

Marijan Bobinac

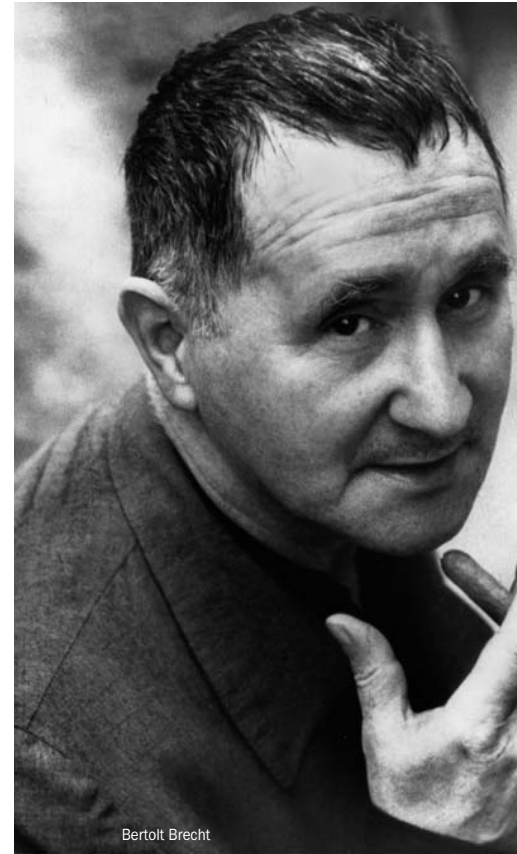
# BERTOLT BRECHT

## TURANDOT

Sudbina emigranta teško je pogodila Bertolta Brechta kao kazališnog čovjeka i autora – između 1933. i 1947. godine rijetko je dolazio u kontakt sa živim teatrom i pisao je uglavnom u izolaciji, ne želeći se prilagoditi zahtjevima komercijalnih pozornica zemalja u kojima je boravio i tek povremeno surađujući na nekim holivudskim filmskim projektima. U petnaestak godina egzila nastale su drame koje se ubrajaju u najviše dosege njegova stvaralaštva, drame koje je pisao “za ladicu” i čiju je kazališnu djelotvornost mogao provjeriti tek u razdoblju nakon Drugoga svjetskog rata: *Leben des Galilei (Život Galilejev, 1938/39)*, *Mutter Courage und ihre Kinder (Majka Hrabrost i njezina djeca, 1939)*, *Dobar čovjek iz Sečuana (Der gute Mensch von Sezuan, 1938/42)*, *Herr Puntila und sein Knecht Matti (Gospodin Puntila i njegov sluga Matti, 1940)*, *Der kaukasische Kreidekreis (Kavaski krug kredom, 1944/45)* i dr. Uz te velike, paraboličnom strukturom obilježene komade koji danas spadaju u kanon svjetske kazališne literature, Brecht je u emigraciji napisao i niz tzv. antifašističkih drama u kojima se izravno referirao na nastanak i uspon nacifašističkog pokreta, pri čemu je naglasak uglavnom stavljao na njegovu prepletenost s kapitalističkim privrednim sustavom i na okolnost što je on, osvojivši vlast, uveo svekoliki teror na unutrašnjem planu te izazvao i raspirio globalnu ratnu katastrofu.

Zanimljivo je da Brecht – za razliku od mnogih drugih njemačkih emigranata i unatoč nepovoljnim okolnostima za njega

kao primarno kazališnog autora – ni u jednom času svog egzila nije odustao od, u osnovi optimističkoga, filozofskopovijesnog stava, utemeljenoga na teoriji dijalektičkog materijalizma, stava iz kojega, dakako, proizlazi i njegova teorija epskog teatra. U tom je kontekstu Brecht razvio i navlastitu teoriju fašizma, nesumnjivo jedan od bitnih poticaja njegovu stvaralaštvu u emigraciji: dok su, naime, drugi pisci i umjetnici, odsječeni od matične sredine, često zapadali u teške depresije i gubili vjeru u mogućnost pobjede nad fašizmom, njega taj zločinački pokret nikada nije duhovno slomio niti mu se borba protiv njega činila nerješivim problemom. Fašizam, a posebice nacionalsocijalizam, nije mu predstavljao singularan, samo iz sebe objašnjiv fenomen, nego jedan od oblika procesa autodestrukcije građanskog društva. S tog je gledišta Brecht Drugi svjetski rat, jednako kao i Prvi svjetski rat, promatrao kao logičnu posljedicu anarhičnoga kapitalističkog načina proizvodnje, a napose načela ekonomske konkurencije iz kojega su, kako je on često naglašavao, proistekle razorne posljedice po ljudsko društvo; utoliko je po Brechtu, paradoksalno, i Hitlerov režim izazivanjem rata djelovao konzekventno. Imajući na umu vješte nacističke manipulacije nekim elementima socijalističke ideologije, Brecht, opet za razliku od niza drugih emigranata, nije imao



