

KOLIKO JE TEORIJE POTREBNO KAZALIŠNOJ KRITICI? ILI: ŠTO MOŽEMO NAUČITI OD IHERINGA I KERRA

MANFRED PFISTER

I.

Iako sam redoviti posjetitelj kazališta, nisam novinar i novinski kazališni kritičar. Moj posao je za jedan stupanj udaljen od posla novinskoga kritičara: akademski sam teoretičar i predavač, stručnjak za englesku dramu i kazalište renesanse, te za dramu s prelaska stoljeća i današnjice. U ovoj ulozi proizvod sam povijesnog procesa funkcionalne i institucionalne diferencijacije prakse, teorije i kritike, koji se, za Englesku, može sažeti u priču koja se sastoji od (otprilike) triju fazâ:

- U prvoj fazi, renesansi, programatske teorije o kazalištu i drami pisali su uglavnom dramatičari (npr. Ben Johnson u prolozima i epilozima svojih drama, Shakespeare u drami unutar drame kao u *Hamletu*) - ili puritanci koji su prema kazalištu bili neprijateljski raspoloženi, te su ga napadali kao nemoralnu instituciju. Tijekom toga razdoblja nije napisana nikakva kritika pojedinačnih drama ili izvedbâ, što bi bila vrijedna spomena. Ta mala količina teorije i takvo odsustvo kritike možda su, paradoksalno, jedan od razloga za neviđeno brz i intezivan razvoj elizabetinske drame i kazališta, jer su omogućili nesputanu slobodu eksperimenta i inovacije.

- U drugoj fazi, tijekom kasnoga 17. te 18. stoljeća, programatsko teoretiziranje dramskih pisaca se nastavilo (Dryden, Congreve, Steele i drugi); ponekad je razmatralo pojedinačne drame kao pozitivne ili negativne modele. To je bio slučaj, naprimjer, s Drydenovom kritičkom analizom Johnsonove *Epicoene* u njegovom

eseju *Of Dramatic Poesie* (O dramskoj poeziji, 1668). Povremene rasprave o pojedinačnim dramama ili izvedbama također se je moglo naći u novima "moralnim tjednicima" te u dnevnicima i pismima iz toga razdoblja, napose onima koje su napisali strani posjetitelji - primjerice njemački filozof Lichtenberg. Zahvaljujući njemu imamo detaljne opise Garrickove glume i londonskoga glumišta općenito.

- Posljednja faza, što obuhvaća razdoblje od 19. stoljeća do danas, bila je svjedokom stvaranja i ustrojavanja sadašnjeg sustava četverostruke podjele kritičarskog posla - sustava s četirima zasebnim ali interaktivnim metarazinama osvrta na drame:

0) drame i njihove izvedbe;

1) programatski osvrti dramatičara i kazalištaraca;

2) svakodnevna novinarska kritika izvedbi (u bliskoj vezi s rasprostranjenim razvojem lokalnoga dnevnog tiska u 19. stoljeću; od dvadesetih godina ovoga stoljeća također i na radiju, a zatim od pedesetih godina na televiziji, te danas na Internetu);

3) akademska kritika, povijesna istraživanja i teorije u bliskoj povezanosti s osnivanjem književnih i kazališnih studija kao sveučilišnih disciplina u kasnomu 19. stoljeću;

4) filozofsko, antropološko ili semiotičko teoretiziranje koje povezuje oblike i funkcije izvedbenih umjetnosti sa širim kulturološkim pojmovima od Aristotela do Hegela, Benjamina i Bakhtina.

Razlike tih četiriju metarazinâ, međutim, daleko su od stabilnih i vrlo ih je lako dekonstruirati. Akademski kritika, na primjer, često se odvajala od novinarske kritike smatrajući se povijesnom a ne aktualnom, filološkom a ne fokusiranom na izvedbu, metodičnom, sistematičnom i teoretskom a ne spontanom i subjektivnom. Kao što ćemo vidjeti, ipak je uvijek bilo i novinarskih kritičara s akademskom pozadinom, koji su u obavljanju zadaće recenziranja izvedbi rabili svoje akademsko-povijesno i teorijsko znanje. Također bi bilo odveć pojednostavljeno razlučivati različite metarazine na temelju odsutnosti ili nazočnosti teorije. Programatske izjave onoga koji se time bavi (1) imaju vlastite teorijske implikacije, čak i kad očigledno nisu iznesene. To možemo primijeniti na spontana i subjektivna razmišljanja novinskoga kritičara (2), ona su često argumentirana nekom teorijom koje ni sâm kritičar nije (posve) svjestan. Pema tome, akademik-kritičar (3), u uvjerenju da su njegova povijesna i filološka otkrića bjelodana, često je neprijateljski raspoložen prema otvorenom teoretiziranju. To uvjetuje paradoks da ne možemo *ne* teoretizirati, budući da svako opažanje već pretpostavlja teorijske okvire, te nikad nije samo empirijsko ili pozitivističko.

