

Ob prevodu Brechtovega Malega gledališkega organona

(Kleines Organon für das Theater)

Rado
Riha

Zapisa, ki ima za podlago izbor besedil »nekaterih najvidnejših modernih gledališčnikov« (E. G. Craig, A. Appia, S. I. Witkiewicz, A. Artaud, B. Brecht) z naslovom Med Artaudom in Brechtom, izdanim kot devetinpetdeseti zvezek Knjižnice Mestnega gledališča ljubljanskega, ne zanima tista dimenzija izbora, ki jo je njegov urednik A. Inkret označil kot vprašanje literature v gledališču. Ostaja enostranski, kolikor se opira le na tekst B. Brechta Mali gledališki organon. Prevod tega najbolj zgoščenega Brechtovega poskusa, da bi utemeljil lastno gledališko prakso, nas namreč gotovo znova postavlja pred vprašanje celovite recepcije Brechta v Sloveniji, saj označuje predvsem spregledanost Brechtovega poskusa konstituiranja nove estetike oz. njegovega obsežnega reševanja vprašanj, ki jih praktično zastavljajo njegova dramatika, proza in poezija na teoretičnem nivoju. Pri tem vprašanju gre seveda najprej za nujnost izpostave tistega horizonta, v katerem se Brechtovi teksti sploh lahko določijo kot teorija in ne kot zgolj (v bistvu) neobvezujoče izpovedi pesnika, ki je za trenutek odložil ustvarjalno pero ter se prepustil razmišljanju o svojem lastnem početju. Šele tako lahko odgovarjamo Brechtovi težnji, da bi demaskiral buržoazni red na področju umetnosti.

Takšna naloga sega v območje vprašanj, ki vsekakor zahtevajo tehtnejšo zastavitev, kot jo je zmožen dati ta zapis. Tu nam gre samo za izpostavitev nekaterih momentov Brechtove dramatike, ki so utemeljeni v širšem kontekstu marksistične teorije. (V tem sklopu se zastavlja tudi vprašanje Brechtovega sodelovanja z njegovim, če uporabimo ideološko formulo literarne znanosti, »marksističnim učiteljem« K. Korschem, čigar predavanja v okviru Studienzirkel Kritischer Marxismus je začel Brecht obiskovati leta 1926.)

Za izhodišče lahko vzamemo vprašanje, ki ga je zastavil F. Dürrenmatt in na katerega je poskušal najti odgovor tudi Brecht, namreč vprašanje, »ali lahko gledališče današnji svet sploh še prikazuje« (Brecht, /G/esammelte /W/erke 16, str. 929, Suhrkamp 1967). Gre za vprašanje, ki ne določa zgolj Mali gledališki organon, marveč označuje celotno Brechtovo delovanje.

Po splošni definiciji gledališča — »Gledališče je v tem, da ustvarja žive upodobitve sporočenih ali izmišljenih dogodkov med ljudmi, in sicer ljudem v razvedrilo« (GW 16, 663, odst. 1 — tu puščamo ob strani problemski sklop kategorije razveseljevanja, čeprav gre gotovo za eno osrednjih kategorij Brechtove nove estetike) — podaja Brecht osnovno zahtevo za zgornje vprašanje: v različnih zgodovinskih obdobjih je hkrati z različnostjo »vsakokratnega zgodovinskega področja človeških odnosov« različen tudi pogled nanj, temu ustrezno se morajo razlikovati tudi načini upodobitve sveta v gledališču (prim. GW 16, 665). Temeljno dejstvo, ki ga mora dramatik upoštevati, je torej, da je področje človeških odnosov, za katero mu vselej gre, vedno *zgodovinsko področje*, upoštevati mora njegovo zgodovinsko spremenljivost ter hkrati s tem specifičen zgodovinski način prikazovanja

v gledališču. S takšnim izhodiščem (kolikor se mu vsak premislek izpostavi vedno kot zgodovinski premislek) se Brecht očitno postavlja v območje vprašanja zgodovine in zgodovinskega premisleka, ki mora tako odločujoče določati njegovo teorijo in prakso.

