

v njih v veliki meri razblinja in izgublja svojo realno podlago. To pa še ni vse. Franz Marc je prispeval k drugi izdaji almanaha še uvodno besedo, v kateri je med drugim zapisal tele misli: »Vse, kar se bo nekoč uresničilo, lahko na zemlji samo zasnujemo.« Ta Däublerjev stavek — nadaljuje — »sprejmemo lahko kot oznako za vse naše ustvarjanje in hotenje. Nekoč, kadarkoli že, se bo dopolnilo, a v nekem drugem svetu, v nekem drugem življenju. Mi lahko na zemlji pripravljamo za vse to samo zasnutke.«

Ali bi kazalo temu še kaj dostaviti, da bi bila predstava o modrih konjih popolnejša? Morda samo to, da je imel Kosovel ta čudna bitja za znanilce bližajoče se smrti, ko stopajo le rahlo zaznavni »skozi meglo«, kot beremo v *Nihilomelanholiji* (293), in gredo čez polja, odeti »v plašče mesečine«, kot pravi v naši pesmi.

S svojo razpravo smo pri kraju. V njej smo se v glavnih obrisih dotaknili temeljnih pojavov v motivnem svetu *Integralov*, a nakazali tudi tiste, ki se nam zde obrobni. Nikjer nismo silili v podrobnosti, da ne bi morda nehoti razbili okvira svoje študije, zato pa smo se raje razgledali po naravi in funkciji nekaterih motivov v konstrukcijah samih, da bi razumeli njihovo zgrajenost in estetsko učinkovitost. Toda tudi tukaj smo ravnali previdno, ker smo se zavedali, da bi o vsem tem lahko govorili natančneje šele tedaj, ko bi segli še na področje Kosovelovega konstruktivističnega nominalnega stila, spregovorili o njegovih novi metaforiki in novi verzni teoriji. Vse to pa sodi v posebno obravnavo, takšno, ki bo temeljila na dognanjih, do katerih smo se dokopali v pričujoči.



Bratko
Kreft

Brecht in marksizem

V letih po drugi svetovni vojni so v središču svetovnega gledališkega dogajanja vodilni predvsem štirje dramatik: Bertolt Brecht, Jean Paul Sartre, Samuel Beckett in Eugene Ionesco. Vsak izmed njih ne zastopa le svoje pojmovanje dramatike in gledališča, marveč tudi svojo idejo, mogli bi celo reči, neko svojo ideologijo in filozofijo, to se pravi svoj svetovnonazorski pogled na sodobni svet, družbo in

človeka ter na nasprotja med njima in v njih. Sartre, ki si je kot mislec ustvaril svoj sistem eksistencialistične filozofije, v kateri se prepletajo idealistične in materialistične komponente, sta dramatika in gledališče sredstvo, da z njima po dramatiziranih primerih različnih človekovih bojov in družbenih ter idejnih nasprotij današnjega sveta dokaže resničnost svojih filozofsko eksistencialističnih spoznanj in tez. Zato je njegovo dramsko delo v tem smislu značilen sodoben primer tezne dramatike, saj je v njej ves angažiran za svoj eksistencializem in njegov individualizem. Najznačilnejši primer in vrh Sartrove dramatike eksistencializma je njegova obsežna drama *Hudič in dobri Bog*.

Becket je v svojem najboljšem delu *Čakamo Godota* prikazal absurdnost deklasiranega clocharskega človeka, njegovega položaja in njegovo brezizhodnost, ko čaka tako rekoč vse življenje v nekih določenih družbenih razmerah na odrešitev, na osvoboditev iz absurdnih razmer in na osvoboditev samega sebe pred svojim lastnim subjektivnim in objektivnim jazom. Izčrpan je in na robu prepada čaka, da ga bo rešil nekdo, ki ga imenujeta junaka njegove drame Vladimir in Estragon Godot. Nikoli ni hotel Becket jasno povedati, koga je v tem Godotu simboliziral. Zato so o njem različne razlage. Nihče ne more z gotovostjo reči, ali je ta Godot, ki ga čakata Vladimir in Estragon, novi Človek (pisan z veliko začetnico) ali morda Bog-odrešenik. Za Becketa je dovolj, da ga potepuha in brodolomca Vladimir in Estragon čakata. Nihče ne ve, ali ga bosta dočakala. Verjetneje pa je skoraj bolj, da ga ne bosta dočakala, da ga bosta čakala večno, ker ni odrešitve, le čakanje in hrepenenje je tu. Takó se je Becket morda celo nehoté zatekel v svet nekdanjega neoromantizma in simbolizma, v svet večnega hrepenenja, ki je bilo neoromantikom edino utešenje, kakor je to v smislu neoromantičnega simbolizma izpovedal po svoje med drugimi tudi že Ivan Cankar v svoji dramatski pesnitvi *Lepa Vida*.

Ionesco je šel od Becketa še bolj v grotesko in zadnja leta se je zatekel še v gledališče okrutnosti. V svojem zadnjem delu *Macbett*, ki ga piše izzivalno z dvema tt, da bi ga tudi po tem razločevali od Shakespearovega *Macbetha*, čeprav si je nekaj glavnih oseb in tudi precej dejanja sposodil pri njem, gre v okrutnosti dejanja in oseb skoraj do skrajnosti, ker hoče po dosedanjem svojem gledališču absurda manifestirati še za gledališče okrutnosti. To se pravi, da hoče dramatsko-gledališko podobo absurdnosti in okrutnosti življenja hkrati ter nesmiselnost vsakega boja zoper družbene razmere, kakršne so, ker so po njegovem nespremenljive. V tem je pravo nasprotje Brechta. S tem pa ni rečeno, da ni ob Ionescu in pred njim podob absurdnosti in okrutnosti tudi pri drugih dramatikih. O tem pričajo že prva dela pofrancozenega Rusa Adamova, ki pa se je pozneje odmaknil od te smeri, in Španca Arabella, čeprav si ta prizadeva, da bi njegovo gledališče absurda in okrutnosti bilo tudi gledališče revolucionarnega protesta. Raven globine in kvalitete dramatskega dela pa določa v tem primeru, tudi vprašanje, kakšna umetniška izrazna sredstva pri tem dramatik uporablja, če hoče s svojim delom doseči trajen umetniški in umetniško-etičen učinek, saj sta pri revolucionarni in protestni dramatici in gledališču prav tako važna in nepogrešljiva kakor pri klasični.

Tudi v dramatici mladega Brechta najdemo absurdnosti in okrutnosti. Razložek pa je vendarle že v tem, v kakšni obliki in iz kakšnih idejnih izhodišč in do kakšnih zaključkov prihaja. Ionesco in vsem, ki so privrženci iste smeri, sta absurdnost in okrutnost človeške družbe nekaj nespremenljivega, nekaj, kar je tu kot trajno in tako rekoč samemu sebi namen. Zato prehajajo iz absurda v absurd zaradi absurda samega. Ionesco ne veruje, da bi se mogla človek in družba spremeniti na boljše, ker se po njegovem zmeraj znova vračata v isto. To ni zgolj pesimizem, to je že potencirani pesimizem-nihilizem, ki se skriva tudi za Camusovo »filozofijo Sizifovega humanizma«. Iz spoznanja te statističnosti in nerazvojenosti je tudi nastala antidrama. Dejanja, ki bi se razvijala, ni, je le gibanje v krogu (*circulus vitiosus*).

Če je Ionesco v svojih novejših delih v načinu nekoliko jasnejši, idejno je ostal na istih pozicijah, kakor je v *Plešasti pevki*, *Učni uri* ali v *Stolih*.

Dramaturško je razloček v tem, da so njegove eno in dvodejanske antidrame še zmeraj boljše od njegovih večdejank, kjer mu včasih že proti koncu drugega dejanja zmanjkuje dramske »akcije«, ki se ne more več stopnjevati, ker sta se absurdnost in okrutnost že izčrpali v prvih dveh dejanjih. Tako prehajajo kaj hitro iz ekspozicijske »dramatičnosti« v antidramatsko statičnost. Zato je zanj značilno, da obvlada svojo temo dramsko in idejno pravzaprav le v eno in dvodejankah in je v njih tudi najboljši. Odprto pa ostane vprašanje, ali je sploh mogoče ustvariti antidramo kot igro v več kakor dveh dejanjih? Ionescov *Macbett* je nabit z okrutnimi dejanji v številnih prizorih. Zato ni več antidrama, marveč že nekakšna superdrama absurdnih in okrutnih spopadov in spletk.

