

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Petra Zupančič

**Misel Bertolta Brechta: »Proti zapeljevanju« –
interpretacija skozi prizmo javnosti odgovornega in
aktivnega subjekta znotraj gledališkega in
novinarskega diskurza**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Petra Zupančič

Mentor: red. prof. dr. Janez Vrečko

Mentorica: izr. prof. dr. Melita Poler Kovačič

**Misel Bertolta Brechta: »Proti zapeljevanju« –
interpretacija skozi prizmo javnosti odgovornega in
aktivnega subjekta znotraj gledališkega in
novinarskega diskurza**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

Diplomsko delo z naslovom Misel Bertolta Brechta:
»Proti zapeljevanju« – interpretacija skozi prizmo
javnosti odgovornega in aktivnega subjekta znotraj
gledališkega in novinarskega diskurza je izdelano s
soglasjem obeh fakultet in urejeno po pravilniku
matične fakultete.

Bojuj se s pisanjem! [...] Stvarnost je na tvoji strani, bodi ti na njeni! Daj spregovoriti življenju! Ne posiljuj ga! [...] Ti moraš. Poišči si točke, kjer so stvarnost odstranili z lažjo, kjer so jo odrinili, kjer so jo prikrili z ličilom. Načni ličilo! [...] Bodi neustrašen, resnica velja! [...] Ne bojuješ se samo ti, tudi tvoj bralec se bojuje skupaj s teboj, če ga navdušiš za boj. Ne najdeš samo ti rešitev, tudi on jih najde.

(Bertolt Brecht)

Misel Bertolta Brechta: »Proti zapeljevanju« – interpretacija skozi prizmo javnosti odgovornega in aktivnega subjekta znotraj gledališkega in novinarskega diskurza

Pričujoče delo skuša v celoti zajeti misel Bertolta Brechta skozi njegovo življenjsko pot in literarno ter teoretično delo. Ob tem se ne more izogniti vprašanju – z osvetlitvijo problema pa že zmanjšuje sam njegov pomen –, ali ideološka podstat upravičeno vnaša dvom v veličino njegove besede, v njegovo vseživljenjsko zavezanost človeku? V ta namen bodo izpostavljeni tisti momenti njegove misli, ki oporekajo takšni prevladujoči in poenostavljeni interpretaciji. Brechtova evolutivna pot od epskega gledališča do poučnih komadov in kasneje dialektičnega gledališča nas sama opozarja na avtorjevo samozavedanje in poskus preseganja angažiranosti lastne besede, ki ji v danem trenutku podleže. Kot temeljni protiargument takšnemu zavračanju avtorja pa delo poglobljeno obravnava njegovo vizionarsko misel o svobodnem in javnosti odgovornem novinarstvu kot temelju demokratično urejene družbe. Brecht nam v svojih spisih takšno iztočnico posreduje že sam – ko gledališki in novinarski diskurz razume sorodno, skozi tri temeljne pojme, ki predstavljajo kohezivni element med obema poloma njegove teorije: odgovornost javnosti, mimezis in aktivni subjekt. Paradoks, ki smo mu priča in kaže na *nujno* aktualnost »brechtovske drža« in njegove normativne paradigme novinarstva, je, da danes znotraj demokratične družbene ureditve govorimo o tržnem modelu novinarstva, medtem ko se novinarska teorija demokracije v praksi kaže kot neuresničljiv ideal. Zato *pot odgovornosti*, kot nam jo je začrtal že sam avtor, prepoznavamo kot tisto normo, ki bi ji moral slediti svoboden subjekt – javnosti odgovoren novinar.

Ključne besede: ideologija, »brechtovska drža«, epsko gledališče, novinarska teorija demokracije, tržno novinarstvo

Thought of Bertolt Brecht: »Against seducing« – interpretation through prism of public responsible and active subject inside theatre and journalistic discourse

This thesis tries to entirely take into consideration thought of Bertolt Brecht through his course of life and literary and theoretical work. At the same time it can not avoid the question – with lighting of problem already reduces its meaning – if an ideological foundation deservedly entering doubt to greatness of his word, to his lifelong obligation toward human being? Principal circumstances of his thought will be emphasized in intention that they disprove such dominant and simplified interpretation. Brecht's evolutionary way from epic theater to learning plays and later dialectical theater warning us itself of his self-realization and attempting to surpass an engagement of his own word. As fundamental counterargument to such rejecting author work deepened treats his visionary thought about free and public responsible journalism as foundation of democratically arranged society. Brecht intervenes us such headword by himself in his essays – when theatre and journalistic discourse understands related through three basic concepts that they are presenting cohesive element between both poles of his theory: responsibility to public, mimesis and active subject. Paradox that we witness it and is pointing *urgent* immediacy of »Brecht's pose« and his normative paradigm of journalism is that in nowadays inside democratic social order we speak about market journalism, while journalistic theory of democracy in practice is being showed as infeasible ideal. That is why we are recognizing Brecht's *way of responsibility* as norm, which should pursue every free subject – public responsible journalist.

Keywords: ideology, »Brecht's pose«, epic theater, journalistic theory of democracy, market journalism

Der Gedanke des Berthold Brecht: »Gegen Verführung« – die Interpretation durch das Prisma des der Öffentlichkeit gegenüber verantwortlichen und aktiven Subjektes im Theater- und Journalismusdiskurs

Das vorliegende Werk versucht, den Gedanken des Berthold Brecht durch seinen Lebensweg sowie das Sprach- und Theoriewerk in der Gesamtheit zu umfassen. Dabei ist die Frage unvermeidbar – die aber mit der Problemerkhellung schon an ihrer Bedeutung verliert –, ob die ideologische Substanz gerechtfertigt den Zweifel in die Größe seines Wortes, in seine das ganze Leben anhaltende Verpflichtung dem Menschen gegenüber einbringt? Zu diesem Zweck werden diejenigen Momente seines Gedankens ausgesetzt, die solche überwiegende und vereinfachte Interpretation bestreiten. Brechts evolutiver Weg vom epischen Theater bis zu Lehrstücken und später dem dialektischen Theater verweist auf das Ichbewußtsein des Autors und auf den Versuch, die Engagiertheit des eigenen Wortes zu übertreffen, dem er im gegebenen Augenblick unterliegt. Als grundlegendes Gegenargument gegen solche Ablehnung des Autors handelt aber das Werk vertieft von seinem visionären Gedanken über den freien und der Öffentlichkeit gegenüber verantwortlichen Journalismus als das Fundament der demokratisch geordneten Gesellschaft. Brecht selbst vermittelt uns in seinen Schriften schon das Stichwort – indem er den Theater- und Journalismusdiskurs sinnverwandt durch drei grundsätzliche Begriffe auffasst, die das zusammenhaltende Element zwischen beiden Polen seiner Theorie darstellen: die Verantwortung der Öffentlichkeit gegenüber, die Mimesis und das aktive Subjekt. Das Paradox, von dem wir Zeuge sind und das die *notwendige* Aktualität der »Brecht-Haltung« und seines normativen Paradigmas des Journalismus auf den Tag legt, ist, daß es heutzutage in der demokratischen Gesellschaftsordnung von der Marktform des Journalismus die Rede ist, während sich die journalistische Theorie der Demokratie in der Praxis als nicht realisierbares Ideal entpuppt. Aus diesem Grund erkennen wir den *Weg der Verantwortung*, den der Autor selbst vorgezeichnet hatte, als die Norm, der das freie Subjekt – der Öffentlichkeit gegenüber verantwortlicher Journalist – folgen sollte.

Schlüsselworte: Ideologie, »Brecht-Haltung«, episches Theater, journalistische Theorie der Demokratie, Marktform des Journalismus

Kazalo

1	Uvod.....	3
2	Kdo je bil Bertolt Brecht? – čas kot bistven določevalec njegove eksistence in misli.....	7
2.1	Življenjska pot »ubogega B. B.«.....	7
2.2	Zgodovinski čas.....	11
2.2.1	Vpliv aktualnega družbenega dogajanja.....	12
2.2.2	Estetski in literarni vplivi.....	13
2.3	Beseda umetnosti in teorije.....	15
3	Brecht: <i>Proti zapeljevanju</i> – čas in ideološkost njegove besede (receptija v kontekstu angažirane literature).....	17
3.1	Literatura in ideologija.....	22
3.2	Brecht in marksizem.....	24
3.3	Brechtova metoda – brechtovska drža.....	30
3.4	Kolektivi in skupinsko delo znotraj Brechtovih delavnic.....	32
3.4.1	Gledališče <i>Berliner Ensemble</i>	33
4	Brechtova teorija in praksa epskega gledališča.....	34
4.1	Ustvarjalna pot teoretika in praksa.....	34
4.2	Zgodovinske okoliščine in podlaga za razvoj epskega gledališča.....	36
4.2.1	Proletarsko gledališče Erwina Piscatorja.....	40
4.3	Brechtova teoretična in dramaturška misel – epsko gledališče.....	41
4.3.1	Epsko gledališče kot nasprotje staremu meščanskemu gledališču.....	42
4.3.2	Epsko gledališče in pedagoško-dokumentarni način prikazovanja.....	47
4.3.3	Brechtova kritika aristotelske dramatike kot starega dramskega gledališča.....	48
4.3.3.1	Aristotelova <i>Poetika</i> (v kontekstu Brechtove interpretacije).....	49
4.3.3.2	Brechtova kritika Aristotelove dramatike.....	52

4.4	Epsko gledališče kot politični diskurz.....	57
4.4.1	Epsko gledališče kot poučno gledališče.....	59
4.4.1.1	Poučni komadi.....	62
4.5	(Sporno) epsko gledališče na poti proti »pravemu« dialektičnemu gledališču.....	65
4.6	Tehnike, prijemi in sredstva epskega gledališča.....	71
4.6.1	Aktivni subjekt epskega gledališča: igralec in gledalec.....	72
4.6.2	Gestus.....	75
4.6.3	V-efekt, potujitveni učinek (der Verfremdungseffekt).....	79
4.6.4	Sredstva prikazovanja v epskem gledališču.....	83
5	Brechtova vizionarska misel o novinarskem diskurzu kot temelju demokratske družbe.....	86
5.1	Radio kot novinarski »aparatus« (in epsko gledališče) – smernice za demokratsko vlogo medijev v družbi.....	87
5.1.1	Brechtova teorija radia kot normativna paradigma novinarstva.....	94
5.2	Svobodno, javnosti odgovorno novinarstvo kot temelj demokratske ureditve – realnost ali utopija?.....	98
5.3	Sodobna demokratska ureditev in tržno novinarstvo (v kontekstu Brechtove demokratske normativne paradigme novinarstva).....	102
5.3.1	Sodobno (»antibrechtovsko«) demokratsko stanje – tržno novinarstvo.....	104
6	Gledališki in novinarski diskurz – funkcija epskega gledališča in novinarstva po Brechtu.....	111
6.1	Odgovornost javnosti.....	114
6.2	Mimezis (ogledalo realnosti).....	116
6.3	Aktivni subjekt.....	120
7	Zaključek.....	124
8	Seznam virov in literature.....	129

1 Uvod

Smejim se jokajočemu, jočem zaradi smejočega se.
(Bertolt Brecht)

»Protislovja so upanja« (isto 1987: 78). Upanje, ki se upira enodimenzionalni prezentaciji sveta kot naravne in nespremenljive oblike in posledični pasivni drži subjekta. In Bertolt Brecht, ta paradigmatična oseba 20. stoletja, je tudi sam ovit v tančico protislovij. Vendar pa nekaj – sledeč zgornji misli – ostaja *čisto* pred nami, njegova življenjska drža, ki neutrudno kljubuje krutemu času in je vedno na strani tistega, ki trpi, vedno proti strukturnim učinkom sistema, ki sloni na izkoriščevalskih odnosih. Brecht humanist se je znašel sredi grotesknega vrtinca svetovnega kaosa in ubral pot, katere črno-bela sodba se zdi danes tako zelo enostavna. On pa je *takrat* ohranjal upanje, znal verjeti v boljše čase in tudi ko ga je zaneslo, znal priznati svojo zmoto. On se je znal »vzdigniti nad barbarstvo časa, v katerem je živel« (Milohnić v Kranjc 2002: 8). Do konca svojega življenja verjame v javnosti odgovorno delovanje družbenih diskurzov, katerih posledica je vznik aktivnega, razmišljujočega subjekta, ki bo zavzel lastno kritično držo znotraj družbe. In tudi zato zanj umetnost *ni* le lepa in mediji *ne* le »kulinarični« okrasi, pač pa ju Brecht v skladu z njuno družbeno močjo opredeljuje za ključna družbena diskurza. In pri tem mu gre za mnogo več kot *primitivni* apel k družbeni revoluciji. Da, Brechtova misel in delo res vsebujeta tisto implicitno moraličnost, ki pa ni nujno že sama po sebi zlo. Njegovo delo resda deluje kot mediator njegovega pogleda na svet, vendar pa to hkrati še ne pomeni, da njegovo ustvarjanje lahko označimo za angažirano literaturo, kamor ga uvršča sodobna literarna veda. Kamor ga uvrščajo večni očitki, da je gledališče zastupil z ideologijo, da je njegovo gledališče v funkciji politične agitacije in da je didaktičnost njegovega epskega gledališča v prvi vrsti dogmatska. Brechtova posebnost je namreč to, da je lastno politično pozicijo privlekel na površje, da je temeljna politična vprašanja svojega časa postavil na dnevni red umetniškega ustvarjanja, jih tako »potujil«, prikazal kot nenavadne in tako spodkopal temelje njihove samoumevnosti, normalnosti (isto).

Mož v uniformi prinese pismo, zato morajo najemniki prestaviti svoje pohištvo na cesto. Ali ni to jasno? Ali ni že dolgo tako? Da, že dolgo je tako. Ali ni torej naravno? Ne, ni naravno (Brecht 1987: 136).

Izhajamo iz prepričanja, da Brechta ne moremo obravnavati izven zgodovinskega konteksta, ki ga hkrati bremeni in opravičuje, njegovi misli polaga račune. Njegovega političnega plašča ne moremo enostavno odvreči – in takšne interpretacije *a priori* zavračamo – pač pa prepoznavajoč njegovo ohlapnost, iščemo njegove številne stranske žepe in barvne odtenke. Ko Brechtovo teorijo uzremo s perspektive sodobnih medijev (obenem upoštevajoč čas kot bistveni določevalec njegove eksistence), se nam njegov plašč pokaže kot prevelik in obarvan v številne barve. Brecht, ta politični ideolog, namreč odgovornost javnosti družbenih diskurzov, gledališča in medijev, razume kot temelj pri vzpostavljanju demokratično urejene družbe. Njegova vizionarska napoved svobodnega in javnosti odgovornega medija (na primeru radia kot »aparata«) kot nosilca demokratične ureditve je še danes aktualna paradigma, ki pa je, tako kot že v avtorjevem času, razumljena kot ideal – le z eno pomembno razliko, medtem ko Brecht verjame v prihodnost, ko bo novinarstvo delovalo v korist javnosti, sodobna teorija omenjeni postulat obravnava kot nedosegljiv ideal in na ta način zamaje temelj novinarskega poslanstva. Brecht tako razume svobodno izražanje aktivnega subjekta kot temelj demokratične družbe in medije kot tribuno javne razprave. Zato se nam kar sama po sebi ponuja primerjava med avtorjevo teorijo – za naš namen poimenovano normativna paradigma novinarstva – in sodobnim »demokratičnim« stanjem tržnega novinarstva ter znotraj njega problematizacijo svobode, novinarske odgovornosti javnosti in pasivnega subjekta. Naše temeljno vodilo pri aplikaciji »brechtovske drž« in njegove teorije na sodobno stanje bo predvsem vprašanje, komu je danes odgovoren novinar in v kolikšni meri lahko govorimo o prejemniku medijskih vsebin kot o aktivnemu posamezniku, ki se odziva na novinarske vsebine in aktivno deluje znotraj družbe. Sodobni »svobodni« novinar namreč prihaja v konflikt s svojo primarno odgovornostjo javnosti, ko podlega koliziji interesov s strani tržnih in političnih družbenih sfer (analiza vplivov). Torej, kako naj novinar kot subjekt postmoderne družbe uresničuje temeljno »brechtovsko držo« kritičnega opazovalca in sledi postulatoma demokratičnega novinarstva? Ali demokratična ureditev torej v resnici prinaša *boljši svet* za človeka, kot ga je sanjal Brecht? Je njegova misel dejansko uresničljiva paradigma ali le v *boljši jutri* verujoča ideja in zato neizbežno utopija? Sami bomo – podobno kot avtor – verjeli in na tem mestu že z opozarjanjem na nepravilnosti poskušali ubežati tisti brezposlednosti in zapeljanosti, ki ju tolikokrat obsoja v svojih delih. Tako bomo torej njegovo teorijo radia in širše novinarskega diskurza razumeli kot ugovor tistim razlagalcem, ki v prvi vrsti izpostavljajo ideološkost njegove besede in ga v celoti zavračajo kot

marksističnega teoretika. Nenazadnje tudi številčnost komentatorjev Brechtove besede govori sama zase. In v kolikor smo kot interpreti zmožni preseči ta ideološki paravan, se pred nami razkrije edinstven pogled na svet posameznika, ki doseže skrajno točko nihilizma, odkoder izbere drugo, neresignativno pot, pot k *boljšemu svetu* za človeka.

Da pa bi razumeli Brechtovo teorijo radia, ne moremo mimo nekaterih njegovih nazorov o umetnosti in družbi ter predvsem njegove teorije epskega gledališča. Prav tako je pri njegovem razumevanju družbenih praks nujno potrebno upoštevati zgodovinski trenutek kot bistveni določevalec njegove eksistence. Brecht namreč izhaja iz svojega življenjskega nazora, ki je posledica videnj v krutem času, ki mu je priča. Ovinek v njegovo misel se zato na posameznih mestih kaže kot neizbežen, da bi bralec lahko v celoti razumel obravnavano avtorjevo teorijo. Poglavje, ki prinaša poglobljeno analizo njegovega epskega gledališča, je bistvenega pomena, v kolikor želimo dojeti samo *bit* avtorjeve misli. Teorija epskega gledališča je namreč podlaga vsemu njegovemu razmišljanju, zato je razumevanje njenih pojmov ključnega pomena za razumevanje njegove teorije medijev. Številni pojmi so namreč skupni obema diskurzoma. Brecht tako vrši njihovo nenehno transpozicijo med obema poloma. Naša analiza epskega gledališča bo zajela predvsem njegov razvojni lok (epsko gledališče, poučni komadi, dialektično gledališče), funkcijo odgovornega delovanja, pedagoško-dokumentarni način prikazovanja, gledališke tehnike in zanikanje aristotelovske, stare dramatike (mimezis, identifikacija, katarza) ter njej nasprotno vzpostavitev aktivnega subjekta. Pri čemer velja opozoriti, da bodo ob strani ostajali zadržki, ki jih navajajo nekateri preučevalci in bo njegovo sporno drugo ustvarjalno obdobje gledališča kot političnega diskurza (poučni komadi) osvetljeno v namen, da bi bralec uvidel avtorjevo razvojno pot, ki jo zaključuje dialektično gledališče.

Osrednji del naloge bo tako predstavljala njegova teorija gledališča in radia, ki ju – kot bomo poskušali dokazati – sorodno in s podobnimi postavkami in funkcijami razume Brecht. Epsko gledališče namreč po njegovem mnenju predstavlja ustrezno vzporednico in zgled učinkovanju demokratičnega medija. Zato bodo izpostavljeni tisti ključni momenti njegove besede, ki se zrcalijo v obeh polih njegove misli. Za krovne pojme razpoznavamo: odgovornost javnosti, mimezis (posnemanje – kritika Aristotelove mimezis in kritika novinarstva *zgolj* kot ogledala družbe) in aktivni subjekt. Predstavljeni bodo v luči, kot jih razume avtor, zato bodo v ta namen izpostavljeni tisti ključni poudarki njegove misli, ki jih

eksplicitno izražajo. Omenjeno trojico bomo nadalje razumeli znotraj komunikacijske verige in njih razumevanje izpostavili sodobni interpretaciji.

Brecht tako združuje dva na prvi pogled nasprotujoča si diskurza pod paravanom odgovornega delovanja, takšnega prikaza – v odnosu do resnice –, ki bo osveščal sprejemnika o *nenaravnosti* danih razmer ter ga silil k razmišljanju in aktivnemu delovanju. Njegova namera namreč izhaja iz zavesti o moči družbenih diskurzov. »Aparati« resnice ne smejo biti uporabljeni kot orodje manipulacije, pač pa morajo *brezpogojno* delovati v korist javnosti.

Brechtovo zahtevo po »pametnemu in treznemu opazovanju, po nepristranskemu spoznanju stvari« (Jens 1969: 128) razumemo kot bistvo »brechtovske drž« in drž« novinarja kot odgovornega subjekta ter nenazadnje kot vodilo našemu pričujočemu pisanju. In na kritiko, da delo pred nami zato postaja ideološko obarvano, odgovarjamo z Brechtom, za katerega verjetje v družbeno odgovorno ravnanje subjekta (sporočevalec: gledališčnik, novinar; sprejemnik: gledalec, medijski sprejemnik) in posledično spreminjanje sveta ter vpraševanje obstoječih ideologij nikoli ne predstavlja utopije. Brecht je namreč »izjemno uporaben za nas – ljudi, ki premišljujemo o današnjem katastrofičnem stanju sveta in skušamo v zvezi z njim kaj storiti« (Suvin 2006: 103). In Barthes govori resnico, ko zapiše: »Brecht razkriva vsakega, ki o njem govori« (v *Problemi* 1981: 46).

2 Kdo je bil Bertolt Brecht? – čas kot bistven določevalec njegove eksistence in misli

Vse umetnosti vodijo k najvišji umetnosti: umetnosti življenja.
(Bertolt Brecht)

2.1 Življenjska pot »ubogega B. B.«¹

Eugen Berthold Friedrich Brecht se je rodil 10. februarja 1898 v mestu Augsburg na Bavarskem v družini – *buržuja* – direktorja tovarne papirja in umrl 14. avgusta 1956 za posledicami infarkta v Berlinu. To je dan, ko »nemška književnost izgubi enega svojih največjih, a hkrati tudi najbolj spornih in najmanj poznanih pesnikov,« zapiše Walter Jens (1969: 106).

