

Јелена Ђ. Гојић¹

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за германистику

ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКИ ПРЕОБРАЖАЈ ПЕЛАГЕЕ ВЛАСОВЕ У ДРАМИ МАЈКА БЕРТОЛТА БРЕХТА

Иако рана драма *Мајка* Бертолта Брехта, једног од најутицајнијих драмских, лирских и филмских стваралаца у 20. веку, транспарентно осликава Брехтову друштвену ангажованост и његову наклоност према комунистичкој партији и основним постулатима марксистичке идеологије, у научној литератури на српском јој није посвећено довољно пажње. Рад расветљава Брехтову ангажованост у овом дидактичком комаду уз ослонац на ставове Шоа, Сартра, Фукоа и Ејдријан Рич у циљу да се покаже развој главног лика, Пелагее Власове, која доживљава такву трансформацију, која је неминовно праћена њеним активирањем у тренутним друштвено-политичким збивањима. Потврда о успешности Брехтове намере да овом драмом активира радничку класу у друштвено-политичким збивањима, да им приближи марксистичку идеологију и тако у њима развије симпатизере комунистичке партије, доказују инсценирања истоимене драме у Берлину 1932. године, те у завршним разматрањима приказујемо кратак осврт на рецепцију извођења ове драме у Берлину 1932. године.

Кључне речи: Брехт, друштвено-политичка ангажованост, *Мајка*, марксизам, епско позориште, дидактички комад

АНГАЖОВАНОСТ БРЕХТОВЕ ПОЕТИКЕ

Већ почетком двадесетих година 20. века развој Брехтових промишљања о позоришној теорији узима маха на територији читаве Европе, да би касније своја учења пренео и на амерички континент, те се његови ставови о новом позоришту које успоставља могу наћи у напоменама које је Брехт писао као додатак уз драмске комаде као што су *Мајка*, *Просјачка ојера*, *Човек је човек*, *Махаџони* итд. Нова, антиаристотеловска и дијалектичка форма позоришта имала је за задатак да изврши трансформацију постојећег стања у позоришном (не)деловању, што је изискивало корените промене како позоришта према публици, тако и публике према позоришту. Брехт раскида у потпуности са катарзичним аспектом праћеним емпатијом, сауживљавањем и емоцијама, а на њихово место уводи дистанцирани објективни приступ, на основу којег би гледаоци били подстакнути на извесну промену. Постављајући фундаменталне постулате *ејској позоришта*, Брехт инсистира на анали-

¹ jelena.gojic.kg@gmail.com

тичкој форми позоришта које као основни циљ поставља презентовање драмских комада, који су уско повезани са актуелним дешавањима на друштвеном плану времена у ком се живи. Када говоримо о Брехтовој позоришној теорији, израз презентовање је крајње адекватан, јер упућује на садашње време, а Брехт инсистира на промени *ovge* и *saga* (нем. *hier und jetzt*), на презентовању света таквог какав јесте, да би се из суочавања са тренутном ситуацијом могла десити промена. Обрађујући у делима ситуације које су гледаоцима блиске по времену у којем живе и по тематици која би се тицала директно тренутних збивања, драмско дело, а затим и позориште као медијум тог драмског дела, има ту могућност да од публике створи посматраче, али уједно и да буди њихову активност и преноси им одређено знање, које они треба и могу да искористе. На тај начин би сопственим ангажовањем могли да промене постојеће стање. Сходно томе, Брехт као предмет проучавања у својим делима поставља управо човека и види га као биће које се у току процеса може променити и мењати (Холтхузен 1981: 451).

Епско позориште се у својој основи базира на критичко-политичкој основи, која је оснажена аналитичком методом расуђивања. Одступајући од сваког класичног елемента аристотеловске драме или елемената уживљавања (Јесих/Кенен 2017: 164), која су пак карактеристика позоришне теорије Станиславског², Брехт настоји да покаже публици да епско позориште није једна од нових врста драма, остварена уз комбинацију епских и драмских елемената, већ да је реч о таквом позоришту које се оријентише на друштвену стварност, при чему тежи ка научним основама (Фелкер 1988: 126). Допринос нове форме позоришта коју Брехт успоставља огледа се у тежњи за приказивањем постојећих друштвених ситуација, што треба и мора да доведе гледаоца до стања ангажованости за променом, при чему у овој врсти позоришта главну улогу игра ефекат отуђења, познат као В-ефекат (нем. *Verfremdungseffekt/V-Effekt*). Као што је то случај и са грађом одређеног опуса Брехтовог стваралаштва, ни ефекат отуђења није оригинална Брехтова творевина. Тај појам отуђености се јавља раније у руском формализму код Шкловског (Холтхузен 1981: 452). Брехтова оригиналност се пак огледа у избору већ познатог литерарног штофа, при чему врши његову реконструкцију уз извесне измене у виду допуна, убацивања или избацивања различитих музичких и текстуалних ефеката. Убацивањем ових елемената, Брехт настоји да код гледалаца и глумаца постигне одређену дистанцу, при чему би ови убачени елементи требало да отргну гледаоце од уживљавања и идентификације са оним што се дешава на сцени (Јесих/Кенен 2017: 165).

Промене које уводи су такође усмерене и на организацију простора на сцени. Од сцене типичне за натуралисте који би верно предста-

2 Америчка позоришна сцена је радила под великим утицајем позоришног учења Станиславског, због чега се Брехт касније управо са драмом „Мајка“ нашао у проблему при адаптирању драме за инсценирање, али и пре рецепцији овог комада у једном њујоршком позоришту.

вили простор у коме се дешава драма, Брехт и овде радикално раскида са традицијом, те уводи минималистичку сценографију и костимографију. То је још један од Брехтових начина да разбије сваку потенцијалну илузију која би се могла јавити код гледаоца, јер публика треба да створи критички став према ономе што види на сцени, а то значи и критички став о друштвеном положају и ситуацији у којој се налази. У дефинисању нове драматике, Брехт (1964: 76, 77) трага за новим гледаоцем, који неће подлећи утопијским варкама, при чему истиче да се основна питања у позоришту морају изнова поставити. Минимализам и практичност декорације на сцени треба да представи реалност тог времена (Брехт 1964: 235). Суочавајући гледаоце са њиховом стварношћу, Брехт жели да поручи публици да су управо они ти који имају моћ да покрену револуцију и измене друштвени поредак. Циљна група коју Брехт има у виду у својим ранијим делима као што је случај и са драмом *Мајка*, јесте радничка група, тј. пролетеријат. Вилијамс (1979: 316, 327) наводи да трансформација кроз коју пролазе људи у оквиру овог позоришног процеса осликава ту брехтовску дијалектичку форму, где посматрањем и преиспитивањем „човек сам себе ствара”, одбацујући притом сваку врсту уопштавања.