Taj opći paradoks osobito je važan u našem kontekstu, budući da su kazalište i teorija naizgled u izuzetno bliskoj vezi. To je očigledno već u etimologiji dviju riječi "teatar" i "teorija". Objje potječu od grčkoga glagola "theorein" koji znači vidjeti ili zamijetiti. Tako bi teorija onda bila "umjetnost gledanja", "metodizirano gledanje", a kazalište "institucija gledanja", izlaganja da bi bilo videno (usp. njemačku riječ *Schaubühne* - kazalište).

II.

Dopustite da se sada vratim pitanju koje sam zamoljen razmotriti: "Koliko teorije trebamo u novinskoj kazališnoj kritici?" U svjetlu onoga što sam dosad rekao, čini se da to nije naprosto pitanje o tome "koliko?" već "kakvu vrstu teorije?" i "trebamo li sada više teorije nego inače?"

Nije lako odgovoriti na takvo pitanje s obzirom na odsutnost povijesti kazališne kritike, koju tek valja napisati, a što je još gore, odsutnost teorije kazališne kri-

tike koja bi se bavila izuzetno važnim pitanjima kao što je relativna važnost kritičke ocjene drame i njezine izvedbe (gluma, osvjetljenje, scena, kostimi, glazba...) te vrijednost uporednih perspektiva određene izvedbe neke drame s prijašnjim postavama. Valjalo bi također odrediti mjeru do koje bi se reakcije publike uzimalo u obzir ili ignoriralo, isto tako mjeru uključivanja ili isključivanja širega, političkog konteksta kazališnoga događaja. Trebalo bi se, svakako, pozabaviti i nimalo nevažnim pitanjem o tome kome bi se kritičar trebao obraćati - kazalištarcima ili publici, ili i jednima i drugima...

Stoga je moj odgovor na pitanje o tome koliko i kakve vrste teorije trebamo u kazališnoj kritici današnjice jest osvrtno na razdoblje kad je kazališna kritika osobito cvjetala i kada su je i kazalištarci i publika smatrali izuzetno značajnom. Možda je moj izbor pritom uvjetovan lokal-patriotizmom. Upozorit ću, naime, na situaciju u Berlinu od prelaska stoljeća do ranih tridesetih godina, Berlinu Kaiserreicha i Weimarske republike - razdoblja što je općenito prihvaćeno kao klasično razdoblje kazališne kritike u Njemačkoj.¹

Ovdje se susrećemo s dvama međusobno povezanim pitanjima: Što je novinarsku kazališnu kritiku u tome razdoblju učinilo tako izuzetno važnom i ključnom te kakvu je ulogu imala teorija u svemu tome i kako je to pridonijelo njezinu značaju?

Kad je posrijedi moje prvo pitanje:

- Kazališna kritika toga razdoblja bila je te sreće da slijedi i svojim kritičkim osvrtima prati jednu izuzetno bogatu, napetu i dramatičnu fazu u povijesti njemačkoga kazališta, sve od borbe za utemeljenje naturalističke drame Ibsena, Hauptmanna, Schlafa, Holza i ostalih na njemačkoj pozornici, pa preko simbolističkih i ekspresionističkih protustrujanja do zbnjena politiziranja kazališta u Piscatorovim revijama i Brechtovomu epskom kazalištu. Kada kazalište nije ništa osobito i ništa izvan uobičajenog, niti kazališna kritika ne može biti znatno

¹ Postoje dvije vrlo korisne antologije kazališne kritike koje pokrivaju to razdoblje: Jürgen Rühle (ur.), *Theater für die Republik. 1917-1933 im Spiegel der Kritik*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1967, te Norbert Jaron, Renate Möhrmann, Hedwig Müller (ured.), *Berlin - Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889-1914)*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1986.

više od toga. U tome razdoblju razni anarhični te proturječni modernizirajući potisci pokrenuli su jednako raznolika, proturječna i konfliktna sučeljavanja u kritičkim tekstovima koji su te događaje prenosili širem i nespecializiranom čitateljstvu dnevnih novina. Ta "Anarchie im Drama" (Anarhija u drami), kako ju je 1920. nazvao Bernhard Diebold, jedan od najistaknutijih kritičara toga razdoblja, stalno je izazivala sve tradicionalne i unaprijed stvorene ideje o tome što drama i kazalište ustvari jesu, što je njihova bit i svrha. Poticala je kritičara da se smjesti unutar tog polja visoke napetosti i jasno izrazi svoje kritičke pretpostavke, svoje sustave vrijednosti, svoja stajališta o budućnosti drame i kazališta.