Bertolt Brecht

nikakvih iluzija o mogućnostima revolucionarnog otpora njemačkog proletarijata (premda istovremeno nimalo nije sumnjao u revolucionarne potencijale i iskonsku snagu naroda, a tu je okolnost u brojnim teorijskim i fikcionalnim djelima itekako naglašavao).

Važan aspekt Brechtove antifašističke teorije predstavlja uvjerenje u – namjernu ili nenamjernu – kolaboraciju liberalne, “slobodnomisleće” inteligencije s građanskim, pa tako i s nacionalsocijalističkim poretom; krivnja građanske liberalne inteligencije – Brecht njezine pripadnike u

raznim dramskim proznim i esejističkim tekstovima ironično zove “tuiji” – proizlazi ponajprije otuda što je pružila ideološku masku ekonomskom značaju građanskog nasilja koje svoju kulminaciju, naglašava Brecht, doživljava u nacističkom teroru. Upravo okolnost što se nacisti neprestano pozivaju na duh, rasnu čistoću naroda i sl., na paradoksalan način ukazuje na središnju poentu njegove dijalektičke analize odnosa duha (ideologije) i društvene zbilje na primjeru nacističke vladavine: “Zlatno je vrijeme tuija,” piše Brecht u svome *Arbeitsjournalu* 1940. godine, “liberalna republika, ali na vrhunac se tuizam uspinje u Trećem Reichu.” U nacifašizmu se, kako bi se Brechtova teorija mogla sažeti, na specifičan način prožimaju racionalnost radikalno zaoštrenoga kapitalističkog načina proizvodnje s jedne strane te, s druge strane, njemački idealizam, koji se – postavši u biti iracionalan – etablirao kao politički teror i više nije u stanju prepoznati političke i ekonomske realnosti.

Razumije se da Brechtova teorija fašizma ne predstavlja posve originalan prilog objašnjavanju i izučavanju desnoradikalnih pokreta prve polovice 20. stoljeća, jer sličnu su argumentaciju upotrebljavali i drugi suvremeni teoretičari poput Benjamina i Korscha; no nedogmatičan način kojim Brecht tu metodu primjenjuje u političkim analizama i fikcionalnim tekstovima, napose u nizu tzv. antifašističkih drama, predstavlja jedinstven intelektualni i umjetnički napor u bavljenju fašizmom i njegovim posljedicama u društvu i kulturi. U taj korpus Brechtova stvaralaštva ubrajaju se, između ostaloga, i poznati komadi nastali u egzilu, prije svih *Furcht und Elend des Dritten Reiches (Strah i bijeda Trećeg Reicha, 1934/38)*, *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui (Zaustavljivi uspon Artura Uija, 1941)* ili *Schweyk im Zweiten Weltkrieg (Švejk u Drugom svjetskom ratu, 1943)*; no ovamo pripada i nekoliko komada nastalih po autorovu povratku iz emigracije i nastanjanju u Istočnom Berlinu, pa tako i komad *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher (Turandot ili kongres izbjeljivača, 1953/54)*, koji se u prijevodu Dubravka Torjanca u ovom broju časopisa po prvi puta objavljuje na hrvatskom jeziku.