Nekaj podobnega je z Becketom. Tudi njegova igra o nepričakanem Godotu se izčrpa v dveh dejanjih, ker se dejanje giblje tako rekoč v ozkem začaranem krogu teze, ki jo skuša v dramski obliki prikazati in uveljaviti predvsem z dialogom (konverzacijsko). Eno izmed njegovih zadnjih »dramatskih del« je *Breath* (Dih, 1969) sploh brez besed in oseb in traja le nekaj trenutkov. Tako je že Becket početak tiste antidrame, ki jo hoče zastopati Ionesco sam, ker samozavestno spregleduje vse svoje predhodnike.¹ Ionesco prizna, da je le Genet pred njim, a samo za dolžino nosu, kakor se je izrazil. Zato pa odklanja npr. Adamova, ker je krenil v drugo smer, Brecht pa že kar zaničuje, sovraži in sploh zanika. Za Ionesca in nekatere njemu sorodne pisatelje Brecht sploh ni nič drugega kakor navaden komunistično-marksistični didaktik in kvečjemu spreten »agitpropski« teatralik.

Pod vplivom nekaterih takšnih pristranskih in seveda krivičnih kritikov z desne se je v zadnjih letih ponekod (tudi pri nas) nekoliko zameglilo in skalilo nekdanje pozitivno mnenje o Brechtu, ki pa je bilo včasih tudi bolj politično kakor umetniško. Zaradi raznih novih primerov ponovnega globljega zanimanja za Brechtovo delo tako na zahodu kakor na vzhodu pa je mogoče govoriti že o začetku neke renesanse njegovega dela, ki se po njegovi smrti osvobaja nekdanjih očitkov preveč zgolj političnega gledanja na njegovo delo, pa naj bo to negativno z desne ali pozitivno z leve. Nekatere razprave o njegovem delu v zadnjih dveh, treh letih pričajo, da začenejo vsaj nekateri kolikor mogoče z bolj resnega literarnoteoretičnega in dramaturškega stališča raziskovati in na novo vrednotiti njegovo delo, tako po estetski kakor po idejni in celo filozofski strani.²

¹ Vendar imajo te »antidrame«, kakor marsikaj, kar se je v zadnjih desetih letih predstavljalo kot nekaj čisto novega, tudi že predhodnike pred petdesetimi in več leti. Celo v operi so nastale ob koncu dvajsetih let tako imenovane »petminutne opere«. Jan van Mehan (Holandec) je leta 1921 v zbirki Die Silbergäule (zv. 83-84) objavil igro *Sodni dan* (Weltgericht) tragedijo prglasov A/E/I/O/U/ s pripisom: »Ljudstva so osvobojena! Tu je Prva drama Pra-Umetnosti, brez stavkov, brez besedi, samo primitivna izrazna sredstva kretanj in samoglasnikov A/E/I/O/U/ ustvarjajo drveče dejanje te drame, ki jo je vrgel mlad pesnik v svet. Vsi prvorojeni: vi Holandci, Kitajci, Francozi, Avstrijci, Berlinci, Eskimi; vsi kurjači, brivci, milijarderji, profesorji, komiji, poklekneite v molitvi pred glasom, ki ponovno suče zemljo k začetku.« Svojevrsna predhodnica nekaterih avantgardističnih poskusov zadnjih desetletij je tudi tragedija *Vladimir Maja-kovski*, ki jo je sam napisal in objavil že leta 1913. Drama sodi med najizvirnejšo in najboljšo avantgardistično dramatiko zadnjih šest desetletij. Žal jo spregleduje gledališče na vzhodu in zahodu, čeprav nudi režiserjem in igralcem ne samo dobro dramsko besedilo, marveč tudi veliko avantgardno-protestno mikavnost o položaju pesnika v človeški družbi.

² Kot enega izmed takšnih značilnih primerov navajam ustanovitev Mednarodne Brechtove družbe. V nji so zastopani brechtologi iz Evrope in Amerike in je izdala

Čeprav se Brecht ni nikoli čisto izgubil iz repertoarja evropskih in ameriških gledališč, se počasi znova pojavlja in prihaja na oder opazljivo tudi v novi gledališki obliki in podobi. Z novimi prijemi se skuša bližati njegovemu delu tudi novo pokolenje režiserjev in igralcev v njegovem gledališču z imenom Berlinski ansambel. Neka javna statistika je dokazala, da je bil v sezoni 1971/72 Brecht najbolj igran dramatik v Zahodni Nemčiji, bolj kakor celo v Demokratični republiki Nemčiji. Prav tako je pogosto na repertoarju v Švici in v Avstriji, kjer sta mu za življenja najbolj nasprotovala dunajski kritik H. Weigel in pisatelj F. Torberg, saj toliko da nista klicala takrat policijo in cenzuro zoper uprizoritve njegovih del v dunajskih gledališčih. Leta 1972 pa sta se oba potrosila s pepelom in priznala Brechtovo pisateljsko in umetniško veličino ter se za svoje nekdanje izbruhe opravičevala, češ da sta bila takrat predvsem zoper Brechta politika, se pravi zoper Brechta-komunista in ne zoper njegovo pomembno pesniško in dramsko delo.³

Po še ne dovolj preverjenih poročilih je bil bajе Brecht ves čas avstrijski državljān⁴ in ne državljān NDR, kakor tudi ni bil član v NDR vodilne

že svoj drugi zbornik z zanimivimi prispevki v nemščini in angleščini pod dvojezičnim naslovom *Brecht heute — Brecht Today*. Jahrbuch der Internationalen Brecht-Gesellschaft Jahrgang 2/1972. V letopisu so prispevki v nemščini in angleščini (Gisela E. Bahr: Brecht in den siebzigen Jahren. Michel Morley: Brecht's Chronicle of the Dialectical Principle in Action, Frank K. Borchardt: Marx, Engels and Brecht's Galileo itd. V založbi Gehlen (Berlin-Zürich 1968) je izdal Klaus-Dietrich Petersen: »Bertolt-Brecht Bibliographie«, ki je le izbor pisanj o Brechtu, pa navaja kar 762 primerov.

³ Pri svojih izpadih sta se sklicevala na Brechtovo izjavo ob znanih dogodkih, ko so 17. junija 1953 berlinski delavci protestirali in demonstrirali zoper vlado in razmere. Nastopila je proti njim tudi oborožena sila. Oblast pa takrat ni objavila Brechtove izjave v celoti, marveč okrnjeno. Poleg izjave pa je napisal takrat Brecht danes precej znani epigram, ki je že takrat v prepisu krožil med njegovimi prijatelji in v katerem je ironiziral vlado tako, da ji je v epigramu svetoval, češ, če ni zadovoljna z ljudstvom, naj si pač izbere drugo ljudstvo. Zahodnonemški pisatelj Günter Grass, socialdemokratski Brandtov agitator pri zadnjih parlamentarnih volitvah, je napisal celo igro *Plebejci vadijo upor* (Die Plebejer proben den Aufstand). V nji je skušal ironizirati Brechta. Igro so uprizorili tudi v Zagrebu, kjer pa tudi ni uspela, ker je preveč le dramatiziran političen pamflet in premalo v sebi oblikovano literarno-dramatsko delo. Nemška krstna predstava je bila leta 1966. Brechta sicer Grass ne imenuje po imenu, vendar ni »vodja berlinskega gledališča v igri nihče drug kakor Brecht, ki ravno vodi vaje za uprizoritev Shakespearovega *Coriolana*, ko pridrvijo demonstranti s ceste na oder in zahtevajo od režiserja, da bi jih s posebno izjavo podprl. To stori (po Grassu) prepozno in upor je zadušēn. Grass je svojo igro imenoval visokomerno »nemška žaloigra«, toda tista zadušēna demonstracija v vzhodnem Berlinu ni niti glavna niti edina »nemška žaloigra« iz polpretekelega časa in sedanjosti. Bistvo žaloigre naroda, ki je dal na eni strani takšne vēlike osebnosti, kakor so Goethe, Schiller, Kant, Hegel, Marx, Engels in še mnogi drugi, na drugi strani pa Hitlerja, Göringā, Himmlerja, Goebelsa in prav tako še mnoge druge, je globlje in tudi bolj zapletena drama, kakor se zdi Grassu in še komu.

⁴ Prim. Marianne Kesting: Bertolt Brecht's in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt 1959, str. 160. Isti podatki so tudi v knjigi Kurt Fassmann: Brecht Kindlers klassische Biographien München 1958, str. 113. Avstrijsko državljānstvo je po teh podatkih dobil na tistem 12. aprila 1950. Brecht, ki je preživel drugo svetovno vojno v ZDA, se je moral konec leta 1947 umakniti od tam v Švico, kjer je čakal, da mu zahodni zavezniki dovolijo vrnitev v Zahodno Nemčijo. Dovoljenja pa ni dobil. Zato se je s češkim potnim listom odpeljal čez Prago v Vzhodni Berlin; tu so mu dali intendantsko vodstvo Nemškega gledališča, ki ga je pred Hitlerjem vodil znani režiser Reinhardt. Brecht je v okviru tega gledališča ustanovil posebno skupino, iz katere je pozneje nastalo svetovno znano gledališče Berlinski ansambel (Berliner Ansambel), s katerim je uprizoril več svojih del ter dosegel z njimi (lahko se reče) svetovni uspeh,

Enotne delavske stranke, ki je po vojni nastala iz združitve nemške komunistične partije in nemške levice v socialnodemokratski stranki. Stvar omejenjam le zaradi kurioznosti, ki pa ni edina v Brechtovi biografiji. Brecht kot homo politicus stopa danes vedno bolj v ozadje, zmeraj večje zanimanje pa zbuja njegovo umetniško delo samo po sebi. Hkrati dobiva zmeraj jasnejšo in odločnejšo obliko njegovo razmerje do marksizma — oziroma njegova umetniška povezanost z marksistično-materialistično dialektičnim svetovnim nazorom, ki je, kakor je videti, nedeljivo povezan tudi z bitjo njegove umetnosti in s strukturo njegove dramatike, zlasti tiste, ki je nastala potem, ko je sprejel marksizem za svoj filozofski nazor in si v skladu z njim tudi ustvaril svoj umetniški nazor, svoj dokončni pogled na vlogo dramatike in gledališča v našem času.