Mladi Brecht se leta 1908 vpiše na gimnazijo, kjer kasneje v šolskem glasilu *Žetev* objavi svoje prve pesmi in dramske poskuse. Leta 1917 vpiše študij zdravilstva in naravoslovnih ved na Münchenski univerzi, a že kmalu svojo namero opusti in postane dramaturg v münchenskem gledališču *Kammerspiele*. V tem času nastopa kot pevec in pesnik. Jens zapiše:

*V gledališču je našel tisti zrak, ki ga je potreboval, tukaj je lahko načrtoval, razvijal, ne-
uspel in spet načrtoval [...] tu je lahko razvijal svoje ideje o skupinskem delu, ustvarjal
ansamble, zbiral prijatelje, preučeval novosti Piscatorjevega gledališča, proučeval
svetlobne efekte in delovanje zvoka, skrivnosti kulis in zvijač odra – tukaj je lahko, ta
neumorni zbiralec, hladni opazovalec in uporni raziskovalec, raziskovalec z vero
avtodiktata, opisal meje svojih mogočnosti (isto, 108).*

Predvsem pa se že v rani mladosti pokaže njegova sposobnost pritegnitve številnih nadarjenih ljudi k medsebojnemu sodelovanju. Brecht je namreč, kot bo izpostavljeno v nadaljevanju, zaprisežen pristaš kolektivnega delovanja. Ko ga leta 1918 vpokličejo v vojsko, kjer je priča grozotam vojne in predvsem ničvrednosti človeškega življenja, ki šteje le kot vojaška moč,

¹ Glej pesem *O ubogem B. B.* (Brecht 2007: 6–7). Darko Suvin (1970: 94) navaja omenjeno pesem kot uvod v zanimivo triado, ki se nadaljuje z drugima dvema markantnima avtorjevima pesmima: *Po pravici izgnan* in, kot sklepna misel njegovega življenja, *Za nami rojenim*.

pusti ta izkušnja močan pečat njegovi misli ter kasnejšemu delovanju in ustvarjanju.

Beda in obup vojne tako predstavljajo prve velike dogodke njegovih del [...] in bodo kasneje postali vodilna slika njegovega dela [...] Mladi Brecht še ni bil marksist, a ni hotel biti niti buržuj [...] Brecht je pravzaprav politično povsem brezbarven [...] cinični deziluzionist razočaran nad svojim lastnim razredom, ampak tudi brez zaupanja v proletariat (Jens 1969: 107).

Njegova drža od tu dalje izraža vseživljenjsko neodobravanje kapitalističnega reda in napoved propada meščanske civilizacije, propada tega »klavniškega obdobja« (Suvin 1970: 7). Zato pričakovano zapiše: »Kako naj ubranim vdor v svoje pisanje nečemu, kar je tako zelo vplivalo na moje življenje? In tudi na moje pisanje« (1987: 204). Vendar pa takrat Brecht še nima vizije o *boljši ureditvi za družbo*. Predvsem je osebno razočaran nad revolucionarno nemočjo nemškega naroda in omahljivostjo njegovih pripadnikov.² Zato po vrnitvi domov pri berlinskih časopisih (npr. *Volkswille*) objavlja predvsem kratke zgodbe. V tem času postane v Berlinu občasni režiser pri znanem nemškem režiserju Maxu Reinhardtju v njegovem gledališču *Deutsches Theater*. In sicer potem ko prejme Kleistovo literarno nagrado za delo *Bobni v noči* (hkrati je to njegova prva gledališka uprizoritev leta 1922). Njegovi podporniki – ko že postaja vedno bolj uveljavljen avtor – so predvsem Lion Feuchtwanger, Herbert Jhering, Otto Flackenberg, Karl Kraus in Alfred Döblin. V tem času, komentatorji navajajo letnico 1926 (potem ko je leta 1923 že na nacističnem seznamu za likvidacijo), pospešeno študira ideje in teorije Karla Marxa (kot enako pomembnega učitelja marksizma viri omenjajo še Karla Korschja), Friedricha Engelsa ter Friedricha Hegla – tudi zato, ker ob preselitvi v Berlin že spoznava kruto socialno resničnost velikega industrijskega mesta.³

Po letu 1933 in prihodu hitlerjevcev⁴ na oblast se začne doba njegovega emigranstva, ki traja

² Brechtova mladostna misel že prepozna to slabost, vendar na tem mestu še ne dojema objektivnega pomena revolucije in historično vlogo proletariata v njej. Prav tako še ne razpozna pravih vzrokov za deformacijo družbe. Zato takšno vlogo omahljivih posameznikov Brecht še razume kot naravno – torej v kontekstu realne situacije in ne z vidika utopične idealnosti. Delo, ki v celoti odraža to Brechtovo razočaranost, je igra *Bobni v noči*.

³ Frederic Jameson ugotavlja, da je mesto pomemben motiv Brechtovega opusa. In medtem ko je narava tista, ki je minimalna, je mesto s svojo džunglo in neusmiljeno bujnostjo »bogato« (1998: 134).

⁴ Takoj po prevzemu oblasti začno sistematično dušiti in zatirati vse oblike svobodnega kulturnega življenja in svobodoljubnih idej.

vse do zadnjih let njegovega življenja. Obtožen veleizdaje – potem ko v odprtem pismu nemškemu umetnikom opozori na nevarnost oboroževanja – zapusti nacistično Nemčijo, kjer so njegova zdaj »dekadentna« dela prepovedana in javno sežgana.⁵ Leta 1935 mu je odvzeto še nemško državljanstvo. Njegovo življenje tako bistveno zaznamuje čas obeh vojn, ko kot emigrant – petnajst let – živi na Poljskem, Danskem, Švedskem, Finskem, v Avstriji, Švici, Franciji in Združenih državah Amerike. V tem času opravlja poklic novinarja, politika in pisatelja ter napiše, kot bomo videli v nadaljevanju, svoja največja dela, v katerih uspe združiti vso poetično bogastvo s poglobljeno filozofsko noto. Na tem mestu se zdi pomembno opozoriti na dejstvo – tudi zaradi v naslednjem poglavju obravnavane avtorjeve ideološke podstati in politične orientiranosti –, da kljub svoji eksplicitni levičarski orientiranosti in simpatiziranju s komunizmom tekom svojega emigranstva nikoli ne prebiva v Stalinovi Rusiji (prvič jo obiše leta 1932). Leta 1950 postane član Akademije umetnosti v Vzhodnem Berlinu, leto kasneje prejme nacionalno nagrado I. razreda, štiri leta kasneje pa še sovjetsko nagrado za utrjevanje miru med narodi. Zadnja leta življenja preživi v sovjetski okupacijski coni Nemčije, toda z avstrijskim potnim listom v žepu.

Brecht tako, čeprav meščan po rojstvu, posveti večino svojega življenja napadu na razred, ki mu je pripadal, socialni revoluciji, delavskemu gibanju in novemu družbenemu redu – socializmu. Njegova nekonvencionalna narava se odraža na vseh področjih njegovega delovanja in ustvarjanja. »Intelektualec in umetnik,« predvsem pa »totalen gledališki človek,« zapiše o njem Bojan Štih (1979). Brechta namreč težko označimo z eno besedo. Njegovo življenjsko držo najbolj odražajo naslednji pojmi: politični aktivist, antifašist, protimilitarist in revolucionar, poleg tega pa *predvsem* pesnik, esejist, dramatik, teoretik, režiser, igralec in gledališki direktor. A vendarle je bil *tudi* komunist in marksist. Vendar pa – in to bistveno določa komentar njegove misli in dela – nikoli ne vstopi ali postane član katerekoli komunistične stranke. Njegov odnos do tovrstnega simpatiziranja je lepo razviden iz odgovora na vprašanje, ali je član komunistične stranke: »Ne. Ne. Ne. Ne. Nikoli! Sem neodvisen pisatelj in bom tudi ostal neodvisen pisatelj« (Štih 1979: 140). Darko Suvin (2006: 106) navaja celo dogodek, ko Brecht javno ne priznava Marxove v prihodnost naravnane

⁵ Jens dopušča možnost, da bi bila Brechtova razvojna pot drugačna, v kolikor v danem trenutku ne bi prišlo do sežiganja knjig in – gledano v celoti – pregona splošne umetniške inteligence (1969: 110).

dialektike, kjer revščina pomeni hkrati upor, v katerem pa Brecht kot iskren realist ni mogel najti verodostojne opore za možnost uspešnega upora zahodno od Moskve.⁶ Brecht sicer aktivno sodeluje pri propagandnih projektih komunistične partije, saj svoje antifašistične ideje lahko razvija prav pod njenim paravanom (Suvin 1970: 9). Tudi sam zapiše: »Pomemben pa je samo širok, z vsemi sredstvi bojevani neutrudni boj zoper fašizem na kar najširši podlagi« (1987: 173). Omenjeni fakti nazorno kažejo njegovo *vedno* pokončno držo in svojsko misel. Zanj namreč svoboda v najširšem pomenu besede in na vseh področjih (človekove pravice, subjektova integriteta, literatura in umetnost, novinarstvo in mediji) ter posledična sposobnost razumskega opazovanja predstavlja smisel in hkrati edini možni cilj človekove eksistence.

In čeprav Brechta sodobna literarna veda uvršča med največje ustvarjalce svetovne literature in gledališča (Suvin 1966: 30), v isti sapi dodaja, da Brecht hkrati velja za najbolj protislovno in kontroverzno umetniško osebo 20. stoletja (kot bomo videli v nadaljevanju, je fenomen dialektičnega protislovja eden izmed ključnih za razumevanje njegove misli).⁷ Naj bo na tem mestu omenjenih nekaj teh protislovnih karakteristik avtorjevega življenja: revolucionar in marksist brez partijske knjižice; ostri kritik kapitalizma, a obenem kot emigrant večino svojega življenja preživi v kapitalističnih državah; istočasno njegova oseba izkazuje moč in nemoč, pogum in politični oportunistem, tekom njegove življenjske poti je moč zaslediti nemalo primerov, ko njegova ravnanja odstopajo od propagiranih idej; mešanje dveh vrst diskurzov: radikalna umetnost in politična pedagogika literarnega tipa. A vendarle se zdi, da njegova vseživljenjska naravnost k samoupravnim kolektivom in spreminjanju obstoječega stanja predstavlja »zanesljivo barko in kompas med hurikani "s klobuki na glavah", v katerih se je znašel« (Suvin 2006: 109). Štih vzneseno zapiše: »[G]ledališki ustvarjalec ne sme biti filister in malomeščan, prvak in zvezda, inkasant in posestnik; njegov

⁶ Walter Benjamin (1974: 317; 321) v svojem spisu *Pogovori z Brechtom* omenja tudi avtorjevo mržnjo napram krščanski dogmi (antireligiozni momenti so pogost motiv v Brechtovem pesništvu), ki pa jo primerja s tistimi teoretiki marksizma, ki manipulirajo s svojimi spoznanji. Navaja tudi Brechtovo misel o marksizmu, kot teoriji, ki je naklonjena tolmačenju, in misel o smrti države – Sovjetske Rusije, ki *ve*, da mora umreti (ob tem Brecht govori tudi o tamkajšnjem težkem položaju književnikov). Brecht oponašajoč *to* državo: »Jaz vem, da je moja smrt nujna.« – Na tem mestu je jasno razvidna Brechtova misel o marksizmu, le-tega namreč ne enači s sodobno *reprezentativno* obliko Sovjetske zveze, kjer se vodilna oblast spreminja v novo obliko »kontroliranja drugih«.

⁷ Brechtov slovit *Delovni dnevnik* (1938–1955) predstavlja pisanje emigranta in begunca, ki se s kritičnim pogledom ozira na svojo pot in aktualno družbeno-politično dogajanje (Hitlerjev nacionalni socializem in druga svetovna vojna). Pisanje predstavlja za preučevalce njegovega življenja neusahljiv vir umetnikovih nazorov, mnenj, mišljenj in idej. Z njihovo pomočjo lahko lažje razumemo nekatera izmed številnih protislovij avtorjevega življenja – tu je namreč izražen »človek-ustvarjalec« brez avtocenzure in avtorske samozadržanosti.

delovni dan je dolg štiriindvajset ur; brezdomec je in popotnik, kajti pravi, resnični in pristni gledališki delavec je lahko le tak in takšen človek, kakršen je bil on sam – Bertolt Brecht« (1979: 143).

2.2 Zgodovinski čas

Večina strokovne literature deli mnenje, da je bil razklan in kontroverzni čas Brechtovega življenja ključen določevalec njegove eksistence in torej avtorjeva oseba tragična in ujeta v kaos razklanega sveta (Suvin 1970: 7). Brecht je namreč človek, čigar usoda in delo sta tesno povezana z velikim političnimi pretresi prve polovice 20. stoletja, tako ugotavlja Mordecai Gorelik (1971: 50).

Zato bomo v nadaljevanju opozorili na tiste časovne in prostorske karakteristike, ki so bistveno zaznamovale avtorjevo misel in delo. A vendarle ob tem velja opozoriti, da to še ne pomeni, da bomo zato posegli po Tainovi pozitivistični metodi.⁸ Brechtu namreč priznavamo nesporno umetniško veličino, a se obenem zavedamo, da nekateri vplivi ne smejo ostati prezrti. Če pri komu, potem je potrebno pri obravnavi Brechta upoštevati duhovne, idejne in socialno zgodovinske okoliščine konca 19. in prve polovice 20. stoletja (Suvin 1966: 33). Idejno politična nota in protestno politični značaj njegove umetnostne in teoretično-miselne besede namreč sloni v aktualnem političnem dogajanju. Nanj delujejo številni vplivi – poleg omenjenih tudi estetski in literarni nazori – in bi vsakršna obravnava zunaj konteksta pomenila dramatično kršenje zgodovinskih postavk. Ločevali bomo med dvema vrstama vplivov:

- v prvo skupino bomo zajeli družbeno-politično dogajanje in torej buren čas aktualnega družbenega dogajanja,⁹
- v drugo pa estetske in literarne vplive, predhodnike, na podlagi katerih je avtor gradil svojo teorijo in ustvaril večino svojega opusa.

⁸ Hippolyte Taine kot predstavnik pozitivistične metode v ospredje preučevanja postavlja dejavnike, ki že vnaprej določajo avtorjevo življenje in delo, in sicer govori o treh determinantah: rasa, okolje in zgodovinski trenutek.

⁹ Čeprav Brecht pravi: »Čas bo dal ozadje moji maniji [...] kljub Hitlerju, bodo vedno otroci« (v Benjamin 1974: 322–323).

2.2.1 Vpliv aktualnega družbenega dogajanja

»Spreminjanje nekaterih Brechtovih gledaliških in kulturno političnih nazorov v dogmo, je poskus, da bi zakrili Brechtovo avtonomno kritično misel in njegov kritični odnos do stvarnosti,« zapiše Štih (1979: 149). Brechtova *vedno* kritična drža se namreč odraža tako napram preteklim dogodkom, kot je njegova kritična ost naravnana na aktualne poskuse, kako preseči kaos, ki vlada takratni družbi. Zato ne preseneča že omenjeni podatek, da kljub njegovemu simpatiziranju s komunizmom ostaja kritičen do oblikovanja socialistične družbe. Suvin tako ugotavlja: »Brecht je videl svetovno vojno in poskus revolucije tako od blizu, kot je bilo le mogoče, ne da bi ga pogoltnili«¹⁰ (2006: 108). Brecht je zato v prvi vrsti človek, ki celo svoje življenje posveti izrekanju za svobodo, mir, demokracijo, umetnost in znanje. To pa je tudi iztočnica, kot bomo videli v nadaljevanju, vsem področjem njegovega delovanja (tu mislimo predvsem na vlogo literature in gledališča ter novinarstva in radia).

V to skupino vplivov tako prištevamo vse dogodke aktualnega političnega dogajanja, katerega ujetnik je bil avtor in so tako zelo determinirali njegovo pot: prva svetovna vojna (1914–1918), februarjska in oktobrska ruska revolucija (1917), porast revolucionarnega delavskega gibanja kot posledica prve svetovne vojne in krize kapitalizma, ustanavljanje komunističnih strank in številne komunistične revolucije, upor pod vodstvom Rose Luxemburg¹¹ in Karla Liebknechta (1918), vzpon Benita Mussolinija, Adolfa Hitlerja in Josipa Stalina, nastop velike gospodarske krize (1929), druga svetovna vojna (1939–1945), hladna vojna. Mnoštvo po približnem kronološkem ključu urejenih dogodkov priča o kaotičnem času avtorjevega življenja. Vsi ti dogodki namreč globoko preobrazijo človeške kategorije ekonomije, tehnologije, verovanja in ideologije (gl. Suvin 2006: 108–109). Za sabo so pustili brezštevilo množico nesrečnih usod, ki so hkrati žalostne in smešne, poučne in protestne in kot take predstavljajo človeško dramo ter hkrati »brechtovski« model protislovij. Zato ta tragedija neskončnih razsežnosti neizogibno predstavlja fabulativno podlago za marsikatero

¹⁰ Suvin navaja primer iz avtorjevega življenja, ko je zaradi podhranjenosti pristal v bolnišnici in je bil priča krutemu policijskemu streljanju na delavce med prvomajskimi demonstracijami po nareku socialdemokratov (prav tam).

¹¹ Brecht njeno misel zelo ceni in ji celo posveti igro *Mati*. Funkcijo gledališča si predstavlja v njenem duhu. Marx namreč označi kapitalizem za vse-svetovni sistem, medtem ko ona prva spozna, da je obstoj nekapitalističnih dežel ključnega pomena za obstoj kapitalizma.

venomer kritično Brechtovo delo. In ko opisuje *tega malega človeka* znotraj krivične družbe, seveda ne gre drugače, kot da tudi sam postane revolucionar in upornik. Tako se pridruži tisti mali skupini intelektualcev in umetnikov v Nemčiji, ki so se edini upali upirati Hitlerjevi strahovladi. In Brecht s padcem Hitlerjevega režima vendarle dočaka uro zmagoslavja, ki pa obenem že predstavlja tudi kruto uro resnice – ko se zave, da ta zmaga hkrati še ne pomeni trenutka uveljavitve socializma po človeški meri.

2.2.2 Estetski in literarni vplivi

Brecht je pisateljsko pero vzel v roke v času **ekspresionizma**¹² in treh velikih nemških pesniških imen Rainerja Marie Rilkeja, Richarda Dehmela in Huga von Hofmannstahla. Na Brechtovo pesniško, pisateljsko, esejistično, teoretično in dramsko delo je pomembno vplivala nemška literatura, teoretična misel in estetika.¹³ Med avtorji velja vsekakor omeniti Georga Büchnerja (Brecht ga, poleg uličnega pevca Franka Wedekinda in klovna Valentina,

¹² Ekspresionizem je avantgardistična literarna smer, ki sloni na Nietzschejevi definiciji nihilizma kot stanju duha v zahodni civilizaciji, preziru do meščanstva in zahtevi po voluntarističnem potrjevanju življenja (Kralj v Dominkuš 1998: 6–7). Če Brecht sledi omenjenim določilom, pa je proti abstraktni humanistično-idealistični drži ekspresionizma, ki naivno verjame v »dobrega človeka« in predvsem v avtonomnost moralnega kot od materialnih pogojev človeškega bivanja neodvisnega procesa. Človek je namreč to, za kar so ga naredili njegovi življenjski pogoji. Brechtova deziluzijska misel torej nasprotno temelji na realnih družbenih odnosih ljudi. To nasprotovanje predstavlja bistvo celotne njegove misli. Zanimivo je Brechtovo samospraševanje, ali (in zakaj) je razuzdan človek, ki uživa radost življenja, slabši kot krepostni kapitalist in njegovo asketsko vegetiranje v duhu cerkvenih pridig o ničevosti tuzemskega bivanja (enako se Brecht kasneje sprašuje tudi: v čem se kapitalist razlikuje od vodij tatinskih tolpa? – v obeh primerih gre za ustvarjanje profita ne glede na sredstva)?

Za Brechtovega junaka je tako značilno: hlepenje po življenju, veselje do mesene čutnosti, ekstaze in zahteva po tu-zemeljski sreči. Sprva kot hrepenenje biološkega individuuma (npr.: *Baal*; Hannah Arendt (2007:137) navaja lik Galilea kot primer, kjer je junak še karakter in ne tip človeka) in kasneje kot hrepenenje že družbeno pogojenega individuuma. Kjer družbena danost – in iz nje izhajajoča krutost lastnega obstoja na račun obstoja drugega (znana je Brechtova misel o osamljenosti človeka, ko se le-ta sredi množice počuti kot na nenaseljenem otoku) – že postaja osnovni podton njegovemu pisanju (npr. *Bobni v noči*). To Brechtovo zgodnje nasprotovanje ekspresionističnemu »dobremu človeku« in iskanje vzrokov človeškemu delovanju v nižji sferi primitivno-egoističnih interesov v sebi skriva elemente antihumanizma in dekadence. In čeprav ti elementi nikoli popolnoma ne izzvenijo v njegovi misli, svoja največja dela ustvari pod kasnejšim vplivom študija marksizma in politične ekonomije, ki mu omogoči spoznanje družbenih anomalij in ga odvrne od njegove zgodnejše razlage »slabega človeka« kot bistva. Človek v njegovih delih je tako zdaj spreminjajoči se subjekt, ki je odvisen od danih okoliščin (npr.: kapitalizem, fašizem), ki vplivajo na njegov razvojni proces. – »[P]jesnik mora opustiti estetiko (bleščave verze), priznati odrešeniško vlogo proletariata in se socialno angažirati« (Kralj prav tam). Tudi Althusser (1980: 289) poudarja pri Brechtu ukinitvev junaka kot nosilca identifikacije, kar razlaga z njegovim »materialističnim« pojmovanjem, kjer so množice tiste, ki delajo zgodovino.