• Nadalje, dramatičari, kazalištarci i kritičari dijelili su ozbiljan osjećaj da je u svakom kazališnom događaju na kocki mnogo više nego samo kazalište. Kazališne revolucije odražavale su i reagirale na razdore u društvu i politici. Ponekad su i intervenirale - od "Kulturkampf" Kaiserreicha, preko Prvoga svjetskog rata i revolucije koja je stvorila snažno osporavanu Weimarsku republiku s njenim žestokim sukobima ljevice, desnice i centra, pa do trenutka kad su fašisti preuzeli vlast. Evo samo nekoliko primjera. Recepcija Ibsena u Njemačkoj bila je dio borbe za emancipaciju žena. Rane naturalističke drame Gerharta Hauptmanna (npr. *Vor Sonnenaufgang*, 1889) smatrane su blisko povezanim sa socijalizmom. Pokret *Frei Bühne* bio je, između ostalog, i borba protiv vilhelminijanske cenzure. Kazalište ekspresionizma bilo je odgovor na rast pacifističkih osjećaja uoči Prvoga svjetskog rata. Proletersko i sociološko kazalište Piscatora i Brechta odrazilo je i pridonosilo političkoj polarizaciji njemačkog društva dvadesetih godina, iskazanoj u ubojstvima Paula Liebknechta, Rose Luxemburg i Waltera Rathenaua, te u inflaciji i masovnoj nezaposlenosti. Rat fašista protiv *Njemačkog kazališta židovske nacionalnosti* (Adolf Bartels), za naglašeno njemački repertoar, naposljetku, bio je u bliskoj vezi s Hitlerovim usponom. U takvim uvjetima, kazališna kritika politizirala je samu sebe, zajedno s kazalištem koje je analizirala, komentirala, promovirala ili protiv kojeg se borila.

• Taj osjećaj ozbiljnosti i sukoba još je više pojačan sviješću o kulturnoj dominaciji Berlina, sviješću koju su i za vrijeme Kaiserreicha i za vrijeme Weimarske repub-

like dijelili kazalištarci, kritičari i publika. Politički i kazališni spektakli u Berlinu, izvođeni su i pokazivani kao kazalište za ostatak nacije. Jedini je mogući suparnik bio Beč koji je ipak ostao u bliskom kulturnom doticaju i suradnji s Berlinom. Max Reinhardt, na primjer, radio je naizmjenice ili čak istodobno u oba grada. Ne smijemo posve zapostaviti ni Frankfurt, Hamburg i München, koji su zadržali stalnu razmjenu s Berlinom, ili su u njemu tražili orijentaciju.

• Kazališni život, njegova "politika" i organizacija bili su daleko od homogenog te su tako poticali daljnju "dramu" kroz suparništvo kazališta, glumačkih ansambala i redatelja. Najpoznatiji primjer bilo bi suparništvo *Deutsche Theatera* Maxa Reinhardta i *Staatstheatera* Leopolda Jeßnera. Znatan broj i velikih i marginalnih kazališta, tradicionalnih i avangardnih scena te stalnih i "slobodnih" glumačkih ansambala bili su sučeljeni s obiljem novina, koje su najčešće pratile i kazališne događaje. Kasnih dvadesetih godina bilo ih je otprilike 140, od "Berliner Tageblatta" (s glavnim kritičarem Alfredom Kerrom) do "Berliner Börsen-Couriera" (Herbert Ihering), od "Vossische Zeitung" (Monty Jacobs) do tjednika "Schaubühne" - svi posve posvećeni kazalištu i pod vodstvom Siegfrieda Jacobsohna. U takvoj situaciji, poslije svake nove izvedbe javljalo se mnogo glasova koji su se prepirali s različitim stajališta, inzistirajući na estetici kazališta ili njegovoj političkoj poruci, slaveći umjetnost i vještinu ili radikalne inovacije, hvaleći ili odbacujući predstave kao proleterske ili buržoaske, komunističke ili nacionalističke.

Neki od odgovora na moje drugo pitanje, o ulozi teorije u kazališnoj kritici toga razdoblja, implicitno su sadržani u opisu tadašnjega stanja stvari: kazališni eksperimenti naturalizma, simbolizma, ekspresionizma ili epskoga kazališta prešutno su podrazumijevali teorijske pozicije koje su izazivale nositelje tradicionalističkih razmišljanja o dramskim formama, kazališnoj proizvodnji i uporabi kazališta kao javnog medija u sve većem suparništvu s novim medijima poput filma i radija. Takva izuzetno polemička i dijaloška situacija poticala je i izazivala onu vrstu kritike koja opravdava svoj kritički projekt teorijskim platformama ili okvirima, te u potpunosti otkriva svoje teorijske pretpostavke.

