

Etika i estetika Bertolta Brechta

Androić, Marija

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:078100>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-06**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI

Marija Androić

**ETIKA I ESTETIKA BERTOLTA
BRECHTA**
ZAVRŠNI RAD

Zagreb, 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
ODSJEK ZA FILOZOFIJU

Marija Androić

**ETIKA I ESTETIKA BERTOLTA
BRECHTA**
ZAVRŠNI RAD

Mentor: prof. dr. sc. Zvonimir Čuljak

Zagreb, 2019.

UVOD

Dvije filozofske discipline, etika (koja se bavi pitanjem moralnog djelovanja) te estetika (kojoj je, u užem smislu, predmet proučavanja umjetnost, tj. recepcija umjetničkih djela) u životu i radu jednog od najutjecajnijih dramatičara 20. st., Bertolta Brechta, jasno ostavljaju svoje obrise. Brechtov širok opus umjetničkih djela u kojima se dotiče pitanja morala opisujući i u isto vrijeme upućujući kritiku ljudskom ponašanju kako ga je on u svojoj sredini i vremenu vidio, kao i njegovi radovi na području teorije kazališta u kojoj promovira nova estetska načela za svoje doba, ostavljaju budućim naraštajima materijala za analizu te cjelokupne *brechtovske* dramaturgije. Iščitavajući Brechtovu ostavštinu u kojoj preispituje ne samo ustaljene kazališne norme već i obrasce ljudskog ponašanja kroz kazalište kao medij prikazivanja, možemo pratiti svojevrsnu *isprepletenost* ova dva filozofska područja.

Cilj ovog rada je istražiti tu isprepletenost etike i estetike na konkretnom primjeru jedne poetike te vidjeti koliko je uopće moguće kazalište koristiti kao platformu za preispitivanje i eventualan odgoj društva koje stupa u odnos s kazališnom predstavom s one strane kazališne rampe.

U prvom ću se dijelu rada dotaknuti etike i estetike općenito te njihove povezanosti s kazališnom praksom, a zatim u središnjem dijelu napraviti pregled rada i djela Bertolta Brechta koristeći se njegovim teorijskim zapisima. U završnom ću dijelu ispitati pojam *dijalektike u kazalištu* kojeg uvodi Brecht pred kraj svog stvaralaštva kako bi opisao ono što je kazalištem namjeravao postići te ponuditi odgovor na pitanje je li dijalektika u kazalištu uopće moguća te kakvu ulogu u cijelom kazališnom činu i možebitnom ostvarenju dijalektike ima publika.

I. ETIKA I KAZALIŠTE

Pobrinite se da napuštajući svijet niste bili samo dobri, nego napustite jedan dobar svijet!
- B. Brecht, *Ivana Orleanska*

Sama riječ „etika“ potječe od grčke riječi *ethos*, što znači „karakter“¹ - kakav je netko i što taj netko zbog toga kakav je čini. Zanimljivo je to da etika na kraju dana ima najmanje veze s pojedinačnim karakterom, tj. osobom, koliko s utjecajem pojedinca na svijet koji ga okružuje. Kao filozofska se disciplina etika (ili *filozofija morala*) prije svega bavi pitanjem moralnog djelovanja – što neko djelovanje čini ispravnim/dobrim, a što pak neispravnim/lošim? Etika se u svojem istraživanju nadalje može dijeliti na dvije grane: na *deskriptivnu etiku*, kojoj je zadatak opisati i objasniti ljudsko ponašanje, te na *preskriptivnu etiku*, kojoj je zadatak uspostaviti sustav moralnog djelovanja koji bi zatim postao norma za opće djelovanje drugih ljudi.

Nicholas Ridout kroz kratki pregled odnosa kazališta i etike u knjižici *Theatre & Ethics* samo jednim pitanjem pokazuje koliko etika i kazalište mogu biti povezani, a to je pitanje: Kako ću postupiti? (*How shall I act?*)² Moralne dileme s kojima se susreću likovi na sceni vrlo su često, premda umjetnički konstruirane, nalik na moralne dileme u kojima se i mi kao publika možemo naći u stvarnom životu. Još je od Aristotela kazališna umjetnost, a o čemu će još biti riječi, bila korištena kao alat za promicanje ispravnog moralnog djelovanja ili barem u nekom obliku služila poboljšanju ili održavanju pozitivnog stanja u društvu.

Kazalište je tako kao *kuća pretvaranja* (*the home of pretending*)³ kako je naziva Ridout, ironično, postala platforma za preispitivanje što je to *ispravno*, što je to *dobro* i kako mogu *znati* da *jest*. Unutar zidova te kuće možemo istražiti postoji li univerzalan sistem moralnog djelovanja na način da postojeće stavimo na test kroz njihovo prikazivanje u formi predstave.

Platon i Aristotel

Platon u svojem najpoznatijem dijalogu *Država* (oko 380. pr. Kr.) izlaže kako postoji nešto inherentno neetično sa samim kazalištem, tj. umjetnošću općenito, pa je stoga veza između kazališta i etike tj. kazališta kao moguće platforme za promicanje ili u najmanju ruku

¹ Nicholas Ridout, *Theatre & Ethics* (UK, 2009.), 9.

² Ibid.: 1.

³ Ibid.: 15.

propitkivanje moralnih vrijednosti, prema Platonovu shvaćanju, nemoguća.⁴ Platon je iznad svega vrednovao *razum*, čiji je zadatak, između ostalog, bio i da kontrolira *emocije*. Nasuprot tome, kazalište je (a i umjetnost općenito) opasno jer u čovjeku može izazvati toliko snažne emocije da ga dovede do nepoželjnog stanja neuravnoteženosti. Platon uz to ističe kako je umjetnost tek površna interpretacija svijeta. Pozivajući se na njegovu filozofiju koja govori o *svijetu ideja* kao onom istinskom, dok je naš svijet tek kopija tog svijeta, umjetnost bi dakle, prema Platonu, bila tek puka *kopija kopije* i stoga, po njegovom sudu, imala najmanju vrijednost.

Ipak, postoje sličnosti između Platona i Brechta, koji, suprotno Platonu, smatra kako kazalište kao umjetnička tvorevina može imati pozitivan utjecaj na društvo. Obojica su naime bili protivnici *uživljavanja* – potpunog identificiranja sa sadržajem umjetničkog djela kako od strane glumaca koji izvode umjetničko djelo tako i od publike kojoj je umjetničko djelo prezentirano. Kod Brechta je uživljavanje predstavljalo prepreku za spoznaju, dok je kod Platona samo prakticiranje umjetnosti u obliku recitiranja poezije ili tumačenja lika na pozornici predstavljalo neželjeno uživljavanje pojedinca u tuđe emocije. Za obojicu je ipak *distanca* između sudionika umjetničkog čina (a tu se ubrajaju i izvođači i publika) naspram umjetničkog djela koje se izvodi, a ne poistovjećenje s izvođenim umjetničkim djelom, ono što je nužno za put ka *etičnom kazalištu*.⁵

Prema Platonovom učeniku Aristotelu, kazalište i umjetnost itekako imaju pozitivnu ulogu u društvu. Aristotel je smatrao kako svaki pojedinac ima odgovornost da unaprjeđuje svoj karakter. Razvoju vrlina i osobnog društvenog potencijala, po njegovoj tvrdnji, itekako asistira kazališna umjetnost, točnije: tragedija. Aristotel je smatrao kako je svrha tragedije izazivanje osjećaja straha i sažaljenja u gledatelju kako bi se postiglo pročišćenje tj. *katarza*. Aristotel tvrdi kako pojedinac može „istrenirati“ vlastite osjećaje namjerno se njima izlažući i to tako da promatra tuđe. Sukladno tome, pojedinac se iz vlastitog stanja pretjeranih emocija, promatrajući tuđe emocije, može primaknuti stanju veće umjerenosti karaktera⁶, a upravo je kazalište medij koji omogućava takvo promatranje.