Brechtovo življenjsko delo je mogoče razdeliti na tri obdobja. Prvo bi mogli imenovati anarhistično-nihilistično, drugo je obdobje sistematičnega in studioznega sprejemanja marksističnega filozofskega, dialektično materialističnega svetovnega nazora in komunistično-politične usmeritve, tretje pa umirjenje in uravnovešanje, ko se dnevno ali časovno politično, kolikor ga je že bilo, umika iz njegovega dela, historično materialistični in dialektično materialistični nazor pa se pogloblja in zlije docela z njegovimi umetniškimi nazori in stvaritvami. Zato tudi ni več tako neposredno zaznaven v umetniškem delu kakor v drugem obdobju, marveč je strnjen z njegovimi umetniškimi prizadevanji in smotri, kot manifestacija spontanega in elementarno ustvarjalnega Brechtovega umetniškega jaza. Pred nami je najznačilnejši primer enega izmed največjih dramatikov našega časa, na čigar razvoj je vplival marksizem kot znanstveni socializem ustvarjalno spodbudno in umetniško progresivno.

Brecht sam je izpovedal o svojem študiju Marxa naslednje:

»Ko sem bil že več let znan pisatelj, nisem vedel o politiki nič in mi ni prišla v roke še nobena Marxova knjiga in nobena njegova razprava ali o njem. Napisal sem že štiri drame in eno opero, ki so bile uprizorjene v mnogih gledališčih, prejel sem literarne nagrade in pri raznih anketah o mnenju naprednih duhov je bilo mogoče pogosto brati tudi moje mnenje. Toda jaz nisem razumel še nič o abecedi politike in nisem imel o urejevanju javnih zadev v svoji deželi nič več pojma kakor kakšen kmetič na samotni kmetiji... 1918. leta sem bil član vojaškega sveta in Neodvisne delavske stranke Nemčije. Toda potem, ko sem stopil v literaturo, nisem prišel dalje kakor do precej nihilistične kritike meščanske družbe. Niti véliki Ejzenstejnovi filmi, ki so imeli velikanske učinke, in prve Piscatorjeve gledališke predstave, ki jih nisem nič manj občudoval, me niso napotili k študiju marksizma. Mogoče je bila tega kriva moja naravoslovska predhodna izobrazba (študiral sem več let medicino), ki me je zelo močno zavarovala pred vplivi z emocionalne strani. Tedaj mi je pomagala nesreča v nekem obratu. Za gledališko igro o tem sem potreboval kot ozadje čikaško žitno borzo. Mislil sem, da si bom mogel z nekaj povpraševanji pri specialistih in prak-

predvsem z novo uprizoritvijo *Beraške opere* (v režiji Ericha Engela, vendar s sodelovanjem B. Brechta) in *Matere Korajže*, v kateri je igrala glavno vlogo Brechtova žena Helena Weigel. Delo in igralka sta dosegla svetovno priznanje, ko je gledališče gostovalo v Parizu (1954) in dobilo prvo nagrado. Zasluga vlade NDR, posebno njenega nekdanjega prosvetnega ministra pesnika J. Bechera, je, da so dali Brechtu dramatik in režiserju takšne možnosti za ustvarjanje, kakršnih bi ne bil dobil nikjer.

tikih hitro preskrbeti potrebne vednosti. Stvari pa so se zasukale drugače. Nihče, ne nekateri znani gospodarski pisci ne poslovni ljudje — k nekemu trgovskemu posredniku, ki je vse življenje delal na čikaški borzi, sem potoval od Berlina do Dunaja — nihče mi ni mogel zadovoljivo razložiti postopke na borzi. Dobil sem vtis, da so ti postopki kratkomalo nerazložljivi, se pravi, da jih pamet ne more doumeti, kar se spet pravi, da so preprosto nerazumni. Način, kako se svetu razdeljuje žito, je bil kratkomalo nepojmljiv. Z vsakega vidika razen z vidika peščice špekulantov je bil ta žitni trg ena sama močvara. Drame, ki sem jo snoval, nisem napisal, namesto tega sem začel brati Marxa... Šele tedaj so moje raztresene praktične izkušnje in vtisi resnično zaživel. ⁵

Odtlej dalje je Brecht pri svojem umetniškem ustvarjanju skušal vsako snov prej tudi znanstveno ugotoviti, analizirati in spoznati, da bi tako dal ustvarjenemu delu tudi neko globljo znanstveno in ne zgolj umetniško resnico. Seveda se to ni zgodilo čez noč, kajti marksističnega svetovnega nazora in filozofije si ni mogoče prisvojiti tako, kakor se naučiš v osemletki poštevanke na pamet ali se v gimnaziji naguliš nepravilne latinske ali francoske glagole. To je poseben in zapleten proces, ki ga lahko sicer z voljo, s študijem in umom pospešuješ, toda preden se ne zlije spontano in ustvarjalno v eno s tvojim jazom, traja nekaj časa. Pri tem tudi vprašanje nadarjenosti in inteligentnosti ni postranskega pomena.

Tako se je godilo tudi Brechtu pri razvoju od anarhističnega nihilizma, ko je bil celo bližje razdiralnemu dadaizmu kakor ekspresionizmu, do poznejšega dialektično-materialističnega misleca in umetniškega ustvarjalca. Če pravi Brecht sam, da je zadel na Marxovo delo šele po štirih svojih delih in enem opernem libretu, potlej se je začel z intenzivnejšim študijem marksizma ukvarjati nekje okrog leta 1926.

V prvi drami *Baal*, ki jo je napisal nekje ob koncu prve svetovne vojne (1918), prikazuje pesnika potepuha Baala, nekakšnega novodobnega Baudelaira ali Rimbauda, ki kot anarhist-bohem zaničuje in obtožuje buržuazno družbo, hkrati pa skuša kot hedonist okusiti tudi dobrine tega sveta, kolikor se pač v njegovem položaju da, dokler se na koncu izčrpan ne zateče med proletarske drvarje in tam izdihne svojo nemirno pesniško-bohemsko

⁵ Bertolt Brecht (Leben und Werk). Schriftsteller der Gegenwart Volk und Wissen Volkseigener Verlag Berlin 1963., str. 40; B. Brecht: Über Politik und Kunst, edition suhrkamp 1971, str. 15 (Marx-Lektüre).

Šlo je za igro »Joe Mesar« ali tudi »Joe Klavec« (»Joe Fleischacker«), ki pa je ni napisal. Vsaj del tega študija pa mu je moral priti prav pri pisanju drame »Sveta Ivana v klavnicah« (»Die heilige Johanna der Schlachthöfe« 1929/30), ki sodi med njegova odlična dela. V njej je prenesel zgodbo Jeanne d'Arc v čikaške klavnice. Med gradivom, ki ga je pri ustvarjanju te drame uporabljal, je bil tudi znani roman »Džungla« (»The Jungle« 1906) Uptonu Sinclaira. Po zapiskih sodelavke E. Hauptmann si je preskrbel Brecht že v juliju 1926 razne študije iz ekonomije, v oktobru pa dela o socializmu in marksizmu. Obiskoval je celo »Marksistično delavsko šolo« (»Marxistische Arbeiter-Schule« — MASCH) v Neuköllnu, kjer se je spoznal s K. Korschem. Temu je med svojimi zapiski »Marxistische Studien« posvetil zanimiv odstavek. Gradiva za svoje razmišljanje o vprašanju »Brecht in marksizem« se mi je zadnje mesece nabralo toliko, da ga nisem mogel vsega izčrpati. Izbral sem le najnujnejše. Zato je vse, kar sem napisal, pravzaprav šele uvod za obsežnejšo študijo. Kljub temu pa tudi ta ne bi mogla omajati postavljenih trditev. Lahko bi jih le še bolj podprla. Da pa je pri Brechtu kakor pri vsakem velikem pisatelju najti tudi nekaj nasprotij in protislovij, ni treba posebej poudarjati, toda bistvo je kljub vsemu takšno, kakor ga skušam prikazati.

dušo. Značilno zanj pa je, da na veliko začudenje proletarskih drvarjev prisluškuje Baal zadnje hipe svojega življenja — šumenju dežja. To je lirični epiloški intermezzo ob koncu dovolj okrutnega dejanja.