Najbolji kritičari pokazali su se dorašlima uvjetima, a najčešće su bili i kvalificirani, zahvaljujući obrazovanju i intelektualnoj izvježbanosti. Mnogi od njih imali su akademsku izobrazbu stečenu bavljenjem književnima ili dramskim studijima, primjerice Bernhard Diebold, Arthur Eloesser, Paul Fechter, Herbert Ihering, Monty Jacobs, Alfred Kerr, Max Osborn, Karl Pinthus i Franz Servaes. (Škola istaknutoga berlinskog profesora njemačke književnosti Ericha Schmidta pokazala se ovdje vrlo produktivnom). Mnogi su od njih u svojim karijerama povezivali kazališnu praksu dramaturga s teorijom i kritikom: Julius Bab koji je pisao za "Schaubühne" i "Berliner Volkszeitung", bio je neko vrijeme i dramaturg Leopolda Jeßnera u *Volksbühne*; Bernhard Diebold koji je radio kao dopisnik "Frankfurter Zeitung", počeo je kao glumac i dramaturg u bečkom *Burgtheateru* i Münchenskom *Schauspielhausu*; Arthur Eloesser iz "Vossische Zeitung", sedam godina je radio kao dramaturg i redatelj u *Lessing Theateru*; Felix Hollander bio je pomoćnik Maxa Reinhardta prije nego što se okrenuo kazališnoj kritici za "8-Uhr-Abendblatt"; slično tome, Herbert Ihering je u kritike drama za "Berliner-Börsen-Courier" unio iskustva što ih je stekao kao dramaturg i redatelj u bečkoj *Volksbühne*. Siegfried Jacobsohn i Alfred Kerr - poput njihova velikog uzora Theodora Fontanea - bili su u svojim isključivo kritičarskim nastojanjima istaknuti izuzeci. U ovom kontekstu također je značajno da su neki od njih težili nečemu "iznad" dnevne novinske kritike, nečemu manje subjektivnom i prolaznom, nečemu sustavnijem i širem te tako teorijski potpunijem. To su postizali odabirom svojih dnevnih kritika za priručnike o povijesti moderne drame i kazališta, ili pak pretvaranjem svojih kritičkih tekstova u usklađene preglede. Istaknuti primjeri su *Der Mensch auf der Bühne* - teorija glume Juliusa Baha i njegova *Chronik des deutschen Dramas* (1900-1926) u pet svezaka; već spomenuta *Anarchie im Drama* (1920) Bernharda Diebolda; prva opsežna povijest modernoga kazališta, u pet svezaka, *Die Welt im Drama* (1917) Alfreda Kerra; te *Aktuelle Dramaturgie* (1924) i *Reinhardt, Jeßner, Piscator, oder Klassikertod?* (1929) Herberta Iheringa, ili njegova razmišljanja o kazališnoj kritici *Die vereinsamte Theaterkritik* (1928).

Kao što smo vidjeli, kazališna praksa i akademska metodologija zajedno s novinskim iskustvom i političkom sviješću, hranili su kazališne kritike glavnine tih kritičara, iako su se pristupi razlikovali od autora do autora. Moglo se je razlikovati, naravno, i njihovu spremnost i sposobnost da jasno izraze teorijske pretpostavke, bilo u svojim kritikama, ili u zasebnim publikacijama.

III.

Dva istaknuta kritičara weimarskog razdoblja, Herbert Ihering i Alfred Kerr, pružaju poučne primjere. Osjetno različiti, ne samo u pogledu sklonosti za određenu vrstu kazališta nego i prema tome kako su procjenjivali drame i izvedbe, te po tome do kolikih su razmjera njihove ocjene bile utemeljene ili uokvirene teorijskim razmišljanjima.

Alfred Kerr (1867-1948) njegovao je žestoko antiteorijsko stajalište i u svojoj je kritici težio umjetnosti, pisanoj umjetnosti jednake vrijednosti kao što je i kazališna umjetnost o kojoj je pisao. I sâm je vrlo jasno rekao u predgovoru svome djelu *Die Welt im Drama* (Svijet u drami): *Kritika je umjetnost, ne znanost. (...) E, kad bi kritika bila samo znanost! Ali nepoznanice su odveć snažne. U svome najboljem i najljepšem izdanju kritika je umjetnost. Uvijek će biti značajna zato što je umjetnost.*² U skladu s tim, njegova kazališna kritika je strastvena i otmjena izvedba u kojoj pokušava obuhvatiti bit svakoga kazališnog događaja telegramske sažetosti i točno odrediti razigranom rječitom dosjetljivošću i nemilosrdnom strogošću vrijednosti i mane neke drame te njezina scenskog aranžmana. *Critic as Artist* (Kritičar kao umjetnik, Oscar Wilde), ili, kao što je sâm Kerr rekao, kritičar kao pjesnik³ istodobno je izrazito subjektivan i odriješit u svojim ocjenama i načinu njihova donošenja. Time sjajno uspijeva izbjeći kako napuhanu tako i uvijenu retoriku njemačkoga buržoaskog obožavanja kulture, te bombastičan žargon tradicionalne kazališne kritike. Nakana takvoga kritičara, naravno, rijetko je tumačenje

² Alfred Kerr, *Die Welt im Drama*, ur. Gerhard F. Hering, Kiepenhauer & Witsch, Köln/Berlin, 1964, str. 14 i 16.

³ Kerr, *Die Welt im Drama*, str. 15.

njegovih stavova, ili upuštanje u bilo kakva veća teorijska razglabanja i analiziranja.