⁴ Ibid.: 7.

⁵ Nicholas Ridout, *Theatre & Ethics* (UK, 2009.), 22.

⁶ Ibid., 18.

Moderna etička uloga kazališta

Pojam pravog puta manje je dobar od pojma ispravnog hodanja.

- B. Brecht, *Dijalektika u kazalištu*

Moderna etička uloga kazališta javlja se s razdobljem prosvjetiteljstva u kojem religijski autoriteti počinju gubiti svoj utjecaj na određivanje etičkih normi europskog društva. Pravila dana od strane božanstva i prenesena preko Božjih predstavnika na zemlji potisnuta su u korist univerzalnih pravila koja bi vrijedila za sve ljude bez obzira na stupanj religioznosti tj. obvezanosti na poštivanje Božjih zakona samim time što su božanski.⁷ Od sad je svatko pozvan da razmisli o svom djelovanju i utjecaju pomoću *razuma*, u isto vrijeme propitujući sve što se do tad priznavalo kao istinito.

Još prije Brechta, u 18. st., na području je Njemačke došlo do pokušaja stvaranja kazališta kao etičke institucije.⁸ U to doba Njemačka nije postojala kao ujedinjena nacija, ali u službi njenog oblikovanja došlo je do razvoja *nacionalnog* tj. *pučkog kazališta*. Gotthold Ephraim Lessing je svojom zbirkom eseja nazvanom *Hamburška dramaturgija* (1767.) povukao paralelu između onoga o čemu je pričao Aristotel kada je petnaest stoljeća ranije govorio o tragediji. Lessing se s Aristotelom slagao oko pozitivne strane izazivanja emocija u gledatelju prilikom svjedočenja predodređenim sudbinama tragičnih junaka tragedije, no, Lessing ističe kako, kada žalimo nekog lika, ne žalimo ga „kao kralja već kao ljudsko biće“. Lessing je s tim htio ukazati na potrebu stvaranja nove drame koja će za svoj sadržaj uzeti priče malog čovjeka. Jedina mana je, a Ridout ju na nekoliko mjesta u *Theatre & Ethics* ističe, mogućnost lakog prelaska s osjećaja simpatije prema *ljudima* u osjećaj empatije prema *ljudima poput mene*⁹, a to pak može dovesti do manjka suosjećanja s onima koji se od mene razlikuju.

Kantov kategorički imperativ i Bertolt Brecht

U svojoj *Kritici praktičnog uma* (1781.) Immanuel Kant je iznio temelj svog etičkog sustava kroz ono što se danas prepoznaje kao *kategorički imperativ: Djeluj tako da maksima tvoje volje može postati maksimom za djelovanje svakog čovjeka*. Drugim riječima, po kategoričkom su imperativu pojedinačni postupci etički dobri ako su ocijenjeni kao postupci za

⁷ Nicholas Ridout, *Theatre & Ethics* (UK, 2009.), 27.

⁸ Ibid., 38.

⁹ Ibid., 41.

koje bi bilo poželjno da postanu pravilo kojeg bi se svaki čovjek trebao pridržavati.¹⁰ Kant je smatrao kako je ovo načelo a priori dostupno svakom čovjeku i stoga univerzalno. Djelujući u skladu s kategoričkim imperativom, potrebe i želje pojedinca bi dakle trebale biti regulirane pojedinčevom sviješću o potrebama i željama svih ljudi, kroz svojevrsni sustav preispitivanja samih sebe i svojih akcija. Bertolt Brecht se i sam pozivao na Kantovu najpoznatiju verziju kategoričkog imperativa proširivši je u: „*Stvori takvo stanje gdje će tvoje djelovanje moći postati maksima za djelovanje svakog čovjeka*“.¹¹ Odgovor na pitanje Kako ću postupiti? kod Kanta postaje – Onako kako bih htio da postupe svi koji se nađu u mojoj situaciji.

II. ESTETIKA I KAZALIŠTE

Umjetnost može prikazati ružnoću ružnoga na lijep način, neplemenitost na plemenit način, jer umjetnici mogu prikazati i negracioznost na graciozan način i slabost na snažan način.
– **B. Brecht, Dijalektika u kazalištu**

Etička strana umjetnosti, kao što smo vidjeli na najradikalnijem primjeru Platonovog shvaćanja, često u potpunosti zasjenjuje estetičku stranu umjetnosti. Čista estetika kako je objašnjava Ridout podrazumijeva umjetničku tvorevinu koja je sama sebi cilj, dakle, ne vrednuje se po tome koliki je njen utjecaj na društvo u vidu društvenih i političkih promjena.¹² Ako smo i privrženiji takvom *larpurlartističkom* stajalištu koje tvrdi da je umjetnost sama sebi svrha i da njezin možebitni etički domet nije, ili barem ne bi trebao biti, važniji od njenog estetskog dometa moramo, odgovoriti na pitanje „Što je uopće estetika?“

Kako Gareth White ističe u svojoj knjizi *Applied Theatre: Aesthetics*, pojam estetike se u literaturi koristi višeznačno.¹³ *Estetika* potječe od starogrčke riječi „*aisthesis*“ koja općenito označava osjetilnu/zamjedbenu spoznaju pa se estetika kao filozofska disciplina može baviti umjetničkim djelima kao takvima ili pak u predmet svog proučavanja uključiti i recepciju koja nastaje uključivanjem publike u neki umjetnički čin kao što je kazališni. Pojam estetike se također vrlo često koristi i kao oznaka za sveukupnost umjetničkog izričaja nekog stvaratelja. Nije strano da su dramatičari kroz povijest bili skloni razvijanju vlastitih estetskih sustava koji bi vrlo često nadilazili čista teorijska razmatranja¹⁴, a Brecht je i sam tvrdio kako se „manji

¹⁰ Ibid., 36.

¹¹ Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru* (Beograd, 1979.), 284.

¹² Nicholas Ridout, *Theatre & Ethics* (UK?, 2009.), 56.

¹³ Gareth White, *Applied theatre: Aesthetics* (UK, 2015.), 5.

