

GLEDALIŠČE

DRAMATURGIJA BRECHTOVEGA »EPSKEGA GLEDALIŠČA«

(K uprizoritvi Brechtovega Kavkaškega kroga s kreda v režiji Fr. Jamnika v ljubljanski Drami.)

Brechtovo »epsko gledališče« je po svoji formi in svoji vsebini eden doslej najbolj radikalnih odklonov od tradicionalnega meščanskega gledališča, kar jih pozna evropska dramatika, po svoji teoriji, obrazloženi v »Das kleine Organon«, pa najbolj radikalna antiteza vsemu aristotelovskemu gledališču. Oboje, tako umetniška praksa kakor tudi umetnostna teorija človeka, ki ni bil povprečen pesnik, marveč nenavadno elementaren lirik in eden največjih mojstrov nemške besede, priča o njegovem močnem umetniškem in razumskem prizadevanju ustvariti na dramsko-gledališkem področju nekaj novega, objektivno veljavnega, kar bi ustrezalo človeku novega, kakor pravi Brecht, »znanstvenega veka«. In vendar, vzlic avtorjevi težnji po novi odrski klasiki, ki se razodeva v njegovem slikanju brezčasnega človeka v večno isti družbenousodni situaciji, kažejo njegove igre že danes znake svojega časovnega nastanka, moralnega podnebja, iz katerega so se razvile: levega krila nemškega ekspresionizma kot odsev poražene wilhelmske Nemčije, asocialnosti inflacijskega meščanstva in porajanja nacizma. In čeprav so posamezni umetniško učinkoviti elementi Brechtove teorije in prakse prešli danes že v last evropskega svetovnega gledališča, tvori jedro te teorije, tako imenovani »učinek potujitve« (Verfremdung) vendarle didaktično-estetski kuriozum in predmet odklonilne kritike tako pri estetikih zahoda (M. Dietrich) kakor vzhoda (Schumacher).

Brechtova teorija epskega gledališča (Kleines Organon für das Theater) ima pripombo, da je ta teorija napisana za »znanstveni vek«. In prilastek »znanstveni vek« se v Brechtovi teoriji večkrat ponavlja. Ta lirik villonsko obešenjaškega, črnega humorja, rimbaudovske barvitosti in biblijsko preproste himničnosti, ki je v vsem svojem pisanju jemal v zaščito dostojanstvo človeka pred nasiljem družbe, generalov, meščanskih pijavk in birokratskih mogočnejšev, je imel kot umetnik, podobno kot nekoč Zola, slabost za znanstveni vek, za znanstvene pridobitve novega veka, ki jih je hotel staviti tudi v službo umetnosti, v službo gledališča. Brechtova zaverovanost v znanstvena spoznanja znanstvenega veka je pri njem tudi izhodišče njegovega odpora zoper meščansko, psihološko gledališče, ki se po Brechtu ukvarja samo s sentimentalnostjo posameznika in ničesar ne pove o tem, kar je Brechtu že od vsega početka pri srcu, o nasilju, ki vlada v družbi, in o človeku, ki je žrtev tega nasilja. Odpor zoper psihološko umetnost in odpor zoper metafiziko, Brecht je namreč materialist že pred svojim srečanjem z marksizmom, spravi mladega Brechta v stik z levim krilom nemškega ekspresionizma, in kakor je Piscatorjev, tako je tudi Brechtov pogled na umetnost, na gledališče, izrazito nepsihološki in nemetafizičen. Ne človek v odnosu do samega sebe, ne človek v odnosu do boga ni Brechtu predmet poezije, dramatike, marveč človek v odnosu do bližnjega, v odnosu do družbeno znasiljenega človeka, ponižanega v njegovem

človeškem dostojanstvu. To sočutje s človekom v družbenem nasilju se izraža pri mladem apostatu meščanskega reda spočetka še v anarhičnem, malomeščanskem puntarstvu zoper veljavni družbeni red in s precejšnjo dozo malomeščanskih iluzij.