Kad govorimo o Herbertu Iheringu (1888-1977) prelazimo s kritičara-zvijezde, kojeg je obožavala kozmopolitiska berlinska inteligencija, na mnogo manje glamuroznog ali kritički znatno prodornijega komentatora kazališne scene. Dok je za "solipsističkog" Kerra⁴ svaki kazališni događaj bio jedinstven, Ihering, strastveno posvećen drami i kazalištu budućnosti - kojima u kritičkim osvrtima pokušava pomoći da dođu na svijet - svaki događaj stavlja u dugoročne perspektive povijesnog razvoja moderne drame i kazališta te njihova napretka. Dok se prvi obraćao publici koja je živjela u trenutku i za trenutak, drugi se obraćao kazalištu i kazalištarima. Kako je Ihering napisao: *Sposobnost kritičara vidi se u njegovoj sposobnosti da uvjeri redatelja svojim kritičkim argumentima, da ga njima nadahne, tako da ovaj u narednoj predstavi može iz tih argumenata izvući nešto dobro i korisno.*⁵ Ihering je, ukratko, smatrao kako je njegova zadaća kao kritičara vlastitim kritičkim i teorijskim razmišljanjima konstruktivno pratiti eksperimente kazalištaraca, te njihove pokušaje razvijanja platforme i načela svoga rada.

Njegova vjera u te principe uključivala je i novu definiciju kritičara: on više nije samo izvjestitelj, nije više sudac koji okreće palac gore ili dolje, nije više otmjeni feljtonist za kojega su kazališni događaji povod za dosjetljivo i duhovito pisanje, niti je estet koji ističe svoj istančani ukus i kulturnu finoću. Kritičar-umjetnik, koji izrađuje svoje osvrtne kao pisana umjetnička djela, u Iheringa strogo je i neumoljivo zamijenjen kritičarem-teoretičarem, koji svoje teorije razvija s kazalištem i za njega, iskorišćujući svaku izvedbu o kojoj piše kao pokusni primjer za opća načela i povijesne perspektive.

IV.

Ta dva dijametralno suprotna pristupa kazališnoj kritici - jedan koji se toliko nerado upušta u teorijska razmatranja, koliko im je drugi strastveno sklon - često su rezultirala dijametralno različitim procjenama iste izvedbe, svaki puta iznova, čak i u dijaloškim iskricama tih dvaju kritičara o sâmom razilažanju njihovih mišljenja. Kerr i Ihering gledali su istodobno neku predstavu doslovce desetke puta, a njihove toliko različite

reakcije daju nam prosvjetljujuće i poučne primjere o tome do kolikih razmjera su kritika i ocjenjivanje u vezi s teorijskim pretpostavkama, bile one potisnute ili javno priznate. Ukratko ću opisati jedan značajan primjer - stavove Kerra i Iheringa o mladome Brechtu, kako bi se vidjelo koliko su različiti njihovi pristupi suvremenoj drami. (Jednako su poučni i njihovi različiti stavovi o tome što su weimarske pozornice učinile velikim klasicima, Shakespeareu i Schilleru, na primjer, ali zbog nedostatka prostora moram se suzdržati od upuštanja u tu raspravu.)

Brechtovi *Trommeln in der Nacht* (Bubnjevi u noći), prvi put izvedeni u Münchenskoj *Kammerspiele*, a zatim u berlinskom *Deutsches Theateru* 1922., bili su prva nova drama koja se odvažila na pozornici prikazati žalosnu i okrutnu sudbinu muškarca koji se vratio iz Prvoga svjetskog rata u kaos poslijeratne Njemačke. Ta je drama učvrstila Brechtov ugled perspektivnoga novog dramatičara, te mu donijela Kleistovu nagradu. Kerru se drama uopće nije svidjela i, zaista, u svojoj kritici u "Berliner Tagesblattu"⁶ nesmiljeno ju je sasjekao. Točnije, smatrao je da drama ima nedostataka u gradnji fabule: *Utemeljena je privilegija dramatičara da im ponestane ideja u petom činu.* Ovdje se to, pak, dešava već u trećem činu. Sveukupna konstrukcija drame je "depresivno loša", a tu činjenicu ne može sakriti aktualni žargon "ritma" - "varka ritma", kako je on naziva, s kojom dramatičari ekspresionizma pokušavaju opravdati nedostatak vještine gradnje. Jezik je jednako loš, svojevrsna "hrpica pomiješanih stilova", a redatelj (Otto Falckenberg) i njegovi glumci nisu čak ni pokušali cijelu stvar učiniti realno prihvatljivom.

Kerr ovdje, očito, ocjenjuje izvedbu, u usporedbi s dramaturškim normama dobro skrojene drame 19. stoljeća, samo kako bi ustanovio njene nedostatke. Možda ne nudi primjetno nekakvu teoriju, ali ipak podsvjesno i nehotice primjenjuje jednu: teoriju drame koja čini pozadinu dramâ Ibsena i ranog Hauptmanna, koje je tako strastveno podržavao na početku svoje karijere

⁴ Rühle, *Theater für die Republik*, str. 42.

⁵ Citirano iz C. Bernd Sucher, *Theaterlexikon*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1995, str. 330.

devedesetih godina prošloga stoljeća.

To sve potvrđuje onaj ključni prije spomenuti paradoks: kritičar ne može *ne* imati teoriju. Ako smatra da je nasreću nema, nedvojbeno se pridržava neke prošle, a traženje utočišta u zdravom razumu je, samo po sebi, kao što je istaknuo Stuart Hall, traženje utočišta u nepriznatoj teoriji.