¹³ Tudi nekateri drugi evropski avtorji z etično podlago in estetskimi premisami: Francois Villon, Arthur Rimbaud, Rudyard Kipling.

tudi sam omenja kot vzornika), Heinricha Kleista, Wilhelma Buscha, Gerharta Hauptmanna, Carla Sternheima, Georga Kaiserja, Alfreda Döblina, Franza Kafko, Karla Krausa ter predstavnike delavskega pesništva: Heinrich Lersch, Alfons Petzold, Gerrit Engelke. Poleg omenjenih najdemo podobne slogovne in vsebinske značilnosti tudi pri dveh Brechtovih sodobnikih Ernstu Tollerju in Carlu Zuckmayerju. Na Brechta je vplivala predvsem starejša in mnogo manj sodobna dramatika, do katere večkrat izrazi odklonilno držo.

V dobi razcveta nemške poezije je tako začel objavljati svoje prve protestne **songe** in **moritate**,¹⁴ ki so vsi po vrsti prežeti z revolucionarnim zanosom proti meščanski tradiciji. Slogovni in idejni vplivi se torej vežejo predvsem na tradicijo nekdanj zelo razširjenih uličnih pesnikov in igralcev, pri katerih se je Brecht več kot očitno zgledoval pri ustvarjanju svoje teorije epskega gledališča in dramskih iger. Plodno namreč vključuje moritate, songe, ljudsko pesniško in gledališko izročilo. Poleg tega Brecht občuduje tudi nemško romantično **balado**¹⁵ (gl. Suvin 2006: 105). Med klasike šteje Marxa, Engelsa in Lenina, ki jih razume kot osnovo socialnega spoznanja in predstavljajo razkritje zgodovinskih zakonitosti. Nasprotno pa Brecht večkrat parodira idealistične in meščanske klasike (Mayer v Kramberger 1982: 3). In če je v začetnem obdobju pri njem moč opaziti sledove novoromantike in ekspresionizma, sledi kasneje navezava na kritični realizem.¹⁶ Jens (1969: 111–112) je mnenja, da je kot mladi avtor želel pokazati na nevzdržnost kaotičnega sveta in nujnost »zdravljenja družbe«. Zato amoralne junake (npr.: Baala) prikazuje kot protagoniste, ki zrcalijo razpadajoči svet, v upanju, da bo s svojo deziluzionistično metodo – provokacijo – pretrgal z mitom o najboljšem

¹⁴ V nemških deželah je od srednjega veka dalje (vse do začetka 20. stoletja, ko z nastopom Hitlerja postane prepovedana) živela vsebinsko in oblikovno bogata, kritična, politično ironična in satirična tradicija potujočih pevcev, pesnikov in komedijantov – kloparjev (nem. die Bänkelsänger, slo. klopar; zgodnji srednji vek pozna njim sorodne trubadurje in Minnesängerje). S pesmimi in prizori, v katerih so zajete lokalne novice, komentariji in sporočila (aktualni novičarski sporočilni značaj) so nastopali po mestih. Moritati kloparjev pripovedujejo večinoma o nenavadnih dogodkih in osebah: o razbojnikih, umorih, zločinih, čudežih, čarovnicah, tudi o komičnih in ironičnih situacijah. Da bi jih videlo čim več ljudi, so se povzpeli na klopi (gl. Štih 1979: 147; 159). Brecht sicer izhaja iz te ljudske tradicije kloparjev, a bistveno spremeni idejno podstat ter razširi motivni in ironični obseg moritata, saj ga spremeni v protestno revolucionarno in aktivistično pesem. Štih zapiše, da se eden izmed prvih gledališko metodoloških vzgibov na poti k odkrivanju potujitvenega učinka pojavi ravno v Brechtovi navezi na tradicijo kloparjev in njihovo aktualizacijo (isto, 160).

¹⁵ Balada se namreč razvija po epizodah, v sebi ima vgrajen plebejski postopek potujitve, ki zlahka preklaplja z osebne perspektive na tretjeosebno pripoved in posplošujoč komentar, in je tako lirična kot epična. Balada namreč spremlja parabolo, preprosto predliterarno obliko, kjer presojanje ravnanja postavlja pod vprašaj tudi njegova merila (gl. Suvin 2006: 105).

¹⁶ Ki pa nikoli ne postane v agitacijo usmerjeni socialistični realizem.

svetu vseh svetov. Takšen način pisanja pa je sprožil vrsto neodobravanj s strani starejše pesniške generacije in tudi njegovih sodobnikov: Thomasa Manna, Heinricha Manna, Franza Werfla, Johannesesa Becherja in Gottfrieda Bennja.

Pridružujemo se tistemu večinskemu delu Brechtovih razlagalcev,¹⁷ ki so mnenja, da Brechta nikakor ne smemo in ne moremo razlagati zunaj vseh vplivov starejših in sorodnih tokov v literaturi in gledališču. Pa čeprav ob tem dodajamo, da avtorju kljub tej zakoreninjenosti v času ne želimo v nobenem pogledu odrekati njegove nesporne umetniške veličine. Povzdigovanje Brechta v mit in torej njegova obravnava zunaj vseh vplivov pa je vendarle značilna za idejno teorijo socialističnega realizma in je v strogem nasprotju z vsem, za kar se je avtor tekom življenja zavzemal.

2.3 Beseda umetnosti in teorije

Brechtov način delovanja temelji na enotnosti teorije in prakse in ne vzdrži nikakršnega ločevanja med kritično in lepo literaturo v ožjem smislu (Mayer v Kramberger 1982: 4). Brecht v spisu *Pet težav pri pisanju resnice* (1987: 174–184) strne ključne probleme takratnih piscev, ki želijo pisati o realnem dogajanju in proti prevladujoči laži, in sicer govori o petih ključnih postavkah pri pisanju resnice:

- *pogum*, da napišeš resnico, čeprav je povsod zatirana (fašizem kot pogrezanje v barbarstvo in zanikanje svobode govora),
- *modrost*, da spoznaš resnico, čeprav jo povsod prikrivajo (o vzrokih, ki izvirajo iz kapitalističnih lastninskih razmerij),
- *umetnost*, da resnico napraviš uporabljivo kot orožje (smisel besede je spreminjanje dejanskosti),
- *razsodnost*, da izbereš tiste, ki jo bodo učinkovito uporabljali (namenjeno tistim, ki najbolj trpijo – večinskemu delu javnosti, katerih pravice so zanikane),
- *premetenost*, da jo razširjaš mednje (literarni diskurz kot ščit pred cenzuro resnice).

¹⁷ Npr.: Walter Benjamin, Hans Mayer, Werner Mittenzwei idr.

Brechtovo ustvarjanje (1913–1956) zajema vse literarne zvrsti (liriko: družbenokritične in intimne pesmi, balade, soneti, seksualne pesmi;¹⁸ epiko: historični in filozofski roman, kratka proza, verzna pripoved, dnevniški zapiski in predvsem dramatiko: epsko gledališče) ter teoretično spisje,¹⁹ katerih temeljna skupna značilnost je vzpodbujanje posameznika k zavzetju kritične drže. Tako tudi njegovo dramsko delo, ki je izredno obsežno in raznolično (več kot trideset iger), v sebi nosi to *javnosti odgovorno* tendenco, ki Brechtu pomeni več kot zgolj poglobljanje v zgodbo in identifikacijo s fabulativnimi osebami.

Njegov dramski opus zajema številna dela (tudi predelave drugih avtorjev, npr.: Sofokles: *Antigona*, Shakespeare: *Coriolana*, Moliere: *Don Juan*):

1. obdobje od začetkov dramskega ustvarjanja do prvega leta emigracije: *Biblija* (1913), *Baal* (1918), *Bobni v noči* (1919), *Malomeščanska svatba* (1919), *Berač ali Mrtvi pes* (1919), *Izganjalec hudiča* (1919), *Ulov* (1919), *Prerija* (1919), *V džungli velemest*. *Boj dveh mož v velemestu Chicagu* (1922), *Življenje Edvarda Drugega Angleškega* (1923), *Človek je človek* (1925), *Slonček* (1926), *Opera za tri groše* (1928), *Vzpon in padec mesta Mahagonny* (1929), [obdobje 1929–1934: nastanek poučnih komadov, gl. dalje].
2. emigrantsko obdobje: *Puške gospe Carrar* (1937), *Strah in beda tretjega rajha* (1937/1938), *Življenje Galilea* (1938/1939), *Po čem je železo?* (1939), *Mati korajža in njeni otroci* (1939), *Zaslišanje Lukula* (1939), *Dobri človek iz Sečuana* (1940), *Gospod Puntilla in njegov hlapec Matti* (1940), *Nezadržni vzpon Arthura Uia* (1941), *Obrazi Simone Machard* (1943), *Švejk v drugi svetovni vojni* (1943), *Vojvodinja Malfijska Johna Webstra* (1945), *Kavkaški krog s kredo* (1944).
3. prihod v Berlin pod okupacijo: *Zadnji dnevi Komune* (1948/1949), *Proces Jeanne d'Arc v Rouenu leta 1431* (1952), *Turandot ali Kongres pralcev perila* (1954).²⁰

¹⁸ Pesniški opus obsega naslednje zbirke: *Hišna postila* (1927), *Svendborške pesmi* (1939), *Koledarske zgodbe* (1949), *Sto pesmi* (1951).

¹⁹ Brechtovo teoretično delo v slovenskem prostoru dolgo časa ostaja popolna neznanka.

²⁰ Poleg omenjenih še nikoli dokončane fragmente: *Hanibal*, *Propad egoista Johanna Fatzerja*, *Trgovina s kruhom*, *Brez nič ni nič*, *Resnično življenje Jakoba Geherda*, *Konfucijevo življenje*. *Posoda ingverja*, *Salzburški mrtvaški ples*.

3 Brecht: *Proti zapeljevanju* – čas in ideološkost njegove besede (recepcija v kontekstu angažirane literature)

Misliti ali pisati dramo ali jo uprizarjati dalje pomeni: predrugačiti družbo, predrugačiti državo, nadzorovati ideologije.
(Bertolt Brecht)

Splošno razširjeno mnenje je, da naj bi bil Brecht le »marljiv učenec in popularizator marksizma«, pri čemer je popularizacija ideje prepogosto njena vulgarizacija in obravnavana kot ideologija. Zato je dolgo časa – in morda še danes – bolj poznan po svojih idejah in nazorih zoper fašizem, kot pa dramski pisec in teoretik, ki je želel prenoviti tradicionalno gledališče v smeri družbenokritičnega odra. Aldo Milohnić opozarja, da delitev med politiko (vsebina, zgodba) in estetiko (oblika, forma, prijemi) pri Brechtu ni produktivna (v Kranjc 2002: 10). Podobno Theodor W. Adorno (1999: 287) pravi, da Brechtovo delo ne bi imelo takšne moči, če ne bi bilo prepojeno s politiko, zato je vsakršna nevtralizacija neupravičena. Ante Armanini (1982: 29) je tako mnenja, da če že govorimo o Brechtu kot »moralizirajočemu angelu«, dogmatiku in razsvetljevalcu množic, torej, v kontekstu tendencioznosti in angažiranosti, potem njegov dogmatizem ni nekaj, kar pripada samemu Brechtu, ampak prej omejenosti njegovega časa. Brecht namreč, kot zapiše Elisabeth Wright (1989: 29), ponazarja kapitalistični delovni odnos – degradacijo človeka na status blaga. Peter Suhrkamp (v Jens 1969: 123) ga zato upravičeno označi kot pesnika z izrazito politično in didaktično tendenco, ki pa kljub vsemu ostaja »stari vagant in kitarist«. Tako Brechta literarna veda kuje v zvezde in ga hkrati zavrača. Danes smo soočeni z vzporednimi »himnami in prekletstvi« ob njegovem imenu (Jens 1969: 106). Le »na srečo [mu je] njegova umetnost ušla iz rok in se izmaknila njegovim teoretskim prizadevanjem.« A je še vedno »pesnik, ki razgalja lažno samoumevnost sveta« (Knop v *Problemi* 1981: 50). Aldo Milohnić zapiše (isto, 9):

Ideologija pri Brechtu ni več skrita globoko pod usedlinami forme; lastno pozicijo umetnika je "dezobjektiviral" na ta način, da se je odpovedal zlatemu pravilu "avtonomne umetnosti": politična pozicija avtorja naj ne bo nikoli pretirano očitna, naj bo kar se da prikrita, vgrajena v formo in podobne subtilnosti umetniškega izražanja.

Brecht sam namreč zapiše (1987: 201): »Literarne pojave moramo obravnavati kot dogajanja, in sicer kot družbena dogajanja.« Umetnostni in novinarski diskurz namreč razume kot stvaritelja ideološke vrhnje stavbe za dejanske premene v načinu življenja določenega časa (isto, 16). Bil je namreč v prvi vrsti humanist, ki piše za človeka, o človeku, ki mora znotraj družbe zavzeti aktivno vlogo: »[Č]e bo uničeno človeštvo, ne bo več nobene umetnosti. Nizanje lepih besed ni umetnost. Kako naj umetnost gane ljudi, če je ne ganejo usode ljudi? [...] To je poziv zatiranim, naj se dvignejo zoper svoje zatiralce v imenu človečnosti« (isto, 204). Edward M. Berckman (1971: 25–26) zapiše, da nam Brechtove igre ne slikajo zgolj temačnost in mrzav časa, pač pa tudi možnost in vero v prihodnost – v skladu z njegovo vero v večne spremembe –, ko bo človek spet pomagal človeku. Brecht, ta »stalen drugačnež«, namreč teži k spremembi sveta, večnemu spreminjanju, čemur ustreza tudi odprta forma njegovih iger, ki dopušča nenehno nadgrajevanje in spreminjanje (Völker v Dominkuš 1989: 22). In če tako za trenutek odmislimo kasnejše avtorjevo proučevanje marksizma, je podstat njegovi misli naslednja: racionalistično in materialistično razlaganje družbenih pojavov v prid človeku, skeptični razum in ostro kritično mišljenje, torej nasprotovanje vsakršni laži in iluziji. Ali kot same zase govorijo besede, ki jih položi v usta svojemu liku:

Spominjam se fotografije, ki jo je objavilo neko ameriško jeklarsko podjetje med oglasi v časnikih. Kaže Jokohamo, ki jo je opustošil potres. Zmešnjava sesutih hiš. Vmes pa štrli še nekaj precej visokih železobetonskih stavb. Pod fotografijo je pisalo "Steel stood", jeklo je vzdržalo (1987: 288).

Darko Suvin (1966: 31) Brechta brez vsakršnih zadržkov uvršča v literarni kanon. Medtem ko se Igor Kramberger (1982: 4) sprašuje, ali je »Bertolt Brecht lirik, pisec komadov, prozaist, teoretik, politično zavzet človek [ali] klasik?« Namreč, ali Brecht res ustreza tisti definiciji klasika,²¹ ki pravi: »V klasičnem tipu literature se spajata v enoto mimetična resnica verizma in pa k ezoteričnemu bistvu naravnana estetika hermetizma. Pogoj za to je seveda sočasno sintetiziranje demokratičnega življenjskega izkustva nižjih in srednjih slojev razredne družbe z vsakokratno vladajočo metafiziko te družbe, tj. njenih vladajočih razredov in

²¹ Brecht sam sicer zanika vrednost klasične literature, saj dvomi v njen doprinos subjektu kot sprejemniku, ki potem v praksi uporablja ugotovitve, pridobljene tekom spremljanja gledališke igre ali branja literarnega dela. »Naša klasična dela so zagotovljena samo za oko, ne za uporabo,« zapiše (v *Problemi* 1981: 42).

vodilnih slojev« (Kramberger po Kosu prav tam). Brecht namreč že s tiskom svojih del opozarja na njihovo podobnost vladnim poročilom in torej dejstvo, da ne gre za umetniško delo, pač pa politični dokument najbolj hladne funkcionalne vrste. Poleg tega Brecht v njih združuje različne umetnosti in literarne zvrsti (Kramberger 1982: 5). Strinjamo se z Jensom, ki ugotavlja, da Brecht velja za klasika literature, ki pa ga nekateri teoretiki še vedno zavračajo kot interpretata marksistične teorije ali pa nasilno ločujejo njegovo »pesniško« in »komunistično držo« (1969: 106).

Walter Benjamin (1974: 304; 322) zapiše, da je za Brechta značilen »destruktiven karakter« in nenehna »avtokorekcija«, saj tisto, kar je šele doseženo, v naslednjem trenutku že postavlja pod vprašaj. Sam se namreč dobro zaveda nevarnosti ustvarjanja novih ideologij. Zatorej se zdi, da bi lahko Brechta označili za ideologa, ki pa zavrača vsakršno ideologijo – tudi lastno. Zato imamo še danes tako veliko težav pri razlagi njegove misli, saj sam preprosto ni želel ustvariti še ene ideologije – zaveda se namreč, da zanikati staro resnico, se boriti *proti zapeljevanju*, pomeni ustvariti novo. Brecht tako proti koncu življenja spozna tudi ideološko naravo marksizma, ki nujno ne vodi k samoupravnim kolektivom. Brechta smatramo – čeprav bi nam sam najbrž oporekal – za tragično osebnost, saj zapiše: »Ne moremo več dvomiti – boj proti ideologiji je postal nova ideologija« (v Benjamin prav tam). A vendarle sledeč Brechtovi misli – in na tem mestu bi se pač strinjal z nami – lahko izpostavimo temeljno postavko: vera v večno spreminjanje sveta in družbenih ureditev. In Friedrich Jameson (1998) pravilno ugotavlja, da je za Brechtovo metodo hkrati značilno vizionarstvo in skepsa, zatorej je venomer potrebno vsako situacijo prenašati na novo, lastno izkušnjo.

Zastavlja se nam že nakazano vprašanje, ali je prav, da Brechtu v imenu umetniškosti odvzamemo ves politični in agitacijski balast? Ali je potem pred nami res *čisti* umetnik, ali pa mu na ta način odrekamo njegovo bistvo? Dejstvo ostaja – Brecht nikoli *ne* piše angažirane literature, saj besede literature ne izrablja v neposredne agitacijske namene, pač pa le apelira na gledalca, da naj sam nadaljuje igro na *odru zgodovine*. Brecht si tudi sam vseskozi zastavlja taisto vprašanje – ali zavzeti kritično razmerje do pojava, hkrati pomeni, zavzeti neumetniško razmerje (gl. 1987: 40). Jasno se zaveda nevarnosti lastne moralčne drže in »neumetnostne« besede, zato zvrst drame razume kot ščit pred subjektivnim presojanjem družbenih procesov. Prav tako pa se zavzema tudi za uporabo znanstvenih metod pri

presojanju negativnih pojavov v družbi, saj v nasprotnem primeru ni mogoče uiti subjektivnosti. In Brechtova moč se kaže v tem, da nikoli ne poda ideje, ki ne bi živela skozi neko realno človeško razmerje in nikoli ne ustvari likov, ki bi živeli zunaj idej (gl. *Problemi* 1981: 49).

Prav tako pa se nam zastavlja tudi vprašanje o upravičenosti in smotrnosti Brechtove sodobne interpretacije, v kolikor seveda slepo sledimo vsem tistim kritikom, ki v prvi vrsti izpostavljajo ideološkost (in na ta način preživelost) avtorjeve besede. Nam samim pa se na tem mestu njegova misel kaže kot *zopet* aktualna (gl. dalje njegovo teorijo o demokratičnosti medijev). Bojan Štih poudarja, da Brechtovemu aktivistično-političnemu delu gledališkega opusa grozi potop v enkratnost zgodovine, podobna usoda pa čaka tudi vse tisto, kar bi v njegovi misli in delu lahko opredelili kot vzgojno, pragmatično in utilitaristično. Zato se zavzema za novo branje Brechta, v katerem vidi možnost za preživetje vsega tistega, kar je v njegovem opusu trajnega, živega in venomer delujočega in kar se upira pozabi v enkratnosti literarnega in zgodovinskega dogodka. Obenem poudarja, da je prevrednotenje in novo vrednotenje Brechtovega (ne)umetniškega opusa naraven in zakonit proces. Kajti zavedati se je potrebno, da je družbeni čas, ki je tako zelo vplival na Brechta in njegovo delo z vsemi pozitivnimi in negativnimi učinki, nepreklicno izginil in se potopil v zgodovino. Čas vojn, revolucij je mimo in na ta način je presežena tudi brechtovska oblika politične dialektike gledališča in dramaturgije. Danes nastopijo popolnoma drugačna zgodovinska dejstva, ki jih Brechtov čas še ni poznal, zato so se temeljni pojmi njegovega dela *pravičnost*, *demokracija* in *enakost*²² v našem času in prostoru popolnoma drugače porazdelili (1979: 163–164). Pa vendar se zdi, da *tam nekje* še vedno slišimo odmev avtorjevih besed:

*Vi, ki boste izplavali iz potopa, / v katerem smo mi šli na dno, / ko boste govorili / o naših slabostih, spominjajte se / tudi mračnega časa, / ki ste mu ubežali*²³ (2007: 95).

²² »Strast do resnice« Hannah Arendt prepozna za temeljno potezo Brechtove misli. Brecht je namreč celo svoje življenje bolj dojemljiv za nesrečno težo časa, ki bremeni civilizacijo kot za svojo lastno nesrečo, ki jo venomer prenaša v pokončni drži (2007: 134–138).

²³ Kot opozarja Benjamin ob komentarju pesmi *O ubogem B. B.*, je na tem mestu jasno razvidna Brechtova ideja o lastni generaciji kot »ubogi« ujetnici zgodovine. Vendar pa za njo ravno tako prihaja »nič pomena vrednega« – v kolikor seveda ne bo *aktivni razmišljujoči* človek tisti, ki se bo postavil nasproti (tudi z razrednim bojem) večnemu zatiranju in zapeljevanju s strani dominantnih družbenih diskurzov (1974: 287–288).