Leta 1925 pa se Brecht seznanil z Marxovim dialektičnim in zgodovinskim materializmom in odslej je vpliv marksizma v Brechtovem umetniškem delu očiten v več smereh: Marxova dialektična metoda mu omogoča kritično presojo meščanske družbe, zgodovinske in sodobne, in bistrejši odnos do družbenega nasilja, katerega žrtve je človekovo dostojanstvo. Marxov socialistični humanizem pa mu je odslej tudi teoretičena potrditev njegovega nagonskega čustva za izkoriščenega človeka in okrepitev zavesti, ki je bila v Brechtu živa že od vsega početka, da je treba ta svet spremeniti.

Dialektični materializem pa je dal Brechtu tudi pobudo, da bi svoje nove misli o epskem gledališču znanstveno podprl. Tu je verjetno najbolj kočljiva točka Brechtovega osebnega srečanja z marksizmom. Brechtov odpor zoper meščansko, psihološko gledališče, njegov odpor zoper življenje gledalca v čustveno vsebino na odru dobi zdaj konkretnjšo obliko: naloga gledališča »znanstvenega veka« bodi znanstveno osveščanje gledalca, novo gledališče naj gledalca ne pretresa, marveč ga naj v zvezi z na odru prikazanim dialektičnim dogajanjem navaja k dialektičnemu razmišljanju. Umetniško metodo, kako naj dramatik to doseže, je Brecht izdelal s pomočjo marksistične dialektike, da prihajamo z razdvajanjem navidezno neproblematičnih, enostavnih, znanih dejstev v njih nasprotja do novih spoznanj. Tako je Brecht težnjo marksizma, nadomestiti spontanost z razredno zavestjo, prenesel na umetniško, gledališko področje.

Učinek tega prenosa je v najbolj grobi obliki očiten v Brechtovi didaktični dramatik, v njegovih »Lehrstücke«, ki so mu prinesli s strani meščanske kritike vzdevek »trubadurja GPU na odru« (Geneviève Serreau, Brecht, Paris), s strani levičarske kritike pa tudi ne pričakovanega priznanja. Ernst Schumacher (Die dramatischen Versuche Bertold Brechts 1918—1933, Berlin) pravi, da so Brechtovi Lehrstücke prenehali biti gledališče in da so bili komaj — »uporabna umetnost v službi pedagogike in političnega šolanja«.

Nekaj let pred nastopom Hitlerja je Brecht opustil pisanje »učnih iger« ter v zvezi s svojo izpopolnjeno teorijo, ki je dajala koncesije tudi psihološkemu elementu, pričel pisati svoje svobodnejše zasnovane epske igre, v katere spadajo skoraj vsa njegova velika dramska dela.

Bistvo Brechtove teorije epskega gledališča, zbrane v že imenovanem Kleines Organon für das Theater (1948), je boj aristotelovskemu, čustvenemu, psihološkemu gledališču s pomočjo posebne metode, imenovane »Verfremdung«, potujitev, ki jemlje svoje teoretske pobude iz dialektičnega materializma, svoje nazorne vzglede pa iz starega kitajskega gledališča.

Staro kitajsko gledališče ni samo nečustveno, nepsihološko, marveč je tudi izrazito deziluzijsko gledališče. Kitajski igralec zavestno igra svojo vlogo, zdaj pa zdaj hoté pada iz svoje vloge in se kot igralec X Y z razmišljanjem o delu in o svoji vlogi naravnost obrača do občinstva, kar omogoča temu razumsko distanco do dogodkov in oseb na odru in olajšuje dojemanje modrostnih nauk, ki izhajajo iz prikazanih dogodkov. Prav ob tem kitajskem primeru pa se je moral Brecht zamisliti ob snovanju svojega epskega gledališča, ki naj gledalca ne pretresa, marveč ga navaja k razmiš-

ljanju o družbeni dialektiki in k aktivnim odločitvam. Pohvala igralca, da ne igra Leara, marveč da je Lear, je po Brechtovi zamisli gledališča popolnoma brezsmiselna. Igralec epskega gledališča mora svojo vlogo igrati, ne pa se vživeti v njo, kajti to bi gledalcu omogočilo, da bi se spontano predal igralčevi čustveni igri in se s tem odrekel možnosti razmišljanja o dogodkih na odru, o njihovem dialektičnem pomenu. Brecht odklanja spontanega gledalca, zahteva kritičnega, zato uporablja učinke potujitve kot metodično sredstvo za vzgojo kritične pozornosti občinstva.