V drami kaže Brecht absurdnost življenja v vladajoči človeški družbi v takšni meri, da jo je mogoče šteti med prve značilne primere dramatike absurdizma, vendar z eno izjemo: v njej ni le grozljivosti in absurdnosti nekaterih današnjih dramatikov gledališča absurda in okrutnosti, ki večkrat kažejo absurd le zaradi absurda samega in provokativnega efekta, marveč je tudi že v Brechtovem prvem dramatskem delu protest pesnika-bohema zoper v absurdih in nasprotjih živečo kapitalistično družbo, čeprav iz nje po bridkih spoznanjih pesnika Baala ni izhoda. Ta družba je zanj in njemu enakim podobna neogibna usoda, kakor je bila neogibna božja usoda, ki je odločila Edipovo tragedijo. Prav tako pa ne izhaja vsa tragika usode iz Baalovega značaja, marveč že iz okolja in razmer. V tem je tudi Brechtov odmik od Shakespearove tragedije, kjer je junakov značaj tudi v glavnem njegova tragična usoda (Hamlet, Macbeth, Leare itd.)

V drugi igri, komediji *Bobni v noči* (1919—1920), za katero je dobil Brecht 1922. leta Kleistovo nagrado, ni občutje dosti drugačno. Sprva je dal igri naslov *Spartakus*, ker se godi v dneh špartakovske nemške revolucije, ki sta jo vodila pozneje ubita Karl Liebknecht in Rosa Luxemburg. Njen glavni junak je delavec Kragler. Vrnil se je s fronte premagane nemške vojske, zdaj pa se bije za svojo nevesto, ki mu je bila medtem nezvesta in je celo noseča z drugim. Kljub temu jo Kragler vzame, hkrati pa obrne revoluciji hrbet in jo tako rekoč izda. Spet je vse pripeljano do absurda, do brezizhodnosti, ki se po vojaškem porazu stopnjuje še s porazom socialne revolucije. Ta je bila takrat za veliko proletarcev ne samo v Nemčiji, marveč tudi drugod po svetu, veliko upanje, saj bi, če bi zmagala, nadaljevala v zahodni Evropi oktobrsko revolucijo. Isto veliko upanje je zanetila madžarska revolucija. Celo Lenin je v tistem času še upal, da bo iz raznih revolucij vzplamenela svetovna revolucija. Za bohema Brechta, odpuščenega vojaka-saniteja in nedoštudirane medicince, ki je obupal nad družbo, ni bil nihilizem, kakor ga je pokazal v doslej omenjenih dveh delih, nekaj zgolj literarnega ali celo pozersko-ekshibicionističnega, marveč globoka osebna prizadetost in spoznanje brezizhodnosti, ki sta se vcepili takrat v marsikoga.

Naslednja drama *V goščavi mest* (1921), je absurdnosti še stopnjevala. Zato štejejo nekateri šele to igro za prvi izraziti in tipični primer gledališča absurda. V igri se bije brezobziren, nečloveški boj med dvema konkurentoma, hkrati pa kaže propad družine, ki je prišla iz podeželja v velemesto, kjer utone, ker ne zna plavati v razburkanih in brezobzirnih vodah vladajoče družbe. V takratni oficialni morali in konservativni kritiki je zbujala drama ogorčenje tudi zaradi prikazanega homoseksualnega razmerja. Danes to ni več nobena posebnost.

Četrta igra iz tega obdobja je komedija *Mož je mož* (1922). V nji bolj komedijsko in humoristično pokaže, da je v vladajočem družbenem sistemu vsakdo le številka in lahko kdorkoli zamenja drugega. Tako spremenijo zastopniki tega sistema trije kolonialni vojaki dobrohotnega nalagača in nosača Gaya v izginulega vojaka Jeraiaha Jipa. Igra, ki bi jo mogli označiti tudi kot parabelo, je polna različnih, včasih morda tudi že ciničnih duhovitosti in situacij, hkrati pa je v dramaturškem in gledališkem smislu že korak

bliže k poznejšemu Brechtovemu »epskemu gledališču«, katerega teorija je v precejšnji zvezi z njegovimi sociološkimi in idejnimi spoznanji, do katerih je prišel s študijem marksizma.

Brecht se je moral vedno bolj zavedati, da s trajnim nihilizmom ne bo mogel več shajati. Z njim je prišel na mrtvo točko prav tako kakor s svojim anarhoidnim individualizmom. Kot pozoren in prenikav analitik je lahko opazil tudi to, da je življenje kljub njegovemu nihilizmu teklo dalje, da celo teče mimo njega, saj se je npr. boj nemškega in mednarodnega proletariata začel v tistih letih spet stopnjevati. Pri volitvah predsednika republike (1925. leta) je dobila nemška komunistična partija okrog tri milijone glasov.

Beraško opero, s katero je dosegel svoj prvi svetovni uspeh, je napisal^{5a} leta 1928 po stari angleški Gayevi igri *The Beggars Opera* (iz leta 1728) — satiri na italijanske opere-ganljivke, hkrati pa na socialne razmere. Brecht razkriva v svoji predelavi in prepesnitvi, da so rop, tatvina, goljufija, prostitucija in kar je še raznih čednosti vladajoče družbe, bistvo njenega, v trgovino in kramarstvo usmerjenega in od njih živečega sistema, ki ni več nemovalen, marveč je že amoralen. V nobenem dotlejšnjem delu ni družbe tako prepričevalno in umetniško gledališko s tako učinkovitimi sredstvi in domisljicami razgalil kakor v tej še zmeraj po vsem svetu najpopularnejši svoji igri. Njena značilnost je še v tem, da se ne konča brezupno, kakor *Baal* ali *V goščavi mest*, čeprav je njen »happy-end« v resnici ironičen. Nihilizem se je začel umikati ironiji in obešenjaškemu humorju, v podtonu pa je že čutiti tako v songih kakor v dejanju samem, da skuša Brecht posredno, nevsiljivo in ne vulgarno tendenčno, marveč z duhovitim humorjem in sarkazmom zbuditi v gledalcu razum k razmišljanju in vpraševanju, če se morda vendarle ne bi dalo teh razmer spremeniti. Ta »podton« se je nato poglobljal s študijem marksizma, v katerem in s pomočjo katerega je našel v naslednjih letih trdna tla svojemu progresivnemu svetovnemu in umetniškemu nazoru, kakor noben drug ustvarjalec njegovega časa. Zato se je tudi politično priključil levici, čeprav po nekih podatkih menda ni bil nikoli vpisan član nobene politične organizacije — podobno kakor Majakovski, bard oktobrske revolucije, ki je bil le v zgodnji mladosti nekaj časa član Ruske delavske socialdemokratske stranke. Revolucionarno tendenco je Brecht v skladu s svojim idejnim razvojem v filmu *Beraška opera* in v istoimenskem romanu še bolj in tudi jasneje poudaril kakor v dramskem delu samem.⁶

Že leta 1926 je pisal Brecht svoji poznejši dosmrtni sodelavki Elizabeti Hauptmann: »Osem čevljev globoko tičim v (Marxovem) *Kapitalu*. Vse moram zdaj čisto natančno vedeti.« Dotlejšnji anarhonihiistični dramatik je zdaj hotel natančno in znanstveno vedeti, zakaj je družba takšna, kakršna je. Če jo je hotel zadeti pri njenih koreninah, si jih je moral odkriti, kakor si je moral odkriti vsa gibala človeške družbe in njena protislovja, če je hotel ustvariti njeno pravo podobo literarnoumetniško. Zaradi številnih nasprotij in bojov je bila zanj dramatika najprimernejša oblika, saj je njeno bistvo akcija pro in contra. Za naše razmišljanje ni važno, kaj vse je študiral in s kom vse je v teh letih razpravljal o vseh teh vprašanjih, posebej še o marksizmu, marveč gre za to, do katerih spoznanj je prišel s pomočjo

^{5a} Letnica se ne sklada z Brechtovo trditvijo, da je začel študirati Marxa, ko je imel za seboj že štiri drame in opero. Potm bi bil moral Beraško opero napisati že 1926. leta. Kje je napaka, doslej nisem mogel ugotoviti.

⁶ Bertolt Brecht (*Leben und Werk*) ibd. 41.

marksizma in katere resnice, ki so se mu videle potrebne in koristne za umetniško ustvarjanje in novo svetovnonazorsko usmeritev, mu je marksizem pomagal odkriti.