Status komada *Turandot* u okviru Brechtova dramskog opusa može se označiti kao ambivalentan, prije svega

zbog proturječnih stavova o njegovim estetskim kvalitetama. Riječ je o prvoj (i jedinoj) verziji teksta koju je autor dovršio 1954. godine, dvije godine prije svoje smrti, tako da ga nije iskušao na pozornici niti je, kao kod drugih svojih djela, napisao njegove nove verzije. Dijelu kritičara i istraživača komad se stoga čini "nedovršenim", a upravo tim kriterijem nastoje obrazložiti i njegove navodne dramaturške mane, ponajprije nedostatnu povezanost različitih tijekova dramske radnje; stav da se radi o nedovršenu djelu, dakle nekoj vrsti fragmenta, u istraživanju ipak ne preteže te su u prilog tezi da je riječ o zaokruženoj drami uglavnom navodi činjenica da ju je i sam autor smatrao dovršenom. Posve je druga stvar što bi on u nju zacijelo unio niz dopuna i prerada da je doživio njezino postavljanje na scenu. (Pražna *Turandot* održala se 1969. godine u Zürichu, u Zapadnoj Njemačkoj komad je prvi put igran 1971. u Kölnu, dok je u istočnonjemačkom Berliner Ensemble, pozornici koju je utemeljio sam Brecht i koja je posebnu pažnju posvećivala upravo njezi njegova djela, postavljen tek 1973).

*Turandot ili kongres izbjeljivača* zbiva se u imaginarnoj, burlesknim elementima obilježenoj Kini i temelji se na četiri međusobno povezana i prepletena tijeka radnje: 1. na bajkovitoj radnji o pohotnoj princezi Turandot i o kongresu izbjeljivača (tuija) koji, za razliku od orijentalne bajkovite građe, ne moraju rješavati zagonetke, nego naći primjereno obrazloženje za sudbinu zalih pamuka koje su utajili i prisvojili car i njegov brat; 2. na radnji o tuijima, što je, kako je rečeno, Brechtova oznaka za tzv. slobodnolebdeće intelektualce, radnji u kojoj do izražaja dolaze njihovi različiti oblici ponašanja, njihove škole, radionice (čajane), njihovi poslovi na tržištu te, naposljetku, njihov progon i njihovo nastojanje da spase svoja djela, a time i "kulturu"; 3. na radnji o Gogheru Goghu, uličnom razbojniku koji bezuspješno pokušava postati tui; on, ipak, u analogiji prema Adolfu Hitleru u povijesnoj realnosti i Brechtovu liku Artura Uija, uspijeva prigrabiti vlast, sebe sama proglasiti tuijem te razvlastiti stare tuije; 4. na radnji o mudrom seljaku Senu koja se skoro isključivo sastoji u promatranju i komentiranju prikazanog zbivanja te na kraju prelazi u neku vrstu revolucionarnog zbivanja.

Zajednički nazivnik četiriju tijekova radnje predstavlja

tematiziranje ekonomskih odnosa u prikazanoj Kini, daka-ko, u skladu s Brechtovom koncepcijom dijalektičkog materijalizma: nakon što su seljaci proizveli iznimno veliku količinu pamuka, pojavljuje se – za kapitalističko društveno uređenje karakteristična – kriza hiperprodukcije, tako da visoka ponuda smanjuje cijene i istodobno ugrožava profite. Kriza se nastoji riješiti umjetnim smanjivanjem ponude, tj. smještanjem zalih pamuka u carska skladišta, a zadaća da se taj postupak objasni javnosti trebaju odraditi tuiji na svom kongresu; kako to njima, međutim, ne polazi za rukom, a istovremeno na vidjelo izlazi što se s pamukom stvarno dogodilo, politička se kriza snažno produbljuje, okolnost koju vješto koristi Gogher Gogh. Prigrabivši, naime, diktatorske ovlasti, on nalazi vrlo jednostavno rješenje krize: naređuje spaljivanje polovice usklađivšena pamuka, potom to nedjelo pripisuje političkim protivnicima i naposljetku na njih provodi hajku kao na "narodne neprijatelje". Svršetak komada stoji u znaku revolucije Kai Hoa i dodjeljivanja zemlje seljacima u vlasništvo.