¹⁴ Nikola Batušić, *Uvod u teatrologiju* (Zagreb, 1991.), 32.

stupnjevi umjetničke sposobnosti nalaze u svakom čovjeku“¹⁵ te je u svojoj estetici cijenio najjednostavniji „prirodni“ teatar sa svojim praktičnim, zemaljskim ciljevima. Brecht, kako prenosi Kostić, na početku stvaranja svog novog, *epskog* kazališta zagovara raskidanje sa *starom* estetikom.¹⁶ Odbacivši staru *iluzornu/iluzijsku* kazališnu estetiku svoga doba Brecht je nastojao stvoriti novi estetski izričaj koji će ujedno pobuditi osjetilne doživljaje, ali i reaktivirati samog gledatelja na dubljoj, racionalnoj razini. Brechtu dakle, nije bio cilj stvoriti nešto čisto estetsko radi estetike same već predlaže razvijanje nove estetike paralelno s novim kazalištem, a i paralelno s razvojem novog svijeta.

Brechtov estetski izričaj po Ridoutovoj definiciji čiste estetike nije bio nimalo „čist“. Brecht je kroz svoj rad pokazao da su mu i estetska i etička komponenta umjetnosti, konkretnije kazališta, jednako važne, te je nastojao da se prilikom vrednovanja umjetničkih djela i jedna i druga u jednakoj mjeri uzimaju u obzir.

¹⁵ Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru* (Beograd, 1979.), 99.

¹⁶ Predrag Kostić, *Drama i pozorište Bertolta Brechta* (Sarajevo, 1976.), 56.-57.

III. PREGLED TEORIJE EPSKOG KAZALIŠTA BERTOLTA BRECHTA

Bertolt Brecht je u svom, kako neki prosuđuju, kratkom životu već do sredine 1930-ih godina (kada je i sam bio u svojim tridesetima) napisao toliki broj dramskih tekstova i teoretskih rasprava da možemo govoriti o, u to doba, novoj *brechtovskoj* dramaturgiji.¹⁷ Ideja koju je kroz skoro cijeli svoj život razvijao bila je novi oblik kazališta koje je nosilo ime „*epsko*“ da bi pred kraj života pojam epsko Brecht napustio u korist pojma *dijalektičkog* kazališta.

Premda neki autori apsolutiziraju političku stranu Brechtovog stvaralaštva govoreći kako je za razumijevanje njegovih djela samo potrebno proučiti Marxa,¹⁸ činjenica je da mladi Brecht na početku svoje karijere nije ni bio upoznat s Marxovim djelima.¹⁹ Štoviše, ako pogledamo sam početak Brechtovog umjetničkog stvaralaštva, petnaestogodišnji je Brecht, kako je i priličilo vremenu, bio odan njemačkom caru i njemačkoj vojsci.²⁰ Tek je u drugoj polovici 1920-ih Bertolt Brecht počeo proučavati radove o socijalizmu i marksizmu²¹ i dalje se odbijajući učlaniti u KPNj.²² Sam je za sebe rekao kako se afirmirao kao pisac ne znajući mnogo o politici te je svoja dramska djela označio kao „nihilističku kritiku građanskog društva“.²³ Proučavajući Marxa nastojao je naučiti kako kapital cirkulira, tj. što izaziva ekonomske krize, jer je planirao proučenu građu iskoristiti za stvaranje dramskih djela.²⁴ Nakon proučavanja Marxa Brecht je na kraju dvadesetih zaključio kako su njegova dotad napisana djela ipak u biti marksistička objasnivši to riječima da je Marx savršen primjer gledatelja njegovih komada, no da to nema veze s njegovom (Brechtovom) inteligencijom već Marxovom. Točnije, s dojmom koji je Marx ostavio na Brechta, a taj je da je Marx čovjek kojeg stvari jednostavno - zanimaju.²⁵

Brecht se svojim radovima htio obratiti ljudima tako da u njima izazove baš to *zanimanje*. Htio je potaknuti interes za to što se prikazuje, a samim time i za svijet u kojem živimo, a to je bilo nešto što se u to doba nije smatralo ulogom kazališta.

¹⁷ Predrag Kostić, *Drama i pozorište Bertolta Brechta* (Sarajevo, 1976.), 148.

¹⁸ Ibid.: 6.

¹⁹ Ibid.: 64.

²⁰ Ibid.: 11.

²¹ Ibid.: 66.

²² Ibid.: 69.

²³ Ibid.: 67.

²⁴ Ibid.: 122.

²⁵ Predrag Kostić, *Drama i pozorište Bertolta Brechta* (Sarajevo, 1976.), 68.

Tridesetih godina, i dalje kao izvanpartijac, surađuje s KP Njemačke te s raznim radničkim i agitrop udruženjima,²⁶ no i prije toga se 1923. nakon Hitlerovog neuspjelog puča našao na listi ljudi čija se aktivnost treba kontrolirati ili čak potpuno „neutralizirati“.²⁷

Brecht je, kako je već nekoliko puta spomenuto, pisao i teoretska i umjetnička djela. Svojim kritičkim pisanjem o samom procesu stvaranja umjetničkih djela pridonio je oblikovanju novog viđenja kazališne umjetnosti koja se nastojala udaljiti od ustaljenih normi.

Brecht protiv stare estetike

Brecht se snažno protivio pojmu *vječnih vrijednosti*, kako u kazalištu tako i općenito. Vječne vrijednosti u kazalištu bile su standardni način vrednovanja nekog djela. Te vječne vrijednosti trebale su se likvidirati pomoću učenja o promjenjivosti svijeta. Buđenjem svijesti o drugim opcijama kako unutar tako i izvan kazališta.²⁸

Najveći prigovor koji Brecht iznosi Aristotelu, ali i kazalištu svog doba, jest njihov zahtjev za *uživljavanjem*. Cilj kazališta koji Aristotel postavlja jest da se u gledatelju izazove katarza uslijed „osjećaja straha i sažaljenja pomoću oponašanja radnji koje izazivaju strah i sažaljenje“.²⁹ To se postiže tako da se gledatelj uživi u lik koji glumac na sceni tumači na isti način na koji bi se glumac koji taj lik tumači u taj „svoj“ lik trebao „uživjeti“. Brecht smatra kako se na taj način gubi racionalna komponenta koja bi trebala biti prisutna prilikom sudjelovanja u kazališnom činu. Ako je racionalna strana potisnuta u korist emocija koje su izazvane putem pukog uživljavanja i stvaranjem iluzije, u isto se vrijeme gubi i prostor za kritičko gledanje onoga što se na sceni izvodi.

Likovi o kojima Aristotel govori tragični su junaci s već unaprijed određenom sudbinom, ali Brecht, kao zagovaratelj promjene, u svakom obliku negira stav da je bilo što na svijetu predodređeno, u korist stava da se na sve kritičkim promišljanjem i djelovanjem može utjecati. Brecht aristotelovsko izazivanje *straha* i *sažaljenja* prihvaća samo ako govorimo o strahu od ljudi, a pod sažaljenjem govorimo o sažaljenju nad ljudima.³⁰ On tvrdi, i to kroz svoje dijaloge sabrane u djelu *Kupnja mjedi*, kako je cilj ozbiljnog kazališta ukloniti „stanja među ljudima u

²⁶ Ibid.: 133.