Brechtov učinek potujitve je uporaba dialektičnega materializma v gledališču, v dramaturgiji. Meščanska znanost in meščanska umetnost prikazuje po Brechtu stvari kot nespremenljive danosti in tako se ljudem to, kar se že dolgo ni spremenilo, zdi dejansko nespremenljivo, se zdi tako privajeno, že od nekdaj utrjeno, samo po sebi umevno, da se sploh ne potrudijo, da bi na njih opazili kaj nenavadnega, nepravilnega, kar bi zbudilo v njih kritični odnos do teh pojavov. Šele če se nam zdi kak predmet, kak dogodek tuj, šele tedaj se ga zavemo, šele če zapusti področje dnevne privade, smo dostopni za kritiko in za spoznanje. Potujitev ima torej pri Brechtu ta pomen, da se z njo napravi nekaj znanega, privajenega tuje, tako da gledalec tega ne jemlje kot nekaj nespremenljivega, marveč da kritično razmišlja o možnosti spremembe in da si nato sam prizadeva izboljšati obstoječe stanje. Brecht je skušal z zgodovinskim primerom pojasniti gledalčevo kritično gledanje dogodka na odru: gledalca mora odlikovati pogled, s kakršnim je Galilei motril nihanje lestence na stropu. Nihljaji lestence so ga spravili v začudenje, ko da jih ni pričakoval in iz tega kritičnega začudenja se je rodilo njegovo odkritje zakona o gibanju teles. Brechtu je učinek potujitve spoznavno kritično orodje, s katerim se gledalec prebije do kritičnega presojanja dogodkov na odru in s tem do možnosti aktivnega poseganja v družbeno dogajanje.

S svojim pojmom potujitve parafrazira Brecht vsa Aristotelova dramaturška načela in pojme: Aristotelu je naloga tragedije čustven pretres gledalca, Brechtu pa kritično razmišljanje o dialektični zakonitosti prikazanega dogodka na odru. Aristotelu je dejanje (mithos) strnjen in enoten dogodek z nravno normativnim potekom, Brechtu je dejanje niz samostojnih dogodkov, ohlapno povezanih samo z enotno temo, ki prikazuje dialektični potek družbe. Aristotelu je končni učinek tragedije katarza, to je tako ali drugače razlagano nravno očiščenje gledalca, Brecht pa nadomešča katarzo z »osvobodilnim dejanjem«, o katerem pravi v Malem organonu: »Kakor je preobrazba narave (mišljeno je namakanje zemljišč, krotenje rek, op. pisca), tako je preobrazba družbe osvobodilno dejanje in gledališče znanstvenega veka naj posreduje radosti takega osvobojenja.« Aristotelu je svet (kozmos) statičen, nespremenljiv, Brechtu je svet spremenljiva družba in spremenljiva narava. Zato tudi Brechtovo epsko gledališče ne pozna tragičnosti. Aristotelu je tragedija posnemanje narave, življenja, zato naj tragedija zbuja iluzijo resničnega življenja, Brecht odklanja iluzijo resničnega življenja na odru, zahteva potujitev na odru prikazane predmetnosti, njeno odmaknitev v eksotične kraje in oddaljene čase in celo tako prikazano dogajanje hoté prekinja z okvirnimi pevci, samo da bi se gledalec lažje obranil čustveni reakciji na dogodke in ohranil razumsko distanco do njih.