Ta (shematična) določitev Brechtovega izhodiščnega problema nam dovoljuje, da opredelimo Brechtovo gledališče kot *zgodovinsko gledališče*, obenem pa seveda zahteva, da določimo za zdaj še večznačen pojem zgodovinske refleksije (»odnosa« do zgodovine). Okvirno bomo to storili z negativno opredelitvijo. Brechtovo gledališče se lahko legitimira kot zgodovinsko le, kolikor zapreči dve plati istega »odnosa« do zgodovine: bodisi padeč v relativizem (kjer se refleksija konča z ugotovitvijo, da ve vsakokratno obdobje sebe in svoj svet, da postavlja svoje resnice v zgolj sebi pripadajočem, zaprtem horizontu vedenja. Zavračanje relativizma z argumentom, da kot edini absolut predpostavlja lastno resnico, ostaja vedno nezadostno. Navidezno se možnost takega razumevanja odpira tudi pri Brechtu: »ti Grki« so razumeli gledališče tako, »ti Francozi« zopet drugače /GW 16, 665/.), bodisi vzpostavljanje zgodovine kot »objektivnega« dogajanja »na sebi«, dogajanja s svojo lastno notranjo nujnostjo. S tem se odpira možnost manipulativnega odnosa do zgodovine, oz. drugače rečeno, možnost marksizma kot nauka (Lehre), ki najgloblje zajema objektivne zakonitosti gibanja zgodovine. (Možnost, ki se Brechtu v Malem organonu postavlja predvsem v njegovem neposrednem enačenju kritike z znanstveno-tehnično produkcijo /GW 16, 671/. V tem problemskem sklopu se tudi kaže, kako problematična je utemeljitev hedonističnega principa gledališča v »strasti /znanstveno-tehnične — RR/ produkcije«.) Gre torej za dve plati istega: možnost /nemogućnost objektivnega spoznanja je zarisana zgolj v črtanju/ ireduktibilnosti subjekta iz spoznavnega procesa.

Govorjenje o Brechtovem gledališču kot zgodovinskem gledališču zahteva torej razširitev naše izhodiščne postavke: ne dejstvo, da se Brechtu postavlja kot temeljna predpostavka refleksije »predmet« zgodovine (zavest o vsesplošni zgodovinski spremenljivosti in spreminjanju), marveč način, kako rešuje vprašanje zgodovine, opravičuje našo definicijo njegovega gledališča. (Zaradi možnega nespোরazuma: »način, kako rešuje«, nam tu ne pomeni v metodični aktivnosti subjekta utemeljenega pristopa do zgodovine.)

Toda s takšno opredelitvijo smo še vedno v težavnem položaju. Med približno tridesetimi najpomembnejšimi Brechtovimi dramami samo tri posegajo v preteklo obdobje: *Leben des Galilei* (prva obdelava l. 1938/39, druga, t. im. ameriška, l. 1946, tretja, berlinska, l. 1955), *Mutter Courage und ihre Kinder* l. 1939, *Die Tage der Commune* l. 1948/49. (Sem lahko prištejemo še predelave dram drugih avtorjev: *Antigone* l. 1948, *Der Hofmeister* l. 1950, *Coriolan* l. 1951/52, *Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen* l. 1953, *Pauken und Trompeten* l. 1954). S kakšno upravičenostjo torej imenujemo njegovo gledališče zgodovinsko gledališče? Kakšno mesto zavzema zgodovina v Brechtovih dramah?

Delo si bomo olajšali s tem, da vzamemo za primer eno od dram z očitno zgodovinsko vsebino, v našem primeru bo to *Mati Korajža*.¹ Vsakokratno »zgodovinsko področje človeških odnosov« je tu tridesetletna vojna, vendar jo gledalec spozna na nek specifičen način: kot usodo in skozi usodo

¹ V nadaljnjem izvajanju se opiram na tekst R. Barthesa: Brecht, Marx et l'histoire.

marketendarice Anne Fierling, imenovane mati Korajža, ki se v neposrednem stiku z vojnim dogajanjem preživlja s prodajanjem svoje krame. Gledalec se ne sreča na odru z realnim prikazom konkretnega zgodovinskega dogajanja, marveč mu je prezentna le površina tega dogajanja: nesreče, trpljenja, neuspešna prizadevanja posameznikov.