Брехтово стваралаштво представља апел за измену постојећег друштвено-политичког стања, уз инсистирање на идеологији комунистичке партије као успешном решењу превазилажења заступљене политичке ситуације. Брехтова ангажованост као писца у складу је са оним теоријским ставовима којима књижевно дело може да мења свет. Сходно томе, Бернард Шо (Bernard Shaw) види уметност као најбољи вид пропаганде у свету, дајући предност притом позоришној уметности и драмском методу (Шо 1964: 106,107). Настojeћи да пробуди гледаоце и да их директно суочи са непријатним чињеницама у својим драмама, Шо се суочава са цензуром, као и сам Брехт, при чему упућује јасну критику на исту и сматра да извесни напредак није могућ уколико не дође до укидања цензуре (Шо 1964: 112). Шоови ставови уткани су у његове драме и заснивају се на критици актуелних друштвених збивања, не би ли на тај начин подстакло угњетене на извесну акцију. Сматрајући да је свако књижевно дело један облик апела, а да делатност писања омогућава читаоцима извесно откривање које они затим преносе у објективну егзистенцију (Сартр 1981: 41), Сартрова схватања су у том погледу у складу са Шоовим. Сартр (1981: 41) доживљава језик ту као главни посредник у преношењу, док Брехт поред језика убацује извесне визуелне и музичке елементе који потпомажу гледаочеву/читаочеву критичку дистанцу у односу на дело, који мора да има слуха за политичке и уметничке аргументе. Да је бављење политичким питањима од круцијалног значаја за свако људско биће, истицао је Фуко (2011: 53) у својим ставовима, при чему истиче да је управо то суштина и најбитнија тема људског бивствовања. Он сматра да се извесно политичко насиље спроводи скривено, те самим тим и несметано, а за то криви рад

привидно неутралних и независних институција против којих се треба борити (Фуко 2011: 58). Скривено и привидно безазлелно расветљава Брехт у свом драмском стваралаштву, агитујући у драми *Мајка* директно на женски део популације. Његов циљ је активирање жена у политичким збивањима, при чему јасно приказује да жене итекако имају важну улогу у друштву, а да то често заборављају услед већ наметнутих конвенција и потлаченог положаја у којих их је економско зло, звано капитализам, довео. Стога, када Ејдријен Рич (Adrienne Rich) поручује својим студенткињама да треба да захтевају право на образовање и да се одупру васпитању које од жене чини ућуткану особу дужну да увек устукне пред ставовима и дешавањима са којима се не слаже (Рич 1977: 608-609), у сагласности је са Брехтовим поступцима у драми *Мајка* који за циљ има да жене свог доба, оличене у лику радничке класе, подстакне на побуну и активира их у друштвеном ангажману. У лику Пелагее Власове, те жене имају прилику да виде потенцијал који носе у себи, а који, уколико се активира и усмери на одговарајући начин, може донети корените промене на пољу друштвено-политичких збивања.

У раду истражујемо превасходно Брехтово раније уметничко стваралаштво, са главним освртом на драму *Мајка*, на основу које се може увидети Брехтова снажна наклоност Марксовој идеологији и његовој теоријској критици капитализма, које Брехт, спајајући теорију и праксу, примењује у својим књижевним делима, а затим их преноси на позоришну сцену и филмско платно. У складу са тим, као главни циљ овог истраживања постављамо развој који достиже један женски лик с почетка тридесетих година 20. века, који је пропраћен трансформацијом од политички пасивне и неуке особе, до особе која постаје главни агитатор и предводник у ширењу извесне (марксистичке) политичке идеологије. Брехт инсистира на револуцији, тврдећи да пролетеријатско позориште треба научити да се отвори за различите врсте уметности (Брехт 1964: 76). Да би се у томе успело, он марксизам види као научну методу која би остварила подробнију везу између теорије и праксе предмета које представља у свом драмском стваралаштву. Основни постулати марксистичке филозофије огледају се у критици капитализма, при чему Маркс инсистира на суочавању појединца са друштвеним токовима и уједно његовом побољшању, а што се може десити једино одсуством сваке метафизичке интерпретације и илузије (Пери 200: 346-347), али и да интерпретирање и теоретисање не може бити довољно за промену, те Маркс инсистира на практичном ангажовању у правцу усавршавања друштвеног поретка (Коларић 2006: 255). Овакво ангажовање представљало би моћно средство којим би се досегло до укидања оних сфера живота у којима је радничка класа третирана као експлоатишућа, понижена и унижена. Упознајући се са филозофијом и идејом марксизма, Брехт је максиме епског позоришта засновао у великој мери управо на овој филозофији, истичући да је тек читањем Маркса успео да разуме своје комаде.

Када сам прочитао Марксов „Капитал” разумео сам своја дела. [...] али овај Маркс је једини гледалац за моје комаде којег сам икада видео, јер човека са оваквим интересовањима морала би занимати управо оваква дела, не због њихове интелигенције, већ због његове; то би за њега били предмети за разгледање³. (Брехт 1964: 195)