Već na prvi pogled uočljive su brojne sličnosti *Turandot* s komadom *Zaustavljeni uspon Artura Uija*, ponajprije u prikazanoj ekonomskoj problematiki i u radnji o tuijima; ipak, osnovna tematika oblikovana je posve različito. U *Arturu Uiju* Brecht, naime, pokazuje kako se gangster oplemenjuje pod utjecajem tuizma, i to u odnosu prema malograđanima, no i dalje se zapravo bavi reketom, tj. "zaštitom" poslova od napada drugih gangstera. Nasuprot tome, u *Turandot* se tematizira opća politička i kulturna uloga tuija te se posebno ukazuje na suodgovornost tuizma za uspon Goghera Gogha, a time i na krivnju tuija za sudbinu što ih je snašla po Goghovu dolasku na vlast kada im ni prilagodljivost ni vjernost novom vlastodršcu nisu ništa pomogle. Ili, rečeno Brechtovim riječima: "Budući da su ranije šutjeli o vlasničkim odnosima, i sami su naposljetku bili ušutkani."

U *Turandot* se, dakle, samo uvjetno inscenira "zaustavljeni uspon" Goghera Gogha, dok se znatno jači naglasak stavlja na razliku između pogrešnog i ispravnog mišljenja, između uskraćenoga i svima dostupnog znanja te na mogućnosti koje odatle mogu proizići; stoga tri prvospomenuta tijeka radnje, radnje o *Turandot*, tuijima i Gogheru

Goghu, stoje u suprotnosti prema četvrtoj radnji, prema radnji u kojoj se kao protagonist pojavljuje narod. Tematika komada može se sažeti u formulu "znanje je moć", formulu koja je inače kao natpis urezana nad ulazom u tuišćku školu i koja je dio tuišćke himne. No, za razliku od emancipacijskog aspekta te formule kojim će čovjek znanje koje stekne o svijetu iskoristiti da bi njime ovladao, u tuišćkoj Kini ona je u potpunosti profanirana: onaj koji ima znanje i koji ga na osnovi bogatstva može steći, koristi ga kao moć prema onima koji znanje nemaju.

Znanje je, shodno tome, na prodaju, a pritom se primjenjuju sve moderne trgovačke strategije, od otplate na rate do posebne ponude itd., pa čak i prostitucija kao poseban aspekt trgovine: kao što prostitutke prodaju svoje tijelo, tako i tuiji prodaju duh. Pohota koju *Turandot* pokazuje prema svemu "duhovnom", u satiričkom smislu upućuje na stvarnu korupciju znanja, mišljenja i duha u društvu u kojem je sve postalo robom: "duh" poprima konotacije opscenog koje se inače pripisuju tjelesnom kao onome "nižem". U komadu se s tim u vezi uspostavljaju paralele između "okupirana", prisvojenog znanja i "okupirana", prisvojenog posjeda: zemlja, koja bi prema revolucionaru Kaiju Hou trebala pripadati svima, u posjedu je privilegirane manjine koja na taj način može prisvojiti ljetinu ili skupo iznajmljivati njive. Isto vrijedi i za znanje: tuiji imaju knjige, no o onome što u njima stoji, govore samo onima koji im za to plate; sadržaj knjiga pritom služi jedino održavanju postojećih odnosa i svodi se na znanje vladanja, dakle na konkurenciju i zavist, a nikako ne i na zajedništvo ili ljubav.

O poveznicama između navedenih aspekata radnje u komadu se eksplicitno ne govori, nego se one postupno sve jasnije raspoznaju: ispostavlja se da duh ne može biti neovisan o materijalnim okolnostima, štoviše, da je on njihov izraz i da se stoga u skladu s tim upotrebljava i izučava. Upravo time – naglašava Brecht – što se u tuijevskoj državi mišljenje smatra slobodnim, slobodnim prije svega od materijalnih uvjeta, ono se stavlja u službu vlasti, upravo time što ignorira stvarnost, ono se izručuje vlastodršcima i pokazuje svu svoju fragilnost. Kada razbojnik Gogh naposljetku sebe sama učini tuijem, svoje mišljenje dekretira i proglasi ga svojim "vlasništvom", pojavljuje se tui-

zam u svome najizmirenijem obliku: kada znanje, poput zemlje, postane vlasništvo, tada se ono može prisvojiti nasiljem i u smislu vlasništva primjenjivati nasilnim metodom. To je ujedno i poveznica koju Brecht uspostavlja između građanske inteligencije Weimarske republike i fašizma u "duhovno-kulturnom" smislu.