²⁷ Ibid.: 139.

²⁸ Ibid.: 69.

²⁹ Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru* (Beograd, 1979.), 68.

³⁰ Predrag Kostić, *Drama i pozorište Bertolta Brechta* (Sarajevo, 1976.), 249.

kojima oni moraju strahovati jedan od drugog i sažalijevati jedan drugog“.³¹ Čovjek je čovjeku sudbina, tvrdi Brecht. Sudbina čovjeku nije izvana nametnuta.

Brecht se, dakle, bori protiv starih kazališnih navika svoga doba. Okreće se od *formalizma* koji teži umjetnosti koja je nezavisna od života. Umjetnosti koja se pobunjuje protiv didaktičkog u korist čiste estetike. Njegov epski teatar također odbacuje i *naturalistički pristup* (makar mu se predbacivalo da je u biti isključivo naturalistički pisac) govoreći kako je epsko kazalište u stvari potpuna suprotnost naturalističko-iluzionističkom jer epsko kazalište ni na trenutak ne prikriva da je kazalište.³² Brechtova djela, kako tvrdi Kostić, nisu bila ni *ekspresionistička*. Karakteristika i sama bit ekspresionističkih djela je ta da se izražava tuga i patnja likova, da bi upravo ta patnja na kraju liku donijela moralnu pobjedu.³³ U Brechtovim djelima moralna pobjeda nije zagwarantirana za lika koji pati. Brecht se uz to ističe i kao *antiindividualist* još od početka svog stvaralaštva što je još jedan dokaz njegovih antiexpresionističkih tendencija.³⁴

Brecht naglašava kako nema formule za pisanje komada, ali naglašava važnosti *realnosti* pri pisanju kao opreke realizmu koji često zapada u iluzionizam. Realističko je ono što „otkriva društveni uzročno-posljedični (kauzalni) kompleks“,³⁵ drugim riječima „u pravom realističkom kazalištu nije dovoljno da se realnost samo prepozna, u nju treba i proniknuti.“³⁶

Usprkos svemu navedenom bilo bi krivo tvrditi da se Brecht nije služio gore navedenim umjetničkim smjerovima u određenoj mjeri, ali to ne znači da ga se može staviti u samo jednu kategoriju. Kad god bi posezao za nekim već određenim umjetničkim postupkom, to bi radio jer je prosudio da je element koji taj smjer nudi za njegov dramski komad „najkorisniji“, i to „za postizanje nekog efekta“.³⁷

Stvaranje epskog kazališta

Od 1925. počinje Brechtov konkretniji obračun sa starim kazalištem³⁸ – razvoj novog, *epskog kazališta*. U prvom razdoblju razvoja epskog kazališta, Brecht koristi pojam *epska*

³¹ Ibid.

³² Ibid.: 149.

³³ Ibid.: 15.

³⁴ Ibid.: 72.

³⁵ Ibid.: 213. i Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru* (Beograd, 1979.), 179.

³⁶ Predrag Kostić, *Drama i pozorište Bertolta Brechta* (Sarajevo, 1976.), 248.

³⁷ Ibid.: 21.

³⁸ Ibid.: 52.

drama koja nastaje implementiranjem različitih epskih tehnika pri samom pisanju. Brecht ne tvrdi kako je on taj koji je izmislio te nove tehnike pisanja priznajući kako su one u Europi prisutne još od početka 19. st, a u Kini i Indiji unatrag 2000 godina.³⁹ Same tehnike preuzete su iz građanskih romana Zole i Dostojevskog da bi zatim preko naturalističkih drama pokušale biti prenijete na pozornicu uz zadržavanje *epske* forme. U jednoj su stvari naturalistički dramatičari poput Ibsena ipak pogriješili, tvrdi Brecht: oni su u trenutku pretvaranja romana u scensko djelo oslonac pronašli u starom *dramskom kazalištu* prepunom već spomenutog uživanja i iluzije. Potrebno je bilo osmisliti posve novu dramsku formu: epsku. „Ona mora obavještavati. Obavještavati o čudovišnosti svijeta.“⁴⁰

*Shema pomaka težišta s dramskog na epsko kazalište*⁴¹:

DRAMSKI OBLIK KAZALIŠTA	EPSKI OBLIK KAZALIŠTA
Djeluje (razvija radnju)	Pripovijeda
Uvlači gledatelja u neku akciju na pozornici	Od gledatelja radi promatrača
Troši njegovu aktivnost	Budi njegovu aktivnost
Omogućava mu buđenje osjećaja	Iznuđuje mu odluke
Doživljaj	Slika svijeta
Gledatelj je u nešto umiješan	Gledatelj stavljen nasuprot nečemu
Sugestija	Argument
Osjećaji se konzerviraju	Prijelaz u spoznaju
Gledatelj stoji usred radnje, doživljava	Gledatelj stoji nasuprot zbivanju, proučava
Čovjek pretpostavljen kao nešto poznato	Čovjek je predmet istraživanja
Nepromjenjiv čovjek	Čovjek je promjenjiv i onaj koji preobražava
Svaka scena postoji za drugu	Svaka scena za sebe
Napetost zbog ishoda	Napetost zbog tijeka
Rast	Montaža
Zbivanja se odvijaju linearno	U krivuljama
Zakovitost evolucijskog toka	Skokovi
Čovjek kao <i>fixum</i>	Čovjek kao proces
Misao određuje biće	Društveno biće određuje misao
Osjećaji	Razum

³⁹ Ibid.: 71.

⁴⁰ Ibid.: 83./84.

⁴¹ Ibid.: 98.

Važna je karakteristika epskih djela općenito ta da se opisuje neki događaj iz prošlosti, što omogućuje postizanje određene distance između onoga što se prikazuje i nas.⁴² U *Malom organonu za kazalište* Brecht odlazi korak dalje uvodeći pojam *historiziranja*. Nije nužno da je sve što se na pozornici postavlja tek puki događaj iz prošlosti. Potrebno je, pomoću epskih tehnika, stvoriti predstavu koja bi se igrala *kao* povijesni komad i to na način da se u svijesti, najprije izvođača, a zatim publike, prikažu svi uvjeti koji su naše vrijeme učinili onakvim kakvo jest.⁴³ „Gledatelji se trebaju čuditi raznim pojavama svoga doba; mi trebamo pokušati naše vrijeme promatrati očima onih koji dolaze poslije nas.“⁴⁴

Na sličan način Nicholas Ridout ističe kako je građa prikazana na pozornici često odraz vremena u kojem je nastala i/ili se igra. Etički problem s kojim su likovi suočeni vrlo je često problem koji nadilazi granice pozornice ili mjesta izvedbe. Ono je odraz društvenih dilema.⁴⁵ Dakle, treba stvarati ne gledajući nužno samo unatrag, već razmišljajući o budućnosti uz upoznatost sa sadašnjošću. To znači promatrati građu *povijesno* – otkrivati budućnost u sadašnjosti.

