Mati*. Brecht je, u čitanju Ljubimova, postao dobroćudni pučki teatar, u kojem se puno poskakuje, a gegovi su na razini onih što se izobilno koriste u talijanskim pučkim predstavama De Filippovih komedija. Više to nije politički teatar, nego simpatični pučki teatar, u kojem postoji politička pouka, ali posve nepokretna, jednako kao moralna pouka na kraju renesansnih komedija. Zanimljivo, možda, za sovjetsko kazalište, kao način oslobađanja od zatvo-

renosti i krutosti socrealističke estetike, takvo igranje Brechta ostaje epizodno. Ni Ljubimovljevo viđenje djela *Mati* Maksima Gorkoga ne bismo mogli prihvatiti kao politički teatar. To je za mene tip ritualnog ili obrednog kazališta. U političkom kazalištu mora postojati stvarni i suvremeni konflikt, stanje nadohvat ruke, neka oporba prema postojećem. Ljubimov režira *Mati* impresivnim scenskim slikama, isprepleću se masa i pojedinac, ali sve je to na istoj razini, sve je tu evokacija. I kao što je značajka obreda da evociraju, ponavljaju neki događaj, bitan za čovječanstvo i zajednicu, koji se dogodio u onom prvotnim vremenima (*in illo tempore*), bila bi to žrtva boga, stvaranje ljudi, ili nešto treće, tako i ovaj teatar, uvijek na istoj beskonfliktnoj razini, evocira velike događaje onoga prvotnog vremena – revolucije. Kao i u svakom ritualu, sve je u toj predstavi lijepo, plemenito, ponešto patetično, polovi su jasno razlučeni, sve se odvija po koncu, i sve je, naravno, unaprijed zadano. I to je, po obliku, epski teatar, ali dijalektika mu je toliko formalizirana da postaje činiocem obreda.

Drukčije je odjeknula predstava skupine mladih čileanskih izgnanika koji rade pod imenom *Teatro Lautaro*, u jednom od berlinskih kazališnih studija. Predstava *Pad Kentaura*, koju je zamislio jedan od njih, Victor Carvajal, isto je rađena po ključu brechtovskog epskog teatra, s političkom svrhom, ali tako da se postupak pretočio u slike, u priče, i tradicije njihove daleke domaje. Ne znam koliko je izvornosti u slikovitosti obične pučke storije o borbi malih protiv moćnika, koliko je izvornih pokreta indijskih obreda u predstavi ubačeno, koliko šarolikost znamenja ima pokrića, ali toj se predstavi nije mogao odreći odjek istinite strasti i golog uvjerenja. Posve razumljivo: kazalište je tim mladim ljudima jedino što im u izgnanstvu preostaje. Ali, otuđenost nije posve prevladana: jer, što sebi samome može značiti Lautaro ovdje u Istočnom Berlinu, gdje ćemo se svi unaprijed složiti s istinom koju nam želi kazati? Negdje drugdje, na

poprištu bitke, zacijelo bi i nešto drugo značio: bio bi politički teatar.

Ako se Brechtovim podukama služe čileanski beskućnici da bi nekako, po teatru, preživjeli, Brechtovo će se djelo u njegovoj državi pokazati i u blistavu ruhu moći velike kazališne strojarne. *Ušpon i propast grada Mahagonija (Komische Oper, režija Joachim Herz)* prebogat je kazališni pothvat. Scenska su sredstva golema, silan je izvedbeni napon, zbivanje je kao nape-ta struna, strojevi kazališta prave čuda, pjevači su izvrsni, žene lijepe, a ponekad i gole, ni predaha ni zastoja, raskoš mogućnosti raste prema završnom prizoru koji, recimo, politizira pred-stavu. Recimo, jer taj fenomenalni i, zapravo, ubojiti prizor tek relativno može politizirati predstavu u kojoj su profiterstvo, gangsteraj i druge nuspojave novčarskog društva prizivane pomoću najveće kazališne slikovitosti. To ne će nimalo smetati prizoru da nas zatravi.