Uopće, na primjeru Weimarske republike i njezine propasti pred navalom Hitlerova fašizma nastoji Brecht u povijesnom smislu konkretizirati teme iz književne građe (kada je riječ o građi, valja spomenuti da se autor, osim motivima iz orijentalnih bajki, pri pisanju komada prije svega poslužio Gozzijevom i Schillerovom verzijom bajkovite komedije *Turandot* te istoimenom operetom svog suvremenika Waldfrieda Burggrafa). Od povijesnih zbivanja s kraja dvadesetih i početka tridesetih godina 20. stoljeća, u Brechtovu se komadu, između ostaloga, raspoznaju aluzije na ove događaje: carska vladavina s dvojicom braće konkurenata upućuje na završnu fazu mandata predsjednika Hindenburga s jedne strane, a s druge i na labilnost posljednjih vjajmarskih kancelara koji su svoju politiku često provodili tako što su kod svakoga novog problema prijetili ostavkom. Nesloga dviju "drugara", udruge "krojača" i "gologuzih", odnosi se očito na sukob između socijaldemokrata (SPD) i komunista (KPD) koji se, počevši s 1928. godinom sve više zaoštravalo, tako da su ovi potonji ("gologuzi") socijaldemokrate ("krojače") prozvali "socijalfašistima" i smatrali ih svojim stvarnim neprijateljima, a ne one političke snage koje su stvarno podrivale i na kraju srušile demokratski poredak. S druge strane, u komadu se vidi da je i SPD posve krivo procjenjivao političko stanje, ponajprije stoga što je davao legitimitet državnoj politici koja je sve više tonula u ruke autoritarnih snaga. Obje velike lijeve stranke pokazivale su da shvaćaju sve aktualne političke i gospodarske probleme, no u potpunosti su prevladale silan revolucionarni zamah koji je desni radikalizam širio zemljom: iza kritike sustava nazarala se mržnja koju je narod osjećao prema kapitalističkoj državi, mržnja koju su potom spremno iskoristili nacionalsocijalisti.

Među daljnjim aluzijama na aktualna povijesna zbivanja ističu se careve manipulacije zalihama pamuka u kojima se reflektira skandal s početka tridesetih kada je bogatim

zemljoposjednicima iz istočnih njemačkih pokrajina dodijeljena dvadesetak puta veća subvencija nego drugim poljoprivrednim proizvođačima. Goghovo spaljivanje pamuka podsjeća na podmetanje požara u Reichstagu, a dolazak Gogha na vlast očita je aluzija na Hindenburgovo predavanje vlasti Hitleru 1933. godine. Goghovi tjelohranitelji nose vrpce na rukavu poput pripadnika SA-a, Gogh svoju kriminalnu *kliku* i njezine aktivnosti naziva "pokretom", provode se spaljivanja knjiga itd. Te i druge povijesne aluzije prikazuju izvanjski tjelek radnje komada kao paraboličnu, sa starom bajkom prepletenu povijest Weimarske republike, pri čemu se putena Turandot može smatrati nekom vrstom njezina utjelovljenja: ona je trofej koji valja osvojiti i svakom se osvajaču spremno podaje.

Daljnji važan skup povijesnih referencija odnosi se na "duh" i kulturu: nakon što su tuji znanje iskoristili za prodaju, tj. nakon što su kapitalizirali opće znanje, moraju nemoćno promatrati kako "slobodu" znanja, od koje su dobrovoljno odustali, novi vlastodršci postupno ograničavaju; Goghovim "preuzimanjem vlasti" intelektualci se naposljetku proglašavaju "duhovnim podmetačima požara", a njihovo se djelo uništava (spaljivanja knjiga u povijesnoj realnosti). Reakcija tuji svodi se na pokušaje spašavanja njihove kulture i duhovnih dobara, no promjena novih političkih okolnosti ih ne zanima; 9. prizor Brechtova komada predstavlja nedvojbeno aluziju na ponašanje građanskih intelektualaca nakon uspostavljanja Hitlerove diktature, ponajprije na Kongres za zaštitu kulture održan u Parizu 1935. prema kojem je Brecht bio vrlo kritičan.