Čisto na nepripravljena tla pa historičnomaterialistični in dialektični materialistični izsledki in spoznanja, ki mu jih je prinesel študij marksizma, pa le niso padli. Tudi Brechtova dramatska dela iz prvega obdobja so v svojem materialistično-pozitivističnem in protimetafizičnem prikazovanju nasprotij in absurdov obstoječe vladajoče družbe in njene nehumanosti po Brechtovi analizi in sintezi dialektična. Čeprav še ni vedel, zakaj je družba takšna, kakršna je, jo je prikazoval že vsaj dramatsko-dialektično. Takrat še ni verjel, da so razmere vendarle spremenljive. To je spoznal, ko je doumel Marxovo spoznanje, da »filozofi svet različno interpretirajo, važno pa je predvsem, da svet spremenimo.«

O svojem študiju Marxovega Kapitala je proti koncu dvajsetih let po brechtovsko samozavestno zapisal:

»Ko sem bral *Kapital*, sem razumel svoje igre. Razumeli boste, da si želim, da bi se ta knjiga na veliko razširjala. Seveda nisem odkril, da sem bil napisal cel kup marksističnih iger, ne da bi bil niti najmanj slutil. Toda ta Marx je bil edini (pravi) gledalec za moja dela, ki sem ga kdajkoli videl. Kajti moža s takšnimi interesi so morale zanimati ravno te igre. Ne zaradi njihove inteligentnosti, marveč zaradi njegove. Bile so zanj nazorno gradivo.«⁷

V nemški književnosti dvajsetih let so bile Brechtove igre tudi odpor zoper idealistično-literarni in nekoliko presentimentni humanizem tako imenovane ekspresionistične »O človek! — literature!«, katere zastopniki so bili Werfel, Toller in drugi. Ta čustveno zanosna, a sicer humanistično dobronamerna in odkritosrčna literatura se mu je zdela v svojem oznanjanju idealističnega humanizma brez realnih tal, sentimentalna, preveč abstraktna in celo zlagana, kajti na razmere kljub s svojim poetičnim, včasih tudi bolj le s poetiziranim in verzificiranim socialnim humaniziranjem ni mogla stvarno vplivati, kaj šele, da bi jih bila mogla vsaj posredno pomagati spreminjati. Za Brechtovim takratnim anarhonihiлизmom pa se skriva tudi pesimizem razočaranja, ki ga premaguje samo s svojim pesniško intuitivnim cinizmom in sarkazmom, kateremu je vsako leporečje in idealistično čustvovanje tuje.

Študij marksizma mu je prinesel predvsem eno spoznanje: da je razmere mogoče spremeniti, ker so spremenljive. Zato jih je treba kot spremenljive tudi prikazovati. Toda spremenljive so le z revolucionarnim bojem. Tega pa po Brechtovem ustaljenem mnenju ni treba poudarjati neposredno, publicistično in vsiljivo. To mora izhajati iz dela samo po sebi. Študij marksizma mu je odkril materialno-ekonomsko osnovo kapitalistične družbe, zakone njenega obstoja in nasprotij, hkrati pa njeno Ahilovo peto in tokove gibanja, kajti kljub vsemu se družba giblje. Tudi zanjo velja tisti »Eppur si muove«, ki ga je dal že pred vojno za naslov iz istih spoznanj in razlogov M. Krleža eni izmed svojih udarnih knjig.

Toda odkritje zgolj ekonomskih temeljev in gibal kapitalistične družbe bi bilo za pesnika in umetniškega ustvarjalca Brechta premalo. Zanj je mo-

⁷ B. Brecht: *Schriften zum Theater I*, str. 129 *Gesammelte Werke Bd. 15*, Suhrkamp Verlag 1967. Prim. še *Bemerkungen über Marxismus und Geschichte bei B. Brecht* v knjigi Franco Buono: *Zur Prosa Brecht's* Suhrkamp Taschenbuch 1973, str. 104.

ralo biti odločilno Marxovo genialno revolucionarno odkritje, da način produkcije materialnega življenja določa socialni, politični in duhovni proces življenja nasploh. »Ne določa zavest ljudi njihove biti, temveč narobe, njihova družbena bit določa njihovo zavest. Na določeni stopnji svojega razvoja prihajajo materialne produktivne sile družbe v nasprotje z obstoječimi produkcijskimi odnosi ali — in to je le pravni izraz za isto stvar — z lastninskimi odnosi, v katerih so se doslej razvijale. Iz razvojnih oblik produktivnih sil se ti odnosi spremenijo v njihove spono. Tedaj nastopi razdobje socialne revolucije. S spremembo ekonomske osnove se počasneje ali hitreje izvrši prevrat v vsej ogromni vrhnji stavbi.⁸

Nedvomno pa je bila za pisatelja Brechta enako važna še ugotovitev v naslednjem Marxovem stavku že iz citiranega spisa v predgovoru *H kritiki politične ekonomije*, ko pravi: »Ko proučujemo take prevrate, moramo vselej razlikovati med materialnim prevratom v ekonomskih pogojih produkcije, ki se da ugotoviti z naravoslovno natančnostjo, in pravnimi, političnimi, religioznimi, umetniškimi ali filozofskimi, skratka ideološkimi oblikami, v katerih se ljudje tega konflikta zavedajo in ga zbojujejo.«⁹

Pri študiju Marxovih del, pri katerem mu je bil za tovariškega mentorja tudi pri nas znani nemški marksistični teoretik in filozof Karl Korsch, s katerim je bil Brecht prijateljsko povezan do njegove smrti, čeprav je oficialna politična linija Korsch odklonila že v prvih letih Brechtovega študija marksizma. Brecht si je odkril bistveno Marxovo materialistično ugotovitev, da »ne določa zavest ljudi njihove biti, temveč narobe, njihova družbena bit določa njihovo zavest.« Takoj k temu pa je treba dostaviti, da je Brecht hitro dojel, da revolucija ne nastane mehanično iz ekonomske osnove same, marveč sta v tem procesu nujno vključeni tudi človekova aktivnost in dinamična dejavnost kulturne nadstavbe, ki je v dialektičnem odnosu in gibanju z ekonomsko osnovo. Tako sta si tudi zdaj bolj zdaj manj v medsebojnem učinkovanju. To je tisto, na kar je opozoril že Engels, ko je med drugim zapisal: »... nova samostojna sila mora sicer v celem slediti gibanju produkcije, reagira pa tudi s pomočjo v njej bivajoče, se pravi, nanjo prenesene in sčasoma tudi naprej razvite relativne samostojnosti, spet nazaj na pogojenost in pot produkcije. To je medsebojno učinkovanje dveh neenakih sil, učinkovanje ekonomskega gibanja na novo politično moč, ki pa si prizadeva kolikor mogoče po samostojnosti, in ker je bila sprožena, je obdarovana še s svojim lastnim gibanjem; ekonomsko gibanje se sicer uveljavi v celem, toda mora utrpeti tudi vzvratno delovanje (reakcijo) od političnega gibanja, ki ga je sprožilo ono samo in je obdarovano z relativno samostojnostjo ...«

To se pravi, da mora utrpeti tudi vzvratno vplivanje kulturne nadstavbe in tako posredno tudi umetnosti.

Ko si je odkril Brecht s pomočjo marksizma to dinamično in dialektično razmerje med ekonomsko osnovo družbe in njeno kulturno, duhovno nadstavbo, v kateri je relativno svobodno dejavna tudi umetnost, je iz anarhoidno-nihilističnega pisatelja postal revolucionaren pisatelj s takšno gorečnostjo in evforijo, da označuje naslednjo stopnjo njegovega pisateljskega umetniškega in idejnega razvoja obdobje tako imenovane socialno-politično didaktične revolucionarne dramatike. To je tudi obdobje povečane Brech-

⁸ K. Marx, F. Engels: Izbrana dela, IV. zv. str. 105, 116 (Cankarjeva založba, Ljubljana 1968).

⁹ ibd. str. 105—106.

tove publicistično-politične aktivnosti v okviru boja, ki sta ga takrat bila nemška komunistična partija z nacizmom in ves napredni svet zoper proti-revolucionarne sile našega planeta sploh.

Iz tega njenega obdobja izstopata predvsem dve dramski deli: drama *Ukrep* (*Die Massnahme*), ki je še danes marsikomu kamen spotike (tudi na dogmatični politični levici), ker gledajo nanjo zgolj politično-strankarsko, in drama *Mati*, ki jo je napisal po romanu *Mati* Maksima Gorkega. Brechtovi nasprotniki spregledujejo, da je drama *Ukrep*, bolje rečeno politični misterij, v katerem revolucionarji ubijejo svojega sodelavca, ker terjajo tako neizprosne revolucionarno-politične in politično-moralne okoliščine, po svoje predhodnica Sartrove drame *Mrtvi brez pogreba* (*«Morts sans sépulture»*) in Salacroujeve igre *Noči gneva* (*«Nuits de la Colère»*). V to Brechtovo razvojno obdobje sodijo še igre *Lindbergov let*, *Badenska poučna igra o sporazumu*, *Horaciji in Kuriaciji* in po japonskih predlogah napisani igri *Tisti, ki rečejo da*, in *Tisti, ki rečejo ne*.