Upravo to istaknuo je Herbert Ihering već u svojoj kritici berlinske izvedbe.⁷ Prije toga odgledao je i recenzirao Münchensku premijeru, te vrlo točno opisao što je novo u Brechtovoj drami i kako je nadišla granice naturalizma i ekspresionizma. Sada, je, u svomu berlinskom osvrtu, izravno napao Kerra tako što je njegov osvrt proglasio običnom reakcijom na svoj vlastiti: on *manje raspravlja o kazališnom događaju nego ja*. Ovo možda jest taktika, ali nije samo to. Ihering je uistinu i vjerovao da je kritičareva taktika važna u njegovoj borbi za novo kazalište (*U današnje doba biti kritičar znači biti taktičar*).⁸ U svojoj kritičkoj razmjeni s Kerrom, uspio je uvjerljivo prikazati kako ocjenjivanje drame u odnosu na zastarjele standarde tehničkoga savršenstva i norme gradnje "lagane francuske farse", čini kritičara slijepim za sve što je novo. On sprječava proboj kazališta budućnosti tako što obeshrabruje mlade, kreativne i inovativne talente. Pobjijajući Kerrove odrješite izjave, Iheringova analiza drame pokazuje kako individualni ritam zaista drži na okupu različite jezike i stilove što ih se izvodi jedne uz druge, a da su navodne slabosti gradnje zadnja tri čina ustvari znaci jedne nove snage stvaranja (*Gestaltungskraft*), koja oprezno traži put do ostvarenja i definiranja same sebe. Dakako, tada Brecht još nije razvio svoju teoriju "epškoga kazališta", pa su to neočekivanja i upečatljivija bila Iheringova zapažanja i razmišljanja, istodobno o strukturi drame i načinu na koji je ona postavljena na scenu, jer su zapravo predviđela neke od glavnih načela te teorije!

Brechtove drame i njegova kazališna proizvodnja Kerru su ostali neuvjerljivi do sâmog kraja, tj. do njegove i Brechtove emigracije iz nacističke Njemačke. Kada je 1928. *Dreigroschenoper* (Opera za tri groša) na velika vrata stigla na weimarsku pozornicu, sve što je mogao reći bilo je omalovažiti Brechtovo postignuće isticanjem da je ovaj postigao uspjeh zahvaljujući svojim izvorima (John Gay, Villon, Kipling) i svojim koautorima, među

njima posebno zahvaljujući skladatelju Kurtu Weillu, redatelju Erichu Engelu i scenografu Casparu Neheru. Iako je morao priznati da je večer bila zabavna, nije priznao teorijske implikacije predstave, njezino spajanje visoke i popularne kulture, intertekstualni utjecaj prošlosti i sadašnjosti jedne na drugu, napetosti između njezinih elemenata, te njezino uspješno stapanje marksističke analize i zabave.⁹

Nasuprot tome, Ihering, teorijski pripravan, kao uvijek, slavio ju je kao *trijumf otvorene forme*, te izuzetno važnu za zatvaranje pukotine između visokog i niskog, što je prijetila progutati suvremeno kazalište - rastrgano između bulevarske komedije za bogataše ili buržoaziju, te klasika za elitu znalaca. Slavio ju je kao ponovno rođenje kazališta iz duha revije, ali revije za radne ljude, a ne parazite.¹⁰ Takva analiza predstave *Dreigroschenoper* kao *nove otvorene forme, otvorene svima mogućnostima i temama* ne samo da nagovješćuje novu teoriju drame i kazališta, nego razumijeva i teoriju kulture te mjesto kazališta unutar nje.

Posljednja Brechtova premijera koju su oba kritičara gledala, prije nego što se u Berlinu spustila zavjesa kako za dramatičara tako i za njegove kritičare, bila je njegova adaptacija romana *Mati* Maxima Gorkog (1932). Samo su se u jednome oba kritičara suglasila: Helene Weigel u ulozi majke bila je briljantna. Ne računajući to, Kerrova je kritika bila potpuno poražavajuća. Ponovno je u Brechtovu recikliranju starijih materijala vidio samo nedostatak kreativnosti i maštovitosti, ali ovaj put završni je učinak prezirivo opisao kao *dramu primitivnog autora (...)* *idiotski komad* ("Idiotenstück") (... *dramu idio-ta za idiote*. Reagirajući na Brechtove zabilješke u programu, o epskom kazalištu, te preduhitivši pozitivnije reakcije drugih kritičara, prijezirom je ocijenio i Brechtove teorije: "zanimljiv pokus" u rječniku takvoga kritičara samo je "drugi naziv za nesposobnost", Brechtova "epska drama" nije ništa više nego napuhan izraz za "nesposobnu" i "nemoćnu dramu", a sve ono

⁶ Rühle, *Theater der Republik*, str. 406-408.

⁷ Rühle, *Theater für die Republik*, str. 408-410.

⁸ Rühle, *Theater für die Republik*, str. 41.