Brechtova teorija je strožja, zahtevnejša in doslednejša od njegove umetniške prakse in ta teorija je, kar je zanjo značilno, večidel pisana post festum, to je v času, ko je Brecht svoja glavna dramska dela že napisal. Vrh tega ta teorija v vseh svojih podrobnostih ni uresničena v vseh njegovih delih oziroma je opazljiva samo pri zelo natančnem branju. In pri branju Brechtove teorije se bralcu pogosto zdi, ko da je vse to napisano kot navkljub staremu Aristotelu in Aristotela posnemajoči meščanski »kulinarčni« dramatik, pisano bolj z Brechtovim bojevitim temperamentom kot s trezno presojo, kako se utegnejo vse te čarovnije potujitve v kompleksni obliki obnesti tudi v umetniški praksi. In še to prihaja bralcu Brechtove teorije na misel: če bi namreč vse te Brechtove teoretske zahteve uresničil povprečen dramatik, brez Brechtove umetniške fantazije, brez njegove himnične lirike, brez njegovega obešenjaškega, črnega humorja in njegove cinične popadljivosti, ali bi iz tega poskusa moglo nastati kaj več kot najbolj suha dramska didaktika, kar jo pozna zgodovina svetovne drame? In še dve pripombi k Brechtovi teoriji: Brechtova dramatika je po vsem svojem občutju z majhnimi izjemami pesimistična, njegova teorija pa tragičnosti sploh ne pozna, marveč nasprotno poudarja občutek radosti, ki jo mora zbujati osvobodilno dejanje, izhajajoče iz optimistične družbene ustvarjalnosti.

Načelo potujitve ima glede dejanja na odru to posledico, da se na odru prikazano družbeno dogajanje razvija brez aktivnega, individualnega činitelja, torej v popolni shematični mehaniki, saj je kritičnemu gledalcu pridržano, da iz te prikazane mehanike izvede zase potrebno dialektično razrešitev. Prav to načelo potujitve pa onemogoča Brechtu prikazovanje konkretnega družbenega procesa, katerega nosilci so zavestni, dejavni ljudje. In prav ta mehanika, kakor ugotavlja Schumacher, nikakor ni v skladu z zgodovinskim materializmom, ki upošteva pri družbenem dogajanju vedno tudi aktivni, subjektivni činitelj. Prav v tej mehaniki družbenega procesa na odru se tudi kaže Brechtov pesimizem.

Najsi je Brechtov način, kako je v dramaturgijo epskega gledališča vgradil načelno dialektičnega materializma, v formalnem pogledu še tako problematičen, je v teoriji drame vendarle edini resni poskus, postaviti ne samo umetniško vsebino v službo dialektičnega materializma, marveč z njegovo pomočjo preobraziti tudi formalno stran umetnosti, dramatike. Brechtova samoiniciativnost pa pri uradni estetiki v Sovjetski zvezi ni našla pričakovanega odmeva. Zdanovska estetika je morala z nezaupanjem gledati na Brechtov boj zoper aristotelovsko gledališče in estetiko, ko je vendar sama ostala in vztrajala pri aristotelovskem gledališču, ki mu je dala samo novo moralno vsebino. V Sovjetski zvezi se Brechtova dramska dela niso igrala in se ne igrajo. Delovanje Brechtovega epskega gledališča se je omejevalo in se omejuje na Vzhodno Nemčijo, konkretno na Berliner Ensemble, toda celo v Vzhodni Nemčiji se je morala Brechtova pesniška fantazija uradni kritiki zdeti zdaj pa zdaj nekoliko »ungemütlich« in Brecht je podobno kot njegov Galilei (»Življenje Galileia Galilei«), v čigar značaju je Brecht upodobil mnogo potez svoje narave in usode, po želji uradne estetike spreminjal besedilo svojih dram in jih dopolnjeval z zaželenimi idejnimi vložki, kakor se je to zgodilo zlasti pri uprizoritvi njegovega »Zasliševanja Luculla«.