Staro kitajsko ljudsko dramatiko in gledališče je začel Brecht že zgodaj dramaturško raziskovati in je to in ono iz njene dramaturgije po svoje tudi uporabil še v nekaterih poznejših igrar (npr. *Dobri človek iz Sečuana*, *Kavkaški krog s kredo*). Proučeval je tudi staro japonsko dramatiko, da bi se mogel še z njeno tehniko okoristiti pri svojem ustvarjanju, to se mu je umetniško najbolj posrečilo v tretjem obdobju njegovega razvoja, ko je njegovo dramsko ustvarjanje doseglo umetniški višek. Iz tega obdobja izstopajo igre *Dobri človek iz Sečuana*, komedija *Puntila*, *Kavkaški krog s kredo*, *Mati Korajža in njeni otroci* in drama *Galileo Galilei*.

V tem obdobju se je Brechtova idejnost, zdaj že elementarno zasidrana v njegovem marksistično materialističnem svetovnem nazoru, uravnovesila z umetniškimi normami. Po obdobju svojih politično poučnih iger je našel pot do globljega socialističnega humanističnega in umetniškega nazora, ki ni bil več neposredno didaktičen in je v tem po dramaturško tehnični strani tudi odmik od »didaktizma francoskega klasicizma«. Poleg lastnih razmišljanj, iskanj in odkritij si je naposled ustvaril tudi svoj dokončni umetniški nazor s pomočjo študija Marxa, Engelsa in Lenina. Spontano je zdaj ta idejna usmerjenost zrastle z njegovim umetniškim ustvarjanjem in ni več tako neposredno politično didaktična kakor v drugem obdobju. V tem delu svojega zadnjega obdobja je umetniško mojstrsko uveljavil ideje svojega dialektično-materialističnega svetovnega nazora po načelih in metodi, o kateri govori že Engels, ko pravi, da mora »tendenco izhajati iz samega položaja in dogajanja... pesnik ni prisiljen dajati bralcu pod nos bodočo zgodovinsko resnico družbenih konfliktov, ki jih opisuje.«

Marksist-dramatik Brecht je isto misel izoblikoval v naslednje besede, s katerimi je zavrnil tiste dogmatične in politično-mehanistične kritike z leve, ki so mu očitali, zakaj vendar njegova mati Korajža po tolikih bridkih izkušnjah na koncu ne spozna, kaj je vojna zanjo in za ljudstvo in kaj je treba storiti, da se stvari spremenijo. Brecht je med drugim takole odgovoril:

»Gledalci katastrof po krivici pričakujejo, da se bodo prizadeti iz njih kaj naučili. Dokler je množica objekt politike, more v tem, kar se z njo dogaja, videti ne le kakšen poskus, marveč usodo. Iz katastrof se uči prav tako malo, kakor se kunec uči biologije. Ni dolžnost pisca igre, da naredi na koncu iz matere Korajže vidca, njemu gre za to, da gledalec vidi.«

S tem ni hotel Brecht reči nič drugega, kakor da naj gledalec ob igri *Mati Korajža* sam premisli in tudi spregleda, kakšna grozovitost in nesmisel je vojna, kje so njene korenike, njeni vzroki in kje je tudi izhod iz nje in zoper njo. Zato Brecht zlasti v tretjem obdobju svojega razvoja poziva in izziva človeški razum. Ne gre mu za čustveni pretres, kakor ga zahteva Aristotel v svoji *Poetiki*, marveč za razumsko osveščenje. V tem smislu je Brecht res antiaristotelski racionalist in socialistični razsvetljenec.

Romantično-idealistično in nihilistično prežeti pesniki in pisatelji se izogibajo znanstvenemu razmišljanju in analiziranju družbe in človeka, zanašajo se zgolj na svojo intuicijo in ekshibicijo. Pisatelji takšnega kova, kakor je Brecht, pa znanstvenih in filozofskih spoznanj v dimenzijah materialističnega svetovnega nazora ne zametavajo, marveč vidijo tudi v njem nedeljiv del svoje zavestne in podzavestne umetniške ustvarjalnosti. Znanost je Brechtu nekaj podobnega, kakor je bila npr. Goetheju, čeprav sta si sicer Goethe in Brecht v nazorih marsikje nasprotna. V dramatikami sami je Brecht, čeprav je nasproten idejni pol in socialističnorevolucionarni antipod katoliškemu dramatikumu Calderonu, po prijemu in dramski tehniki njemu soroden. Od Calderona se seveda Brecht bistveno razločuje po ideji in smotru, še posebej s svojimi revolucionarnimi socialističnimi poučnimi igrami. Ne sme pa ostati neomenjeno, da je ravno zaradi njih študiral tudi dramatik in gledališče, ki so ju gojili jezuiti. Tudi Majakovski se je pred pisanjem politične groteske *Misterij Buff* oziral po krščanskih misterijih.¹⁰

Kljub idejnemu in političnemu poudarku v omenjenih Brechtovih didaktičnih igrah pa jih niti dogmatični zagovorniki socrealizma niso mogli spraviti v svoj kalup, ker je njihov socrealizem nedialektičen in nedinamičen, se pravi statičen in tako tudi idealističen, medtem ko je Brechtov realizem materialistično dialektičen. Zoper Becketov nihilistični fatalizem je Brecht nameraval v zadnjih letih svojega življenja napisati celo svojega *Anti-Godota*, kakor je leta 1945 začel tudi prepesnjevat Komunistični manifest, da bi ga spremenil v politično programatično svetovnonazorsko poemo v stilu in načinu, kakor je ustvaril Titus Carus Lucretius v heksametrih svojo filozofsko pesnitev *De rerum natura*. Ohranjeni fragment priča, da bi mogel biti ta prav brechtovski podvig, če bi ga bil končal, tudi literarno in umetniško zanimiv in pomemben.

Vlogo znanosti in umetnosti je v razvoju duhovne kulture marksist in umetnik Brecht postavljal enako visoko, kakor jo je izrekel Goethe v premalo znanem reku, v katerem pravi: »Kdor si je osvojil znanost in umetnost, ima s tem tudi nadomestilo za religijo, kdor pa znanosti in umetnosti ni sprejel vase, ta imej religijo.«^{10a}

Stilno in umetniško formalno se Brecht razločuje še od baročno okinčanega Calderona po svojem racionalističnem stilu, po prizadevanju, da se izogne vsakršni melodramatičnosti, ker hoče, da ostaja njegova dramska umetnost poleg vse vnanje in notranje dinamičnosti o boju nasprotij v družbi in v človeku stvarna in razumska. V tem smislu je Brechtov dramski

¹⁰ Prim. mojo študijo *Tradicija in avantgarda*, Slav. rev. 1968 str. 19—158.

^{10a} Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,
hat auch Religion;
Wer jene beiden nicht besitzt,
Der habe Religion.

Goethes Werke I. Bd. str. 149 (Verlag Th. Knaur Nachf. Berlin)

racionalizem podoben razumskemu umetniškemu dramatizmu Molièrove klasicistične komedije. V svojem *Malem organonu za gledališče* je Brecht zapisal: »Kakor preoblikovanje narave, tako je tudi preoblikovanje družbe osvobodilno dejanje in gledališče znanstvenega veka naj ravno posreduje radosti osvoboditve.«

To in še marsikaj je napisal gledališki teoretik in gledališki ustvarjalec Bert Brecht, eden izmed največjih dramsko-gledaliških oblikovalcev še ne preteklega časa, ki je s svojim delom po načelih, ki jih je že Shakespeare izrekel posredno po Hamletu, da bodi gledališče kritično ogledalo svoji dobi, častno izpolnil svoje delo tako kot mislec in kakor umetnik. Ni dvoma, da mu je ravno študij marksizma sredi njegove razvojne poti pomagal ne le pri filozofski utemeljitvi in ustvaritvi njegovega revolucionarnega materialističnega svetovnega in umetniško dramskega in gledališkega nazora, ki se noče slepiti z nobenimi iluzijami in romantičnimi idealizacijami, anarhizmi, nihilizmi in podobno, marveč sta mu bila historični in dialektični materializem tudi važen kompas pri ustvarjanju njegovih najboljših del.

To se je moglo zgoditi le, ker se je umetniški ustvarjalec Brecht ustvarjalno združil in zrastel v eno z ustvarjalnim in ne mehaničnim ali dogmatičnim marksizmom, ki so si ga z diatom kot izhod za silo in obrambo svoje oblasti skrojili birokrati različnih zvrsti — skupaj z nekaterimi svojimi zavzniki tudi iz vrst brezdušnih tehnokratov. Zato so tudi šele po Leninovi smrti privlekli na dan Leninov članek o partijnosti literature, čeprav se že precej časa ve, da je napisal Lenin tisti članek le za partijsko publicistično in političnopropagandno literaturo, ne pa kot vodilo za leposlovno literaturo. Brecht je bil med tistimi redkimi, ki kot dramatik ni sledil temu, po ždanovsko prirojenemu in izkoriščenemu navodilu, ki so ga pod Stalinom spremenili celo v dogmo in ukaz, čeprav je Brecht kot svoj obolus komunistični politični literaturi in v propagando napisal tudi nekaj propagandističnih prigodnic, da si je z njimi sproti oskrboval tudi politično legitimacijo in možnost za kolikor mogoče svobodno ustvarjanje svojih najboljših del. V tej njegovi taktiki je res včasih nekaj Galilejevemu ravnanju podobnega, toda dramo o njem je Brecht napisal celo kot kritiko Galilejevega oportunizma in kot kritiko početja atomskih fizikov našega časa, prav tako pa svojih kompromisov.