Сусрет са марксизмом ће неповратно обележити читав Брехтов стваралачки опус. Његов драмски израз у овој фази стваралаштва налази упориште у историјској грађи заснованој на марксистичкој теорији историје. Као налог својим глумцима, Брехт инсистира да свако презентовање на сцени мора бити историзовано. То значи указати на везу минуваних догађаја са актуелним, јер иако су они прошли и везани су за одређене епохе, историзација тих јединствених догађаја освешћује кроз временску дистанцу смисао друштвено-историјских промена (Холтхузен 1981: 454, 460). Конкретизовати, мислити без уопштавања и остварити једноставну форму, Брехта је приближило ка дидактизацији својих драмских дела, те тако настају његови дидактички комади (нем. *Lehrstücke*), у које спада и драма *Мајка*. У дидактичким комадима, Брехт остварује синтезу својих мисли и идеја о револуцији које би колектив покренуло на активно ангажовање у друштвеним приликама и сценско представљање истих. Преко ових драма, Брехт настоји да васпитно-образовно делује на гледаоце. Настанак ових комада и етаблирање Брехтове поетике епског позоришта, одвија се паралелно у периоду тридесетих година 20. века (Шкроб у Жмегач и др. 1974: 249). Ова струја дидактичких комада прожета је изменама у форми којој доприноси и Брехтов нови поглед према улози музике у оваквим драмама. Клаус Фелкер (Klaus Völker), Брехтов аутобиограф и велики познавалац његовог стваралачког опуса, указује на другачију врсту музике коју Брехт захтева у дидактичким комадима. Као што је од глумца захтевао одвајање од илустрација и субјективности, тако и нова музика, коју Брехт назива *Misuk*, представља израз његовог захтева за дијалектичком формом позоришта засновану на разуму (Фелкер 1988: 140). Кроз ове комаде, Брехт настоји да истраје у васпитавању публике у социјалистичком духу, при чему у основним тенденцијама треба развити гледаоце од пасивно присутних до активних судеоника (Фелкер 1988: 167) и да притом своја естетска средства реализују на тај начин да што је јасније могуће покажу своју политичку садржину. Овако конципирана драмска дела са преовладавајућом нотом васпитања и образовања потлаченог пролетеријата, требало је да учини да владајућа класа уистину задржи пред новом снагом радничке класе.

3 (прев. аутора) Нем: „Als ich „Das Kapital“ von Marx las, verstand ich meine Stücke. [...] aber dieser Marx war der einzige Zuschauer für meine Stücke, den ich je gesehen hatte; denn einen Mann mit solchen Interessen mußten gerade diese Stücke interessieren, nicht wegen ihrer Intelligenz, sondern wegen der seinigen; es war Anschauungsmaterial für ihn”.

РАЗВОЈНИ ПУТ И ПРЕОБРАЖАЈ ПОЛИТИЧКИ (НЕ)АНГАЖОВАНЕ МАЈКЕ (ПЕЛАГЕЕ ВЛАСОВЕ)

Мајка је драмско остварење Брехтове намере у пропагирању своје дијалектичке позоришне теорије и политичке одређености. Грађа драме *Мајка* није оригинално Брехтова, већ се он позива на садржај и проблематику романа *Маши* Максима Горког. Узимајући као упориште драме већ постојећи роман и тематику, Брехт врши реконструкцију романа, драматизује га и премешта његову радњу из царске Русије 1905. године на период од 1905. до 1917. године. На овај начин је приказана улога главне јунакиње, Пелагее Власове, пролетеријаткиње у току револуционарних процеса, у поменутом временском распону. Драма се састоји од 14 сцена и, како Брехт (у Хехт 1970: 53) наводи у додатку уз драму, *Мајка* је написана у стилу дидактичких комада чија је драматика антимеритистичка, антимеритистичка и антиаристотеловска. Брехт преноси своја политичка убеђења и комунистичке идеје у улогу одважне и политички ангажоване представнице радничке класе, док кроз инсценирање драме жели да пренесе те идеје и на публику. Митенцвај (Митенцвај у Хехт 1970: 42) истиче да је овом драмом Брехт одговорио на идеолошку кампању владајуће класе, те да је себи као задатак поставио мобилизацију радника у виду прикључивања политици комунистичке партије. Брехт „Мајку” користи као средство за подучавање марксистичким доктринама, које указују на деперсонализацију и дехуманизацију мушкараца и жена, којима је одузет лични идентитет и достојанство (Пери 2000: 353). Са оваквим политичким аспектом, Брехт је радњу прилагодио дешавањима у Немачкој с почетка тридесетих година 20. века. Одлика ове драме и њене инсценације је та што је могла бити играна у било којој држави у којој је владало исто или слично стање, као и покрети који су описани у драми *Мајка*, јер поједини делови драме делују као алегорије. Стога су извођење драме *Мајка* на светлост дана изнеле пролетеријатске организације у Немачкој. Циљ драмског комада је био пренети на публику и подучити је одређеним формама политичке борбе, при чему је у великој мери била усмерена на жене.

Писање *Мајке* био је чист политички акт у књижевном свету, директно пренет на сцену, где аутор потврђује своје постулате епског позоришта на деловање *сага* и *овде*. Кроз процес уобличавања радње и ликова, Брехт се као писац буну, а у исто време кроз дидактизацију своје драме убеђује и намеће политичке ставове комунистичке партије. Слично Сартру (1981: 26) који сматра да писац кроз свој говор има задатак да „означава, доказује, наређује, одбија, буну се, моли, вређа, убеђује, подмеће”, Брехт имплицира у драми на потлачени положај једне припаднице радничке класе.

ПЕЛАГЕА ВЛАСОВА: [...] Шта могу ја, Пелагеа Власова, удовица једног радника и мајка једног радника, да урадим? Покушавам овако, покуша-

вам онако. [...] Окрећем сваку копејку три пута. Штедим на дрвима и на одећи. Али, то није довољно⁴. (Брехт 1970: 5)

Очито је да се лик Пелатее Власове суочава са круцијалним проблемима своје егзистенције што аутор драме истиче на самом почетку. Дакле, сартровски речено, како је свако књижевно дело извесна врста апела, Брехт овде најпре истиче угрожену позицију једне жене, удовице и мајке радника. Пажња читаоца/гледаоца се од самог почетка усмерава на друштвена збивања. Уочава се меланхолично и пасивно расположење, те се стиче утисак да је јунакиња драме помирена са стањем у ком се налази управо због унижености радничке класе из које и сама потиче. Њена позиција као жене и мајке је до те мере угрожена, да је доводи до руба егзистенције, али очито то није довољно да је подстакне на промену, јер се зарад очувања живота покоравала систему. Оскудност у основним потребности и животним намирницама потврђује губитак вредности и безначајност индивидуа које нису део владајуће класе. Према Шоу (1964: 118), особа која не увиђа неморалност у гладовању, прекомерном раду и прљавштини као одраз порока и злочина нације, прети да буде апсолутно „безнадежна асоцијална особа”. На основу изговорених речи Пелатее Власове, постоји бојазан да и она остане у таквом стању. Говорећи о сиромаштву, Шо (1964: 121) истиче да је многим особама уистину лакше када не излазе своје комфорне зоне, па била чак то и прљавштина, али се она упркос томе не препоручује као национална политика. Међутим, суочавање Пелатее Власове са сопственом ситуацијом биће покретачки разлог за њен унутрашњи развојни процес, при чему се Брехт служи елементима епског позоришта. Да би избегао пад гледаоца у патос и евентуално уживљавање са главном фигуром, Брехт убацује елемент хора као елемент отуђења, који помаже публици да уочи централну проблематику, одвлачи је од сваке илузије и припрема да заузме критичко мишљење које подстиче на извесну промену.