Tako kljub vsem pomislekom in ugovorom, razpravam in hipotezam o mestu Brechtove dramatičnosti in širše njegovega opusa znotraj literarnega kanona, Bojan Štih zapiše:

Naj novi čas in nove razmere v svetu in položaji človeških usod v njem še tako krušijo posamezne kamne iz mogočne Brechtove gledališke, dramaturško teoretične in dramske zgradbe, velik del njegovega opusa bo ostal živ, navzoč in tvoren tudi v gledališču prihodnosti. Tista Brechtova dela namreč [...] ki so čisti, umetniški izraz trajne in »večne«, venomer se ponavljajoče komedije in tragedije človeka in človeštva, ne bodo izginila v temi preteklosti ali pa ostala zgolj zapisana v gledaliških leksikonih. Vrsto Brechtovih iger bodo gledališča uprizarjala tudi v bodočnosti, kajti »večna« aktualnost teh iger je neukinljiva (1979: 164).

Tudi Klaus Völker podobno zapiše: »Ena bistvenejših kvalitiet Brechtovih gledaliških besedil je njihov "značaj materiala", njihova sposobnost, da sprejmejo vase spremembe časa in nova spoznanja« (v Dominkuš 1998: 22). In zdi se, da zaradi vsega omenjenega Darko Suvin povsem upravičeno zapiše: »Povsem jasno je eno: ne le, da je Brecht pesnik; če ne bi bil (velik!) pesnik ali kovač besed, tudi sicer ne bi bil pomemben« (2006: 104). Tako Brecht nikakor ni »zgolj pesnik«, se strinja Jameson (1989: 6).

Ali je torej njegova teorija z današnjega vidika utopija o *boljšem svetu* (z izrazito tendenčnimi primesmi) ali le preživeta »realnost« specifičnega zgodovinskega trenutka (njegove gledališke postavke vendarle še danes burijo duhove, medtem ko bi njegova vizionarska misel o vlogi medijev in njihovem demokratičnem poslanstvu, kot jo zapiše v svojem teoretičnem spisju o radiu kot komunikacijskem aparatu, še danes lahko veljala za paradigmo demokratičnega novinarstva – gl. dalje)? Brecht, ta »pesnik demokracije« (Bentley 1958), nam vendarle zapusti svoj pogled na svet, na temeljno funkcijo družbenih diskurzov (gl. natančneje pri novinarskem diskurzu). Pogled, v katerem je moč jasno zaznati njegov čut in posluš za šibkejšega, njegovo stisko in posledično njegovo teženje k pravičnejšemu svetu. Postavlja se vprašanje, ali je slika sodobnega – demokratično urejenega – sveta res odsev Brechtove vizionarske misli o boljši – demokratični – prihodnosti:

Toda nikakor ni naša naloga z novostmi prenavljati naše ideološke ustanove na temelju dane družbene ureditve, temveč jih moramo z našimi novostmi spodbosti, da bodo

zapustile svoj temelj. Torej za novosti, proti prenavljanju! Z nenehnimi, neprestanimi predlogi za boljšo uporabo aparatov v interesu skupnosti moramo načenjati družbeni temelj teh aparatov, spodbijati njihovo uporabo v interesu manjšine. Predlogi, ki niso izvedljivi v tej družbeni ureditvi, a so izvedljivi v neki drugačni, so vendar samo naravni nasledek tehničnega razvoja ter so namenjeni propagiranju in oblikovanju te drugačne ureditve (1987: 98).

Ne, bi torej bil odgovor na zgoraj zastavljeno vprašanje. Odgovor, ki bo z vsemi poudarki argumentiran v nadaljevanju ob analizi sodobnega novinarskega stanja (v kolikor svobodo slednjega smatramo kot predpostavko demokratično urejene družbe) – seveda oprtega na avtorjevo vizionarsko misel. Tako nam za zdaj preostaja le posrečena misel Marine Poštrak (v Dominkuš 1998: 15) ob primerjavi Brechtovega lika Baala²⁴ s samimi avtorjem: »Baal je dinamit uničenja in samouničenja. Brecht se jima je izognil z vero v novo družbo in novega človeka. Danes [...] se tudi ta razkriva samo še kot ena izmed največjih kolektivnih iluzij, ki so ji nasledli poslednji iluzionisti 20. stoletja. Kar nam preostane v času kričavega egoizma, je [...] Brecht.«

3.1 Literatura in ideologija²⁵

Ideologija²⁶ predstavlja simbolični mehanizem, ki služi kot povezujoča in združevalna sila v družbi in deluje prek danih vrednot. Louis Althusser ideologijo razlaga kot »sistem (ki

²⁴ *Baal*, ta »dramska biografija Bertolta Brechta«, je igra o niču, v kateri je glavni junak pesnik, umetnik, vagant, morilec ter sovražnik krščansko-judovske asketske tradicije, nihilist torej. Njegova »asocialna« podoba, hedonistična narava in stremljenje k sreči in mesnim užitkom so poteze, ki so v nasprotju z moralo družbe, zato je nujno obsojen na propad. Brecht – nikoli do kraja zadovoljen z igro – naj bi motiv za dramo med drugim iskal v razbrzdanih življenjih francoskih pesnikov Villona in Verlaina ter homoseksualni zvezi slednjega z Rimbaudom (gl. Völker v Dominkuš 1998: 20–22). Eric Bentley zapiše: »*Baal* izraža resnično Brechtovo občutenje sveta [asocialni človek v asocialni družbi] skozi vso njegovo kariero. Igra, kot je na primer *Mati* [kasnejši primer poučnega komada z ideološko podlago], izraža pogled na svet, kakršnemu se je posvetil v upanju, da bo to prineslo boljši svet in samo po sebi spremenilo njegovo izvorno občutenje sveta« (1958: 53).

²⁵ Slovar slovenskega knjižnega jezika razlaga pojem ideologije kot sistem idej, izražen v raznih oblikah družbene zavesti.

²⁶ Brecht pod pojmom ideologija razume vse meščanske ekonomije in filozofije. Nujnost njene kritike pa izhaja iz teze, da materialni produkcijski odnosi kapitalistične dobe ne bi mogli obstajati brez oblik zavesti, v katerih se odraža tako predznanstvena kot tudi znanstvena zavest te dobe. Ideologija je namreč temeljni kohezijski faktor kapitalizma.

ima svojo lastno logiko in strogost) predstav (podob, mitov, idej ali pojmov, pač odvisno od primera), ki obstoji v neki družbi in igra v njej zgodovinsko vlogo [...] kot sistem predstav [se] loči od znanosti po tem, da v nji praktično-družbena funkcija prevlada nad teoretično funkcijo (ali spoznavno funkcijo)« (1980: 317–318). Vendar pa umetnosti ne enači z ideologijo, ker »umetnost v strogem smislu ne prinaša spoznanja, torej ne nadomešča spoznavanja [...] je posebnost umetnosti v tem, da nam "daje videti", "daje zaznavati", "daje čutiti" nekaj, kar *aludira* na realnost« (isto, 322–323).

Brecht – v svojih »velikih igrah« – tako po Althusserju²⁷ želi proizvesti kritiko spontane ideologije,²⁸ v kateri živijo ljudje. Zato nujno iz svojih iger izključuje samozavedanje (ter gledališko izpeljanko: pravilo treh enotnosti²⁹) kot formalni pogoj za ideološko estetiko. Brecht izhaja iz naivne zavesti, vendar iz nje ne želi narediti središče sveta, le-to je vselej ob strani, odloženo, na tem, da gre prek iluzij realnemu naproti. Kritično razmerje tako ne more biti tematizirano samo zase, nobena oseba ni v sebi »morala zgodbe«³⁰ (isto, 286–288).

Ko Janez Justin razlaga literaturo znotraj ideološkega koncepta, izpostavi tendenčnost marksistične literature. Diskurza, katerega temeljna tema je razredni boj, ki se uresničuje s pomočjo referencialnosti literature in se nanaša na objektivnost ter resničnost estetskega govora. Literatura namreč »estetski učinek ne nevtralizira, marveč je vseskozi razredno "zaseden". Omogoča imaginarno razreševanje ideoloških protislovij, ki so protislovja razrednega gospostva« (1981: 56). Vlado Obad tako kritično ocenjuje Brechtovo ideološkost in njegovo politično tendenco. Ideološko komponento ponazarja z njegovimi »poučnimi komadi« (gl. dalje), ki zanemarjajo estetsko komponento in s tem svojo umetniško eksistenco postavljajo pod vprašaj. Interakcija med politiko in umetnostjo njegova dela spreminja v

²⁷ Althusser govori o dinamiki latentne strukture igre, ki proizvede distanco med odrom in gledalcem: nobena oseba ne more tematizirati svojega lastnega položaja, saj bi s tem uničila celoten kritični projekt – vidi ga lahko le gledalec v obliki zaznave, ki ni dana, ampak jo mora sam izločiti. Zato kot nasprotje staremu gledališču, kjer je vse dogajanje, prostor in čas podrejeno junaku, Brecht tu uvede nepovezano strukturo igre, ki ne omogoča identifikacije. Sama igra je tako pravzaprav gledalčeva zavest (isto).

²⁸ Ki jih med drugim ustvarja tudi klasično gledališče s svojimi ideološkimi temami, ki niso v nobenem trenutku postavljene pod vprašaj. In v katerih zrcalnem odsevu se prepozna posamezna družba. Takšen čas, ki trpi manko lastne kritike, je nagnjen k temu, da se upodablja in samega sebe prepozna v »ne-kritičnem« gledališču. Althusser ugotavlja, da bi ravno to zrcalo bilo potrebno razbiti, v kolikor bi se družba želela res prepoznati (isto).

²⁹ Klasično pravilo treh dramskih enotnosti kraja, časa in dogajanja.

³⁰ Razen v primerih, ko oseba stopi naprej k odrski rampi, si sname masko in potem ko je igra končana, »potegne iz nje nauk«. »[I]n je tedaj zgolj gledalec [tisti], ki razmišlja o nji od zunaj ali, bolje povedano, ki nadaljuje njeno gibanje: "Nismo mogli storiti bolje, na vas je, da iščete naprej"« (Althusser, isto).

tendenciozno propagando posamezne ideologije (1987: 148). Podobno tudi Michael Patterson opozarja na ideološkost Brechta zlasti pri njegovih didaktičnih delih, ki niso odprta za diskusijo. Ko namreč Brecht govori o manipulaciji stare dramatike in preprečevanju gledalčevega »padca v nezavest« ter »svobodnih asociacijah«, predlaga ukrepe, ki naj gledalcu »ukažejo« pot k *pravemu* razmišljanju, k svojemu mišljenju (1990: 479). Vendar pa je John Peter mnenja, da je iz te avtorjeve misli težko dojeti, kako se na eni strani boriti proti svobodnim interpretacijam v gledalčevi glavi in ga na drugi strani pozivati k svojskemu mišljenju. Brechtova namera tako po njegovem mnenju ostaja popolnoma jasna – gledališče obravnava kot didaktični diskurz (prav tam). Vendar pa Philip E. Bishop opozarja, da Brechtovo gledališče ni bilo propaganda samo po sebi, pač pa bolj oblika moralne vzgoje s političnim navdihom. Prav tako se kaže prevladujoča teza, da je Brecht poskušal »z odstranitvijo iluzije iz gledališča porušiti meje med umetnostjo in aktualnostjo,« kot problematična. »V resnici je uporaba gestične metode naredila meje med umetnostjo in aktualnostjo bolj prehodne« (1986: 275).

3.2 Brecht in marksizem

Sredi dveh puščav se blešči [...] s posebnim sijajem: med puščavo sodobnega gledališča [...] in puščavo revolucionarne umetnosti.
(Roland Barthes)

Navkljub sporni politični tendenci, ki jo mnogi razlagalci očitajo Brechtu, zgodovinska dejstva govorijo sama zase. Že zgoraj smo omenili, da Brecht nikoli ne postane član komunistične partije, še več, za časa avtorjevega življenja poteka nenehna polemika s frakcijo komunistične partije.³¹ Ta mu namreč očita čisti formalizem, saj v svojih delih ne prikazuje prave revolucionarne akcije, ampak k revolucionarnim dejanjem sprejemnika le nagovarja. Pa še to ne k čisto določeni akciji, saj venomer postulira svobodo oziroma prosto izbiro gledalca,

³¹ Martin Esslin trdi, da je bil za Brechta bistven privlak komunizma podrejanje individuuma in njegovih egoističnih interesov kolektivu in disciplini družbene koristnosti. »Nihilist Brecht je potreboval vero, anarhistični pesnik trdno zunanjo formo. Našel jo je v marksizmu in njegovi strogi logiki ter pri partiji z njeno neizprosno zahtevo po disciplini.« Vendar pa poudarja, da je Brecht hkrati s svojimi poučnimi komadi zajel kruto bistvo partijskih notranjih konfliktov – žrtvovanje individuuma, če je to v interesu kolektiva, partije (1970: 203–207).

ki mora tako zavzeti lastno kritično držo napram družbenim razmeram, ki niso nekaj naravno danega in nespremenljivega. Zato mu partija razumljivo očita, da fenomen razrednega boja predstavlja zgolj teoretično podlago njegovim besedilom. Herbert Blau (1989: 195) zato pričakovano Brechta sicer prepozna kot politično motiviranega subjekta, katerega igre pa gledalcu zgolj nakazujejo posamezna znamenja – kot to gledališče vedno počne – in ga ne usmerjajo v točno določeno akcijo. Zoja Skušek Močnik zato o snu marksistične estetike – kot jo razume tudi Brecht – zapiše:

Umetnostna praksa se zavestno spreminja v moment razrednega boja, vendar – in to je ključna, ireduktibilna razlika, ki to prakso ločuje od stalinistične didaktičnosti – ne tako, da bi neposredno »poučevala«, da bi bila zgolj »umetnostna preobleka« za politična vodila, pač pa tako, da ostane njen produkt, »umetnina«, odprt: tega, kaj »je treba storiti«, ravno NE POVE, tudi ne v prikriti obliki »nauka, ki bi izhajal iz same situacije«; prikaže zgolj situacijo, da nastavke, iz katerih se mora sam sprejemnik (gledalec, poslušalec, bralec) dokopati do tega, kaj mu je storiti (1980: 9).

Marksizem torej Brechta ne pritegne zgolj kot znanost o družbi, pač pa tudi kot program družbenega delovanja, kot praktični postopek za uresničevanje socialnih dobrin in odpravo socialnih nepravilnosti. Vendar pa so Brechtovi razlagalci zelo različno interpretirali njegov odnos do marksizma. In zdi se, da Brecht še dandanes ne more popolnoma uiti tej senci obrata iz zgodnjega nihilizma v kolektivizem.

Alain Badiou (v Toporišič 2007: 130) zapiše, da je Brecht ugotovil, da je velike buržoazne kulture konec, da pa nove kulture še ni. Toporišič tako logično ugotavlja, da destrukcija starega za Brechta ne pomeni zmage močnejšega, pač pa nekaj, »kar bo nastalo na gnilobi, hranilnem razkroju starega« (prav tam). Zato Martin Esslin označuje Brechtov obrat k marksizmu kot privlako družbeno-kritičnih aspektov te ideologije. Brecht, sovražnik meščanstva, je občudoval njegovo ostro kritiko obstoječega družbenega reda in njegovih slabosti – in čas povojne Nemčije je bil temu seveda zelo primeren (1970: 201). Brecht torej želi pokazati doktrino – nekatere njene eksperimentalno dokazljive elemente – kot čutno navzočo v vsakodnevnih dejanjih tistih, ki so zavezani njenemu obzorju osvoboditve in ne kot platonsko bit, ki se svetlika iz brezrazredne prihodnosti, pojasnjuje Suvin (2006: 107).

Torej ima Brecht v mislih predvsem človeka kot svobodnega subjekta in njegovo temeljno pravico do dostojnega življenja. Zagotavljanje človekove integritete znotraj družbenega kolektiva zato Brechta vodi na pot marksizma. Čeprav Mayer (1961: 74) nasprotno trdi, da Brechta »ni vodilo sočutje ali prizadevanje za pravičnost, ampak vabljalnost spoznanja.«³² Brecht tako s pomočjo marksizma spozna, da so stvari spremenljive, kar bistveno zaznamuje njegovo misel in posledično, kot bomo videli v nadaljevanju, namero njegovih gledaliških del in novinarskega diskurza. To spoznanje črpa iz Marxove misli, da so filozofi svet različno interpretirali, pomembno pa je predvsem dejstvo, da svet spreminjamo. Od tu izhaja njegova postavka, da je v igrah potrebno kazati svet kot spremenljiv. Suvin zato njegovo delovanje označi kot primer humanistične, t. i. »tople smeri« marksizma (1970: 282).

Na podlagi vsega omenjenega se zato strinjamo z Rolandom Barthesom, ki označi Brechta za ključno osebo gledaliških premikov 20. stoletja (1964: 87). Pri tem lahko Brechta označimo kot »človeka nasprotij in protislovij«. Je namreč obenem provokativni pisec iger in nadarjeni režiser, čigar inteligenca ohranja naravo njegovih dramskih oseb pred popolno podreditvijo marksističnemu učenju. Brecht-teoretik velikokrat prihaja v nasprotje z Brechtom-piscem iger, tu namesto družbenega znanstvenika prihaja v ospredje njegova umetniška kompleksnost. In morda gre tu iskati razlog, da komunistična Rusija v celoti ignorira dela »Brechta komunista« (gl. Gorelik po Johnu Gassnerju 1971: 48–49).

Benjamin namreč na primeru Brechtovega pesniškega opusa opozarja, da pri njem komunizem ni tako enostranski, kot se zdi na prvi pogled. Kot zgled navaja njegove prve poučne in zadnje, *Svendborške pesmi*, čeprav prve še asocialne in druge socialne narave, je njihova temeljna skupna poteza političnost in socialna podstat (1974: 278). Podobno tudi Walter Jens opozarja, da Brecht že od mladih nog stremi k dialektiki, ki jo razume v luči spreminjanja sveta – skozi provokacijo, radikalno neobičajno potezo³³ (1969: 106–107). Ves

³² S študijem marksizma Brecht odkrije materialno-ekonomsko osnovo kapitalistične družbe in dejstvo, da način produkcije materialnega življenja določa socialni, politični in duhovni proces posameznikovega življenja. Človeško zavest tako določa družbena bit. Brecht dojame, da revolucija ne nastane mehansko iz ekonomske osnove, ampak sta vključeni tudi posameznikova aktivnost in dejavnost kulturne nadstavbe, ki je v dialektičnem odnosu z ekonomsko osnovo – to spoznanje bistveno zaznamuje funkcijo, ki jo pripisuje umetnosti (gl. Kreft 1974).

³³ Jens navaja primer iz časa Brechtovega šolanja, ko ob neki slabo ocenjeni šolski nalogi nastopi tako, da učitelju pokaže na njegove spregledane napake in je zdaj učitelj tisti, ki je »ujet« – Brecht viša oceno. Kar pa je v nasprotju z njegovim sošolcem, ki nastopi s prevaro in izbriše nekatere napake ter je pri tem ujet in zato »propade« – netipična reakcija kot nepričakovana se zato kaže kot edina pravilna (isto).

njegov napor se kaže v težnji, kako predstaviti svet kot spremenljiv, vendar pa smer tega procesa nikoli ni dorečena tako strogo, kot bi to želel historični materializem. Zato Jens govori o Brechtovem »lastnem marksističnem nauku«³⁴ kot o nujnosti radikalnega obrata vseh človeških postopkov, ki temeljijo na kapitalističnem principu, kot o nujnosti snemanja mask.³⁵ In to je pravi razlog, zakaj začne preučevati marksistične klasike in postane »ortodoksni marksist« (isto, 115; 119–120). Podobno kot Jens tudi Miha Zadnikar o »Brechtovem komunizmu« zapiše, da je »"komunizem" preozka, prehierarhična, spletkarska, pridobitniška in, navsezadnje v svoji imperialistični fazi tudi preveč *trendy*, scela malomestna kategorija, da bi vanjo lahko zajeli vso iluzijo, kakršno diha osnovna želja po spremembi.« Predvsem pa komunistična teorija »ni imela nikdar preveč zvez z Brechtom – čeprav so vsi mislili tako – kaj šele z bistvom revolucionarnih utopij.« Brecht tako nosi v sebi »dejanski, ne zgolj "komunističen" revolucionaren naboj« in vzbuja »pristno iluzijo, da je resnica tudi tam zgoraj, na odru« (v Dominkuš 1998: 57–58). Z njim bi se strinjal tudi Julian H. Wulbern, ki zavrača posplošeno označevanje Brechta zgolj kot komunističnega polemika in liferanta politične didaktike, saj njegova dela izražajo veliko bolj zapletene življenjske situacije kompleksnih in pluralističnih oseb, ki jih bistveno zaznamuje vsakokratna zgodovinska situacija. In dodaja, da se je ob tem potrebno tudi zavedati, da je Brechtov koncept dialektike v mnogih ozirih bolj Heglovski kot Marxovski, čeprav Brecht celo svoje življenje verjame v Marxovo družbeno teorijo (1971: 198).

V kontekstu zgoraj omenjenih komentatorjev tudi Eric Bentley, sklicujoč se na Henryja Jamesa, opozarja, da je potrebno Brechta, tega »dramskega pisca misleca«, brati iznad politične ravni, in sicer tako da rezoniramo njegovo misel in pogled na svet, ki ga je opazoval in videl z lastnim očesom – njegov cilj je znan: spremeniti svet. »Politični Brecht je socialist. Pod tem socializmom pa se skriva konfucijanec [...] ko brani normalno, običajno in navadno, ne povzdiguje vulgarnosti ali povprečnosti, pač pa povzdiguje človeško naravo.« Zato Brechta razumemo kot avtorja, ki v prvi vrsti piše *proti* buržoaziji. Kar pa še ne pomeni, da je *zgolj* socialistični pisatelj, nasprotno, »Brecht je pesnik demokracije«. In ker je v krutem in nepravilnem svetu težko, celo nemogoče biti naraven, bo človek spet naraven, potem ko bo

³⁴ Brecht začne svoje prve marksistične teze zavzemati v igri *Opera za tri groše*. Kar Jens razume kot nujnost izbora ene izmed frakcij, saj se njegova doba mladostnega eksperimentiranja logično zaključuje (isto, 120).