Pri tem se izkaže, da imajo osebe v drami do zgodovinskega dogajanja dvojen odnos. Neprestano razbijajo kliše pojmovanja zgodovine kot objektivizacije dejanj vojskovodij, cesarjev, velikih junakov, poslanih po božji volji ali v imenu kake vzvišene ideje. Pojmovanju zgodovine jemljejo patetični sijaj. (Prim. dialog med vojnim kuratom in kuharjem: ko poskuša vojni kurat utemeljiti vojno kot transcendentno dogajanje po božji volji — »to je verska vojna. Ne navadna, ampak posebna, ko se godi za vero in je torej bogu dopadljiva« — kuhar s pritrevanjem to ovrže. »To je pravilno. Na en način je to vojna, s tem, da se požiga, kolje in ropa, malo posiljevanja ne smemo pozabiti, toda različna od vseh drugih vojn zato, ker je to verska vojna, to je jasno.« S tautologijo, da je verska vojna pač verska vojna in različna od vseh drugih, ker je verska, razkrinka kuhar razlago vojnega kurata.) Mati Korajža končno izreče tisto, kar po njenem določa vsako vojno: gre za dobiček in »drugače mali ljudje kot jaz sploh ne bi sodelovali«. Zgodovinskemu dogajanju spodbija tako vsako legitimiranje z nečim transcendentnim, zreducira ga na njegovo posvetno osnovo — v njenem primeru na trgovanje.

Kot donosen vir dobička pa stoji vojna na drugi strani Materi Korajži nasproti kot tista moč, ki stalno zničuje njena prizadevanja ohraniti svoje življenje in življenja svojih otrok. Celotna drama je prikaz neuspešnosti tega njenega prizadevanja. (Pri tem je značilno, da izgubi vse tri otroke v trenutkih, ko se ukvarja s trgovanjem.) Gre za situacijo, ki jo je meščanska kritika označila kot razklanost med materjo in trgovko.

Bistveno je, da mati Korajža ne spozna, zakaj so njena prizadevanja neuspešna. Situacija na koncu drame je istovetna z začetno: mati Korajža, ko odhaja od trupla svoje hčerke: »Začeti moram spet s kupčijo«. Tu se izkaže sedaj tisti dvojni odnos do zgodovine, ki določa osebe v drami: kljub razkrinkanju »vzvišene« zgodovine, utemeljene v nekem transcendentnem redu, se povrne nezmožnost spoznati »pravo« zgodovino, dejanskost zgodovinske situacije. Mati Korajža sicer zreducira vojno na njeno »posvetno osnovo«, ne vidi pa razklanosti te osnove. (»Njegovo /Feuerbachovo — RR/ delo se sestoji v tem, da razkroji religiozni svet v njegovo posvetno podlago. Toda dejstvo, da se posvetna podlaga sama od sebe loči in si utrdi samostojno kraljestvo v oblakih, se da razložiti le iz samorazklanosti in nasprotovanja te podlage sami sebi.« Marx, IV. teza o Feuerbachu, MEW 3).

V perspektivi matere Korajže ima njeno trgovanje pomen nekega popolnoma »naravnega« (samoumevnega), nesprenmljivega dejstva. Kljub njenemu prizadevanju, da bi obvarovala svoje otroke pred vojno, ji ta jemlje enega za drugim; s tem postane vojna usoda, ki neodvisno od človekovih hotenj nad njim vlada. Med individualno usodo in potekom zgodovine nastane *razkol*. Človekovo prizadevanje je na eni strani in dobi utemeljitev v neki večni človeški naravi (v naravi metafizične Matere), zgodovina pa poteka na drugi strani; njun medsebojni odnos se zvede na očitno tendenco zgodovine, da zničuje to »človeško bistvo«. Zgodovina nastopa kot substancionalno, človek je njeno sredstvo. Večina oseb Brechtovih dram se giblje v dimenziji tega razkola, ne da bi ga mogle spoznati.