⁹ Rühle, *Theater für die Republik*, str. 884f.

¹⁰ Rühle, *Theater für die Republik*, str. 881f.

teoretiziranje "pretenciozne su budalaštine", "nepismena varka" koja služi da sakrije golotinju novoga cara kazališta.¹¹

Nasuprot tome, Ihering počinje svoj osvrt pomnom uporedbom Brechtove adaptacije s originalnom pričom Maxima Gorkog te filmskom verzijom Pudowkina, pokazujući kako Brecht desentimentalizira priču i potkopava herojsku patetiku filma. Nakon ove intertekstualne analize, on povezuje ono što se moglo vidjeti i čuti na pozornici s Brechtovim vlastitim teorijama o adaptaciji za pozornicu i njegovom teorijom o epskom kazalištu iz njegova kritičkog djela-u-razvoju, *Versuche*.¹² Ponovno pokazuje kako estetski i teorijski ima razumijevanja za novi stil glume, koji dijeli glumačku izvedbu na prikazivanje i pričanje, na predstavljanje i pokazivanje, te svojim opisom određenih gestâ u drami zapravo anticipira Brechtovu posve razvijenu teoriju o kretanjima pokazivanja "Gestus des Zeigens", prema kojoj glumac stalno u prvi plan stavlja svoje zanatsko umijeće glume.

V.

Što iz toga povijesnog primjera možemo primijeniti na prethodno postavljena pitanja? Niz stvari, mislim.

Kao prvo, moj primjer daje naslutiti da teorija nije uvijek nužna u rekvizitaciji novinskoga kazališnog kritičara. Jedan Theodor Fontane (1819-1898), pišući svoje izuzetne i još vrlo čitljive kritike u prilično mirnima i stabilnim uvjetima, kada su kazalištarci sa svojom publikom dijelili jasan, iako možda ne i čvrsto definiran osjećaj o biti kazališta i drame, mogao je raditi bez jasno izložene teorije. Zdravorazumska književna osjećajnost i već provjeren osjećaj za kazalište bili su dovoljni za njegove rasprave o vrlinama neke drame i za njegove predviđene, detaljne portrete glumaca, rad kojih je godinama pratio.

Kada je, međutim, kazalište uplivalo u nemirne vode modernizma, takvo impresionističko novinarstvo više nije bilo dovoljno. To se pokazalo već u sâmoga Fontanea čim se susreo s metodičnim i sustavnim naturalizmom Arnoa Holza i Johanna Schlafa. Njegova kritika njihove predstave *Familie Selicke* (Obitelj Selicke), premijere koja je 1890. označila prijelomni trenutak u povijesti modernoga njemačkoga kazališta, zaista nije dorasla toj povijesnoj prilici, a njegova zdravorazumska

odbojnost prema "toj tužnoj i dosadnoj tendenciji prema tužnomu i dosadnom" jednako je razumljiva koliko je neprikladna kao kritička analiza naturalističkoga kazališta.¹³ To će postati još očitije s narednom generacijom kritičara, onih koji su morali izvješćivati o kazališnim previranjima nakon Prvoga svjetskog rata, te ih procjenjivati. Kao što sam pokušao pokazati, čak ni veliki kritičar poput Alfreda Kerra nije htio razumjeti neke od najzбудljivijih trenutaka u razvoju kazališta: koliko je god poznao kazalište, koliko je god bio osjetljiv za postignuća najvećih glumaca toga doba, koliko je god bio nadaren snagom proznoga umjetnika da dosjetljivo sažme svoje dojmove u jednu jedinu uzбудljivu frazu - njegova odbojnost prema svim konceptualizacijama teorije učinila ga je vrlo nepouzdanim izvjestiteljem o svemu što je bilo novo i revolucionarno na berlinskim pozornicama Weimarske republike.

Sadašnje prilike, gledano barem s moga povlaštenoga berlinskog stajališta, slične su prethodno opisanima. Zbili su se odveć dalekosežni politički obrati, sjedinjenja, dezintegracije i preobrazbe, da bi u kazalištu moglo biti sve "kao i obično". Neke od najznačajnijih izvedbâ našega doba bile su neposredni odgovor na te raskole. Kasna djela Heinerja Müllera, primjerice, osobito *Hamlet Machine* (Hamlet mašina) te njegova sedmerosatna izvedba *Hamleta*. Sve te izvedbe poklopile su se s padom željezne zavjese i Berlinskoga zida,¹⁴ a njihov kazališni jezik može se razumjeti jedino unutar teorijskih okvira što obuhvaćaju načine reprezentacije te ideološke strukture i aktualne političke odnose. Kada kritičar ponudi samo divljenje glumčevoj bravuri na pozornici ili scenografovom umjetnosti, to nije od pomoći ni publici ni kazalištarcima.

U takvima dramatično promjenljivim okolnostima, ustanovu kazališta više se ne smije uzimati zdravo za gotovo, te je se mora braniti i opravdavati na nove načine. U mom gradu, naprimjer, negdašnji Zapadni Berlin riješio se svih državnih kazališta - *Schiller Theatera*

¹¹ Rühle, *Theater für die Republik*, str. 1104-1106.