Uz ta dva, nesumnjivo glavna područja konkretizacije književne građe u Brechtovu komadu, istraživači upozoravaju i na autorove kritičke aluzije na aktualna zbivanja u Njemačkoj Demokratskoj Republici u kojoj je Brecht živio i radio do smrti 1956. godine. S jedne strane, riječ je o dramatičarevoj reakciji na masovne, nasilno ugušene radničke demonstracije u Istočnom Berlinu u lipnju 1953. nakon kojih je jedan režimski književnik napisao pjesmu u kojoj je iznio tvrdnju da se radnici trebaju sramiti svog sudjelovanja u tim prosvjedima: u jednoj pjesmi iz kasnog ciklusa *Buckower Elegien* (*Buckowske elegije*) Brecht ironično uzvraća da bi jednostavnije bilo da vlada raspusti

narod i izabere jedan drugi; upravo taj stav, već ranije prijetan u autorovu djelu, preludira se višekratno i u *Turandot*. S druge strane, nezadovoljan dogmatskom kulturnom politikom DDRa, posebno nekritičkim preuzimanjem klasičnih kulturnih dobara, Brecht i u kulturi nove države jasno uočava elemente tuizma.

Vrlo složena struktura povijesnih referencija u Brechtovu se komadu dodatno usložnjuje smještanjem eminentno zapadnjačke tematike u kinesko okruženje, okolnost koja ne proizlazi samo iz orijentalne građe, nego i iz autorove intencije da u dramsku radnju unese aspekt revolucije koja se u Europi nije zbila, ali mu se zato borba Mao Ce Tunga protiv vojne diktature Čanga Kaj Šeka i uspostavljanje narodne republike 1949. učinila kao mogući uzor autentičnoga narodnog pokreta. Na Mao aludira Brecht likom Kai Hoa čiju "crvenu bibliju", kao suprotnost skrivenom i korumpiranom znanju tuji, uza se stalno nosi i mudri seljak Sen; doduše, i Kai Ho je tui, no tui koji svoje znanje ne skriva, nego ga dijeli s drugima. Povezivanje europskih zbivanja s onima u Kini upućuje također i na propuštenu mogućnost revolucije u Njemačkoj u razdoblju nakon Prvoga svjetskog rata, mogućnost koju su Brecht i mnogi drugi lijevi intelektualci (i retrospektivno) smatrali realnom, a njezin izostanak pripisivali tadašnjem nejedinstvu revolucionarnih društvenih snaga.

Kompleksne tematsko-sadržajne strukture i njihove referencije na izvanjsku zbilju Brecht u komadu, u skladu sa svojom koncepcijom epskog teatra, posreduju pomoću jednako kompleksnih formalnih struktura. Važan primjer takva postupka u *Turandoti* predstavlja Brechtova teza da građanska kultura skreće pozornost s pravog stanja stvari u društvenoj zbilji i da na taj način, čak i kada to ne želi, postaje objektom političke instrumentalizacije, teza na koju on upozorava potrebom jasna razlikovanja između umjetnosti i stvarnosti, jednom od središnjih postavki njegove estetske teorije: umjesto da gledatelj općini i "zarobiti", da ga navodi na identifikaciju sa zbivanjima na pozornici, dramatičar bi, kako je Brecht opetovano naglašavao, trebao uspostaviti jasnu distancu između umjetnosti i zbilje i na taj način razbiti kazališnu iluziju. U sredstva koja on upotrebljava za postizanje tog cilja u ovom i nizu drugih svojih komada, spada i osjećaj naroda za stvarnost,

osjećaj koji mu omogućuje da prozre tuističke laži, ponajprije stoga što je on stvarnosti jače izložen od tuji: njihova se kultura, ističe Brecht, na primjeren način može pročitati samo u odnosu prema stvarnosti, dakle iz perspektive naroda.