Skušajmo sedaj iz te »analize« drame priti do nekaterih ugotovitev. Drama Mati Korajža se sicer dogaja v konkretni zgodovinski situaciji (situaciji tridesetletne vojne), vendar tridesetletna vojna ni tema Matere Korajže. Na koncu vemo o tej vojni toliko kot na začetku. Drugače rečeno: Brecht neposredno ne postavlja na oder del zgodovine z namenom, da bi razložil njene »gibalne zakone«, »objektivne zakonitosti«, ki ji vladajo. Ne gre torej za »marksistično« upodobitev dejanskih socialnih odnosov in interesov plemstva, duhovščine ali meščanstva v 17. st. Brechtov marksizem se ne določa iz vprašanja »umetniške« presaditve Marxovih teoretičnih koncepcij na oder. Brechtove osebe so sicer vse jasno socialno določene (z osnovno delitvijo na »podjetnike« in »podvzemance«), ne gre pa za neposredno prikazovanje razrednega boja. Ali po Barthesu — »toda Brechtovo gledališče ne nastopa kot *odprto* historično prikazovanje razrednih bojov; njegove osebe pripadajo vse določenemu razredu, toda ne moremo reči, da ga predstavljajo kot šahovska figura ali znak historične algebre«. Primarne funkcije Brechtovega gledališča ne moremo označiti kot zahtevo po marksistični upodobitvi sveta. Namen svojega gledališča določa Brecht ravno iz razkola (med osebno usodo in zgodovinskim dogajanjem ter iz nezmožnosti spoznanja tega razkola). Problematika njegovih del je »problematika spoznatnosti... tisto ozko področje, kjer kaže dramatik neko slepoto« (Barthes).

Da postane spoznatnost (sveta) ena temeljnih kategorij pri Brechtu, izhaja iz njegove analize sodobnega sveta. »Premislimo, da se srečujemo v temnem času. Ljudje na veliko zatirajo in izkoriščajo drug drugega, vojaška klanja in miroljubna poniževanja vseh vrst... so privzela že skoraj nekaj naravnega... tudi na socialni svet gledamo kot na naravo, skoraj kot na pokrajino.« (GW, 16, str. 539) Vojaška klanja in miroljubna poniževanja kot podoba našega časa pa sama na sebi še ne pomenijo bistvene nevarnosti. Nevarnost grozi od drugod: vse postaja *naravno*. Ta pojem, ki se neposredno navezuje na vprašanje spoznatnosti sveta, ima dva tesno med seboj povezana pomena. Kar je naravno, je povsem samoumevno, je zgolj tako, kot je, ne more biti torej nikoli drugačno. Vse druge možnosti, vsaka negativnost, so izključene, svet, razumljen kot naraven, je zaprt, »enodimenzionalen« svet. Kot samoumevno pa se vzpostavlja naravno obenem kot tuja, zunaj človeka obstoječa in človeka vedno že obvladujoča moč.

Kot je znano, razkriva Brecht tak odnos do sveta tudi v gledališču. Po Brechtu je bil temeljni princip vse dotedanje dramatike princip vživetja. Gledalec se je identificiral z junakom na odru, skozi vživetje je spoznal lahko zgolj to, kar je spoznal dramski junak, oz. igralec je gledalcu vsiljeval svoje občutke in poglede na kakšno dogajanje. Položaj gledalca je tako zgolj receptiven, pasiven. Brecht opisuje take gledalce kot speče, ki nemirno sanjajo, »ne gledajo, marveč boljčijo, kot tudi ne slišijo, marveč prisluškujejo. Kot uročni strmiijo na oder, izraz, ki izvira iz srednjega veka, časa čarovnic in črnošolcev.« (GW 16, 674)