¹² Rühle, *Theater für die Republik*, str. 1103f.

¹³ Jaron/Möhrmann/Müller, *Berlin*, str. 135.

¹⁴ Usp. moj "Hamlet und der deutsche Geist: Die Geschichte einer politischen Interpretation", u *Shakespeare Jahrbuch* (1992), str. 13-38.

i njegovog *Werkstatta*, *Frei Volksbühne*, *Schloßpark Theatera*. Opravdavanje njihova daljnjeg postojanja također je teorijski projekt. On istodobno obuhvaća kazališnu, kulturološku i političku teoriju, te je sada više nego ikad teorijska pronicljivost potrebna - i zapravo tražena - za savjetovanje političara u njihovu inače isključivo ekonomskom planiranju.

Kazalište našega doba, osim toga, u velikim je razmjerima na udaru drugih medija vizualne i verbalne reprezentacije, te se ono otvara prema njima uvlačeći se u njih, ili, pak, upijajući ih. Kazalište postaje sve manje stvar postavljanja dramskog teksta, dovodenja književnosti na pozornicu: spektakl često djeluje protiv teksta, ili djeluje s trivijalnim ili nerazvijenim tekstovima, ili uopće nema teksta. U takvome kontekstu, neknjiževne izvedbe poput parada, političkih manifestacija, cirkusa, revija ili sportskih događaja, rock-koncerata, techno-partyja ili rituala zabavne industrije, pa i neeuropske tradicije postavljanja kazališnih i inih javnih događaja, postale su važan pokusni poligon u potrazi postmodernističkoga kazališta za novom antropološkom osnovom "performativnosti".¹⁵

Takvi intermedijalni i interkulturalni *happeninzi*, događaji ili izvedbe temeljito potkopavaju već postojeće predodžbe o kazalištu utemeljenu na dramskim tekstovima te tradicionalnog kritičara usredotočena na raspravljanje o pojedinostima fabule i likova ostavljaju u škripcu.

Ako čitateljima želi dati nešto više od obvezno "tankih" opisa svega što se moglo vidjeti i čuti na pozornici, kritičar će se morati poslužiti semiotikom, teorijom medija, teorijama izvedbe ili teorijama stapanja umjetnosti (interart), interkulturalnim, postkolonijalnim ili teorijama spola, kako bi mogao konceptualizirati osnovna načela toga što se odigralo na pozornici. Kritike izvedbâ Roberta Wilsona tipičan su primjer, barem u Njemačkoj. Čak i kada su bile entuzijastične, bile su najčešće suviše u svojim nastojanjima da samo prenesu na papir učinke Wilsonove kazališne proizvodnje. Uzaludno su opčinjavajućom prozom pokušavale predstaviti njegove očaravajuće spektakle, slaveći njihovu navodnu senzualnost bez značenja, umjesto da su pokušali razraditi strategije i načela drukčije vrste značenja.

Još jedna stvar koju nas ovaj primjer uči jest da kritičari moraju biti barem jednako toliko teorijski osviješteni koliko i sami umjetnici - iako potonji često teže umanjivanju vlastite teorijske osviještenosti agresivnim ili obrambenim antiteorijskim stavom.

Moj odgovor na naše pitanje "Koliko teorije treba u kazališnoga kritičara današnjice?" vrlo je jednostavan: mnogo. Čak i više nego što je trebao dvadesetih godina ovoga stoljeća. I ne samo jednu, već treba mnogo teorija. Jedna jedina teorija, s velikim "T", bila bi izuzetno kontraproduktivna. Ono što trebamo jesu teorije kao pokretni okviri za pokretne ciljeve, to jest za iznimno raznolike kazališne događaje s kojima se susreće kritičar današnjice. Semiotika, lingvistika, teorije o postmodernizmu i postkolonijalizmu, o spolu i subjektivnosti, feminističke i postfeminističke teorije, teorije intertekstualnosti i metatekstualnosti, teorije o izvedbi i stapanju umjetnosti. . . Svaka postojeća teorija kritičaru je potrebna, ili će mu biti potrebna.

To zvuči uistinu dojmljivo, ali treba napomenuti da teorije ne postoje zato da bi se kritičar njima hvalio, već zato da bi ih upotrijebio i pokrenuo! To jest kritičar mora nositi svoje teorije s lakoćom. Ne smije širiti najnovije krilatice kritičarskog žargona zato da bi impresionirao čitatelja, već ih mora prevesti u općeprihvatljivu prozu koja rasvjetljava zašto, kako i zbog čega nekoga kazališnog događaja. Tako kritičar može pokazati svoju najvišu umjetnost, koja je oduvijek bila umjetnost posredovanja - posredovanja između kazališnog projekta i njegove publike, te između teorijskih tekstova, kazališnih eksperimenata i publike.

prevela s engleskog: Vedrana Zupanič

¹⁵ Usp. Marvin Carlson, *Performance: A critical Introduction*, Routledge, London, 1996.