Što se klasičnih komada tiče, Brecht nije bio protiv njihovih izvođenja dokle god se na građu gledalo na suvremen način i uzimala se sloboda da se kroz nove načine igranja i prikazivanja ti klasični komadi učine modernima.⁴⁶

Kako bi dodatno ilustrirao svoje viđenje cilja kazališta, Brecht je 1925. u otvorenom pismu *Gospodinu na parketu* prepoznao i uvažio želju gledatelja da „uživa u nečemu“. Bio je svjestan te „strastvene težnje k nečemu“ koju gledatelj posjeduje te mu Brecht obećaje da će se potruditi da njegov „apetit“ ne samo bude zadovoljen, već i pojačan.⁴⁷ No nije publika ta koja jedina mora uživati. Brecht smatra kako bi „umjetnici, tj. dramski pisci i glumci“ također „trebali prvenstveno stvarati zbog osobne razonode.“⁴⁸

Kroz teoretsko djelo *Mali organon za kazalište* (1948-1954.), koji je nastao kao pokušaj sinteze njegovog dotadašnjeg rada i kao pregledno objašnjenje pojma epskog teatra, Brecht naglašava

⁴² Predrag Kostić, *Drama i pozorište Bertolta Brechta* (Sarajevo, 1976.), 150.

⁴³ Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru* (Beograd, 1979.), 257.

⁴⁴ Predrag Kostić, *Drama i pozorište Bertolta Brechta* (Sarajevo, 1976.), 83.

⁴⁵ Nicholas Ridout, *Theatre & Ethics* (UK, 2009.): 13.

⁴⁶ Predrag Kostić, *Drama i pozorište Bertolta Brechta* (Sarajevo, 1976.), 55.

⁴⁷ Ibid.: 53.

⁴⁸ Ibid.: 54.

kako bi kazalište prije svega trebalo biti zabavno, ali kako bi spriječilo da se „ponizi“, ono bi trebalo biti i moralističko, poučno, i to tako da moralno spoznavanje učini zabavnim.⁴⁹

Tehnike i efekt začudnosti

Tehnike *začudnosti* (njem. *Verfremdung*), uveo je Brecht kako bi u svojim dramama izazvao istoimeni *efekt začudnosti* (*Verfremdungseffekt* ili skraćeno V-efekt) s krajnjim ciljem pobuđivanja interesa gledatelja za uzroke i porijeklo stanja u kojem se svijet nalazi. Sama se metoda neizravno bazira na Marxovom *dijalektičkom materijalizmu*, a Brecht, slično kao i sa pojmom epske drame, ne tvrdi da je on taj koji je tu tehniku prvi izmislio.⁵⁰

Razlika između Marxa i Brechta je u tome što Marx govori o otuđenju od samoga sebe, a Brecht o otuđenju svijeta oko nas. Marx govori o radniku koji postaje stvar, radniku koji se udaljava od svoje čovječnosti. Kroz klasni ga se sistem udaljava od proizvoda kojeg stvara, tj. same proizvodnje, da bi na kraju i sam postao objekt, a ne subjekt. Za Marxa je otuđenje *stanje*, a za Brechta *metoda* kojom gledatelj postaje svjestan tog stanja.⁵¹

Postoje razni elementi kojima se može postići efekt začudnosti za vrijeme pisanja drame i za vrijeme njenog postavljanja (kroz režiju i glumu). Spomenut ću samo neke:

Parabola (kratka alegorijska priča s moralno-didaktičkom namjerom) kao forma kojom se stvarao efekt začudnosti nije bila strana u Brechtovom dramskom stvaralaštvu, a ona je sama stara koliko i književnost što još jednom potvrđuje da je Brecht inspiraciju za novo pronalazio u starome.⁵² Brecht se koristio i *korom* (u starogrčkoj tragediji; skupina od 12-15 članova koji bi svojom pjesmom komentirali, a katkad se i uplitali u dramsku radnju), *prologom* (također preuzetim iz antičke drame, kao uvodnim dijelom koji gledatelje upoznaje s događajima koji su prethodili radnji koja će biti viđena na sceni) te *parabazom* (najznačajnijom pjesmom koju je kor izvodio u stanci izvođenja antičkih komedija s ciljem skretanja pozornosti na društvene prilike toga doba) koja kod Brechta (i općenito u suvremenom kazalištu) nosi naziv *song* da bi

⁴⁹ Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru* (Beograd, 1979.), 245.

⁵⁰ Predrag Kostić, *Drama i pozorište Bertolta Brechta* (Sarajevo, 1976.),: 154./155.

⁵¹ Ibid.: 158.

⁵² Ibid.: 59.

se i on na sličan način obratio gledateljima te pomoću njih jače izrazio svoje didaktičke namjere.⁵³

Brecht se služio i *montiranjem*, postupkom koji također nije bio nov, ali je kod Brechta primijenjen u svrhu *efekta začudnosti*. Način na koji Brecht „montira“ namjerno nije organski. On ne povezuje dijelove fabule prateći njihov prirodni niz, nego se trudi svaki novi dio suprotstaviti prethodnom.⁵⁴ No montiranju kao i svim ostalim gore navedenim tehnikama ne pridaje apsolutnu važnost.

Što se scenografije tiče, kod Brechta je njezina čisto dekorativna uloga zamijenjena *dramaturškom*.⁵⁵ *Projekcije, slike i kulise* sad također moraju odražavati neki stav, a ne biti u službi povećanja dojma da je ono što se na pozornici prikazuje „stvarno“. Baš kao i glazba, scenografija zahtjeva svoj vlastiti prostor, ali u isto vrijeme ne nadglasuje sam tekst:⁵⁶ „Tako se sve sestrinske umjetnosti trebaju ujediniti s glumačkom i to na način da se međusobno čine začudnima.“⁵⁷

Brecht uz sve navedeno pridodaje i veliku važnost *fabuli*, za koju kaže da predstavlja srž kazališne predstave,⁵⁸ no također govori kako je bitno gledati između redaka: između likova i njihovih odnosa te događaja koji su prikazani, i to tako da se o njima raspravlja. Potrebno je kritizirati ono što je viđeno, i najbitnije: prepoznati da je moglo biti i drugačije. Brecht stoga uvodi pojam *čvorišta* u fabuli. Mjesta u nizu događaja u koje se može intervenirati sudom.⁵⁹ Ta je intervencija glumčeva odgovornost već pri samoj pripremi kazališne predstave.

Uloga glumca u epskom kazalištu

Govoreći o glumcu Brecht kaže: „On ne smije nikoga začarati. On ne treba nikoga izmamiti iz svakidašnjice u *više sfere*“. Kroz te riječi Brecht ponovno ističe kako cilj kazališta nije stvaranje iluzije već jednostavno - prikazivanje događaja.⁶⁰

⁵³ Ibid.: 60.

⁵⁴ Predrag Kostić, *Drama i pozorište Bertolta Brechta* (Sarajevo, 1976.), 153.

⁵⁵ Ibid.: 93.

⁵⁶ Ibid.: 95.

⁵⁷ Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru* (Beograd, 1979.), 18.

⁵⁸ Ibid.: 269.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.: 93./94.