Nasproti takemu svetu in njegovi dramatiki postavlja Brecht »novo tehniko v gradnji drame, odrski tehniki in načinu igranja« (GW 15, str. 301), svoj potujitveni učinek (Verfremdungseffekt). Šele ta osrednja kategorija Brechtove dramatike nam omogoča odgovor na vprašanje, v kakšnem smislu je Brechtovo gledališče zgodovinsko. Izhodišče za takšno opredelitev nam je sedaj Brechtova določitev sodobnega sveta kot zapirajočega se, ki določa mesto, kjer se začenja funkcija gledališča — razkol med individualno usodo

in potekom zgodovine ter slepota za ta razkol. Iz te perspektive mora opravljati potujitveni učinek hkrati dvojno funkcijo: postavlja se v vmesni prostor razkola, s tem da ga šele dejansko razpre, hkrati pa tako že omogoča njegovo premagovanje. Brecht se tako nikoli ne ustavi pri prikazovanju tega razkola, vedno mu gre že za njegovo premagovanje. Potujitveni učinek najprej (z neprestanim razbijanjem iluzije) prikazuje *igro kot igro*, onemogoča identifikacijo z dogajanjem na odru. Med odrom in gledalcem odpira neko distanco, distanco zavesti, refleksije. Nivo refleksije, ki se z različnimi sredstvi² vzpostavlja poleg dramskega dogajanja, omogoča gledalcu, da ve o dogajanju na odru vedno že več kot dramski junaki. Dogajanje izgubi namreč svojo samoumevnost (naravnost), gledalcu stoji nasproti kot »tuje«, sporno. Vidne postanejo povezave z drugimi dogajanjmi, različna možna umeščanja v celoto. Potujitveni učinek pomeni (zavestno) ustvarjeno negotovost. Svet je dan v odprtosti svojih možnosti, v ospredje stopi časovnoprostorska določenost. Potujevati pomeni historizirati. V osebe in dogajanja, ki niso več samoumevna, se ne da več vživeti, »polaščanje« drame, ki potuje (odpravlja samoumevno), ni več možno na temelju vživetja.

Vendar, in to je tu bistveno, z odpravo samoumevnega v svoji »tujosti« vprašljivosti izpostavljeno dogajanje kaže kot vprašljivo *hkrati tudi že smer vprašanja* (ter s tem tudi možnega odgovora). Ko potujitveni učinek potuje dogajanje, ko ga torej postavlja gledalcu nasproti kot njemu »tuje«, dejansko provocira njegovo zavest v gibanje, v katerem je dosežena združitve temeljnega razkola. Izpostava vprašljivosti zahteva oz. je možna le v hkratni eksplicitni tematizaciji predpostavk, ki določajo to, kar se kaže kot vprašljivo. Pri tem predpostavke ne pomenijo enkrat danega in ugotovljenega dejstva, marveč obstajajo zgolj v svoji konkretni zgodovinski podobi, kot spreminjajoče se predpostavke in ne kot splošno dejstvo. Le v dimenziji stalne refleksije in s tem »konstitucije« predpostavk doseže mišljenje svojo zgodovinskost. S tem ko potujitveni učinek napoti gledalca, da zavrže samoumevnost in izpostavi dogajanje v njegovi odprtosti (različnih možnosti), ga že usmerja k premagovanju razkola. Individualna usoda se izkaže v svoji vključenosti v zgodovinsko dogajanje, usoda posameznika je bistveno povezana z zgodovinskim dogajanjem, je *sama že dogajanje zgodovine*: »človeško bistvo« je vedno zgodovinsko bistvo. »Zgodovinskih pogojev seveda ne smemo misliti ... kot temnih sil (ozadja), marveč jih ustvarjajo in vzdržujejo ljudje in ljudje jih spreminjajo: sestavlja jih to, kar ravno delamo.« (GW 16, 679)

Če imenujemo Brechtovo gledališče zgodovinsko gledališče, je to toliko, *kolikor provocira k zgodovinskemu mišljenju*, mišljenju, ki se opira samo na zgodovino, ki je *zmožno reflektirati lastno vpetost v zgodovino*. Pripoznavanje lastne vključenosti v zgodovinsko dogajanje kot zahteva po zavestni refleksiji lastnih predpostavk tako premaga dilemo subjektivnega ali objektivnega »odnosa« do zgodovine, ki mora v zadnji instanci vedno izpostaviti