³⁵ Jens svojo tezo podpre z ugotovitvijo, da je krizni in vojni čas tisti, ki bistveno zaznamuje rabo pisateljevega peresa; v ta namen navaja vzporednico Brecht–Hemingway (isto, 121).

predhodno prišlo do »revolucije od zunaj« – sprememba človeka od zunaj kot politično motivirano dejanje. »Mogoče je Brechtov argument preprosti socializem, ampak njegov resnični pomen je veliko bolj konkreten, dramatičen in poetičen kot pri t. i. "proletarski literaturi",« še zapiše Bentley (1958: 227–230).

Naj navedemo še simptomatičen primer, ki osvetljuje dvom v Brechtovo a priori angažirano orientiranost. Čeprav se Brecht jasno zaveda marksističnih tendenc svojega dela, njegovo občinstvo v večini primerov sploh ne prepozna avtorjevih političnih tendenc. Njegovi prvi poskusi – zdaj že kot mislec marksizma – se tako popolnoma izjalovijo, saj v igran *Opera za tri groše* in *Padec mesta Mahagonny* njegova kritika buržoazije pri slednji ni pravilno razumljena. Brecht pri slednji tako ostaja »stari vedri cinik«. In Jens v odgovor zapiše: »On je sam sebi predpisal novo obleko, ampak takoj ko jo je oblekel, je moral ugotoviti, da mu je preširoka in da so mu poleg tega še rokavi preozki« (1969: 120). Zato šele v svojem zadnjem ustvarjalnem obdobju – ko neposredno agitatorsko držo zamenja poglobljena dialektika – ustvari največja dramska dela. Vendar pa Jens ne poskuša zanikati Brechtovega ideološkega nasledstva, še več, jasno ga izpostavi v želji, da bi ga »demoniziral«, in sicer tako, da ga postavi kot osebni problem intelektualnega pisca na poti k samemu sebi:

Brecht je začel kot ekspresionist, ko je bilo tega že zdavnaj konec; postal je marksist, da bi naredil marksizem ploden za lastne potrebe; postal je v poučnih komadih dialektik določene ideologije, ampak je ortodoksnost njegove teze razkrinkala kot idealistične; na koncu so ga naredili za partijskega govornika, ampak v tem obdobju pesnik Brecht že dolgo ni bil več človek, ki išče svoje zaledje v ideologiji, bil je dialektik, kakršni so vsi veliki umetniki [...] (isto, 128).

In da bi v resnici razumeli ves ta politični balast okoli Brechta, predvsem pa si ustvarili širšo predstavo o njegovi »politični vrednosti« – čeprav sami Brechtu, kot že omenjeno, priznavamo nesporno umetniško veličino in njegovo misel o radiu kot mediju označimo za vizionarsko in še vedno aktualno (gl. dalje) – moramo nujno navesti še Barthesovo razpravo o političnih reakcijah na avtorjevo osebo. Za začetek navedimo njegovo ugotovitev, da se komunistična in buržoazna kritika ujemata prav v ločevanju med Brechtovim teoretičnim in gledališkim opusom (1964: 87). Torej v delitvi, ki smo jo poskušali ovreči že zgoraj.

Na politični **ekstremni desnici** v celoti diskreditirajo Brechtovo delo, zaradi njegove politične uglašenosti. Brechtovo gledališče je slabo zato, ker je komunistično. Medtem ko je na **desnici** Brecht podvržen tradicionalni operaciji političnega razkosanja: človeka se loči od njegovega dela, prvega se prepusti politiki (poudarjanje njegove odvisnosti od Partije), drugo se postavi pod paravan večnega gledališča. Brechtovo delo je torej »veliko kljub Brechtu, proti Brechtu,« zapiše Barthes. Na (skrajni) **levici** Brechta obravnavajo predvsem humanistično: Brecht kot široka ustvarjalna zavest, ki je zavezana humanitarnemu napredku človeka. Vendar pa takšen – »antiintelektualističen« – način obravnave hkrati pomeni diskreditiranje oziroma podcenjevanje njegovega teoretičnega dela. **Komunistična frakcija** ravno tako z zadržkom sprejema Brechta, in sicer njegovo nasprotovanje pozitivnemu junaku, epsko koncepcijo gledališča in »formalistično« orientacijo brechtovske dramaturgije. Paradoksalno, Brechta, *politično angažiranega avtorja*, torej nobena od političnih frakcij popolnoma ne sprejme v svoje vrste. Je torej morda Brecht v prvi vrsti res umetnik, vizionar in predvsem *veliki um*? Odgovor na to vprašanje – kot potrditev naše uvodne teze – se na tem mestu kaže kot odvečen.

Barthes je mnenja, da Brechtovo gledališče ni ne težno ne propagandno, pač pa moralno gledališče, ki se skupaj z gledalcem sprašuje, kaj je potrebno storiti v dani situaciji in slednjemu prepušča vso breme vprašanja. Brechtova invencija tako predstavlja taktičen proces, da bi dosegli revolucionarno korekcijo. »To, kar si Brecht sposoja od marksizma, niso parole ali sklopi argumentov, temveč splošna metoda pojasnjevanja [...] V bistvu je Brechtova veličina, pa tudi osamljenost, v tem, da neprestano izumlja marksizem,« zapiše Barthes. Ki še poudarja, da je potrebno v uvid vzeti tako Brechtovo teoretično kot praktično delo in pri tem ne zanemariti velike ideološke lucidnosti. »[I]meti to gledališče za mišljeno gledališče nikakor ne pomeni oslabiti njegovo kreativno vrednost. Sicer pa dela sama razvijejo glavne elemente brechtovske ideologije.« In glavne poteze te ideologije so:

- zgodovinski in ne naravni značaj človeških težav,
- duhovno okuženje, ki ga proizvede ekonomska odtujitev in katerega končni efekt je slepota izkoriščanih za vzroke njihove sužnosti,
- popravljivi status narave in upravljivost sveta,
- nujna ustreznost sredstev situacijam,
- transformacija starih psiholoških konfliktov v zgodovinske kontradikcije, ki so kot take podvržene človeški moči popravljanja (Barthes v *Problemi* 1981: 46–47).

3.3 Brechtova metoda – brechtovska drža

Teorija govori o »brechtovi metodi«, ki predstavlja **sintezo teoretične misli in praktičnega delovanja**. Brecht namreč ustvari celoten teoretični gledališki sistem, znotraj katerega so teze vedno argumentirane in preizkušene na odru. Štihn zato zapiše: »Podobnega primera, ki bi bil vsaj malo soroden *brechtovski razsežnosti*, posebnosti in duhovni moči, gledališko izkustvo zaenkrat še ne pozna v našem času« (1979: 146; poudarila P. Z.).

Frederic Jameson postavi tezo, da obstaja brechtovska »drža« oziroma boljše »**metoda**«, ³⁶ ker v sebi združuje doktrino (nem. Lehre, nauk), pripoved in stil. In danes je pri obravnavi Brechta uporabna predvsem ta metoda, zapiše (1998: 132). Suvin ugotavlja, da Jamesonu ne zadostuje pojem »doktrina«, ³⁷ ker je ta v svoji naravi zavezan minljivosti in spremenljivosti ³⁸ (2006: 104–106). Brechtova metoda torej pomeni sledenje poti, ki vodi iz izkoriščanja in vojne. Zato je temeljna poteza Brechtove besede **didaktičnost, pripovedovanje zgodb** namreč predstavlja obliko spoznavanja. ³⁹ Jameson tako zapiše: »[P]ripovedovanje zgodb [...] postane kraljestvo globlje resnice« in na ta način potencialno privilegirana metoda, »rigorozno neformalistična metoda, ki se tako izogne filozofskim ugovorom zoper golo metodo« (isto, 27). Suvin (2006: 106–108) po Jamesonu navaja, da je to metodo mogoče uskladiti s političnimi zahtevami Brechtovega časa zgolj na en način – z uporabo

³⁶ Naj zgolj opozorimo, kot to stori tudi Suvin (2006: 103–104), da se Jameson pri svoji razlagi opira na Lukácsevo trditev, da se ortodoksni marksizem nanaša izključno na metodo, ker vnaša odločilna dejavnika drže in pripovedi.

³⁷ Doktrina kot niz tesno povezanih politično-filozofskih konceptov vedno znova spodkopava samo sebe.

³⁸ Trenutno smo vpreženi v jarem zmagovite doktrine »svobodne trgovine«. Suvin se strinja z Jamesonom, da je danes Brechtovo *vztrajanje pri spremembi* posrkal vase vrtnec kapitalizma. V današnjem času bi bilo zato potrebno Brechtov slogan »Spremeni svet – potreben je tega!« spremeniti – ohranjajoč Brechtov vseživljenjski optimizem – v nekaj takega kot: »Spremeni svet tako, da bo drugačen od profitno naravnane vojskovanja – ali pa bomo vsi pomrli!« (isto, 115).

³⁹ Brecht namreč vseskozi pripoveduje zgodbe, tudi njegove pesmi pripovedujejo zgodbe. To pripovedovanje zgodb je predstavljeno kot oblika spoznavanja – **historiziranje** in torej postavljanje osebnih trenutkov v širši kontekst je zato ključna poteza Brechtovega peresa. Brechtovo pripovedništvo namreč zanika konvencionalni razcep med zgodovinsko objektivnostjo in zasebno subjektivnostjo. Pripovedovanje zgodb je kognitivna metoda in je zato v pripovedi nemogoče do konca izpeljati dejanje abstrakcije. In literarna zvrst, kateri je (morda po krivici) danes odmerjeno največ raziskovalnega prostora, je vsekakor njegovo epsko gledališče, ki je Brechtu pomenilo igro, ki naj bi s svojim dramaturškim ogrodjem in odrsko uprizoritvijo povedala jasno in bogato zgodbo, specificirala zapletene okoliščine in njihov učinek na človeško telo in ravnanje. Brechtovo pripovedovanje zgodb tako svoj smoter išče v obnovitvi vrednot, utemeljenih na izkušnji in tradiciji skupnosti v vse bolj popredmetenem svetu množične proizvodnje dobrin in njihovih potrošnikov (gl. Suvin 2006: 106; 110–113).

nove vrste »odprte« **alegorije**.⁴⁰ Čutno nazorna, a vendar jasno doktrinarna se pojavi največkrat v obliki **parabole**.

Jameson navaja tri osrednje elemente Brechtove metode (1998: 168–175):

1. **Številne kategorije** (neologizmi: drža, Gestus, potujitev) imajo kognitivni pomen, ki je enakovreden specializiranim, »zgolj pojmovnim« filozofskim kategorijam, a ponavadi veliko bogatejši od njih. Čeprav jih je mogoče prenašati, niso »sistem«, saj sledijo pravilu, ki zahteva, da naj posamezna drža ustreza dani situaciji in naj bo zavzeta po pozornem opazovanju stanja stvari, upoštevajoč naravo in interese dejavnikov, ki ga konstruirajo.⁴¹
2. Osredotočenost na **dejavnost ali prakso** naj poučujejo učitelji, ki so tudi sami učenci, brechtovski modreci.⁴² Brechtovi liki združujejo učitelja in kitajskega modreca s sleparjem in vsak izmed njih poseduje svoj lasten svet odnosov.
3. Temeljna poteza njegove metode je **utopični in odrešiteljski vidik**, v katerem se približata pragmatika in pedagogika. Nikakor nimamo opraviti z elementom gnostične religioznosti, pa vendarle s prav tako globoko odrešiteljsko naravo socializma. Gre za utopijo skupne ustvarjalnosti in produktivnosti, izgradnjo novuma z Marxovo živo delovno silo, kar je v diametralnem nasprotju s kapitalistično definicijo produktivnosti kot tega, kar prinaša profit.

⁴⁰ Suvin dodaja, da je sicer v dobi, ki je izrazito skeptična do doktrin, paradoksalno govoriti o alegoriji, saj je bila le-ta tradicionalno način, kako fikcijo prilagoditi, celo podrediti doktrini ali mitični pravovernosti. Takšen način pripovedovanja pod vprašaj postavi podložnost zgodbe predvidenemu pomenu v alegoriji in ustvarja izvirmi odziv – med osebnim (razredno vezanim) interesom in doktrino –, kjer je zgodba sama po sebi kognitivno orodje, ki vedno znova preizkuša samo doktrino. Njegove alegorije bi tako danes, upoštevajoč njegovo ukvarjanje s popularno kulturo, lahko razumeli kot alternative, diametralno nasprotne vladajoči mašineriji, ki nas preplavlja z nejasnimi, rivalskimi, a vedno podrejenimi alegorijami, ki se pretvarjajo, da to niso. Poleg alegorije je balada tista oblika, ki najbolje opredeljuje Brechtovo literarno držo (prav tam).

⁴¹ To Brechtovo pravilo se ujema s stališči nekaterih drugih sočasnih avtorjev: Sartra, Merleau-Pontyja, Bahtina, ki vsi predpostavljajo, da ni bistva zunaj konkretne situacije in da je vsaka empirična situacija udeležena pri imaginaciji ali ideologiji (prav tam).

⁴² Omenjena drža spominja na Nietzschejevo veselo znanost s pečatom militantnega socialističnega marksizma, ki se zaveda nujnosti, da prilagodi vse –izme novim vrstam izkušnje v množičnem kapitalizmu svetovnih vojn, saj vstopa človeštvo v celoten nov svet odnosov (gl. Suvin 2006: 114–115).

Vzporednice med Nietzschejem in Brechtom sta opredelila Reinhold Grimm in Christof Šubik, omenja jih tudi Hannah Arendt.

3.4 Kolektivi in skupinsko delo znotraj Brechtovih delavnic

Brechtova že zgoraj omenjena naravnost k samoupravnim kolektivom⁴³ ni zgolj doktrina, saj zanj velja, da ni mogel delati na nobenem večjem projektu brez skupine prijateljev.⁴⁴ Zanje velja, da so sicer bili njegovi partnerji v dialogu, a je bil praviloma prvi med enakimi. Za sebi enake priznava tiste, ki posedujejo veččine, ki jih sam ni imel: slikar Caspar Neher, glasbenik Hans Eisler in igralka Helene Weigel.⁴⁵ Brecht se zaveda, da pisatelj, ki ne poučuje pisatelje, ne more poučevati niti občinstva, piše Armanini (1982: 26). Začetki takšnega kolektivnega pristopa segajo že k njegovemu augsburškemu gimnazijskemu krožku, se nadaljujejo v dneh emigracije in vrhunec dosežejo v njegovih berlinskih dneh z gledališčem *Berliner Ensemble*. Brechtova dela zato vsebujejo veliko stihov, fraz in odrskih rešitev, ki jih je sprejel na podlagi predlogov sodelavcev iz »delavnice«, toda vsemu sprejetemu je dodal nezgrešljiv pečat lastne države.⁴⁶ Brecht se s svojimi delavnicami tako vrača k predkapitalističnim načinom obnašanja. Metodi, ki priznava, da je 20. stoletje razpeto med manipulacijo podložne »množice« kapitalistične demagogije in njej sorodnih industrij zabave ter kot edino učinkovito alternativo prepoznava samoupravne kolektive kot ustvarjalne delovne skupine (gl. Suvin 2006: 109).

⁴³ Brecht mu dodeli socialno in historično vsebino, in sicer ga razume v smislu historičnega proletariata. Kar je v bistvenem nasprotju z njegovim predhodnim zanikanjem kolektiva kot asocialne uničevalne tvorbe imperialističnega razreda ali fašistične ideologije.

⁴⁴ Veliko Brechtovih razlagalcev v ospredje postavlja predvsem njegovo naklonjenost k sodelovanju z ženskami: Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin, Ruth Berlau in njihovo razdajanje za Brechtove cilje. Miha Zadnikar zapiše, da je Brecht zatiral ženske, izkoriščal njihovo znanje in naklonjenost za gradnjo svoje kariere (v Dominkuš 1998: 58). S čimer pa se Suvin (2006: 117) ne strinja, ko poudarja, da so takšne trditve arogantne, saj poleg tega, da je delavnice družila vera, da delajo za skupen (četudi nejasen) cilj svetovne revolucije, je Brecht svojim sodelavcem – tako v življenju kot v delu – dal vsaj toliko, kot je od njih dobil.

Naj na tem mestu zgolj omenimo še Brechtovo pestro ljubezensko življenje in navedemo nekaj faktov: sin s Paulo Banholzer, kasneje poroka z Marianne Zoff in rojstvo hčerke Hanne, kasneje se mu rodi sin Stefan s Heleno Weigel (skupaj vodita gledališče *Berliner Ensemble*), s katero se kasneje tudi poroči, rodi se hčerka Barbara.

⁴⁵ Poleg njih med Brechtove sodelavce in partnerje v dialogu štejemo še naslednja imena: Johannes R. Becher, Arnolt Bronnen, Alfred Döblin, Erwin Piscator, Slatan Dudow, Georg Grosz, Ernst Busch, Kurt Weil itd.

⁴⁶ Njegovi kritiki mu zato očitajo plagiatorstvo (Brecht si namreč veliko sposoja tudi pri drugih avtorjih: Shakespeare, Villon, Marlowe, Kipling, Gorki), zagovorniki pa govorijo o priredbah in predelavah, saj predloge pač pobira, kjerkoli jih že najde. Lotte Lenya Weil (v Kranjc 2002: 26) z veliko mero iskrivosti navaja: »Da Brecht ni preveč natančen glede duhovne lastnine, ve vsak otrok. Seveda krade – ampak krade genialno, in za to pravzaprav gre.« (gl. tudi dalje pri podpoglavju o sredstvih prikazovanja v epskem gledališču)

3.4.1 Gledališče *Berliner Ensemble*

Poleg zgoraj obravnavanega Brechtovega kolektivnega načina delovanja, ki je pomemben tudi za našo tukajšnjo obravnavo, je ena izmed temeljnih Brechtovih potez, da je vseskozi ob svojem teoretskem pisanju ugotovitve povezoval s praktičnim delovanjem in preizkušanjem teoretičnih elementov. Ker v emigraciji njegova dela niso mogla biti uprizarjana (ali pa le zelo poredkoma), velja to gledališče za njegov prvi pravi oder epskega gledališča, kjer je lahko uprizarjal svoje drame in udejanjal teoretične poglede na vlogo in funkcijo gledališča.⁴⁷ Bistvena točka njegovih prizadevanj je pokazati **konflikt med individuumom in družbo** in posledične nečloveške odnose. Funkcijo gledališča razloži na številnih mestih svojega teoretičnega spisja in bo natančneje opredeljena pri obravnavi epskega gledališča. Na tem mestu zgolj navedimo tiste elemente gledališča, h katerim mora to novo ustanovljeno gledališče težiti (gl. Štih 1979: 163):

- opredeliti družbo kot spremenljivo,
- pokazati človekovo naravo v njeni odvisnosti od razredne pripadnosti,
- pokazati vse človeške spopade kot družbene spopade,
- pokazati človeške značaje v pravih protislovjih,
- pokazati razvoj značajev, stanj in dogajanj kot skokovit, diskontinuiran,
- poizkušati spremeniti dialektičen značaj gledališkega umevanja v zabavnega,
- poizkušati dialektično ukiniti klasične dosežke in združiti realizem in poezijo.

Gledališče je leta 1949 ustanovil skupaj s svojo ženo, igralko Heleno Weigel. Ob sodelovanju nekaterih prijateljev iz delavnice: Erich Engel, Caspar Neher in Johannes Becher. Način dela je bil kolektiven in proučujoč, vsako predstavo je namreč predhodno ustvarjalo veliko ljudi. Prav tako je ob vsaki predstavi izšla posebna knjižica, ki je vsebovala analizo teksta in režijske opombe. Suvin zapiše, da se je Brecht lahko lotil oblikovanja tega gledališča le tako, da je iz njega naredil svet v duhu Rose Luxemburg. Gledališča torej, nad katerim so se stalinisti na oblasti zgražali in ga dajali v nič⁴⁸ (2006: 110).

⁴⁷ Potem ko njegova dela v preteklih obdobjih tradicionalna poklicna gledališča niso želela uprizarjati in so jim pozornost namenjala predvsem amaterska gledališča, ki so umetnost razglašala za sredstvo razrednega boja.

⁴⁸ Suvin poudarja Brechtovo vseživljenjsko razpetost med leninistično partijo, ki ji mora Brecht slediti zaradi golega preživetja, in delavskimi sveti Rose Luxemburg, ki naj bi bili zgled kolektivnega sprejemanja odločitev v samoupravnem socializmu (prav tam).

4 Brechtova teorija in praksa epskega gledališča

*Dokler vlada nasilje, lahko odrekamo pomoč, ko nasilje ne vlada več, ni treba več pomoči.
Torej ne zahtevajte pomoči, ampak odstranite nasilje.*⁴⁹
(Bertolt Brecht)

Brecht je mislec in umetnik, »organizator družbenih eksperimentov« (Toporišič 2006), ki svoje teoretične postavke v praksi vedno znova spreminja, dopolnjuje in ukinja. Njegovo teoretično pisanje o vlogi dramatike znotraj gledališkega univerzuma je namreč potekalo vzporedno z njegovim praktičnim gledališkim delom ter pisanjem gledaliških iger. Štih ugotavlja, da je Brecht ravno zaradi te svoje specifike – metodične, analitične, dialektične in gnoseološke povezanosti med umetniškim, teoretičnim in praktičnim delom – izjemen pojav v modernem gledališču (1979: 146). Teater namreč naredi, da je vse teatralično, medtem ko akademski študiji naredijo, da je vse akademsko, se je rad pritoževal Brecht (v Suvin 2006: 113).