U *Turandot* se kazališna iluzija u prvom redu razara uvođenjem instance "promatrača": mudri seljak Sen i njegov unuk Eh Feh, stavlajući se u ulogu promatrača na unutrašnjoj razini dramske igre, komentiraju i razmišljaju o prikazano zbivanju na način na koji to čine i kazališni posjetitelji. Njihova funkcija u komadu vrlo je kompleksna: Sen, seljak koji želi steći znanje i tako se uspeti na društvenoj ljestvici, prolazi u komadu kroz proces učenja tijekom kojega se postupno uspostavlja "socijalistička perspektiva" što pokazuje u budućnost, prije svega kroz lik Eha Feha (u zajednici s mnogima drugim ljudima). Uporaba te dramske tehnike upućuje i na specifičnu Brechtovu koncepciju komedije: s jedne strane sva se zbivanja stalnim promatranjem, komentiranjem, ocjenjivanjem relativiziraju i na taj se način sugerira da je riječ o kazališnoj igri, a ne o "odrazu stvarnosti"; budući da se uloga "promatrača", s druge strane, razvija u smislu stranačke pristranosti, pojavljuje još jedan komičan aspekt koji je Brecht označio kao ono "društveno-komično" i koji je za njega bio identičan s tradicionalnom građanskom komikom, njezinom – po Brechtu – zastarjelošću i lažnom životnošću; međutim, a to bi se moglo promatrati i kao autorova kritika novoga socijalističkog poretka, "socijalistička perspektiva" nije koncipirana kao ideal za budućnost, nego se tek realistički nada je iz antikvirane stvarnosti prikazana društva.

Kao još jedno sredstvo iz repertoara Brechtove koncepcije epskog kazališta u komadu se primjenjuje tehnika "dvostrukih prizora". Sve inscenacije tuističkog društva, pa i igra oko prikrivanja stvarnosti (kongres tuji), prikazuju se tako iz izlomljene perspektive i na taj način relativiziraju: dok tuji na kongresu, primjerice, u Senu vide običnog čovjeka iz naroda i ističu njegovo primjereno ponašanje i nastojanje da se bavi izučavanjem tuizma, ustanici navaljuju u dvoranu ili pak Gogh'er Gogh sebe samoga prikazuje kao čovjeka iz naroda. Neprestano se, dakle, onemogućuje koncentracija na "pravu" radnju, rad-

nja se neprestano prekida, a društvena se stvarnost uključuje u dramsku igru. Prikaz triju paralelnih radnji – tj. kongresa tuji kao insceniranja države (kazalište), Sena kao kritičkog promatrača te ometanja od raznih likova i skupina likova (uključivanje stvarnosti) – zahtijeva da se svaka od njih prilikom postavljanja komada na pozornicu jasno akcentuira i da se, što Brecht posebno naglašava, igra i promjene prizora odvijaju brzo.

Valja naposljetku upozoriti i na niz dojmivih dramskih slika kojima Brecht nastoji postići u isti mah komične i društvenokritičke efekte, što se, primjerice, vidi u prizoru 4.b u kojem se prikazuje kako se tuji prostituiraju nudeći svoj duh kao što bludnice nude svoje tijelo, pri čemu se u analogiji prema *Turandot* ono "duhovno" istodobno pokazuje i kao opsceno. Na sličan način autor postiže efekt demaskiranja i preuzimanjem jedne slike iz starije predaje građe, slike u kojoj odrubljene glave mogu govoriti. Takva slika u modernoj drami djeluje groteskno (kreirana više godina prije sličnog prizora iz Beckettova *Svršetka igre*), no zapravo je posve "realna slika" tuizma, a time se ujedno markira i primjerenost stare priče: glave koje s prijezirom gledaju na tijelo, osuđuju prizemni materijalizam, a na slobodu gledaju kao na slobodu glave, sada su doslovno postale "oslobođene" glave, a to su o sebi ionako oduvijek i tvrdile. Indikativna je i slika podizanja i spuštanja košarice za kruh tijekom tuističke nastave u prizoru 4.a, slika koja se zasniva na paraboličnoj koncentriranosti; nasuprot tome, zbog postupka redukcije "površina" je, tj. normalan oblik društvenih odnosa i njihovih psihičkih posljedica u ponašanju, u potpunosti isključena, a apstraktna modelska situacija neposredno se uključuje u sliku. "Društveno-komičan" i svršetak je komada koji gledatelju još jednom osvještava čitavo prikazano zbivanje u obliku slike i istodobno, u gesti vojnika, simbolizira snagu naroda koju sada treba privedi ostvarenju. Na careve izlike da nije on bio taj koji je manipulirao zalihama pamuka i podrivao državu, vojnik, naime, odgovara: "Svi ste švercali, a sad marš van!"