² Gre za sredstva v makrostrukturi (prologi, epilogi, imenovanje avtorjevega imena, igra v igri, projicirani napisi, songi itd.) in v mikrostrukturi drame (sredstva jezikovnega oblikovanja: zoperstavljanje nasprotij, pomembno nastopa kot samoumevno, kar je samoumevno, dobi pretiran pomen, isti dogodek se ponovi v različnih okoliščinah, besedne igre itd.). Podrobno razčlenitev potujitvenega učinka najdemo v delu R. Grimma: Bertolt Brecht, Die Struktur seines Werkes.

neko zunajzgodovinsko in kot tako nedoločljivo realiteto, mišljenju je vzeta možnost utemeljevanja v nečem zunaj in neodvisno od njega obstoječem.³

Ko razpravljajo o uprizoritvi predelane Shakespearove drame Coriolan, določijo Brechtovi sodelavci njen namen kot nalogo pokazati, »da se lahko pozicija podjarmljenega razreda okrepi z grozečo vojno...«, da razlika v dohodkih lahko podjarmljeni razred razdvoji, itd«. Brecht najprej molči. Nazadnje reče: »Ne samo. Radi bi imeli in posredovali veselje, da se obdela kos razsvetljene zgodovine. In da se doživi dialektika« (GW 16, str. 887—889). Prikazovanje gotovih spoznanj, pa naj bodo še tako pravilna, ni, v svetu, ki nosi v sebi tendenco k »samoumevnemu«, primarna naloga Brechtovega gledališča. Pomembnejše je napotiti mišljenje v refleksijo lastne vključenosti v zgodovino, sproščanje kritičnega, dialektičnega mišljenja.

Brechtovo gledališče kaže tako čezse (kot območja estetske realnosti), je v sebi samopreseganje: drama kaže iz svojega območja v dejanskost gledalca. Tu, v dejanskosti mora gledalec prevzeti in izpolniti nalogo, ki jo drama zgolj zastavlja. Mati Korajža se sicer ničesar ne nauči, »publika pa se lahko, po mojem, ko jo opazuje, vseeno nekaj nauči.« (GW 17, str. 1147)

³ Potujitveni učinek ima tako lahko svoj pomen in ga je treba razumeti le v celotnem kontekstu Brechtove teorije. Ni golo sredstvo, prineseno od zunaj: utemeljevanje potujitvenega učinka v horizontu objektivističnega samorazumevanja znanosti ostaja nezadostno. Tako razumevanje ni zgolj »samovolja« Brechtovih interpretov (npr. Jendrek Bertolt Brecht, *Drama der Veränderung* ter R. Grimm Bertolt Brecht, *Die Struktur seines Werkes*), marveč najde svoje opravičilo v Brechtu, ki je, posebno po drugi svetovni vojni, navezoval razumevanje potujitvenega učinka izključno na znanost. Brecht razume znanosti kot na sebi revolucionarne zgolj zaradi njihovega stalnega spreminjanja, izboljševanja izhodiščnih tez. Pri tem se nikoli ne vpraša po značaju njihove »kritičnosti« in njihovega dvoma o obstoječem. Njegov nekritični odnos do znanosti oz. bolje, pristajanje na objektivistično samorazumevanje znanosti, prihaja do veljave posebno v njegovem teoretičnem delu Mali gledališki organon in v drami Življenje Galileja. (Da gre Brechtu v drami za vprašanje znanosti in ne historičnega Galileja, dokazuje obstoj treh variant, ki so nastale v zvezi s konkretnimi dogodki. Prva varianta: cepitev uranovega atoma; druga: eksplozija atomske bombe v Hirošimi. (Prim. o tem članek Kathe-Rulicke v *Sinn und Form*, 2. Sonderheft Bertolt Brecht.)