Pri tej zadržanosti zdanovske estetike do Brechtovega epskega gledališča pa ne gre samo za Brechtovo protiaristotelovstvo in za njegovo zgolj she-

matsko, mehanično prikazovanje živega družbenega procesa na odru, marveč še za bolj konkretne stvari. Zdanovska estetika se ni mogla sprijazniti z Brechtovim brezpogojnim sovraštvom do vojne, do generalov, do birokratskih mogočnejšev, ki zatirajo dostojanstvo človeka, niti z Brechtovo ciničnostjo, ki jo Brecht polaga v usta svojim najbolj pozitivnim junakom, še manj pa z Brechtovim pesimističnim pogledom na človeka in nemara najmanj z Brechtovim načelom potujitve, kajti s potujitvijo more gledalec še tako eksotične osebe in dogodke na odru potujiti v domače razmere in iz njih izvajati praktičen nauk.

Na kitajsko gledališče, od katerega je dobil Brecht toliko formalnih pobud za svoje epsko gledališče, spominjata po dekoru ali po snovi predvsem dve Brechtovi igri: Dobri človek iz Sečuana in Kavkaški krog s kredo. Obe igri sta moraliteti, v obeh sta upodobljeni junakinji, ki se ne moreta upirati »skušnjavi svoje dobrote«, v obeh družbeno nasilje ogroža dostojanstvo človeka, v obeh se zastavlja vprašanje, ali je pravičnost na svetu sploh možna, samo da se v prvi to vprašanje postavlja kot odprt problem občinstvu, v drugi pa ga reši v igri sami junak Azdak. Toda ali ni prav brechtovsko grenko, da je pravičnost na svetu odvisna od grotesknega slučaja, od okolnosti, da pride na sodni stol zapit tatič in potepuh, kakršen je Azdak?

Kavkaški krog s kredo je umetniško uresničenje številnih prijemov učinka potujitve, osnovnega pojma Brechtove dramaturgije. Toda prav sočlenje teorije z uprizorjeno prakso v gledališču pokaže, da prav o nespornih odlikah Brechtove dramatike, to je o čudoviti himnični liriki njegovih songov, o njegovem obešenjaškem humorju, o grotesknem mimosnem smehu, Brechtov Mali organon prav malo govori, nasprotno pa dela Brechtova uresničena teorija na odru vtis hotene preproščine, hotene naivnosti lutkovnega gledališča z neogibnim deležem sleherne hotene preproščine, z ganljivostjo in s črno-belim slikanjem dogodkov, ki ni dialektično, marveč primitivno. Sicer pa je videti, da je Brecht resnično brechtovski samo tedaj, kadar z jedko ironijo in neizprosno kritiko ruši podobo zanikrnega sveta, kadar pa hoče zbuhati iluzijo njegove popravljivosti, se približuje njegovo gledališče nujno sentimentalni ganljivosti. In Kavkaški krog s kredo je takó po svoji fabuli kakor po svoji razrešitvi ganljivka razrednega boja.

Po številu nastopajočih oseb, vštevši zbor in glasbo, je mogoče Brechtove igre deliti v majhne, srednje in velike. Kavkaški krog s kredo s svojimi sto štiridesetimi sodelujočimi osebami šteje med poslednje. Številnost uporabljenega aparata sicer ni kakovostno merilo, je pa merilo za manjšo ali večjo teatralnost dela, za manjšo ali večjo scensko pašo za oči. In po tej strani se da to delo primerjati samo z njegovimi opernimi igrami, kakor sta Beraška opera in Mahagony. Prav zato je čudno, kako se je mogla ljubljanska Drama pri izbiri Brechtovih del odločiti prav za to voluminozno igro in jo skušati spodobno uprizoriti na svojem bidermajersko intimnem odru. Praktična nemožnost takega početja se je pokazala zlasti v veliki sceni s sedmino-poroko. To, kar smo videli na odru, ni bila slikovita gledališka množica, marveč neorganizirana gneča. In škripajoči vrtiljak na vidni ročni pogon, na katerem se je obračala scena, ni moglo »potujiti« še tako dialektično okretno občinstvo.