ХОР: [...]

Ради, ради више
Штеди, распореди боље
Рачунај, рачунај тачније!
Када копејка зафали
Ништа не можеш ништа да урадиш.

Оно што увек чиниш
Неће бити довољно
Твој положај је лош
Биће још горе.
Тако више не иде
Али шта је излаз?

4 (прев. аутора) Нем: PELEGEA WLASSOWA: [...] Was kann ich, Pelagea Wlassowa, Witwe eines Arbeiters und Mutter eines Arbeiters, tun? Ich versuche so und versuche es so. [...] Ich drehe jede Kopeke dreimal um. Ich spare einmal am Holz und einmal an der Kleidung. Aber es langt nicht.

[...]
Не видиш излаз
И кукаш.

Оно што увек чиниш
Неће бити довољно
Твој положај је лош
Биће још горе.
Тако више не иде
Али шта је излаз?

Узалудно радиш и не зазиреш труда
Да замениш незаменљиво
И да достигнеш недостижно.
Када копејка зафали, ниједан посао није довољан.
О месу које ти недостаје у кухињи
Неће се одлучивати у кухињи⁵.
(Brecht 1970: 6-7)

Хор пева песму са тежњом да читаоца/гледаоца отрезни и предочи му да без промене у досадашњем понашању нема могућности за напредак и промену. Последњи стихови „О месу које ти недостаје у кухињи / Не одлучује се у кухињи”, позивају радничку класу на борбу. Пасивност и остајање у мислима, јадиковање над сопственом судбином није решење. Као што Сартр (1981: 54) сматра да писац читаоцу открива оно што већ зна, са циљем да га научи ономе што не зна, тако Брехт овим стиховима суочава радничку класу са њиховим положајем, не би ли на тај начин изазвао реакцију код њих која ће их довести до подстрека на акцију. Уколико је пак публика незаинтересована за преиспитивање питања политике, може доћи до проблема, јер је проблематика политичких питања најзначајнија тема сваког човека (Фуко у Чомски/Фуко 2011: 53; 54). Суштина људског постојања одређује се кроз политичко функционисање друштва чији смо део, као и кроз економско друштво и одређене системе моћи (Фуко у Чомски/Фуко 2011: 54). Настојећи да управо осветли злоупотребу политичке и економске моћи оличене у капиталистичкој владајућој класи, Брехт Пелагеи Власови даје глас са којим радничка класа може да се идентификује. Од искључивости према политици у конкретном друштвено-политичком тренутку, Пелагеа Власова се суочава са заблудама и развија критичку свест о постојећем владајућем режиму, што у овом случају значи апсолутни друштвени ангажман.

5 (прев. аутора) Нем: *Arbeite, arbeite mehr / Spare, teile besser ein / Rechne, rechne genauer! / Wenn die Kopecke fehlt / kannst du nichts machen. / Was immer du tust / Es wird nicht genügen / Deine Lage ist schlecht. / Sie wird schlechter. / So geht es nicht weiter / Aber was ist der Ausweg? / [...] / Siehst du auch keinen Ausweg / Und jammerst. / Was immer du tust / Es wird nicht genügen / Deine Lage ist schlecht. / Sie wird schlechter. / So geht es nicht weiter / Aber was ist der Ausweg? / Fruchtlos arbeitest du und scheust die Mühe nicht / Zu ersetzen das Unsetzbare / Und einzuholen das nicht Einzuholende. / Wenn die Kopecke fehlt, ist keine Arbeit genug. / Über das Fleisch, das dir in der Küche fehlt / Wird nicht in der Küche entschieden. /*

Развој Пелатее Власове одвија се у више фаза: Потпуно слепило и незаинтересованост за друштвено-политички ангажман. Неукост у политичком смислу, необразованост у формалном, ограничавају њену способност да реалност разуме на прави начин, те то доводи до осуде поступака њеног сина и његових другова, иако није упућена у значај тога што раде. Као последица њеног понашања, јавља се неповерење сина Павела у мајку да може разумети његову жеђ за револуцијом, при чему се истиче и фактор година мајке, јер очигледно да сматра да друштвено-политички ангажман зависи од старосне доби. Ова (развојна) фаза Пелатее Власове то и потврђује. Услед мајчинских побуда и љубави безусловно пристаје на политички чин без упућености у његов значај, не би ли помогла и заштитила свог сина. Несвестан политички акт произилази управо из чисте мајчинске љубави.

ПАВЕЛ: Не говорите баш тако гласно о полицији. Боље да моја мајка то не чује. До сада јој ништа нисам говорио о овим стварима, она није више тако довољно млада и свакако нам не би могла помоћи.

Почињу да раде.

ПЕЛАГЕА ВЛАСОВА: *сеги са сџране:* Нерадо видим свог сина Павела у друштву ових људи. Они га хушкају и увлаче у ко зна шта. Таквим људима нећу приставити чај. *Прилази сџолу.* Павеле, не могу вам скувати чај. Ту нема довољно чаја. Од тога неће бити правог чаја⁶. (Брехт 1970: 11) [...]