4.1 Ustvarjalna pot teoretika in praksa

Literarna veda z nekaterimi posameznimi poudarki in časovnimi zamiki dosega konsenz pri določitvi Brechtovih ustvarjalnih obdobij. Tako Brechtovo ustvarjalno pot delimo na štiri obdobja (gl. Vasja Predan 1969):

1. **romantično-nostalgčno, predmarksistično obdobje** (1918–1928), ki traja od nastanka prve drame *Baal* ter *Bobnov v noči* do Brechtovega študija marksizma,
2. **didaktično obdobje** (1928–1938) zajema nastanek »poučnih komadov« ter teoretično in praktično delo za epsko gledališče v smislu agitacijskega gledališča (marksizem kot vodilni princip revolucionarnega boja),
3. **splošno humanistično obdobje** (1938–1945) zajema emigrantsko obdobje v duhu

⁴⁹ Na prvi pogled paradoksalno Brechtovo misel smo izpostavili zato, ker izraža temeljno potezo njegovega dela (eksplicitno razvidna predvsem v »poučnih komadih«). Brecht namreč iskanje pomoči s strani subjekta razume kot zamegljevanje splošnih družbenih nepravilnosti in soočanja z njimi ter posledično uvida »nenaravnih« družbenih odnosov – v luči Brechtove vere v spremenitev sveta, ki se odraža v njegovih delih (gl. tudi Jens 1969: 122).

antifašističnega boja,⁵⁰ ustvarjenih veliko del, umanjka pa gledališko praktično ustvarjanje; Brechtova antifašistična drža se odraža tako na literarnem področju kot tudi v vsakdanjem delovanju (proti buržujskemu razrednemu značaju fašizma),

4. **dialektično obdobje** (1945–1956) predstavlja sintezo prejšnjih obdobij in čas nastanka največjih dram; praktično delovanje v svojem gledališču *Berliner Ensemble*.

Brecht, ta »totalni gledališki človek«, je živel za gledališče. Že v mladosti sprejme vlogo bojevnika in tako izbere pot, po kateri bo hodil celo svoje življenje. Eric Bentley (v Dominkuš 1998: 50) zato opozarja na zavajajočo naravo klišeja, ki se je oprijel Brechtove literarne poti:

Poznejši Brecht je bil velik človek, ki se je našel v svoji veliki filozofiji. Zgodnji Brecht je bil zmeden in zapeljan mladenič, iz katerega ne bi nastalo nič dobrega, če ne bi ustvaril velike filozofije in skupaj z njo tudi večjega sebe. Drugače povedano, zgodnja dela predstavljajo greh, za katerega se je odkupil z marksizmom.

Kot vidimo, je torej za lažje razumevanje naše nadaljnje obravnave nujno potrebno izpostaviti nekatere poudarke Brechtovega dramskega delovanja. Njegovo predmarksistično, torej neideološko obdobje zavzema čas do leta 1927, ko nastane njegovo epsko gledališče, »poučni komadi«, v tem obdobju pa pričinja tudi s študijem marksistične literature. Od tu dalje⁵¹ sledi teoretična analiza epskega gledališča ter boj zoper »brezobličnost« in »kulinaričnost« tradicionalnega meščanskega gledališča. Obdobje, kot rečeno, zaznamujejo »poučni komadi« – katerih temelj predstavlja marksistična teorija⁵² – komad *Ukrep* leta 1930 pa ga tudi zaključuje. Tretje obdobje⁵³ – okoli 1938 – zaznamuje stvaritev avtorjevih največjih

⁵⁰ Brecht fašistično demagogijo o rasni teoriji o židovski nevarnosti razume kot poskus vladajočih, da bi prikrili realne socialne probleme takratne družbe, v kateri nižji sloji – torej vladani – niso imeli nobenih perspektiv, in na ta način preusmerili pozornost družbe.

⁵¹ V to drugo obdobje spada tudi Brechtov poizkus revitalizacije opere kot oblike, ki z uporabo paradirajoče glasbe posreduje kritiko aktualnega družbenega stanja (gl. Jens 1969: 117).

⁵² Kot poudarja Jens, Brecht v svojih literarnih delih nikoli v celoti ne podleže marksistični struji, kar dokazuje z nenehno prisotno partijsko kritiko, ki mu očita izostanek celovitega lika revolucionarja ali delavca in neposrednega poziva k razrednemu boju. To velja tudi za poetično sicer spornejše poučne komade, ki prav tako ne sledijo marksistični liniji v celovitosti njenega pogleda. Zato Jens ne deli splošno razširjene teze o Brechtovih (ne)marksističnih delih in vztraja, da moramo pri Brechtu govoriti o **vseživljenjski držbi** – proti zatiranju in zapeljevanju posameznika s strani družbenih procesov (1969: 114). Vendar Jens opozarja, da Brecht seveda kljub vsemu ostaja komunist, ki je teoretično izhajal iz sredstev dialektičnega materializma (isto, 124).

⁵³ Ko stvarnost dokončno premaga ekspresijo in se znajde v dialektični igri nasprotij: ekspresionistična ekstaza proti apoteozi razuma, razvitega na primerih sile in discipline (gl. Jens 1969: 123).

del,⁵⁴ kjer osebe počasi pridobivajo svoje karakterne lastnosti.⁵⁵ Brecht tudi v tem obdobju ostaja marksist, a njegove drame postajajo bolj realistične. Tako imamo opraviti s sintezo »živega človeka« prve epohe in interpretacijo procesa druge epohe ter na ta način deziluzioniranjem (prve epohe) in ustvarjanjem diskusije (druge epohe) o temeljnih načinih človeškega obnašanja – tako meščana kot proletarca. Te osebe niso bile več komunisti in procesi niso vodili k zmagi proletariata. Vse bolj je v ospredje stopal človek, ki ni več temeljil na ideološkem nasprotju meščana in proletarca, pač pa na nasprotju revnih in bogatih. Ob tem je pojenjal tudi pomen razrednega boja. Brecht dialektik se zdaj tako odreka poprejšnjemu shematiziranju oseb v poučnih komadih. Zato zaključki iger ostajajo odprti, kar je v duhu epskega gledališča, ki gledalca ne hipnotizira, ampak želi vzpodbuditi njegov kritičen odnos do stvarnosti. Po tem obdobju avtor preneha s svojim pisateljevanjem – ne da bi sledila epoha, ki bi pomenila resnično sintezo avtorjevih dramskih prizadevanj – do konca življenja izda le še zbirko pesmi (gl. Jens 1969: 108–124).

4.2 Zgodovinske okoliščine in podlaga za razvoj epskega gledališča

Nova oblika epskega gledališča predpostavlja spremenjeno družbeno funkcijo gledališča, ki prikazuje družbeno stanje kot spremenljiv proces. Takšen način oblikovanja gledališča Brecht pripisuje času in okoliščinam,⁵⁶ ki so zahtevale gledališče kot prostor *svobodne misli* in zagotavljanje takrat kršene pravice svobodnega kritičnega mišljenja njegovih gledalcev – torej govorimo o javnosti kot *aktivnem subjektu* (1987: 287). Sledeč pomisleku, ki ga beremo pri *Théâtre populaire* (v *Problemi* 1981: 49), se sprašujemo, ali je torej treba za to, da spoznamo, kako to gledališče žge, biti brechtovski »fanatik«? Roland Barthes (v Štih 1979: 161) epsko gledališče opredeli kot »kibernetski stroj«. Ko miruje, je skrit za gledališkimi

⁵⁴ *Mati Korajža in njeni otroci, Dobri človek iz Sečuana, Življenje Galilea, Gospodar Puntilla in njegov hlapec Matti, Kavkaški krog s kredo.*

⁵⁵ Jens opozarja, da sta kritika in negacija kapitalizma pri Brechtu ustvarila mnogo izrazitejše like, kot sta ljubezen in pravičnost uspeli narediti na strani likov proletariata. Brecht namreč izvzemši igro *Mati* ni ustvaril niti enega prepričljivega lika klasičnega delavca (prav tam). Podobno tudi Suvin poudarja, da v igrh niso prav pogosti pripadniki industrijskega delavskega razreda, pač pa predvsem stroji in revščina. Brechtov poenostavljen svet je poskus načrta, ki bi poglobil naše znanje o kapitalističnem primežu (2006: 110–113).

⁵⁶ Čas kapitalizma in produkcijskih odnosov ter znotraj tega izkoriščanje človeškega življenja. Prav tako to obdobje zaznamujejo kaotične razmere vojn in revolucij (gl. zgoraj).

zastorom, takoj ko pa se zastor dvigne, začne gledalcu pošiljati številna sporočila. In tega »kibernetičnega značaja« modernega gledališča se že zelo zgodaj zave tudi sam Brecht, ki želi s svojimi protimeščanskimi, prodelavskimi in revolucionarnimi idejami novemu gledališču vdihniti novo in izvirno idejno in gledališko bistvo – protest proti vsemu, kar v svetu ni dobro. Gledališče je tako postalo »aparatus za konstrukcijo resnic« (Badiou v Toporišič 2006). Brecht nasprotno staremu meščanskemu gledališču pripíše »kulinarično naravo«, naravo uživanja in doživljanja, zato ga tolmači kot »naturalistično-iluzionistično gledališče«. In čeprav so obstajale pobude za njegovo prenovo, se takrat nihče ne ukvarja s funkcijo gledališča. Razen seveda Brechta, po katerem mora biti gledališče *poučno, neposredno in razumno*. »Besedilo ne sme biti sentimentalno ali moralično, temveč mora prikazovati sentimentalnost in moralo,« zato piše Brecht (1987: 28–32; 134). Andrej Inkret (1972: 9–10) je mnenja, da prav ta polemika z degradiranim meščanskim gledališčem Brechtu omogoča njegovo konstitutivno misel. Misel, ki danes tudi prevlada nad samo začetno polemičnostjo – spričo nečloveškega, na propad obsojenega buržoaznega sveta. Tako je Brecht, kot opozarja Elisabeth Wright (1989), istočasno gradil dve obliki nearistotelovske dramatike: epsko gledališče, ki je razkrivalo protislovja meščanskega gledališča, in poučno gledališče, ki je skušalo revolucionirati meščansko gledališče.

Kot nujna se kaže umestitev Brechta in njegovega dela v širši kontekst, sledeč njegovim proučevalcem. Benjamin (1974: 299–306) poudarja, da je Brecht izhajal iz posvetne drame zahoda in njenega netragičnega junaka, ki se je zato bistveno razlikoval od utečene gledališke prakse – grške oblike tragedije. Peter Szondi (v Toporišič 2007: 128) tako Brechta označuje za »**dediča naturalizma**«, izhajajočega iz predpostavke o nujnem koncu meščanskega gledališča reprezentacije, ki se giblje znotraj aristotelovskega gledališča. A vendarle Bentley poudarja, da je Brecht čisti naturalizem – prvo stopnico na poti proti epskemu gledališču – kot reproduciranje delov narave v njihovem naravnem toku spremenil v »večji naturalizem«, ki odstira tiste točke, kjer se odvijajo velike bitke človeka (1958: 209–210). Epsko gledališče in pripadajoči način igranja pravzaprav v celoti nasprotuje naturalističnemu ustvarjanju iluzije aktualnega dogajanja. Brecht namreč z različnimi dramskimi tehnikami, razbija podobo iluzije, saj ne želi ustvariti »sanjskega sveta realnosti«. Vsi nerealistični elementi postanejo del prezentiranja višjega smisla aktualnega sveta. Epsko gledališče sporoča gledalcu: »Realni

svet obstoja in je naš subjekt. Vendar ta igra in ta oder nista identična z njim.«⁵⁷ Torej je objektivno epsko gledališče odkrilo »"pravi pomen življenja" v kontekstu Marxove "znanosti",« še zapiše Bentley (isto, 217–218). Zato mora gledališče prikazati posameznika znotraj družbenih odnosov, ki edini določajo njegovo bistvo znotraj kolektiva. Podobno tudi Herbert Blau opozarja na Brechtovo misel o meščanskem gledališču kot diskurzu obrnjenem proti naturalističnemu iluzionizmu, kjer scenski elementi iluzorno kažejo na nek drug, boljši svet, pri čemer gledalec pozabi na dejstvo, da se nahaja v gledališču (1989: 183).

Bojan Štih (1979) izpostavlja predvsem dejstvo, da je epsko gledališče rezultat tendenc razvoja nemškega in tudi evropskega gledališča⁵⁸ od druge polovice 19. stoletja dalje. Že zgoraj smo zapisali, da Brechta navkljub nesporni inovativnosti in umetnostni kompetenci ne moremo ločiti od razvojnih posebnosti nemške literature. Tako lahko paralele Brechtovi gledališki teoriji iščemo že pri Georgu Meiningenu in uveljavitvi pomena in moči režiserja na odru.⁵⁹ S to gledališko reformo namreč nastopi zaton igralsko prvaške hierarhije znotraj epohe tradicionalnega literarnega gledališča 18. in 19. stoletja.

Brechtu, teoretiku gledališča z epsko naravo, postane pomembno, kako gledališče vpliva na občinstvo, medtem ko stara dramatika prezentira zgolj boj med gledališčem in delom ob navzočnosti občinstva (1987: 16–17). Zato je Brecht vnet zagovornik **neliterarnega gledališča**, kjer je dramatikova beseda le en segment predstave.⁶⁰ **Rojstvo režiserja v**

⁵⁷ Čeprav je Zolajevo naturalistično gledališče povsem v območju aktualnosti, Bentley ob njem govori o gledališču iluzije. Naturalizem je namreč odkril »"pravi pomen življenja" v kontekstu Darwinove znanosti.« To gledališče zato sporoča: »Dogajanje na odru ni igra, pač pa realno življenje.« Torej to, kar bi epski dramatik označil za teatralno iluzionistično obliko. (1958: 209–210).

⁵⁸ Reforma gledališča in upor zoper meščansko gledališče se začne skorajda istočasno po vsej Evropi: v Franciji (André Antoine), na Švedskem (Avgust Strindberg), v Italiji (futuristično gibanje), Rusiji (Konstantin S. Stanislavski; rusko gledališko gibanje po letu 1917: Vsevolod E. Meyerhold, Aleksander J. Tairov, Evgenij B. Vahtangov), Angliji (Gordon Craig), na Češkem (F. E. Burian), Slovenskem (Ferdo Delak, Bratko Kreft, Bojan Stupica).

⁵⁹ Badiou (v Toporišič 2007: 130) ugotavlja, da je 20. stoletje izumilo pojem režiserja, ki posreduje med pisateljem, igralcem in gledalcem. Tako se je v umetnosti preoblikovala sama misel predstave – fenomen *le* postavitve predstave se zdaj spremeni v samostojno umetnost. Brecht govori tudi o »graditelju odra« (gl. dalje).

⁶⁰ Inkret sicer trdi, da je *moderno gledališče* v tradiciji, ki ji pripadamo, zmerom literarno gledališče – je »predstava določenega dramatičnega dela«. Literatura je torej navzoča že v njegovem temelju. To gledališče torej samo sebe razume kot gledališče in vse svoje sestavine podreja teatru, zato zunaj predstave ne vzdržuje nikakršnega »bistveno (strukturno) drugačnega pomena in namena: odločilna je potemtakem samo-postavitev – samotematizacija gledališča kot gledališča.« Zato se Inkret ob Brechtovem gledališču sprašuje: »[A]li je sploh mogoče, da postavi teater v ospredje lastne, specifične sestavine?« Ter zmo sprave išče predvsem v dejstvu, da gre Brechtu zasluga za rehabilitacijo gledališča, ki ne predstavlja več le posredniške in prevodniške funkcije odra (1972: 14–16; 21).

gledališču tako bistveno zaznamuje nastanek Brechtovega gledališča, njegovo notranjo ureditev ter razvoj njegove estetike. Toporišič (2007: 130–131) poudarja, da uvedba instance režiserja kot protiutež »avtorju-bogu« Brechtu omogoča, »da skozi deliterarizacijo in razgradnjo logike aristotelovskih posnemovalcev izvede reteatralizacijo in novo umestitev aristotelovskega pojma mimezis.« Z režiserjem namreč v gledališče vstopi »neigralski oblikovalec predstave«, ki vedno bolj postaja neodvisni gledališki teoretik in mislec. Ta novi gledališki subjekt začne zdaj s svojimi teoretičnimi in kulturno-političnimi tezami iskati pot, ki naj gledališče vodi stran od dvorjanskega in meščanskega okvira proti ljudskemu gledališču, katerega glavna značilnost je demokratičnost in »protimeščanskost«. Režiser se uveljavi na treh funkcionalnih ravneh in v treh pomenih:

- kot absolutni umetniški vodja igralcev,
- kot idejni in mizanscenski oblikovalec predstave,
- kot njen prvi gledalec in kritik.

Z odkritjem vloge režiserja na mesto tradicionalne dvojice *dramatik-igralec* stopi trojica *dramatik-režiser-igralec*. Ta nova doba gledališča ne pomeni le vsebinskega premika, pač pa dobi gledališče povsem nov izraz. Po dobi odrskega obnavljanja besedil in posnemanja človeških likov in usod, se tako zdaj začne doba interpretacije dramskih besedil (gl. Štih 1979: 156). Po mnenju Brechta je zato režiserjeva naloga, da dela starega gledališča obravnava zgolj kot gradivo, se pri tem ne meni za njihove stile, odriva v pozabo njihove pisce in dela obravnava v stilu sodobnega časa, ki ga odkriva v dramski proizvodnji tega časa, tj. epskega gledališča.⁶¹ Obenem svari pred »estetskimi čari uprizoritve« stare dramatike, ki sodobnemu gledalcu ne more več ničesar nuditi, ter kritično nastopi do estetskih konvencionalnih norm stare dramatike, ki neupravičeno kritizirajo novo dramatiko (gl. 1987: 12–13).

⁶¹ Velike Shakespearjeve drame, ki sicer predstavljajo temelj dramskega ustvarjanja, tako po Brechtu v sodobnosti ne učinkujejo več, saj se je čas kot bistven določevalec človekovih okoliščin spremenil, zato takšna drama sodobnemu človeku ne more več posredovati istega sporočila kot nekoč. Podobno tudi sodobnih snovi ni mogoče izraziti v stari obliki. Shakespearjevski človek je namreč še brezmočno izročen usodi, torej svojim strastem. Medtem ko Brecht zahteva novega človeka, ki bo aktivno sodeloval v družbenih procesih. Brecht, poudarimo, torej zanika »večne človeške probleme«, ki bi lahko presegle dane prostorske in časovne razmere (klasična dogajanja za sodobnega bralca ne morejo biti več zanimiva, zato je brezpredmetno opozarjanje na njihove povezave z današnjim časom). Zato je potrebno vsako dramo prilagoditi sodobni situaciji, saj le kot takšna lahko za gledalca nosi sporočilo – kar pa je za Brechta poglobljena naloga gledališča. Na tem mestu je tako lepo razvidno Brechtovo razumevanje režiserja kot bistvenega člana predstave (gl. 1987: 12–20).

Gledališče se tako zdaj zopet ukvarja s čisto igro kot igro sveta in ljudi. Pred gledalcem je igra, ki ji ne prisostvuje le zaradi kupljene vstopnice, pač pa želi v njej aktivno sodelovati. Brecht zato takratno gledališče ocenjuje kot »pravi provizorij«, ki nima nikakršne zveze z umetnostjo, opravka si namreč daje zgolj z »nekim precej megleno oblikovanim občinstvom« (isto). Stanje umetnosti, literature in gledališča je zato porazno (zgolj omenimo, da je temu sorodno tudi njegovo razumevanje radia kot medija), kar ustreza njegovi siceršnji misli o nujnosti sprememb na vseh družbenih področjih.

4.2.1 Proletarsko gledališče Erwina Piscatorja

Erwina Piscatorja stroka uvršča med največje gledališčnike vseh časov. Bil je gledališki reformator, ki je – v kolektivih – izvajal številne eksperimente, ki jih zasledimo tudi v epskem gledališču Bertolta Brechta.⁶² »Če Piscator velja za izumitelja epskega gledališča, potem Brecht velja za njegovega teoretičnega utemeljitelja,«⁶³ zapiše Gorelik (1971: 51). Temeljna domena gledališča postane odnos med človekom in družbo. Človek je del množice, ki jo vsakokrat določa posamezna doba. Zato želi to gledališče »posneti kolesje sveta, tako da bi bilo olajšano ravnanje z njim,« hkrati pa je lahko takšno gledališče le posledica predhodne revolucije (Bentley 1958: 212). Brecht občudujoče priznava to gledališče za prvo pravo epsko gledališče, ki vpliva tudi nanj. Vendar pa literarna veda postulate, ki bodo obravnavani v nadaljevanju, tj. nearistotelovsko dramatiko in pripadajoče tehnike (npr. V-efekt) v celoti pripisuje Brechtu. Gledališka teorija tudi ločuje Piscatorjevo politizacijo gledališča od Brechtove namere po prekonstruiranju gledališke funkcije, ki pomeni zavračanje iluzionističnega gledališča in novo formiranje njegove vloge. Brecht je tako pri Piscatorju *le* plodno navzel nekatere ugotovitve o spremenjeni gledališki funkciji in uporabne tehnike ter jih vključil v svojo teorijo epskega gledališča.

Prva Piscatorjeva epska predstava je bila uprizorjena leta 1924. S svojimi **eksperimenti**⁶⁴ je **elektrificiral** gledališče in ga usposobil za **obvladovanje velikih snovi**. Postopek epizacije

⁶² Michael Patterson (1990: 471) ju označuje za najuglednejša predstavnika politične drame 20. stoletja.

⁶³ V tem obdobju med vidnejše ustvarjalce epskega gledališča štejemo tudi Maxa Reinhardta.