Kako uprizoriti teatraliko Brechtovega epskega gledališča? Verjetno v opernem stilu, saj je odrski izraz Brechtovih songov, zborovskih partij in

dialoških recitativov pravljica, operna igra. Torej z operno slikovitostjo v scenski podobi in gestiki. To vprašanje je ljubljanska uprizoritev rešila samo delno — z bogatimi slikovitimi kostumi in eksotičnimi maskami, nasproti katerim so scenska sredstva na majhnem odru učinkovala precej revno.

Ostane še vprašanje, kako rešiti mimično stran igranja v zvezi z Brechtovim predpisom o potutitvi igralčeve osebe? Prav to vprašanje kaže, kako je po Goetheju siva vsa teorija spričo praktične izvedbe. Brechtova potutitev igralčeve osebe namreč ni izvedljiva niti pri vseh Brechtovih igrah niti pri vseh osebah v tistih igrah, ki so naravnost pisane z vidika učinka potutitve.

Učinek dvojnosti figure na odru, igralčeve osebe in lika, ki ga igralec v drami predstavlja, je bil v ljubljanski uprizoritvi pri nekaterih osebah rešen globalno z uporabo mask. Maske je uporabljal pri tej igri tudi Brecht sam v svojem Berliner Ensemble, medtem ko je Bojan Stupica režiral v Zagrebu igro brez mask.

Za učinek potutitve najbolj očitno napisana vloga je v tej igri Azdak, ki ga je odlično igral Stane Sever. Stane Sever ima v svojem temperamentu nekaj brechtovskega patosa, ton ljudskega sejmarskega pevca, sočutnega z nesrečnim človekom, cinično posmehljivega do vse narejene veličine in spopadljivega do vseh zoprnikov tega sveta. K njegovi vseskozi odlični kreaciji samo eno pripombo: ali song pri Brechtu kot solo ariji ni prestop igralca iz nižje, realistične igre v višjo lego, ki bi jo bilo treba pripraviti s kratkim groteskno baletnim entreéjem in v enakem stilu tudi zaključiti?

Vloga Gruše ima manj songov in je že po tem bližje psihološki, čustveni igri. Ančka Levarjeva jo je igrala s poudarki mehke, naivne dobrotnosti in v tej svoji zamisli je bila dovršena, čeprav reže Brecht tudi dobre ljudi iz tršega lesa. Grušin partner je nerodni, toda dobrodušni in trdokorni vojak Hahava, ki ga je dobro upodobil Bert Sotler.

Številne druge osebe so deloma v službi groteskno pravljice, deloma bolj realistične igre. V groteski se je odlikoval M. Furijan kot oklepnik in kot Irakli, Aleksander Valič kot Grušin mož Jusup in kot zdravnik. Jurij Souček kot menih Atanas in kot zdravnik. M. Bajc kot policaj Šauva, M. Nablocka kot mamica Gruzija, Edvard Gregorin kot ubežni knez, Helena Erjavčeva kot guvernerjeva žena, Stane Potokar kot knez Kazbeki, Lojze Drenovec kot guverner, Ivan Jerman in Jože Zupan kot odvetnika, Branko Miklavc kot Bizergan Kazbeki; v realistični igri: Elvira Kraljeva kot Aniko, Pavel Kovič kot Grušin brat, Lojze Potokar kot Berešvili, Mira Danilova kot Grušina tašča, Mila Kačičeva kot kuharica, Draga Ahačičeva kot pestunja, Duša Počkajeva kot Zulika, Vida Levstikova kot guvernanta, Majda Potokarjeva kot Maša, Ivana Mežanova kot mlada žena, M. Ukmarjeva kot kmetica, Stane Česnik kot star kmet, Boris Kralj kot pribočnik Šalva, Andrej Kurent kot kuhar, Drago Makuc kot hlevar, Dušan Škedl kot jezdec in Anton Homar kot desetnik.

Vladimir Kralj