ПЕЛАГЕА ВЛАСОВА: Дакле, није толико опасно. Један човек је намаљен и увучен у читаву ствар. Да се он спасио, потребно је то и то. То је потребно, дакле није опасно. Осумњичени смо, али морамо да делимо летке. То је неопходно. И тако се наставља. И на крају заврши човек на вешалима: стави омчу себи око главе, није тако опасно. Дајте ми те летке, ја ћу, не Павел, да идем и поделим их⁷. (Брехт 1970: 16)

Иако је акција мотивисана мајчинском љубави према сину и за Пелатее Власову не представља никакав друштвено-политички чин, врло је важан моменат њене одлучности да искаже став и да у томе не може бити спречена. Инсистирање да она подели летке је полазна тачка на лествици њеног развоја од друштвено пасивне до друштвено ангажоване особе. У Пелатее Власови је изазвана реакција која доводи до покретања, а управо такав чин ју је приближио преузимању политичке одговорности.

6 (прев. аутора) Нем: PAWEL. Spricht bloß nicht so laut von der Polizei. Meine Mutter hört das besser nicht. Ich habe ihr bisher nichts von diesen Dingen gesagt, sie ist nicht mehr jung genug und könnte uns doch nicht helfen. *Sie beginnen zu arbeiten.* / PELAGEA WLASSOWA: *abseits sitzend:* Ungern sehe ich meinen Sohn Pawel in der Gesellschaft dieser Leute. Sie hetzen ihn auf und zihen ihn noch in irgend etwas hinein. Solchen Leuten setze ich keinen Tee vor. *Sie tritt an den Tisch.* Pawel, ich kann euch keinen Tee kochen. Es ist zu wenig Tee da. Das gibt keinen richtigen Tee.

7 (прев. аутора) Нем: PELAGEA WLASSOWA: So, es ist nicht so gefährlich. Ein Mensch ist verführt und hineingezogen worden. Um ihn zu retten, ist das und das nötig. Es ist nötig, also ist es nicht gefährlich. Wir stehen unter Verdacht, aber wir müssen Flugblätter verteilen. Es ist nötig. Und so geht es weiter. Und am Schluß steht ein Mensch am Galgen: steck deinen Kopf in eine Schlinge, es ist nicht so gefährlich. Gebt die Flugblätter mir, ich, nicht Pawel, werde gehen und sie verteilen.

Када у сцени 4, Мајка добије лекцију о политичкој економији, наступа тренутак освешћења и суочавања са реалношћу садашњег тренутка у коме се налази она и њој слични – радници. Кроз реалан опис констелација моћи коју управник фабрике има, у Пелагеи Власови се озбиљно нарушава одбрамбени механизам остајања у комфорној зони. Увиђа да су поступци управника фабрике окарактерисани злоупотребом радничке класе, при чему морално и економско зло управо и настаје експлоатацијом туђег рада – да једни раде док други преузимају новац за туђи рад (Шо 1964: 118).

ПЕЛАГЕА ВЛАСОВА: Да, дакле он нас може искористити. Не правите се као да то нисам приметила за четрдесет година. Само једно нисам приметила, да се против тога нешто може урадити⁸. (Бреخت 1970: 30)

Бреخت на овом месту покреће питање грађанске одговорности – са једне стране се налази угњетена радничка класа, а насупрот њој извесни представник моћи који ужива свој положај и користи га за спровођење свог циља, али притом тлачи „ниже” од себе и не даје им одговарајућу надокнаду за одрађени учинак. Управо о томе говори Фуко (2011: 57-58) када каже да је неопходно испитати скривене политичке моћи. Говорећи о политичкој моћи, увек се концентришемо на органе власти, међутим, Фуко истиче да постоје и та скривена, мања, места у којима влада злоупотреба моћи, а да се промена која је неопходна може извршити управо критиком на такву локализовану моћ, какву у овом случају има управник фабрике. Његова делатност у оквиру фабрике може деловати независно и неутрално, али је заправо само одраз крупног друштвено-политичког плана. Променом ових локализованих извора моћи, постигла би се права револуција у читавом друштвено-политичком поретку. Бреخت стога овде покушава да изазове реакцију код читаоца/гледаоца која ће их довести до одређеног делања, што је у складу и са оним што Сартр (1981: 49) конституише као задатак ангажоване књижевности. Када Пелагеа Власова схвати да је промена могућа, она се изнова преображава: престаје да осећа бојазан за сина Павела, и почиње да се бори против неправедног положаја радника.

ПЕЛАГЕА ВЛАСОВА: Ишла сам са њима, да бих демонстрирала за ствар радника. Били су то све честити људи који су ту марширали, који су читав свој живот радили⁹. (Бреخت 1970: 34)

8 (прев. аутора) Нем: PELAGEA WLASSOWA: Ja, also er kann uns ausnutzen. Tut doch nicht si, als wenn ich das noch nicht gemerkt hätte in vierzig Jahren. Nur eines habe ich nicht bemerkt, daß man dagegen hätte etwas machen können.

9 (прев. аутора) Нем: PELAGEA WLASSOWA: Ich war mitgegangen, um für die Sache der Arbeiter zu demonstrieren. Es waren lauter ordentliche Leute, die da marschierten, die ihr ganzes Leben lang gearbeitet haben.

ПЕЛАГЕА ВЛАСОВА: Кажем, дај овамо заставу, Смилгине. Дај ми је само овамо! Ја ћу је већ носити. Та, све ће то бити другачије!¹⁰ (Брехт 1970: 36)

У односу на прву фазу, очито је да Пелагеа Власова доживљава извесну трансформацију која се више не мири са положајем у који је њу и њој сличне довела друштвено-политичка ситуација. Постајући свесна да промена на крупном плану значи најпре промену на личном плану и да могућност за промену носи свако у себи, Пелагеа Власова схвата да нема тог задатог услова који се не може променити и да нема тих ограничења која се не дају савладати. У њој сада влада дух који се не мири са свакодневним неразумевањем и исмевањем, те одлучује да пружи отпор етблираним конвенцијама политичког устројства. Активирање тог духа није сврсисходно само себи, већ је увек ангажован у извесном подухвату (Сартр 1981: 41). У складу са тим, Брехт кроз развојни процес Пелагее Власове приказује главну актерку као фигуру која истрајава упркос бремену времена у ком живи и кроз њен пример предочава причу која даје подстицај ка бољој будућности. Кроз завршену другу фазу у развоју личности Мајке, отварају се врата ка новој генерацији друштвено-политичких делатника и покрећу се питања која су радници одавно потиснули.