⁶⁴ V nadaljevanju bodo krepko izpisani vsi tisti pojmi, ki so skupni Piscatorju in Brechtu (gl. tudi dalje).

tako pomeni razširitev dramskega dogodka in **osvetlitev** njegovega **ozadja**. Tehnologija in **znanost** namreč v tem času postaneta sestavni del razumevanja sveta, zato mora na njiju graditi tudi novo gledališče (Gorelik 1971: 51). Glavna poteza tega gledališča pa je **aktualnost** (boj proti iluziji tradicionalnega meščanskega gledališča), in sicer ne glede na postavitev dogodka na časovni osi. Njegova temeljna naloga je **poučevanje** nazorov množice ljudi. Gledališče je zato stigmatizirano kot **politično gledališče**, ki zato nujno izgublja na svoji umetniški vrednosti. Temu dejstvu ustreza tudi njegova osredotočenost na **sceno**, in sicer na račun igre igralca. Ta nov tip igralca vseskozi izraža in brani svoja stališča. Na odru je konstantno prisoten tudi **zbor**, ki komentira dogodke. **Diskusija** pa se *naj* nadaljuje izven gledališkega odra. Kar pa je seveda mogoče samo v času, ko ne obstaja gledališka cenzura. Avtor takšnega gledališča teži k **razbitju linearne toka dramske zgodbe**. V ta namen uporablja **nove tehnologije, deklamacije, filme, referate in sporočilne table** (posnetki dnevnih dogodkov kot dokumentarno gradivo). Na ta način je poudarjeno ozadje, ki vedno bolj pridobiva na sporočilni vrednosti, kar je v skladu z didaktično funkcijo predstavljenih odrskih procesov (gl. Brecht 1987: 282–284; Jens 1969: 115).

4.3 Brechtova teoretična in dramaturška misel – epsko gledališče

Posebej vas prosimo, ne imejte za naravno tisto, kar se venomer godi! Naj nič ne bo naravno v tem času krvave zmešnjave predpisanega nereda, načrtne samovoljnosti razčlovečenega človeštva. Naj nič ne bo nespremenljivo.
(Bertolt Brecht)

Brecht velja za iznajditelja in teoretika nove vrste gledališča, ki ga imenujemo epsko gledališče,⁶⁵ on sam pa »gledališki stil novega časa« (1987: 17), gledališče znanstvene dobe.

⁶⁵ Brecht (1987: 138–139) se zaveda protislovnosti besedne zveze, ker se, sledeč Aristotelovemu zgledu, epska in dramska oblika podajanja zgodbe v temelju razločujeta. Obstojajo različni zakoni gradnje teh dveh vej estetike, oziraje na načine, kako je delo posredovano občinstvu: knjiga, oder. A vseeno trdi, da se pojavlja »epsko« v dramskih delih in »dramsko« (strastnost podajanja, izoblikovanje spopada sil) v epskih delih. Brecht navaja tudi besede Döblina, ki je epiko označil za zvrst, ki bi jo lahko v nasprotju z dramatiko razrezali s škarjami na posamične kose in bi ti zlahka sami živeli naprej. Že v njegovem času so se tako začela rahljati nasprotja med obema zvrstema. Predvsem tehnične pridobitve (motorji, film, projektor) so usposobile oder za vključevanje pripovednih prvin v dramska podajanja – in to v trenutku, ko najbolj pomembnih dogajanj med ljudmi ni bilo več mogoče enostavno prikazati s poosebljanjem gibalnih sil ali postavljanjem oseb pod nevidne metafizične sile.

Izoblikoval ga je iz potrebe po posredovanju svojih del in preizkusu teoretskih nazorov v praksi. Čemur so dokaz tudi številne opombe in komentarji, ki jih je pisal ob gledaliških uprizoritvah. Zato ne preseneča dejstvo, da tudi sam o svoji teoriji govori kot o vedno spreminjajoči in dopolnjujoči se formi. Na številnih mestih tako zapiše, da načel epskega gledališča ni mogoče zajeti v nekaj geslih. Brechtov umetniški idejni sistem dramatike in samo gledališče je predstavljalo glavno Brechtovo strast, zato se je že od mladih let intenzivno ukvarjal z vprašanji o vlogi gledališča v družbi in času, z estetiko dramatike, dramaturgije, igre in režije. V svojih delih venomer znova kritično ilustrira svoj čas, vzpodbuja k uporabi in neposlušnosti, bodri ponižane in obsoja vladajoče. Od umetnosti zahteva nove vsebine in nov odnos do stvarnosti, ki bo primeren takratnemu času. Funkcijo umetnosti zato razume kot upodobitev aktualnih velikih dogodkov časa, z namenom spreminjanja sveta. Zato epsko gledališče razume kot »delavnico«, »laboratorij«, v katerem so *preizkušene* vse drže lika znotraj konkretne življenjske situacije. Betty Nance Weber (v Kramberger 1982: 5) pravi, da je epsko gledališče »zgrajeno na temelju neenakosti in konflikta in naj bi občinstvo izzvalo k temu, da bi bilo do prikazanega kritično. Kot Marx sili Brecht k zavestnemu konfliktu. Pri njem se posamezni deli celovitega umetniškega dela ne dopolnjujejo, temveč so v jasnem medsebojnem kritičnem razmerju.«

4.3.1 Epsko gledališče kot nasprotje staremu meščanskemu gledališču

V teatrsko-dramaturškem, idejnem in političnem pogledu je epsko gledališče veljalo za odločno zanikanje meščansko-zabavnega in humanistično-vzgojnega gledališča 19. in 20. stoletja.⁶⁶ Torej ideološkega gledališča »konsumentске« narave,⁶⁷ ki s svojim uprizarjanjem

⁶⁶ Meščanska drama je sicer prva, ki je zrasla iz razrednih nasprotij in katere cilj je bil izraziti način čutenja in mišljenja ter apelirati na svobodo in oblast posameznega razreda. Vendar pa se to gledališče kasneje oddalji od te družbene funkcije, ko dokončno prevlada individualistična vizija sveta, za katero posameznik in svet predstavljata zgolj golo stvarnost. Tako dramatik individualistične drame postane le glasnik določene ideologije in ni več del celovitega narodovega organizma. Tudi junaki so posledično okarakterizirani z različnimi pogledi na svet, ki predstavljajo dele ideologij in ne njihove generične človeške lastnosti. Omejevanje fabule ima za posledico identifikacijo in začaranje. Junaki so vedno bolj pasivni v zgodovinskosti dogajanja okoli njih, zato se tenzije odvijajo v njihovi notranjosti. Na ta način tudi gledališče z jasno družbeno funkcijo izgublja na svoji vrednosti (gl. Suvin 1964).

⁶⁷ Brecht v zvezi z meščanskim gledališčem v svoji teoriji uporablja naslednje pridevke: *dramsko, iluzionistično, aristotelsko, kulinarčno* (prav tako omenja tudi boj proti *kulinarični* esteticistični recepciji umetnosti, govori pa tudi o novinarskem in drugih sodobnih diskurzih kot o *kulinaričnih*).

individualističnega sveta ostaja zgolj pri zadovoljevanju lastnih predpostavk dovršenosti. Na ta način – ko potencira usodo – svojega gledalca omamlja in pasivizira, ga spreminja v »uplašeno, bogaboječo, "urečeno" množico«. In taisti gledalec zato tudi v realnem življenju pasivno sprejema obstoječe družbene zakone. Zato Brecht zapiše (1987: 379):

Gledalcem v teh hišah gre predvsem za to, da svet, ki je poln protislovij, lahko zamenjajo za ubran svet, ne posebno znan svet za svet iz sanj. [...] Pa vendar, gremo naprej! Na vrat na nos! Vse kaže, da smo zašli v nekakšno bitko, pa se torej spoprimumo! Kaj nismo videli, kako nevera prestavlja gore? Kaj nam ne zadostuje, da smo ugotovili, da nam nekaj kratijo? To in ono nam zagrinja zastor: Vzdignimo ga!

Epsko gledališče torej pomeni – provokacijo – deziluziranje tradicionalnega meščanskega gledališča v smeri gledališča kot tribune revolucionarnih idej. Torej mora Brecht poleg tehničnih sprememb,⁶⁸ ki nosijo samo vsebino, vzpostaviti tudi nov odnos med odrom in občinstvom, besedilom in uprizoritvijo, igralcem in režiserjem. Avtor (in igralec) razbija enotno dogajanje, s tem ko s svojim mnenjem direktno nagovarja gledalca. Na ta način se ironično distancirata od dogajanja in tudi gledalcu preprečujeta vživljanje, še več, provokativno dogajanje je izpostavljeno neposredni diskusiji. Kar je v nasprotju z gledalcem starega gledališča, ki kot osamljeni posameznik pospremljen z avtorjevo psihopatološko ideologijo nosi v sebi pekel in mu bivanje v svetu predstavlja pravo muko, njegova drža je zato pasivna, na ta način pa gledališče izgublja svojo poglobilno družbeno funkcijo. Tako meščansko gledališče postane zgolj artistska ustanova z vedno bolj izpopolnjenim uprizarjanjem in vedno bolj »kulinarično« vlogo, ki gledalca zapelje v iluzijo dogajanja na odru, da bi pozabil na vsakdanjost. Gledališka predstava se namreč prodaja kot zabava, ki naj ne moti prebave gledalca, zato Brecht govori o »**kulinaričnem**« **gledališču**. In takšna zabava občinstva v resnici posredno podeljuje legitimiteto obstoječim dejstvom⁶⁹ (Blau 1989: 185). Zato je nujno potrebno prestrukturiranje družbene vloge gledališča. To naj namreč ne temelji na poeziji in avtorjevi ustvarjalnosti, pač pa gledališče kot aparat določa vsakokratna družbena ureditev. Brechtovo spreminjanje je tako namenjeno tako gledališču kot

⁶⁸ Tehnike meščanskega gledališča, ki služi za prikrivanje družbene kavzalnosti, namreč ni mogoče uporabiti tudi za njeno razkrivanje.

⁶⁹ Brecht vsak diskurz – tudi novinarski –, ki temelji na zabavi razume na tak način, zato poudarja predvsem poučno in prikazovalno diskurzivno funkcijo.

prestrukturiranju družbenih odnosov. V gledališkem jeziku to pomeni, da se Brecht zavzema za poučenega gledalca, ki bo razumsko sprejel vsebino in aktivno deloval, kar je v nasprotju s prejšnjim naivnim in nevednim občinstvom, ki mu gledališče posreduje ideologije ter svet kot nespremenljivi absurd. Namesto doživetja in čustev⁷⁰ prinaša novo gledališče gledalcu vednost. Uči ga zapletene družbene pojave in ga spodbuja k aktivnemu delovanju, ko mu posreduje misel, da je stvari mogoče spreminjati. Teorija epskega gledališča torej razume umetnost kot šolo revolucionarne vzgoje. Andrej Inkret o Brechtovem epskem gledališču zapiše (1972: 10):

Bertolt Brecht [...] radikalizira razdaljo med igralcem in gledalcem: njegova formulacija postavlja teater kot reflektivni in kritični akt, v katerem mora biti neprenehoma, razvidno in plastično na očeh tako odrsko predstavljanje dogodkov in ljudi kot tudi njegova teatarska metoda, tako predstavljeno kot predstavljujoče [...] Gledališče mora, po Bertoltu Brechtu, postati absolutno prosojno, v njem mora biti a priori onemogočena sleherna spozaba, vsakršna identiteta, gledalec mora biti neprenehoma v aktivnem, reflektiranem in kritičnem razmerju do igralca in do predstavljenih dogodkov na odru.

Torej je potrebno preoblikovati »celoto gledališča, ne samo besedilo ali igralca ali celo vse odrsko uprizarjanje – tudi gledalca bo zajelo preoblikovanje, njegovo vedênje se mora spremeniti,« piše Brecht (1987: 38). Temu spremenjenemu gledalčevemu vedênju ustreza prikazovanje človeških vedênj na odru – razkrojitev mimetičnega gradiva⁷¹ v smeri nenehno spreminjajočih se človeških razmerij, v katerih se kažejo dogajanja za dogajanja. Človek pokaže svoje stališče šele v razmerju do drugega in gledalec – kot množica⁷² – mora to razmerje razpoznati. Gledalec namreč ni več pasiven, dogajanje od njega zahteva aktivno opredelitev. »Prireditev brez gledalca kot sodelavca je polovična,« pri tem se »[d]ogaja [...]

⁷⁰ Stara dramatika je namreč apelirala na čustva. V ospredju je bilo doživetje in sočutje, ki ga premoremo, ko ne moremo pomagati – k *boljšemu svetu* – in zato vsaj v duhu so-trpimo, naša drža pa ostaja pasivna (Brecht 1987: 34–39).

⁷¹ Mimetičnost je mišljena kot posnemanje narave in njenih večnih zakonitosti ter človeških usod. Brecht je proti prikazovanju človeških »naravnih« delovanj – in torej za dogajanja, ki se dogajajo za dogajanja.

⁷² Bentley navaja, da Brecht v svoji teoriji na mesto individuuma postavlja kolektiv, znotraj katerega obstoja subjekt le kot seštevek družbenih odnosov. Vendar pa so prav individuumi najboljše karakterne osebe Brechtovih dram, ki imajo ravno tako lastnosti kot osebe buržujske literature. Brecht zato kljub vsemu »ni kolektivist, ki ne bi videl posameznega drevesa iznad družbenega gozda« (1958: 226–227).

manj "v njem" in več "z njim",« piše Brecht (isto, 38–39). Gledalec tako naj ne bi sodoživljal, pač pa naj bi se miselno spopadal. Kar pa ne pomeni, da Brecht tej gledališki tehniki odreka vsakršno čustvo. Produktivna gledalčeva kritična drža je prav tako umetniško razmerje, pravi (isto, 40–41). Na začetku igre je tako prolog, ki napove, kaj se bo zgodilo, med igro je avtor prisoten s komentarji, ki jih podajajo igralci, v epilogu pa sledi poziv gledalcem k razmišljanju.

Iz naslednje Brechtove sheme so tako natančno razvidni temeljni premiki težišč od starega dramskega gledališča k novemu epskemu gledališču (1987: 31–33):

Staro dramsko gledališče	Epsko gledališče
<i>oder uteleša dogajanje</i>	<i>oder pripoveduje dogajanje</i>
<i>zapelje gledalca v dejanje in porabi njegovo dejavnost</i>	<i>ga naredi za opazovalca, a prebuja njegovo dejavnost</i>
<i>mu omogoča čustva</i>	<i>izsiljuje od njega odločitve</i>
<i>mu posreduje doživetja</i>	<i>mu posreduje znanja</i>
<i>gledalca prestavi v delovanje</i>	<i>gledalca prestavi pred delovanje</i>
<i>uporablja sugestijo</i>	<i>uporablja dokazovanje</i>
<i>občutja so potem shranjena</i>	<i>občutja prignana do spoznanj</i>
<i>za človeka velja domneva, da je znan</i>	<i>človek je predmet preiskave</i>
<i>nespremenljivi človek</i>	<i>spremenljivi in spreminjajoči se človek</i>
<i>napeto pričakovanje izteka</i>	<i>napeto spremljanje poteka</i>
<i>prizori drug za drugega</i>	<i>vsak prizor zase</i>
<i>dogajanja potekajo po premici</i>	<i>dogajanja potekajo v vijugah</i>
<i>natura non facit saltus</i>	<i>facit saltus</i>
<i>svet, kakršen je</i>	<i>svet, kakršen bo</i>
<i>kaj človek naj bi</i>	<i>kaj človek mora</i>
<i>človekovi nagoni</i>	<i>človekovi nagibi</i>
<i>mišljenje določa bit</i>	<i>družbena bit določa mišljenje</i>
<i>dogajanje je naravno, samoumevno, trpljenje me pretresa, a ni izhoda</i>	<i>dogajanje nedoumljivo, mora se nehati, trpljenje me pretresa, a mora obstajati izhod</i>

Benjamin v svojem spisu *Kaj je epsko gledališče* (1974: 299–306) izpostavi njegove bistvene elemente:

1. **Občinstvo osvobojeno napetosti** – Gledalec se kot član kolektiva ne poistoveti z dogajanjem na odru, kar bi vodilo k željnemu pričakovanju razpleta, pač pa premišljeno

zavzame kritično stališče do prikazanega. Tako sledeč svojim izkušnjam, kontrolira dogajanje, le-to mora biti podano na način, ki posameznika sili k nenehnim odločitvam – tako avtor epskega gledališča doseže svoj politični namen.

2. **Fabula** – Epsko gledališče prikrajša oder za njegovo materialno senzacijo in tradicionalistično fabulo še vedno smatra za konstitutivni element gledališča.⁷³ V ospredju je poseben način igranja ter gledališke tehnike (table, plakati z napisi). Zato je zanj uporabnejša starejša snov, ki opozarja na družbeno dogajanje skozi daljše časovno obdobje in bi se ga moral posameznik zavedati ter težiti k njegovemu spreminjanju.
3. »**Netragični junak**« – Po mnenju Benamina je to bistvena poteza epskega gledališča. Brecht namreč želi na oder postaviti nekoga tretjega – misleca, ki bi objektivno povzemal dogajanje. Igralec torej *sam* razmišlja in *interpretira* svojo vlogo.
4. **Prekinjanje** – Brechtovo epsko gledališče pomeni *odgovorno dramatično* in kot tako nasprotuje aristotelovski dramatik. Zato zanika katarzo, tj. očiščenje kot posledico vživljanja v junakovo usodo. Namesto tega epsko gledališče reproducira gledalčevo *čudenje* nad odnosi, v katere je vpet junak. Zato je poudarek na prikazovanju stanj – razdvojenih situacij –, ki jih je potrebno odtujiti⁷⁴ in odkriti. To pa epsko gledališče doseže s prekinjanjem dogajanja. Intervali prikazovanja namreč zmanjšujejo možnost iluzije pri gledalcu in zahtevajo njegovo kritično opredelitev.
5. **Gestus, ki se lahko »citira«** – Epsko gledališče je po svoji definiciji gledališče gestusa. Benjamin (besedno) navajanje razume kot prekinjanje teksta. Igralec namreč proizvaja svoje geste kot zlagalec besed. Torej epsko gledališče uporablja gestus kot navedke, ki prekinjajo dogajanje, zato je potrebno »narediti gestus takšen, da se bo lahko navajal.«
6. **Poučni komad** – Epsko gledališče je v enaki meri namenjeno igralcem in gledalcem. Poučni komad je posebna oblika, ki sledi zahtevi po zamenjavi vlog med igralci in gledalci. Vsak gledalec namreč postane igralec na odru zgodovine.
7. **Igralec** – V epskem gledališču igralec v svoji igri ohranja trezno glavo in lastno

⁷³ Loren Kruger (v Toporišič 2007: 129) opozarja, da je Brecht v resnici zgolj razširil kritizirano dramaturgijo, saj njegova polemika proti dramskemu gledališču ne more popolnoma uiti logiki klasične dramaturgije ter odtopiti od principa fabuliranja in predstave o gledalcu, ki poskuša ob predstavi proizvesti smiselno razlago. Brecht tudi sam zapiše: »In fabula je [...] duša drame« ter na drugem mestu: »Od zgodbe je vse odvisno, saj je v nji srčika gledališke uprizoritve [...] Gledališko veliko dejanje je *zgodba*, skupna kompozicija vseh dogodkov in potekov, v katerih so obsežena vsa sporočila in impulzi, ki naj poslej skrbe za razvedrilo publike« (1987: 374; 389).

⁷⁴ Kar je v nasprotju z naturalističnim *zgolj* reproduciranim prikazovanjem (gl. zgoraj).

presojo – kot nasprotje vživljanju v vlogo. Igralec namreč prikazuje stvar in sebe, pri čemer razlika med obema stanjema ne izgine – kar ustreza Brechtovi paradigmi o svetu kot gledališču.

8. »**Gledališče na podiju**« – Benjamin misli na lastnost epskega gledališča, ki je ostala večkrat prezrta. In sicer na upor epskega gledališča odmikanju gledališkega odra (privzdignjenost odra), ki med igralci in gledalci ustvarja prepreko ter odru na ta način pridodaja vzvišen in sakralni značaj. Glasba v operi pa še dodatno opija gledalca.

4.3.2 Epsko gledališče in pedagoško-dokumentarni način prikazovanja

Za epsko gledališče je značilen **analitični slog**, kjer se tekom igre z epsko mirnostjo retrospektivno odvijajo dogodki (Obad 1987: 155). Pri tem gledališče odkriva družbene zakonitosti in z njimi seznanja gledalce.⁷⁵ Tema zato zajema preprosto vsakdanje dogajanje, ki ga Brecht poimenuje »ulični prizori«. Zato Brecht poudarja njegov »pokazateljski« značaj. Bistvena lastnost gledališča je tako dramatisiran prikaz epske pripovedi ter spremenjena narava – poročajoča in opisujoča z uporabo komentirajočih zborov in projekcij. Čeprav Brecht poudarja, da z vidika stila to gledališče ni nič posebno novega. Po svojem razstavljanju in poudarjanju artističnega je namreč sorodno prastaremu azijskemu gledališču.⁷⁶ Korenine pa išče tudi pri srednjeveških misterijih ter klasičnemu španskemu in jezuitskemu gledališču (1987: 143–144). Oder je zdaj začel pripovedovati, nove tehnike so uvajale nov gledališki jezik, novo govorico, ki je bila do tedaj popolna neznanka (Štih 1979: 160). Ta novi tip gledališča tako v idejnem kot estetskem smislu predstavlja zanikanje starega literarnega

⁷⁵ Zato Brecht za vrhovno načelo epskega gledališča postavi **razum**. In čeprav zato izzove kritiko marksistične frakcije, Brecht vendarle kaže na človeka, ki »želi verjeti (oziroma razumeti), pa kljub temu verjeti (oziroma razumeti) ne more.« Zato je razum pri Brechtu v prvi vrsti vzgojno sredstvo in ne »realnost«, popolno soglasje z marksističnimi teorijami – ker je za kaj takega »Brechtov konsekventni intelektualizem bil preveč individualen« (Jens 1969: 123).