Toda danes to ni več umetniško važno in odločujoče, ker je pred nami Brechtovo bogato pisateljevo delo, kakor že dolgo ni več važno za ocenitev Goethejevega velikega umetniškega opusa, da je bil za življenja več let konservativna ekselenca minister pri vojvodi weimarskem. Brechta nista zavarovala pred ioneskovskim nihilizmom in absurdizmom na eni strani, na drugi pa pred togim ždanovskim socrealizmom zgolj njegov naradni subtilni čut za umetnost in nadarjenost sama, marveč tudi študij klasičnega marksizma s svojim historičnim materializmom in dialektiko. Ta se je pri take vrste dramatik, kakor je Brechtova, predvsem v drugi polovici njegovega življenjskega dela, izpričal tudi kot dinamičen umetniški in stvariteljski motor — podobno kakor se je po svoje uveljavljal pri enem izmed največjih komediografov in kritikov meščansko-kapitalistične družbe polpreteklega časa Bernardu Shawu, pri nas pa pri Miroslavu Krleži.

Brechtovo pojmovanje marksizma ni niti ortodoksno niti dogmatično, kaj šele da bi bilo zgolj politično, kakor mu očitajo nekateri njegovi nasprotniki z desne, ki si v svoji nedialektičnosti hoté ali nehoté ne znajo

razložiti razmerja med umetnostjo, svetovnim nazorom in politiko, kakor jo skušajo v njegovem imenu različno uveljavljati zdaj tu zdaj tam. Brechtov socialistični svetovni nazor je marksističen, to se pravi, da izhaja in temelji na filozofskem dialektičnem in historičnem materializmu in ne zgolj na njegovi ekonomski teoriji. Le tako »zaokrožen in urejen, podaja človeku popoln svetovni nazor«, kakor je zapisal Lenin v svojem sestavku *Trije izvori in trije sestavni deli marksizma*. Res je, da je Brecht tudi precej politično taktiziral, toda to je storil večkrat le zaradi tega, da bi si kot lep-slovni ustvarjalec v okviru priborjenega in stvariteljsko prisvojenega svetovnega nazora zagotovil čim več možnosti in svobode za svoje ustvarjanje. Materialistično dialektično usmerjeni socialistični svetovni nazor in njegova filozofija prideta večkrat v nasprotje z dnevno angažirano praktično politiko socializma. Tudi Dante je kot ustvarjalec *Božanske komedije* prišel v nasprotje in spopad z dnevno politiko papeštva, čeprav so se njegovi zastopniki prav tako kakor Dante sklicevali na krščansko prepričanje, na krščanski svetovni nazor in hkrati na »prjamolinejnost« svoje »krščanske« politike. Da bi vse to bilo kolikor mogoče monolitno, so razglasili nekega lepega dne celo papeževo nezmotljivost. Ali se ni godilo nekaj podobnega v okviru socializma tudi v času osebnega kulta pod Stalinom?

Brecht se je skušal večkrat (v danih možnostih) kot kritični marksist distancirati od dnevno političnega, ki je lahko večkrat tudi le prehodnega značaja, čeprav ga ta ali druga politična osebnost skuša uveljavljati kot absolutno in načelno nepremakljivo, ker je dnevno politično koristno, dasi se morda idejno ne sklada povsem s socialističnim svetovnim nazorom. Toda takšnim nasprotjem in protislovjem je izročen vsak svetovni nazor, kajti življenje ni tako gladko, kakor je Nevski prospekt, kar je menda prvi dejal že Černiševski. Prav tega se je najbolj zavedal tudi Brecht, in to prav zaradi tega, ker je bil dialektik, kritičen in ne dogmatičen marksist, ki nosi plašnice ob očeh iz strahu, da bi ne videl in se ne preplašil ob čem, kar ni čisto v skladu z njegovo dogmatičnostjo. Brecht, ki je bil prenikav in kaj malo obziren dialektični marksist-mislec in umetniški ustvarjalec, je imel tudi svoj nazor o socrealizmu, nazor, ki se ni skladal z ždanovščino. V živo je tudi zadel, ko je označil usodo marksističnega svetovnega nazora (ali ideologije) v razmerah, kakršne pač so, z ugotovitvijo, da ni mogoče preprečiti, da si teoretičnih nauk K. Marxa ne bi prisvojili tudi ljudje, ki se, sklicujoč se nanj, razvijejo v »popovsko kamarilo«, ker je marksizem preveč lahko »interpretirati«. Zaradi svojih javnih ali zasebnih ali le v zapiskih označenih kritičnih opombah, ki prihajajo iz njegovega neobjavljenega gradiva in za-puščine počasi na dan, pa Brecht ni nikjer protimarksističen ali protisocialističen, čeprav je do kakšnih stvari, ki se gode v imenu, materialističnega socialističnega svetovnega nazora, kritičen, zlasti na področju umetnosti. Tu je v marsičem nasprotoval med drugimi tudi Lukácsu.^{10b}

^{10b} O polemiki Brecht—Lukács je bilo objavljenih že več razprav kakor npr. Lothar Baier: *Streit um den Schwarzen Kasten. Zur sogenannten Brecht—Lukács-Debatte Text-Kritik Sonderband*. B. Brecht I. Bd. Richard Boorberg Verlag München 1972, str. 37—44; Chr. Fritsch/P. Rütten: *Anmerkungen zur Brecht—Lukács Debatte*, v knjigi: *Rhetorik, Ästhetik, Ideologie* (zbornik razprav). Verlag J. B. Metzler-C. E. Poeschel Stuttgart 1973, str. 137—159. Brecht se ni strinjal z Lukácsovo razlago socialističnega realizma in realizma sploh. O tem vprašanju je napisal več člankov, ki so vredni posebne analize vprašanja: Brecht in realizem. Prim. »Über den Realismus« (1937—1941) v knjigi B. Brecht: *Schriften zur Literatur und Kunst II*. d. (Suhrkamp 1967)

Brecht pesnik se je čutil celo sorodnega z Villonom in Rimbaudom, ki je uskočil iz svojega razreda, ker ni mogel več vzdržati v njem. »Če bi bila Marx in Lenin brala Rimbaudovo pesem o ekscentričnem sprehodu«, je dejal Brecht filozofu W. Benjaminu, »bi bila spoznala, da ne gre le za ekscentrični sprehod nekega moža, marveč za beg, za potepuštvost nekega človeka, ki ne more več vzdržati za pregrajami razreda, ki začenja s krimsko vojno in mehikansko pustolovščino odkrivati tudi eksotične dežele za svoje trgovske interese.« Ob neki priliki je svetoval Brecht slikarjem, ki so bili člani partije: »Če vas bodo vprašali, ali ste komunisti, je bolje, da pokažete v dokaz svoje slike kakor pa svoje partijske knjižice.« Ko je živel kot pregnanec v kmečki koči v Svenborgu blizu danske meje, je imel na steburu, ki je podpiral strop njegove delovne sobe, list z napisom: »Resnica je zmeraj konkretna.« (po Heglu). Na okenjaku pa je stal še lesen osel, ki je lahko kimal z glavo. Brecht mu je obesil okrog vratu tablico z napisom: »Tudi jaz jo moram razumeti«. Tako je bila zajeta v Brechtov, v socializem usmerjeni realizem tudi razsvetljenska stran socialistično-marksistične ustvarjalnosti, ki pa še zdaleč ni šolsko didaktična — ali kakor bi mogli pri nas reči po Cankarju: šviligojska. Pred tem ga ni zavarovala le njegova umetniška nardarjenost in osebni estetski čut, marveč tudi stvariteljsko pojmovani marksizem s svojo materialistično dialektiko.