Kao jedan od važnijih teoretskih radova nastalih nakon postavljanja prvih elemenata epskog kazališta je rasprava o *Uličnoj sceni*, ili kako ju je Brecht u podnaslovu nazvao: *Osnovni model scene epskog kazališta*.⁶¹

Epski teatar napušta ideju (jednog) glumca koji nosi cijelu predstavu.⁶² Za razliku od fiksnog karaktera lika koji se izlaže raznim situacijama, a što je tipično za staro dramsko kazalište, Brechtov se epski lik ponovno rađa sa svakom situacijom.⁶³ Glumac mora posjedovati visoki stupanj izdržljivosti kako bi mogao trpjeti te prekide, umetke i epizodičnost epskog kazališta. Za glumca je također, tvrdi Brecht, vrlo bitno da i sam, još prije publike, zauzme stav čuđenja.⁶⁴

Glumac pristupa ulozi sa stavom *nije „ja“ nego „on“* – ne dolazi do kompletnog preobražavanja u lika kojega se prikazuje.⁶⁵ Brecht je upravo tu ideju ilustrirao na gore spomenutom primjeru, svojevrsnoj dramskoj vježbi: *Prikazivanju na uličnom uglu*. S ovim je primjerom Brecht htio pojasniti kakav bi to trebao biti pristup glumca kada nešto izvodi na sceni. Zadatak je sljedeći: očevidac nesreće okupljenima na uglu prepričava kako se nesreća dogodila. Očevidac-prikazivač prikazuje vozača i/ili pregaženog dok ostali svjedoci njegovom prepričavanju mogu, ali i ne moraju vjerovati.

Brecht smatra kako je vrlo teško od glumca očekivati da se dulje vrijeme osjeća kao netko drugi tvrdeći da je to samo po sebi vrlo iscrpljujuće. Reguliranje podsvijesti koju zahtjeva Stanislavski kada govori o „potpunom uživljavanju“ kako bi se na sceni održao postojan „drugi“ lik ima svoje slabosti. Glumac takvim pristupom ulozi u trenutku može prijeći u puko površno kopiranje nekih vanjskih elemenata lika kojeg prikazuje. Zbog toga Brecht potpuno izbjegava uživljavanje i stvaranje iluzije da glumac na sceni prestaje biti glumac te postaje lik.

Brecht također ističe da je vrlo bitno da glumac epskog teatra ne izvodi svoj tekst kao improvizaciju nego kao citat,⁶⁶ on mora govoriti kao da ne vjeruje vlastitim ušima⁶⁷ te mora zauzeti stav čuđenja kada čita svoju ulogu.⁶⁸ Brecht čak predlaže zamjenjivanje uloga na probama⁶⁹ kako bi glumci jedan od drugog, te likova koje predstavljaju, izvukli maksimum.

⁶¹ Predrag Kostić, *Drama i pozorište Bertolta Brechta* (Sarajevo, 1976.), 238.

⁶² Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru* (Beograd, 1979.), 120.

⁶³ Ibid.: 121.

⁶⁴ Predrag Kostić, *Drama i pozorište Bertolta Brechta* (Sarajevo, 1976.), 232.

⁶⁵ Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru* (Beograd, 1979.), 98.

⁶⁶ Ibid.: 131.

⁶⁷ Ibid.: 140.

⁶⁸ Ibid. 265.

⁶⁹ Ibid.: 265.

Cilj je glumca da postupkom propitkivanja *Ne-Nego*, u kojem se u onome što glumac na posljeticu izvodi mora vidjeti i alternativa, tj. ono što nije izvedeno, stvori prostor za distanciranje i kritičko promišljanje, kako pri studiranju uloge tako i prilikom izvedbe.⁷⁰ Glumčeva je pak odgovornost da prilikom studiranja uloge ujedno i studira fabulu,⁷¹ što bi značilo da razmišlja o alternativnim putevima kojima je lik mogao ići, i to pomoću već spomenute Ne-Nego tehnike.

Postupak Ne-Nego može se primijeniti i prilikom pisanja tako da se navede ono što je iskustvom očekivano, a zatim ono što se usprkos iskustvu desilo.⁷²

Publika i epsko kazalište

Kao što je sročio Nikola Batušić u *Uvodu u teatrologiju*: „Nasuprot kolektivitetu pozornice stoji kolektivitet gledališta. U njihovoj se interferenciji rađa kazališna umjetnost“. ⁷³ Iz toga je vrlo jasno da bez publike nema predstave, ali na koji bi to način *epska* publika trebala svjedočiti *epskoj* predstavi?

Brecht prije svega ističe kako je za publiku važno da bude „emancipirana od totalnog umjetničkog doživljaja“⁷⁴ kako bi mogla zadržati kritički stav prema onome čemu svjedoči. Brecht, dakle, za svoju publiku ima slične zahtjeve kakve postavlja i svojim glumcima.

Kao što je već spomenuto, Brecht odbacuje „vječne vrijednosti“, pa tako i ideju da se djelovanje pojedinca, ili prikazanog lika, zasniva isključivo na njegovom karakteru i emocijama, te da je njegovo djelovanje predodređeno i uvjetovano nekakvim prirodnim zakonima.⁷⁵ On nastoji svijest o tome probuditi i kod publike. Kao što je također već spomenuto, Brecht se zalaže za poučnost kazališta, ali ne zaboravljajući i na važnost zabave koju smatra najboljim putem da se napuni gledalište. Kako tvrdi Marvin Carlson u svojim *Kazališnim teorijama*, Brecht zauzima stav kako je „pravi temelj kazališta zabava, a zadovoljstvo njegovo jedino opravdanje“. Kako Carlson nadalje kazuje, Brecht vjeruje i u tkzv. *znanstveni duh* društva tj. težnju čovjeka da

⁷⁰ Ibid.: 130.

⁷¹ Ibid: 278.

⁷² Predrag Kostić, *Drama i pozorište Bertolta Brechta* (Sarajevo, 1976.), 163.

⁷³ Nikola Batušić, *Uvod u teatrologiju* (Zagreb, 1991.), 107.

⁷⁴ Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru* (Beograd, 1979.), 109.

⁷⁵ Ibid, 96.

svijet oko sebe promatra sa svojevrsnim zanimanjem, s naglaskom na zanimanje za međuljudske odnose i društvene napetosti koje iz njih proizlaze.⁷⁶

Ono zabavno u Brechtovim komadima proizlazi iz začudnih elemenata. Kada se nasmijemo na nešto neobično i taj smijeh iščezne, zamijenit će ga čuđenje, a potom razmišljanje, i to kritičko razmišljanje i uspoređivanje.⁷⁷ Barem je to ono što je Brecht V-efektom htio postići.

Tražeci ravnotežu između zabave i didaktike u slučaju svojih poučnih komada, kako i sam priznaje, pretjerano se priklonio podučavanju te je u naknadnom osvrtu na ta poučna djela naglasio kako ti komadi nisu namijenjeni izvođenju, već služe isključivo izvođačima kako bi putem sudjelovanja u njima „raščistili svoje stavove prema izvjesnim ideološko-filozofskim pitanjima“.⁷⁸ Na ovom primjeru povlačenja od izvornih namjera možemo vidjeti kako je i Brecht bio skeptičan u pogledu pretvaranja kazališne pozornice u katedru s koje bi se promicala određena ideologija.