Улога Мајке достиже врхунац у трећој фази где се од Павелове мајке преображава у мајку свог народа¹¹, која по сваку цену, у лошем и добром здравственом стању остаје до крајњих граница одана својој партији и борби за бољи друштвени положај пролетеријатске класе. То је постала њена суштина коју није ни хтела, а ни могла да одбаци, једном схвативши је. Тренутак спознаје је од кључне важности за развојни процес који индивидуа треба да проживи, јер многи људи већински део живота проведу тако што сами од себе крију своју ангажованост (Сартр 1981: 58). Случај Пелагее Власове то и потврђује, али уколико се поново ослонимо на Сартра (1981: 54-55) који указује на чињеницу да се кроз сваку књигу крије одређено ослобођење, „полазећи од неког посебног отуђења”, Брехт изнова то потврђује кроз поступке личности Пелагее Власове и њен животни пут на ком је од невидљиве и неуке жене прерасла у ону која друге подучава. Није случајно што је Брехт одабрао њен лик као кључан у својој драми. Значај који она има је вишеструки. Брехт (1964: 75) сматра да је позориште времена у коме он ствара осмишљено за жене, а не за мушкарце. Потврда том ставу је управо ова драма. Пелагеа Власова је најпре незадовољна својом позицијом у радничкој класи због немогућности да свом сину пружи боље „парче хлеба”, да би временом постала одлучна комунистичкиња која стаје на страну свог револуционарно настројеног сина, да би чак и након његове смрти остала верна марксистичком учењу, подучавала друге и мобилисала их у борби на комунистичкој страни. Трећа фаза развоја огледало

10 (прев. аутора) Нем: PELAGEA WLASSOWA: Gib die Fahne her, Smilgin, sagte ich. Gib sie nur her! Ich werde sie schon tragen. Das wird alles noch anders sein.

11 У сцени 8 приказује се одјек њеног ангажовања, јер се кроз разговор са непознатим људима увиђа да је постала надалеко позната као политички активиста и то под називом „мајка”.

је Пелагеа Власове као водећег и узорног политичког агитатора на стани марксистичке идеологије.

У кухињи седе радници око Пелагее Власове.

ЖЕНА: Нама је речено да је комунизам злочин.

ПЕЛАГЕА ВЛАСОВА: То није истина. Комунизам је добар за нас. Шта говори против комунизма?¹² *Пева њесму „Похвала комунизму“.* (Брехт 1970: 38)

ПЕЛАГЕА ВЛАСОВА: Веома сам поносна на то што је мој син револуционар¹³. (Брехт 1970: 45)

Верна марксистичком идеолошком учењу, Пелагеа Власова сада верује у револуцију и поноси се одлуком сина Павела да дела као револуционар. Маркс је сматрао да се управо кроз борбу у индивидуи развијају интелектуалне, естетске и моралне способности које доводе до тога да се појединци опходе једни према другима као према субјектима, а не објектима (Пери 2000: 353). Стога Пелагеа Власова преузима на себе ту обавезу да дидактизује своје активности и преноси на друге људе главне постулате теорије марксизма, указујући на његове добре стране и потенцијал који нуди потлаченој радничкој класи да живи једним достојанственим животом. На тај начин она започиње са васпитавањем и образовањем других, који у њој виде сигурност и одлучност. Слика коју оставља за собом, једнака је слици коју има дете када мисли о својој мајци, те тако она и прераста у мајку свог народа. Тај однос мајка-дете је врло значајан. Бенјамин (Бенјамин у Хехт 1970: 23), служећи се актуелностима ондашњег време, говори о мајци као о особи која производи потомство. Како се труди да придобије што више присталица и мобилише их преко Марксових теоријских фундамената, Пелагеа Власова заиста и производи комунистичко потомство. Њена функција се огледа у регрутацији потомства који ће се борити док не испуне своје циљеве. Брига за комунистичко потомство најбоље се огледа у самој завршници драме. Пелагеа Власова је већ стара, изморена и видно потрешена због смрти свог сина. Међутим, чак ни тада не одустаје од борбе. Свесна свог стања и не желећи да после смрти остави партију без чврстог ослоња, осигурава је тако што оставља наследницу за собом. На партију ће мислити и у њој ће делати чак и након смрти.

КУЋНА ПОМОЋНИЦА *је стјала:* Не брините се око тога. Али, реците ми, шта треба да радим сада. Знам да сте ви большевици против рата, али ја сам кућна помоћница и не могу се у своје газдинство вратити са овим бакарним кантама. Ја их не бих предала. Али, уколико их не предам, нећу користити никоме и бићу отпуштена. Шта треба дакле да урадим?

12 (прев. аутора) Нем: In der Küche sitzen um Pelagea Wlassowa Arbeiter. / FRAU: Man hat uns gesagt, der Kommunismus ist ein Verbrechen. / PELAGEA WLASSOWA: Das ist nicht wahr, der Kommunismus ist gut für uns. Was spricht gegen den Kommunismus? Sie sing „Lob des Kommunismus.“

13 (прев. аутора) Нем: PELAGEA WLASSOWA: Ich bin sehr stolz darauf, daß mein Sohn ein Revolutionär ist.

ПЕЛАГЕА ВЛАСОВА: Сама не можеш ништа да урадиш. Однеси бакарне канте по налогу твог газдинства. По налогу твог газдинства ће људи слични теби од тога направити муницију. И људи слични теби ће том муницијом пуцати. Али ће опет људи слични теби одредити у кога. Дођи вечерас... *Каже јој нешто на ухо ...* Ја ћу те узети, тамо ће говорити један од радника Путилов-фабрике и могли бисмо ти објаснити, како треба да се понашаш. Али, немој рећи никоме ко не треба да зна¹⁴. (Брехт 1970: 84-85)

КУЋНА ПОМОЋНИЦА: Носили смо транспаренте са натписом: „Доле са ратом! Нека живи револуција!“ и црвене заставе. Нашу заставу носила је једна шездесетогодишња жена. Упитали смо је: „Зар ти застава није претешка? Дај нама заставу!“ Али она рече:

ПЕЛАГЕА ВЛАСОВА: Не, када будем уморна, даћу је теби, ти ћеш је онда носити. Јер, шта имам ја, Пелагеа Власова, удовица једног радника и мајка једног радника, још да урадим! Када сам још пре много година видела да мој син више не може да буде сит, најпре сам само јадиковала. Али, ништа се ту није променило. Онда сам му помогла у његовој борби око копејке. Тада смо стајали у малим штрајковима за боље плате. Сада стојимо у огромном штрајку у фабрикама муниције у боримо се за власт у држави¹⁵. (Брехт 1970: 87)

Несумњиво је да се овом драмом Брехт обраћа женама. То је још један од револуционарних елемената у његовом драмском стваралаштву. Кроз читав раазвојни процес Пелагеа Власове, Брехт апелује на жене да се активирају у борби за поправљање друштвене ситуације у којој живе, јер су и оне угрожене и јер се њихов глас слабо чује. Бенја-минов израз који употребљава да опише Пелагеау Власову, „она која производи потомке“, може деловати грубо, али кроз агитовање ове фигуре у драми, Брехт указује на посебну функцију и положај који жене имају. Њихова улога у друштву је кључна, јер уистину, оне су те које доносе потомке и превасходно брину о њиховом васпитању. Брехтово представљање личности Пелагеа Власове може се употпунити ставо-

14 (прев. аутора) Нем: DAS DIENSTMÄDCHEN ist stehengeblieben: Kümmern Sie sich nicht darum. Aber sagen Sie mir, was ich machen soll. Ich weiß, daß ihr Bolschewiken gegen den Krieg seid, aber ich bin Dienstmädchen und kann doch mit diesen Kupferkannen wieder zu meiner Herrschaft zurückkommen. Ich würde sie nicht abgeben. Aber wenn ich sie nicht abgebe, werde ich niemandem genützt haben, und ich würde gekündigt werden. Was soll ich also machen? / PELAGEA WLASSOWA: Du kannst allein nichts machen. Liefere du die Kupferkannen im Auftrage deiner Herrschaft ab. Im Auftrage deiner Herrschaft werden Leute deinesgleichen Munition daraus machen. Und Leute deinesgleichen werden damit schießen. Aber wiederum Leute deinesgleichen werden bestimmen auf wen. Komm heute abend ... Sie sagt ihr etwas ins Ohr. Ich werde dich nehmen, es wird dort ein Arbeiter von den Putilow-Werken sprechen, und wir könnten dir erklären, wie du dich verhalten sollst. Sag´s aber niemandem, der es nicht wissen soll.

15 (прев. аутора) Нем: DAS DIENSTMÄDCHEN: Wir trugen Transparente mit der Aufschrift: „Nieder mit dem Krieg! Es lebe die Revolution!“ und rote Fahnen. Unsere Fahne trug eine sechzigjährige Frau. Wir fragten sie: „Ist dir die Fahne nicht zu schwer? Gib uns die Fahne!“ Sie aber sagte: / PELAGEA WLASSOWA: Nein, wenn ich müde bin, werde ich sie dir geben, dann wirst du sie tragen. Denn was habe ich, Pelgea Wlassowa, Witwe eines Arbeiters und Mutter eines Arbeiters, noch alles zu tun! Als ich vor vielen Jahren sah, daß mein Sohn nicht mehr satt wurde, habe ich zuerst nur gejammert. Da änderte sich nichts. Dann half ich ihm bei seinem Kampf um die Kopeke. Damals standen wir in kleinen Streiks für bessere Löhne. Jetzt stehen wir in einem Riesenstreik in den Munitionsfabriken und kämpfen um die Macht im Staate.

вима Ејдријен Рич која снажно истиче одговорност жена најпре према самима себи, при чему и она, као и Брехт, апелује на жене да иступе из пасивног стања и активирају се (Рич 1977: 610). Рич (609, 610) жели да подстакне жене да не седе у тишини онда када желе нешто кажу и када се не слажу са оним што се око њих говори. Њени ставови су у складу са поступцима Пелагее Власове, која иступа испред масе, без страха да буде другачија и са пуно воље да преузме одговорност према сопственом животу, а када се једном осети важност тог чина, то онда значи апсолутни раскид са стањем пасивности и тишине (Рич 1977: 610). Кроз исказивање јасног мишљења, активне дискусије са многим својим присталицама и онима који се са њом нису слагали, Пелагеа Власова је достигла потпуну интелектуалну слободу. За то је било заслужно критичко разматрање друштвено-политичке ситуације очима марксизма, који је такође условио дистанцирање од верског слепила и приближио је рациу и реалном свету, сада и овде. Потпуна политичка, интелегентна и лична слобода коју Пелагеа Власова достиже, ствара у њој одговорност да свој лични интегритет пренесе на млађа поколења, те отуда и избор наследнице, оличен у фигури кућне помоћнице. Тиме је њен развој достигао заокружену и потпуну слику.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Брехт је драматизовао роман Горког са јасним циљем да кроз представљање ликова и елемената ефекта отуђења у виду хорских песама које треба да разбију сваку илузију и подстакну гледаоце на заузимање одређене дистанце у критичком промишљању, своје гледаоце подучава друштвено-политичкој борби. Кроз преображај једног женског лика, који пролази кроз етапе које уједно пропагирају Брехтове постулате епског позоришта, пропитане су истине владајућих класа, а свет је приказан онакав какав јесте и то са циљем и апелом на читаоце/гледаоце да се свет промени. Говорио је да „велика уметност служи крупним интересима. Којим интересима? Духовним интересима”. (Брехт 1964 78-79). У складу са тим је и сартровско промишљање о публици и да се не може писати без ње (Сартр 1981: 100). За разлику од традиционалног поимања позоришне уметности Станиславског, где је уживљавање и приватна емоционалност, како глумаца тако и публике, кључна и неминовна, Брехт ставља тачку на емотивну функцију позоришта и премешта је на ангажованост. Позориште треба да отрезни, представи и нагна на промишљање, стога Брехт кроз своју форму епског позоришта не мења само основне постулате у позоришној уметности, већ и доживљаја публике, јер пред њу поставља веће захтеве. Ово неаристотеловско позориште, како га је Брехт називао, захтева активног гледаоца који учествује у процесу промишљања и позориво посматра дешавања на сцени, да би из тога могао да научи. На

тај начин, комад који се игра на сцени делује као комад који по(д)учава. За илузију нема места за време сценског доживљаја, стога у епском позоришту треба нагласити критичку функцију драме, док забављачку функцију треба маргинализовати.