Prolazak tajfuna i egzekucija Paula izazivaju krizu. Odjed-nom na golom platou pozornice nastaje kaotično komešanje. U ritmu glazbe Kurta Weilla pojavljuju se, u nekim iskrivljenim, nahero koracima, rastrgane grupe: prostitutke, kockari, sirotin-ja, razbogaćeni. Nose nekakve transparente, nešto traže, pro- testiraju, prolaze, vraćaju se, zatim se postupno, najprije u istom rastrganom ritmu krize, pojavljuju uniforme, smeđe, crne, tu i tamo odjekne korak čizme, uniforme se polako uple-ću u opći kaos, u te razbacane zahtjeve, s njima se najprije klate, ali im postupno nameću svoj ritam, svoj korak. Weillova glazba i dalje trešti, uniformi je sve više, čizama također. I ritam se gi- banja uniformira, ples postaje marš, prijašnji transparenti ne- staju, pokreću se novi, svi s istom parolom, dok se na kraju čita- va masa, na golemom prostoru prazne pozornice, ne pretvori u prijeki, uniformirani stroj, koji iza vođa koji su izbili naprijed, stupa u istom dahu, u istom ritmu, u istom kalupu.

Proces uspona, metoda, pa i psihologija fašizma iskazani su posve kazališnim sredstvima, ali baš taj sjaj kazališnoga pravi

prizor iznimnim djelom umijeća, odvojivim lako od sadržaja poruke. Ne ću biti zloban kao britanski kritičar Michael Billington, koji je, na okruglom stolu, podsjetivši da je glavna ideja *Mahagonija* kritika koruptivne snage novca, upitao: koliko je predstava stajala? Dosta je prihvatiti umjetnički očit dokaz da je Brecht postao klasik, na kojem su mogući različiti postupci, pa i oni koji će zaniijekati njegove teoretske postulate.

Zaista različiti. U istom sam Istočnom Berlinu vidio i premijeru koja to potvrđuje, a na stanovit način i ohrabruje: novu postavu Brechtova *Galileja* u režiji Manfreda Wekwertha, direktora *Berliner Ensemblea*. Izvedba vrlo čista, sazdana na suspregnutoj, unutrašnjoj vitalnosti, plastično lijepa, lišena dociranja i samouvjerenih poruka. Preduge govorancije što opterećuju Brechtove tekstove nisu posve izbjegnute, ali su općem tonusu suspregnute dramatičnosti bile kako–tako probavljive. Galilej, igrao ga je Ekkehard Schall, bio je čovjek koji nosi svoje istine kao prirodnu popudbinu, nosi ih ljudski, siguran je u njih toliko da ih se može prividno odreći: istina će ipak isplivati nad prisilu dogme. Više drama o čovjeku koji nosi stanovitu istinu, a to je već opasno i tegobno, nego o političkoj situaciji. Iako se politička referencija ipak zbila, u posve novom ključu. Mislim na završni prizor.

Taj nešto izmijenjeni završni prizor vrhunac je predstave. Nije se svidio onima koji tvrde da je u Galileju Brecht parabolizirao dilemu znanstvenika u trenutku nastajanja hidrogenske bombe, i da se samo tako smije čitati. Ovaj novi *Galilej* s bombom zaista nema veze, ali rekao je nešto drugo. Na koncu, kad se već odrekao naučavanja, Galilej je u kućnom pritvoru, pod nadzorom inkvizicije. Sjedi gotovo nepokretan u naslonjaču. Jede i piše. Kći mu donosi hranu, a on je jede pohlepno i zadovoljno, s užitkom čovjeka koji zna da najprije valja živjeti. A onda piše, pod malom noćnom lampom, potajice. Rukopise skriva u postavu naslonjača, u globus. I dalje piše. Krišom, u sa-

tima večernjih tišina, dolazi Andrea Sarti, učenik koji mu je gorko prigovarao zbog nedosljednosti i pod kaputom odnosi rukopise. Istina se bilježi, makar i kriomice širi, usprkos vlasti, usprkos nadzoru. Primisli su posve jasne. Zatočeni Galilej, koji u svom uzničkom naslonjaču tako slasno jede i tako strasno piše, donosi sumu pravoga ljudskog iskustva.