⁷⁶ Marvin Carlson, *Kazališne teorije III*. (Zagreb, 1997.), 84.

⁷⁷ Predrag Kostić, *Drama i pozorište Bertolta Brechta* (Sarajevo, 1976.), 63

⁷⁸ Ibid.: 107.

IV. Dijalektika Bertolta Brechta

Moja zadaća nije da dokažem kako sam do sad imao pravo, nego da istražim imam li pravo.
– B. Brecht, *Život Galileja*

U filozofiji se pojam dijalektike koristi kao naziv za metodu kojom se nastoji doći do zaključka na način da se u isto vrijeme u obzir uzmu i proturječne teorije ili ideje od one teorije ili ideje koju zastupamo. Općenito se za nešto može reći da je dijalektično ako u sebi sadrži neku vrstu proturječnosti, a do Brechta je taj pojam zasigurno došao preko Marxove teorije materijalističke dijalektike, kojoj pak prethodi dijalektika Hegela i Kanta i koja se može pratiti do Platona i Sokrata i njihove tendencije da putem dijaloga i proučavanja oprečnih stajališta nastoje otkriti istinu.

Potpuno afirmiravši ulogu društvenog bića kao stvaralačko-pokretačke sile svijeta kroz svoje dotadašnje teoretske i praktične radove, Brecht je pred kraj svog života zakoračio u svoj *dijalektički* period. Taj je period predstavljao nastavak dosadašnjeg rada na epskom teatru, a ne negaciju svega do tada stvorenog. Brecht je kao i dotad nastavio dalje razvijati i transformirati svoje ideje.

Sam pojam „dijalektičkog kazališta“ kod Brechta. Nažalost, ostaje prilično nerazvijen, ne zbog manjka želje za njegovom razradom, nego zbog jednostavnog neizbježnog konca Brechtovog stvaralaštva. Da je živio još toliko godina koliko je živio možda bi pojam dijalektičkoga u nekom trenutku zamijenio nekim novim pojmom, kao što je to učinio u slučaju epskog zamijenivši ga širim pojmom dijalektičkoga. Možemo ipak pretpostaviti kojim je to smjerom Brecht naumio krenuti uvodeći taj novi pojam dijalektičkoga u svoju teoriju. Naglasak je nesumnjivo na *sukobu* i na *proturječnosti*⁷⁹ te *dijalogu*, kako na sceni kroz interakciju fiktivnih likova, tako i na svojevrsan neizravan dijalog između onoga što se na sceni događa i publike koja scenskoj izvedbi svjedoči.

Ugodno obrazovanje

Razvijajući svoju poetiku, Brecht odstupava od onog *epskog* u kazalištu. Odstupa od *historiziranja* te počinje dopuštati da kazalište reproducira i današnji svijet, ali samo ako ga shvati kao promjenjivog.⁸⁰ No bit je gledatelja zainteresirati za sam taj svijet, a ne samo za

⁷⁹ Marvin Carlson, *Kazališne teorije III.* (Zagreb, 1997.), 129.

⁸⁰ Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru* (Beograd, 1979.), 324.

kupnju karata, tj. za samo kazalište.⁸¹ Kazališna umjetnost ima nemali zadatak ako se Brechta pita: „Svijet ne treba samo tumačiti već ga i mijenjati“.⁸² Za razliku od *pučkih komada*, koji svojim jezikom moraju biti razumljivi širokim masama, preuzimajući i obogaćujući njihov način izraza, Brechtove su *realističke drame* tu da otkrivaju uzroke i učinke u društvu te tako dovedu čovječanstvo do napretka.⁸³ Dakle, nije dovoljno obratiti se širokim masama razumljivim jezikom tako da se na sceni prikažu njima bliske i prepoznatljive teme, nego je nužno ispitati kako je došlo do tih situacija i je li moglo biti i drugačije.

Iako bi umjetnici, kako kaže Brecht, trebali prvenstveno stvarati iz vlastite rasonode, predstave bez publike su za Brechta sasvim beskorisne.⁸⁴ No kad već uvodimo ljude da svjedoče finalnom produktu stvaranja, a da nisu u njemu sami prethodno sudjelovali, za tu novu skupinu mora postojati neki dobitak. Kako je već spomenuto, primarni cilj kazališta, ali i očekivanje koje publika ima dolazeći u kazalište, jest stvaranje osjećaja ugone. No brechtovsko kazalište od publike koja dolazi očekuje mnogo više.

To da pozornica poučava nije ništa novo, a to prepoznaje i sam Brecht govoreći kako epski teatar, naglašavajući ono didaktično, slično srednjovjekovnim misterijima kao i klasičnom španjolskom i jezuitskom teatru.⁸⁵ Ipak, da bi se izbjeglo propagiranje sa scene, Brecht govori kako je bitno ne progovarati u ime samog morala, nego onih koji su oštećeni, naglašavajući da moral postoji zbog ljudi, a ne ljudi zbog morala.⁸⁶

Gledatelje valja podučiti tako da im se najprije osvijesti činjenica da su ljudi ti koji vladaju stvarima, a ne obratno.⁸⁷ Na ljudima je odgovornost i u njima je pokretačka snaga.

Pojmovi zadovoljstva, učenja i produktivnosti Brechtu 1950-ih postaju posebno važni te on počinje razmišljati o njihovoj međusobnoj povezanosti. Učenje treba izazvati *zadovoljstvo*, kaže Brecht, i to uz pomoć oslobađanja *produktivnosti*, a produktivnost je ta koja *učenje* pretvara u *zabavu*, a zabavu pak u učenje.⁸⁸ U istom će periodu Brecht pojam *epsko* zamijeniti pojmom *dijalektičko* smatrajući kako je prvi postao suviše formalan - preuzak da izrazi sve što je njime naumio reći.

⁸¹ Ibid.: 114.

⁸² Ibid.: 291.

⁸³ Ibid.: 178.

⁸⁴ Predrag Kostić, *Drama i pozorište Bertolta Brechta* (Sarajevo, 1976.), 54.

⁸⁵ Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru* (Beograd, 1979.), 88.

⁸⁶ Ibid: 88.

⁸⁷ Predrag Kostić, *Drama i pozorište Bertolta Brechta* (Sarajevo, 1976.), 250.

⁸⁸ Ibid.: 306.