»Ukvarjanje s historičnim materializmom ni bilo za Brechta manj uspešno kakor študij *Kapitala* Karla Marxa v dvajsetih letih. Sledovi tega ukvarjanja se raztezajo na vsa področja njegovega mišljenja. Posebej se je v tem času seznanjal z Leninovim delom in spoznaval vprašanja, kako praktično obvladati revolucionarna prizadevanja...¹¹ Brecht se je od Lenina več naučil, kakor se navadno ve... Njegov priljubljeni Leninov spis je bil O osvojitvi visokih gor, ki ga je imel Brecht za mojstrsko delo v svetovni literaturi... In kar mu je pri Leninu posebno ugajalo, je bila načelna trdnost, ki ni brez premetenosti. Leninska premetenost — premetenost, da vtihotapiš pamet tam, kjer je sicer pregnana, ali pa da jo potegneš iz močvare, kjer se pravkar potaplja; to se lahko zgodi s surovostjo, a tudi s premetenostjo, z načelno trdnostjo in z okretno taktiko — da, to je Brechta neznanstvo navduševalo... Brecht se je metode dialektičnega materializma naučil pri Marxu in Leninu in jo uveljavljal po svoje v svoji poeziji in v svoji dramatik in v svoji prozi.«¹²

Dialektični analitik je bil Brecht že v začetku svoje literarne poti, saj je brezobzirno prikazoval tudi že v svojih prvih delih velika in celo absurda nasprotja v družbi in ljudeh. Kjer je bila ta njegova dramatska dialektika še idealistična, je bila heglowska v pozitivnem smislu, od katere pa si je s študijem predvsem Marxovih in Leninovih del kar hitro odkril pot v materialistično dialektiko, podobno kakor je tudi mladohegeljanec Marx iz Heglove idealistične dialektike, ki jo je Marx postavil z glave na noge, našel pot v materialistično dialektiko — pot, ki jo mora prehoditi vsakdo, ki hoče do dna doumeti znanstveni socializem v nasprotju z idealističnootopičnim, in si ga prisvojiti kot dejavno in stvariteljsko mišljenje. Zato

str. 93—216. Diskusija o tem vprašanju se je začela v reviji »Das Wort«, ki je izhajala v Moskvi v letih 1936—1939.

¹¹ W. Mittenzwei: Brecht Verhältnis zur Tradition, Akademie-Verlag Berlin 1972, str. 89.

¹² Hans Eisler, cit. po zgornji knjigi str. 89.

Brecht ni nič manj cenil Hegla kakor Marxa, saj se je očitno učil dialektike najprej pri Heglu in nič nenavadnega ni, čeprav morda nekoliko sentimentalno, da si je Brecht želel biti pokopan poleg njega, na čigar grob je mogel zmeraj vreči pogled skozi okno svoje delovne sobe, kjer je živel in ustvarjal zadnja leta svojega življenja, kakor je ob Marxu in Leninu stalno prebiral tudi njegova dela.¹³ Željo so mu izpolnili. Vsekakor sodi Brecht med največje dramatike — dialektike v nemški in svetovni književnosti, kakor so Hegel, Marx in Lenin genialni dialektiki v filozofiji.

Brecht ni čutil in doživljal svojega svetovnega nazora, do katerega se se je dokopal s pomočjo marksizma, kot oviro ali celo spono pri ustvarjanju, saj se je ravno zaradi spoznanj, do katerih je prišel tako po lastnih izkušnjah, doživetjih in odkritjih kakor tudi s pomočjo dialektičnega in historičnega materializma, čutil sproščenega zaviralnih tradicionalnih pogledov in vezi. Njegov nazor je bil permanentno revolucionaren in dinamičen in prav takšna je bila njegova umetniška ustvarjalna moč. Njegov dialektični razum mu je bil sicer končni stvariteljski dejavnik, toda zmeraj šele takrat, kadar je »premeril daljo in nebeško stran« tudi čustveno emocionalno. Ta je dovolj navzoča zlasti v njegovi liriki in v songih njegovih dramatskih del, v katerih imajo songi sorodno funkcijo, kakor jo ima zbor v starogrški tragediji in komediji.

Čeprav se je čutil v svojem svetovnem nazoru svobodnega, pa se je kot dialektik zavedal kako umetniške kakor idejne odgovornosti. Zato velja zanj tisto, kar je rekel Lenin Klari Zetkin: »Vsak umetnik, vsakdo, ki se ima za umetnika, ima pravico ustvarjati svobodno, v skladu s svojim idealom, neodvisno od vsega. Toda jasno, mi smo komunisti. Ne smemo držati križem rok in pustiti kaosu, naj se razvija, kamor se hoče. Mi moramo popolnoma načrtno voditi ta proces in oblikovati njegove rezultate.« Brecht je pravilno razumel Leninovo misel, njeno dialektiko, njen pro in contra, in jo je tudi uveljavljal pri svojem ustvarjanju, kakor hitro se je s pomočjo marksizma in leninizma otresel mladostnega anarhizma in nihilizma, ki je videl povsod le nespremenljiv človeški in družbeni kaos. Marksizem s svojo materialistično dialektiko je Brechtu pomagal, da je prešel v globljo analizo vzrokov tega kaosa, ki ga je odtlej prikazoval kot spremenljivega, ker si je sproti odkrival njegove v nasprotjih se gibajoče silnice. Iz anarhoidnega nihilizma je prešel v dinamično kritično presojo in prikazovanje ljudi in razmer, kakršne pač so — brez obzira na levo in desno — izhajajoč iz spoznanj, da je vse spremenljivo — družba in človek. Edino v tem je bil njegov »aktivizem« ali »didaktizem«, ki pa nista nikoli ždanovsko socrealistična¹⁴, marveč

¹³ »Iz klasične nemške filozofije je bil predvsem Hegel, ki ga je B. zmeraj znova bral in ga je občudoval, kakor je občudoval samo še Marxa in Lenina.« ibd. str. 150.

¹⁴ Prim. B. Brecht: *Über Realismus*, edition suhrkamp, Frankfurt am Main 1971. Sestavki, zbrani v tej knjigi, seveda niso čisto brez protislovij. Marsikje je čutili, kako se je skušal B. prebiti čez minsko polje oficialne politično-literarne dogmatičnosti in primitivnega političnega didaktizma ždanovskega socrealizma, zoper katerega se v danih razmerah ni mogel čelno boriti, če se je hotel obvarovati pred usodo, kakršna je doletela njegovega prijatelja in prvega ruskega prevajalca S. Tretjakova ali V. Mejerholda. Moral se je ravnati po navodilih svojega klasičnega in zanj osebno značilnega spisa *Pet težav pri pisanju resnice*. (B. Brecht: *Schriften zur Literatur und Kunst* 2, Suhrkamp Verlag 1967, str. 11—34 *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*.) Spis je nastal leta 1935. Sprva je bil namenjen za in zoper razmere v nacistični Nemčiji, toda stalinsko-ždanovsko obdobje umetnostne politike mu daje splošen značaj in veljavo. Značilno za Brechta je, da se peto poglavje, ki nosi naslov *Zvijajača*, kako širiti

sta celo protiždanovska, ker sta dialektična in ne mehanistična, kaj šele, da bi bila suha ali celo »prjamolinejna.« Dialektično-materialistični svetovni nazor mu je svobodno pomagal urejati njegov pogled na življenje, ki ga je videl le v tostranosti in v človeku, kot najvišjem bitju nature in družbenih razmer, hkrati pa si je s smotrno organiziranim in stvariteljskim umom vodil svoj navdih.

resnico med mnogimi, končuje s stavkom: »Da širiš resnico, je potrebna (tudi) zvijača.« Po tem navodilu se je ravnal velikokrat tudi sam. Spominja na že navedeno misel o Leninovi pretkanosti. Brecht je moral vse življenje veslati (kakor še marsikdo) skozi številne soteske Scil in Karibd.

Marksistično usmerjeni literarni kritik Walter Benjamin, ki je storil v španskem pristanišču Port Bou leta 1940 samomor, ker mu je grozilo, da ga bodo izročili Gestapu, se je veliko ukvarjal tudi z Brechtovim delom. Nekaj njegovih spisov in zapisov je izšlo v knjigi »Versuche über Brecht« (Surkamp, Frankfurt a. M. 1966). V njej so objavljeni tudi fragmentarni »Razgovori z Brechtom« (str. 117—135), ki sta jih imela v Svendborgu, kjer je živel Brecht v pregnanstvu. Veliko sta se razgovarjala med drugim tudi o Kafki, zlasti o »Procesu«. Brecht je sicer pripomnil marsikaj kritičnega, vendar je imel Kafka za pomembnega pisatelja ter ga je štel v isto vrsto s Kleistom, Grabbejem in Büchnerjem. Videl pa je v vseh brodolomce. Menil je tudi, da je na Kafka moral vplivati Dostojevski, zlasti njegova legenda o Velikem inkvizitorju iz »Bratov Karamazovi«. Med razgovorom je Brecht med drugim dejal: »Kaj lahko postane Čeka, vidimo po Gestapu.« (31. avg. 1934). Med drugim je Brecht tudi dejal (21. julija 1938), da »socialistično gospodarstvo v eni državi ni mogoče«. Med polemiko z Lukacsem, ki je bil takrat močno na »moskovski liniji«, je izjavil (29. julija 1938): »Pravzaprav nimam tam nobenih prijateljev. In Moskvščani sami pa jih tudi nimajo — kakor mrtvi.« Ob tem ni nezanimivo pripomniti, da je B. rajši emigriral v ZDA. V SZ je ostal le kratek čas. Tako je nemara ušel inkviziciji, katere žrtve so bili I. Babel, V. Mejerhold, B. Pinjak, Brechtov prijatelj S. Tretjakov in drugi.