Никада званично припадник било које политичке странке, ипак, политички у свом стваралаштву врло активан, Брехт је у идеологији Карла Маркса пронашао упориште и инспирацију за свој рад. У раној фази стваралаштва, агитовао је као противник владајућег и надолazeћег политичког система и рада. Своје виђење марксизма поставио је у промени промене, те одатле произилазе његова дела која су политички обојена и која нису намењена искључиво за читање, већ много више за представљање. Разлог томе лежи у Брехтовом поимању побољшања поретка који није могућ политичким ангажовањем појединца, већ колектива. Кроз своја дела, тежи да подучава масу, при чему се циљна група састоји од потлаченог пролетеријата, тј. радничке класе. Из тих убеђења почетком тридесетих година 20. века произилази драма *Мајка*, чија извођења посвећује најпре женама. Потврда успешности извођења огледа се у броју жена радничке класе које су погледале представу. Извођење драмског комада је погледало преко 150.00 припадница радничке класе, које су са одушевљењем прихватиле представу (Хехт 1970: 12).

Заступајући став да је заједничко позориштима свих времена управо његово деловање, при чему делује увек на различите људе и увек на различите начине (уп. Брехт 1964: 194), Брехт навлачи на себе и своје стваралаштво гнев владајуће класе, што ће бити пропраћено покушајем да се изведба ове драме цензурише. Уколико се осврнемо на Шоов (1964: 111) став према цензури да оне постоје да би спречиле оне који желе да оспоре актуелну друштвену стварност и институције, наилазимо на његову потврду у случају Брехта и инцидентна овог драмског комада у Берлину 1932. године. Рецепција инсцениране драме у Брехтовој циљној групи је била изванредна, међутим, како се ради о тридесетим годинама 20. века и постепеном успону Хитлерове моћи и оштрој критици актуелне политике, власти нису биле сагласне са Брехтовим целокупним стваралаштвом, а свакако ни са овом драмом, те су при извођењу представе изнова вршили извесне саботаже у виду прекида и димних бомби (Брехт у Хехт 1970: 49). То није спречавало глумце да представу одиграју до краја, а такви видови упада и сметњи, само су доприносили чари Брехтовог епског позоришта, а функција те нове форме позоришта је испуњена – наиме, глумци остају доследни у преношењу идеја, док начињене сметње делују попут уметнутог сонга. Према речима главне глумице, Хелене Вајгел, (Хелене Вајгел у Хехт 1970: 32) целокупна дешавања су резултовала великим одушевљењем публике, која је била фасцинирана убеђењем глумаца да у суманутим условима до краја одиграју представу, те је Брехт освајао велике симпатије своје циљне пролетеријатске групе, при чему су велики број чиниле жене. Разуме се, по следу догађаја је Брехт постао трн у оку функцио-

нерима националсоцијалистичке партије, те одлучују да, између осталих, 10.05.1933. године спале и Брехтове списе. Од тог тренутка његова безбедност постаје угрожена, због чега је приморан на егзил, па ће, као и многи његови савременици пробати да пронађе уточиште у Америци.

Литература

Брехт 1970: В. Brecht, *Die Mutter. Leben der Revolutionärin Pelagea Wlassowa aus Twer. (Nach dem Roman Maxim Gorkis). Bühnenfassung des Berliner Ensembles*, Berlin: Henschelverlag.

Брехт 1964: В. Brecht, *Schriften zum Theater. Band 1. 1918-1933. Ausburger Theater Kritiken über das alte Theater. Der Weg zum zeitgenössischen Theater*, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.

Вилијамс 1979: R. Viliјams, *Drama od Ibzena do Brehta*, Beograd: Nolit.

Фелкер 1988: K. Völker, *Bertolt Brecht. Eine Biographie*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Жмегач и др. 1974: V. Žmegač i dr, *Povijest svjetske književnosti. Knjiga 5*, Zagreb: Mladost.

Јесих/Кенен 2017: В. Ješig/R.Köhnen, *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*, Aufl. 4, Stuttgart: J. B. Metzler.

Коларић 2006: И. Коларић, *Филозофија*, 6. изд, Ужице: Братис.

Пери 2000: М. Peri, *Intelektualna istorija Evrope*, Beograd: Clio.

Рич 1977: А. Rich, *Claiming an Education, The Common Women*.

Сартр 1981: Ж. П. Sartre, *Šta je književnost*, Beograd: Nolit.

Чомски/Фуко 2011: Н. Čomski/М. Fuko, *О људској природи: Правда против моћи*, Loznica: Karpos.

Хехт 1970: W. Hecht, *Materialien zu Bertolt Brechts „Die Mutter“*, Berlin: Henschelverlag.

Холтхузен 1981: Н. Е. Holthuzen, *Dramaturgija otuđenja. Jedna studija za dramsku tehniku Bertolta Brehta*, у: М. Miočinović (uredn.), *Moderna teorija drame*, Beograd: Nolit, 450-470.

Шо 1964: В. Šo, *Lica i naličja. Predgovori dramata*, Beograd: Kultura

Jelena Gojić / SOCIO-POLITICAL TRANSFORMATION OF PELAGEA WLASSOWA IN BERTOLT BRECHT'S DRAMA „MOTHER”

Summary / Brecht was one of the most influential theatre practitioners, playwrights, poets and filmmakers of the 20th century. In this paper we deal with one of his dramas, which was one of his early dramatic writings and which transparently portrays Brecht's social engagement and his affection for the Communist Party. This drama shows the basic postulates of Marxist ideology and it has received little attention in Serbian scientific literature. This paper points to Brecht's engagement in this didactic piece, with the support of the theoretical postulates of Shaw, Sartre, Foucault and Adrienne Rich. The aim of the paper is to show the development of the main character, Pelagea Wlassowa, who is undergoing such a transformation, which is inevitably accompanied by her activation in current socio-political events.

Друштво-политички преображај Пелагее Власове у драми Мајка Бертолта Брехта

Keywords: Brecht, socio-political engagement, "Mother", Marxism, epic theatre, didactic writings

Примљен: 20. децембра 2019.

Прихваћен за штампу јануара 2020.