Brecht raspravu o zadovoljstvu kao glavnoj svrsi umjetnosti započinje tvrdnjom kako je svako razdoblje imalo svoj pojam zabave, ovisno kako je već ljudima tog doba odgovaralo.⁸⁹ Brecht kaže kako postoji opće shvaćanje da je učenje korisno, a samo je zabava ugodna. Ako kazalište mora zabavljati, ali i obrazovati publiku, nužno je da unutar sebe pomiri ta dva pojma. „Obrazovanje i umjetnost podudaraju se u tome što oboje postoje da bi olakšali život ljudi, prvo skrbeći o njima, drugo zabavljajući ih.“⁹⁰

Brecht upozorava kako je zabava kao primarna uloga kazališta važnija kvaliteta od pukog moraliziranja s pozornice. Ako je predstava zabavna, onda moralnom aspektu nje same zabavnost samo dodatno koristi, te je nužno da od moralnog učini užitak, i to osjetilni, jer – „ničemu nije potrebno manje obrane nego uživanju“.⁹¹

Dijalektika preko kazališne rampe

Brecht dijalektiku počinje primjenjivati kao metodu ukazivanja na konstantnu promjenjivost društva kroz društvene procese koji se baziraju na proturječnosti.⁹² Brechtu je želja bila da se sve promatra kao proces, tijek, kretanje, i to pomoću efekta začudnosti koji otkriva da stvari nisu fiksirane već su se mogle dogoditi, i biti, drugačije.

Sukladno metodi perioda dramskog stvaralaštva u kojem je djelovao, i Brecht je bio vođen idejom kolektivne proizvodnje dramskog djela. Kao što ističe Carlson: „redateljima nema ništa više prava zapovijedati glumcima negoli pisci imaju pravo zapovijedati redateljima“. No imaju li kazališni djelatnici pravo zapovijedati publici kada od nje traže određeni racionalni angažman?⁹³

Opisanim tehnikama epskog kazališta, a suprotno starom shvaćanju kazališta kao mjesta uživanja, glumac i gledatelj se moraju međusobno udaljiti, a ne zbližiti.⁹⁴ Moraju se udaljiti od sebe samih kako bi ostavili prostor za spoznaju. Za ostvarenje kazališne dijalektike koja prelazi kazališnu rampu i u publici oživljava ne samo ono emotivno, nego i ono razumsko, nužan je pristanak na „dijalog“ publike koja kazališnom činu svjedoči. Aktivno gledanje i

⁸⁹ Ibid.: 302.

⁹⁰ Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru* (Beograd, 1979.), 251.

⁹¹ Ibid.: 245.

⁹² Ibid., 260.

⁹³ Marvin Carlson, *Kazališne teorije III*. (Zagreb, 1997.), 68.

⁹⁴ Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru* (Beograd, 1979.), 116.

misaona participacija moraju zamijeniti ideju publike da je odlazak u kazalište tek prilika da se lijepo odjenemo za neki „uzvišeni kulturni čin“ ili pak zaboravimo na stvarnost upuštajući se u fikciju kazališnog sadržaja.

Iako ne poriče važnost osjećaja, i ulogu izazivanja istih kod publike, Brecht se više trudi apelirati na razum publike. Kako Ridout govoreći o Platonu ističe: kazalište koje apelira isključivo na emocije nezgodno je zbog same činjenice da čovjek može osjetiti sažaljenje prema drugom ljudskom biću, a da nužno ne odobrava ili promišlja o djelima koja su unesrećenoga do tog stanja dovela.⁹⁵ Potrebno je stoga, kao i između pojma zabave i poučnosti, uspostaviti ravnotežu između osjećaja i razuma.

Kao važan aspekt istraživanja kazališta kao društvene pojave bitno je i progovoriti o njegovom učinku na to isto društvo. Kako naglašava Batušić, taj je zadatak mnogo teži od zadatka opisivanja drugih aspekata kazališne produkcije i sastavnica koji su prethodili prikazivanju publici, no nužan je kako bi se na neki način opravdala institucija kazališta u društvenoj i političkoj zbilji.⁹⁶ Pitanje dometa „minulog kazališnog čina“, ⁹⁷ kako ponavlja Batušić, problematično je. Teško je ocijeniti kakav uopće utjecaj na kazališnu publiku, a da ne spominjemo šire društvo, imaju kazališni događaji, a još je teže odrediti kakav su utjecaj i koliki, ako uopće, imala Brechtova djela na one kojima su u to doba bila namijenjena.

⁹⁵ Nicholas Ridout, *Theatre & Ethics* (UK, 2009.), 22.

⁹⁶ Nikola Batušić, *Uvod u teatrologiju* (Zagreb, 1991.), 112.

⁹⁷ *Ibid.*, 131.

ZAKLJUČAK

Treba gledati strance kao da su poznanici i poznanike kao da su stranci. Treba znati kako postupati s ljudima da bi to mogao učiti publiku – učiti ih umjetnosti zajedničkog življenja.

- B. Brecht, *Dijalektika u kazalištu*

Za Brechta se kazalište, baš poput svijeta, razvija na temelju proturječnosti tj. po nekim dijalektičkim zakonima, a budućnost je takvog kazališta, barem što se Brechta tiče, filozofska. Tako se formulirana poetika čini beskonačnom jer je u neprestanom paralelnom razvoju sa društvenim svijetom u kojem obitava i koji je jednako toliko proturječan. Između neprestanih proturječnosti i sukoba, kako u društvu tako i u umjetnosti, kazalište kao institucija pokušava naći svoje mjesto u svijetu i usput opravdati svoje postojanje. U naivnom smislu, Brechtovo kazalište opravdava samo sebe iskazujući interes za stanje i mišljenje čovječanstva, te si kao cilj postavlja ukazivanje na sposobnost ljudi da interveniraju u svijet oko sebe. Brecht je zadužio publiku dijeleći s njom zadatak uspostavljanja promjena i novih sustava od kojeg bi svi kolektivno profitirali, no ostaje otvoreno pitanje koliko je kazalište dobro mjesto za promicanje i pozivanje na promjene? Ako *dijalektičnost* predstavlja bit Brechtove estetike – način na koji se gradi ono što se prikazuje, onda je *dijalektičan* i odnos između onog prikazanog i same publike. Publika ima pravo ono što je vidjela potpuno odbaciti, ako radi ičega drugog onda zato što kazalište smatra isključivo izvorom zabave, a ne učenja, a kamo li pozivanja na promišljanje i promjene postojećih obrazaca. Brechtovo nas kazalište bez sumnje poziva na odgovornost, ali kakvo je to točno kazalište ili kazališna predstava koja će probuditi inertnu publiku ili ljude uopće nagovoriti da postanu dio kazališnog čina? Brechtova nas dijalektička *estetika* isto tako neosporno poziva na *etički* sud. Da se i mi sami zapitamo: Što mi je činiti? No na to je pitanje vrlo lako ostati gluh i nastaviti se pretvarati i izvan kuće pretvaranja u koju smo možda usputno zalutali.

BIBLIOGRAFIJA:

BATUŠIĆ, Nikola (1991) *Uvod u teatrologiju*. Zagreb.

BRECHT, Bertolt. (1979) *Dijalektika u teatru*. ur. Darko Suvin. Beograd

CARLSON, Marvin (1997) *Kazališne teorije III*. prijevod: Ivana i Boris Senker. Zagreb

KOSTIĆ, Predrag. (1976) *Drama i pozorište Bertolta Brechta*. Sarajevo

RIDOUT, Nicholas (2009) *Theatre & Ethics*. UK

WHITE, Gareth (2015) *Applied theatre; Aesthetics*. UK