⁷⁶ Pri tem misli na indijsko, srednjeazijsko, tradicionalno japonsko gledališče in No-igre, ki povezujejo petje in ples ter gledalca ne pripravijo do vživljanja. To gledališče je usmerjeno proti vsaki iluziji, saj nima težnje ustvarjati podobo realnega dogajanja. Pomembna je njegova družbena funkcija – morala in poučevanje. Za Brechta so pomembni predvsem naslednji epski elementi: govor in glasba, proti vživljanju igralcev in gledalcev, uporaba gestičnega, stiliziran oder in didaktičnost. Jameson (1998: 134) opozori, da je Brechtova očaranost z vzhodnoazijsko estetiko povezana z njeno predkapitalistično kulturo, v kateri je avtor videl svet, nasproten kapitalističnemu svetu divjih razrednih spopadov, medtem ko je Stalinova industrializacija Rusije še vedno skušala ujeti korak z amerikanizacijo. Štih (1979: 160) ugotavlja, da so vplivi tega gledališča pri Brechtu resda zelo močni, a gre pri njegovem gledališču v prvi vrsti za duhovno-estetski proizvod modernega in znanstveno tehničnega časa.

gledališča. Je odziv na nekatere težnje takratnega časa, zato Brecht (1987: 144) poudarja, da tega tipa gledališča ni moč postaviti vsepovsod.⁷⁷ Gre za nov način pedagoško-dokumentarnega prikazovanja, kjer v ospredje stopajo **ideje**. Nova dramatika si namreč predoči »krivulje človeških usod«⁷⁸ in nejasna družbena razmerja. Epsko gledališče zanima vedênje ljudi drug do drugega, kjer je družbenozgodovinsko pomembno, tipično. V prizorih ljudje ravnajo tako, da se pokažejo družbeni zakoni, ki jim vladajo – posameznikovo okolje kot *samostojna prvina* postane pomemben člen. Pri tem mora iznajti takšne tehnike, ki bodo omogočale poseganje v te procese.

Interes epskega gledališča je torej razločno praktičen. Človekovo ravnanje prikazuje kot spremenljivo, človek kot bitje, ki je odvisno od takih in drugačnih ekonomskopolitičnih razmer in jih je hkrati možno predrugačevati [...] Skratka, gledalec dobi priložnost za kritiko človekovega ravnanja z družbenega vidika (Brecht 1987: 60–61).

Za epsko dramatiko je torej »vse v toku« – spreminjajoče se –, ki pa ga gledalcu predoči epska mirnost (Brecht 1987: 37). Pri Brechtu namreč »prizorišče pripoveduje, dvorana pa razsoja; prizorišče je epsko, dvorana je tragična« (*Théâtre populaire v Problemi* 1981: 48).

4.3.3 Brechtova kritika aristotelske dramatike kot starega dramatskega gledališča

Morda je pri epskem gledališču bistveno, da ne trka toliko na gledalčevo čustvo, temveč bolj na njegov razum.
(Bertolt Brecht)

V tem poglavju bodo izpostavljene predvsem tiste poteze Aristotelove misli, ki jih Brecht v svoji teoriji gledališča zavrača, označi kot sporne in svoje poglede gradi na njihovi *obratni vrednosti*. To je predvsem dramatika, kot jo po Aristotelu razume Brecht in ustreza definiciji

⁷⁷ Razvoj epskega gledališča v Berlinu onemogoči fašizem.

⁷⁸ Brechta zanimajo predvsem osebne – množične – usode ljudi, ki so prikazane tako, da pred očmi gledalca pridobe na svoji obči zgodovinski veljavnosti (npr. kruto izseljevanje najemnikov, ko lastnike ne zanima, ali so le-ti revni, bolni ipd.).

Aristotelove opredelitve tragedije, katere glavni smoter in cilj je **katarza**. Očiščenje namreč sledi iz psihofizičnega akta vživljanja igralca v lik, ki ga predstavlja, ter gledalca – popolna identifikacija – v lik na odru. Kot bistveno kategorijo smatra **mimezis**. Umetniško ustvarjanje mora svoj predmet prikazovati v njegovi lepoti in enkratnosti. Da pa bi umetniško delo doseglo svoj namen, se mora gledalec identificirati z reprezentiranim objektom.

4.3.3.1 Aristotelova *Poetika* (v kontekstu Brechtove interpretacije)

*Poetika*⁷⁹ je besedilo nastalo v letih 347–342 p. n. š. Tema dela so literarna dela kot proizvodi umetnosti predstavljanja in predvajanja – kot produkti mimetičnih tehnik. Aristotel izpostavlja predvsem dve zvrsti »pesniške umetnosti«, epiko in tragedijo kot »boljši« literarni žanr (poleg komedije kot manj resnega prikazovanja). Valentin Kalan navaja: »Tragedija je mimezis, ki je "boljša"« (1991: 3). Aristotelovo področje zanimanja tako lahko prevajamo kot »pesništvo« ali kot »teorijo pesniške umetnosti« (podobno tudi pri Brechtu govorimo o epskem gledališču in njegovi teoriji, kjer pa imamo pravzaprav opraviti z isto stvarjo). Aristotel se izreka za avtoreferencialno naravo umetnosti: »Proizvodi umetnosti imajo svojo vrednost v sebi; torej zadostuje, da so dobili določeno obliko.« Pesništvo razume kot prikazovanje na osnovi znanja, kot »téchnē« – fenomen politično priznane dejavnosti, fenomen javnega življenja, ki vključuje tudi glasbo, ples in pesem (isto, 5).

Aristotel razlaga **mimezis**⁸⁰ kot vrsto proizvodnje, in sicer v smislu uprizorjanja »predmetov posnemanja«, njih značajev, čustev in dogodkov. Bistvo pesništva je prikazovanje življenja, prikazuje se človek kot subjekt etike, kot delujoči človek, katerega značaj je dober ali slab. In sicer z namenom, da bi gledalca kot objekt interpelirala kot subjekt, ga ganila. Pri tem ne enači pesništva in posnemanja, pač pa je po Kalanu primerna naslednja definicija: »Pesništvo je umetnost, ki je predstavljanje« (isto, 4). Mimezis je tako identifikacija z uprizorjeno podobo, torej odkrivanje in prepoznavanje tiste stvari, ki nas v umetniškem

⁷⁹ Brecht bi se vsekakor strinjal z Aristotelovim pristopom k umetnosti kot avtonomnemu pesniškemu diskurzu, ki ima svoj lastni predmet in svoje lastne metode, navaja Kalan (1991: 2).

⁸⁰ Nekatere teorije vežejo mimesis kot pesništvo in izvor tragedije na zborovski ditiramb in sfero kulta. Gledališki pojem mimesis naj bi se tako razvil iz kulturnega plesa, ki je kot povezava besede, melodije in ritma tvoril naravno dano celoto človeškega izražanja (Koller v Kalan 1991: 10).

delu tangira.⁸¹ Aristotel sicer v sami *Poetiki* pojma mimezis⁸² ne definira, predstavlja mu koncept delovanja in ne zgolj obči pojem.⁸³ Naloga pesništva tako *ni*, da govori o dejstvih, o faktičnosti ali realnosti, temveč »o tem, kaj bi se utegnilo zgoditi in kar je možno glede na verjetnost ali pa nujnost« (Aristotel v Kalan 1991: 6). **Delo pesnika je torej svet iluzije, svet imaginarnega, svet možnega** (opozorimo, Brecht sicer v drugačnem kontekstu, v celoti zanika iluzijo). *Lepa književnost*⁸⁴ tako ne uporablja jezika za opis nečesa, kar je že tu, zato pesniško delo ni teoretsko, temveč fikcijsko. Igralci so poimenovani kot prikazovalci, pri čemer je izpostavljen uprizoritveni značaj mimesis.

Aristotelova teorija mimezis tako hkrati pomeni prehod od mita k logosu na ravni literature. Umetnost po Aristotelu je rezultat znanja in izkušenj, tj. rezultat poznavanja umetnosti in naravne nadarjenosti. Proizvodi mimetične tehnike so umetniški proizvodi, ki ne služijo uporabi, temveč spoznavanju. **Umetniško produkcijo umešča Aristotel v sfero učenja in spoznavanja**. Pri tem je pomembna **gledalčeva identifikacija** s predmetom umetnine, vsebino – ta je nekaj občega, univerzalnega. Da pa bi bila identifikacija dosežena, mora umetniški objekt ponazarjati nekaj enotnega: sestavljanje delov v celoto, posploševanje – da bi umetniška podoba ustrezala splošnim pravilom človeškega pogleda.

Kalan opozarja na zmotno realistično interpretacijo Aristotelove mimezis in nadalje pravi, da je »artistična reprezentacija relativna glede na stvar«. Objekt pesniške reprezentacije je namreč nedefinirani predmet posnemanja, ki se konstituira s sublimacijo oziroma idealizacijo. Umetnik namreč ne poda posebno obliko originala, pač pa specifično karakteristiko

⁸¹ Spoznavanje nečesa – tudi če je predmet za nas neugoden, a dovršeno izdelan – je po Aristotelu največje ugodje. Človek je namreč že po naravi nagnjen k posnemanju. Tudi Brecht govori *le o spoznavanju*, le da bi z njegovimi besedami aristotelovsko spoznavanje lahko označili za *pre-poznavanje*, ki je pri Brechtu le podlaga za spoznanje in nadaljnje delovanje.

⁸² Tatarkiewicz (v Kalan 1991: 11) razlikuje štiri pojme posnemanja:

- primaren obredni pojem mimezis, ki pomeni kultne obrede v območju svetega; mimesis kot izraz,
- filozofski pomen: mimesis je posnemanje načina delovanja narave (pajek–tkanje),
- platonistični pojem mimezis: ponavljanje videza stvari, kot posnemanje narave,
- aristotelski pojem: mimezis je svobodno oblikovanje po motivih realnosti (tj. fuzija obrednega in platonističnega pojma mimezis).

⁸³ Zato sam največkrat mimezis razlaga z dejavnostjo slikarjev in kiparjev, ki z upodabljanjem prikazujejo stvari – ustvarjajo podobe (pri tem upošteva tako Platonovo teoretizacijo kot predplatonsko tradicijo). Vendar pa na nov način definira platonistično posnemanje (epska pesnitev kot pripovedno pesništvo), ko ga razširi na področje dramskega prikaza.

⁸⁴ Pesniška govorica se manifestira z metaforiko – naracija in metafora kot elementa, ki odlikujeta lepo književnost.

mimetičnega proizvoda. Umetniške stvaritve presegajo dano podlogo – ko kažejo na prečiščeno formo, umetnost dosega raven občosti. Pesništvo namreč ni »posnetek posnetka«, saj prikazuje zakon in formo človeških dejanj. Umetniška forma je torej univerzalna paradigma (1991: 12–16).

Aristotel torej razume mimesis dvojno: kot čisto *mehanično posnemanje* in predvsem v smislu *ustvarjalnega posnemanja* (Vrečko 2002: 75). V posnemanju – kjer le-to zbuja veselje ne glede na pomen: spoznavanje, prepoznavanje – je utemeljen tudi estetski užitek. »Veselje ob posnemanju namreč nima nikakršne zveze s poznavanjem,« saj poezijo v prepoznavni funkciji prekaša sleherna empirična znanost. »Zato takšna poezija ne more biti razumljena etično-politično in pedagoško, ampak le estetsko kontemplativno« (isto, 66–67; 86–87).

Aristotel **katarzo**⁸⁵ razume kot bistvo tragedije in pojasni predvsem njeno psihološko učinkovanje. Imenujemo jo tragična katarza in se veže na estetsko mimesis. Zdaj namreč ne govorimo več o fizičnem ali etičnem očiščenju, pač pa o tragičnem očiščenju (isto, 2002: 59). Katarza je logično nadaljevanje mimesis – medsebojna soodvisnost – ta se namreč lahko dopolni le v njeni končni obliki. Katarzo poenostavljeno razlagamo kot očiščenje, olajšanje, razrešitev iz navidez nerešljive situacije. Igralec na odru s svojim tragičnim trenutkom omogoči odrešitev gledalca. Ta gre zdaj lahko domov natančno takšen, kot je v gledališče prišel, le žrtvovanega daru se je znebil (isto, 78). Medtem ko gre Brechtov gledalec domov spremenjen, s *spoznanjem*, da *lahko* in *mora* sam vplivati na družbeno situacijo – ker je svet spremenljiv. Tragedija tako z zbujanjem sočutja, strahu in groze doseže očiščenje takšnih občutij, torej je katarza »učinek tragedije« in hkrati nastopi, ko »tragedije ni več«. Katarza je torej porojena iz ugodja in užitkov ob strahu in sočutju (prav tam, 49; 60–66; 74). In tu leži tisti temelj, ki se mu Brecht tako strastno upira – njegov gledalec namreč ne doživi *pomiritve sam s seboj*, pač pa je šele gledališka igra tista, ki mu ponudi »začetek odgovora« na njegovo lastno družbeno situacijo. Vendar pa zato podobno kot Aristotel katarzo razume kot efekt zunaj tragedije.

⁸⁵ Vrečko (2002: 79) navaja tezo Petruševskega, ki pravi, da Aristotel besede katarza v *Poetiki* sploh ne omenja. Kot najpomembnejša tragična katarza (še ritualna in kulturna katarza kot primarni) (prav tam, 50).

4.3.3.2 Brechtova kritika Aristotelove dramatike

Opustiti je treba vse, kar poskuša hipnotizirati, kar mora povzročiti nepošteno omamo, kar upijanja.
(Bertolt Brecht)

Brechtova teorija gledališča izhaja iz zanikanja postulatov aristotelovske dramatike. Epsko gledališče tako označi za »nearistotelško gledališče«. Pri tem izhaja iz teze, da je aristotelovsko nasledstvo postalo ujetnik meščanskega gledališča. Zato je nujno potrebno prelomiti s tem »kulinaričnim« gledališčem, kjer je podajanje zgodbe absolutna celota, kar podpira slepljenje gledalca o načinu, kako potekajo dogodki z odra v dejanskem življenju. Razmišljanja, ki so nastala med leti 1939 in 1944, v svoji negaciji aristotelovskega gledališča niso primarno izhajala iz kritike Aristotela ter njegovega koncepta tragedije, ampak iz njegovih novodobnih prirejevalcev, opozarja Toporišič (2006). Brecht je tako razgradil Aristotela, končal z dramsko obliko gledališča posnemanja ter dal prednost teatralnosti, ki omogoča reproducirati realnost.

Brecht je v gledališču, ki ukinja razlikovanje med kategorijami pripovednega in dramskega, aristotelovskim konstitutivnim elementom gledališča namenil spreminjati pomen, in to tako, da bi se vpisali v neko novo arhitekturo reprezentacije (isto).

Osnovni princip in metoda epskega gledališča v osredje dogajanja postavi proces ustvarjanja in demistificiranja gledališke iluzije. Na ta način želi Brecht narediti preboj v realno in izpostaviti resnico.⁸⁶ Njegov cilj je ugotoviti, kaj je prav in kaj narobe. Ugotoviti hoče, kaj je potrebno, da se bodo stvari uredile in izboljšale (isto). Zato Brecht svojo kritiko Aristotela utemeljuje na kritiki pojmov **katarza** in **vživetje** (Toporišič 2007: 128). Robert Abirached pravi, da je z zanikanjem dveh temeljnih pojmov spodkopaval temelje evropskega gledališča, konec tradicionalne drame (v Toporišič 2007: 128). Vendar pa Bishop ugotavlja, da si Brecht

⁸⁶ »Mnogi odrski podobarji se na vse kriplje naprezajo, da bi ljudje ob ogledovanju njihovega odra bili prepričani, da se nahajajo na dejanskem kraju v dejanskem življenju. Toda morali bi samo doseči, da bi ljudje menili, da so v dobrem gledališču. [...] Kajti gledališče naj bi učilo poseben način opazovanja, ocenjujoče, pozorno stališče do dogajanj in sposobnost, da naglo urediš nerazločne skupine ljudi po smislu dogajanja. Morali bi celo doseči, da bi ljudje na dejanskem kraju v dejanskem življenju menili, da so v gledališču« (Brecht 1987: 51).

z Aristotelom vendarle deli misel o vplivu igre na gledalca v smeri boljšega človeka. A Brecht v svoji teoriji v celoti pretolmači ta vpliv, in sicer obrne mimetično pravilo tako, da to zdaj apelira na posnemanje gledalca kot »igralca resničnega življenja« (1986: 275–276). Brechtova kritika *Poetike* pa se ravno tako strinja z Aristotelovimi splošnimi navedbami o veselju nad posnemajočim prikazovanjem in učenju kot njegovem temelju. A obenem ostro zanika Aristotelove ugotovitve, ki že bolj določno vpeljujejo območje posnemanja kot bistvo tragedije. Posnemana bi naj namreč bila le dejanja, ki zbujejo grozo in sočutje, in sicer zato da odrešijo groze in sočutja gledalca. Torej naj igralsko posnemanje delujočih ljudi izzove gledalce k posnemanju igralcev – način sprejemanja umetniškega dela je tako vživetje v igralca in prek njega v osebo v igri (1987: 301).

Brecht (1987: 123–124) tako svoj izraz »nearistotelovska dramatika«, tj. epsko gledališče razume kot nasprotje tistemu gledališču, ki ustreza opredelitvi tragedije v *Poetiki* – četudi se posamezna igra ne drži vseh pravil, ki jih navaja Aristotel – in sicer v bistveni točki: katarzi (*katharsis*, očiščenje) ter vživetju.⁸⁷ Aristotelsko gledališče mora obvladovati emocije gledalca, da bi ga preko strahu in sočutja privedlo do katarze. Gledalec se mora zato vživeti v dogajanje na odru in posledično izgubi občutek za ločevanje odrskega in resničnega sveta. Na ta način nastaja iluzija in gledalec preneha *biti* gledalec in postaja del dogajanja ne odru. Na drugi strani pa epsko gledališče **poučuje** in **apelira na razum**. Gledalcu posreduje slike življenjskih situacij, tako da ta ves čas nadzira svoja čustva in ne zapade iluziji, pač pa krepi svojo kritično zavest – ko oblikuje lastno stališče do prikazanega. Brecht torej razume katarzo kot najpomembnejši smoter starega gledališča, saj se gledalec ob gledanju predstave očisti groze in sočutja spričo posnemanja delovanj, ki zbujejo grozo in sočutje. Očiščenje se zgodi na podlagi posebnega duševnega stanja – gledalčevega vživetja⁸⁸ v delujoče osebe, ki jih posnemajo igralci. Pri tem naj gledalec »prehodi brez stvarnega tveganja višave in globočine, sodoživlja naj misli, razpoloženja, dejanja visokih osebnosti vsaj v gledališču, izživi naj svoje nagone v gledališču« (isto, 132). Gledališko vživetje pa *ne* pušča prostora kritičnosti, prikazu

⁸⁷ Brecht recimo navaja, da zahteva treh enotnostih ni glavni poudarek Aristotelove opredelitve tragedije (isto).

⁸⁸ Brecht razume *vživetje* kot eno izmed oblik *vernosti* (bistvo: krepitev pasivne vloge prejemnika), ki nikoli več ne bo pridobila nazaj nekdanjega statusa. Staro dramatikovo enači z zamaknjeno steno, ki jo povzroča vživetje in na ta način povzroča pasivnost gledalca, ko zamaknjeno strmi v igralce, ki predstavljajoč si četrto steno, ostajajo sami v svoji umetnosti, ki ji služijo (1987: 130–133).

vzročnosti dogodkov. Kritičnost se ne more poroditi glede dogodkov, ki jih gledalec vidi posnemane na odru (porodi se kvečjemu glede nastajanja samega vživetja). Herbert Blau pravi, da vživetje gledalca v dramski lik zaslepi in ohromi njegove čute za prepoznavanje v realnost usmerjenih silnic.⁸⁹ Zato gre pri Brechtu za »metodološki boj po spremembi gledalčevih navad po opazovanju preko igralčevih čustev« (1989: 178). Igra in zgodba v aristotelovskem gledališču dejansko nista namenjeni temu, da bi podajali posnetke dogodkov v življenju, temveč temu, da bi dosegli čisto določeno gledališko doživetje s katarzičnimi učinki, zapiše Brecht (1987: 300). Brecht pa to vživljanje ukinja s pomočjo različnih *tehnik* in *potujitvenega učinka*. Na ta način doseže konec reprezentacije in njeno samouničenje, »prostor mimezisa ni več oseba na odru, ampak opazovalec predstave, ki je izven le-te« (Toporišič 2007: 131). Brecht namreč spoznava, da se je sodobno vživljanje kot očiščenje spremenilo v vživljanje v individuuma kapitalizma. Če je vživljanje nekoč pomenilo napredek, je kasneje postalo ovira za razvoj družbene funkcije predstavlajočih umetnosti. Na mesto posameznika zdaj stopa **kolektiv**, ki pa gledalcu ne more več ponuditi identifikacije.

Junaka stare drame njegovo delovanje postavlja v položaje, v katerih razkriva svoje najgloblje bitje,⁹⁰ vsi pokazani dogodki se nizajo le zato, da poganjajo junaka v duševne spopade. Pri tem se seveda tudi vsak gledalec poistoveti z junakom in doživi prek njega katarzo.⁹¹ Njegovo **gestično načelo pa ukinja mimetično načelo** in pomeni v dramatiki velik prevrat. Nearistoteljska dramatika dogajanj ne bi strnila v prikaz neizogibne usode, ki ji je prepuščen nebogljen človek, »četudi [je to] lepo in pomembno, temveč bi, nasprotno, vzela pod povečevalo prav "usodo" ter jo razkrila kot spletko ljudi,« piše Brecht (1987: 61). Zato Brechtov ugovor izpostavlja, da zahtevana **svobodna in kritična drža sodobnega gledalca** nikakor ne more biti temelj za katarzo, temelječo na vživljanju. Gledališče mora namreč oblikovati novo obliko posredovanja umetnine gledalcem, ki zdaj ni več pod monopolom gledališča, ki vodi gledalca, ne dopuščajoč njegovo kritiko, pač pa kritično vrednoti prikazovanje družbenega skupnega življenja kolektiva ter dogajanj – v njihovi osupljivosti in

⁸⁹ Blau navaja primer, ko Brecht govori o vživetju svojih gledalcev – navkljub potujitvenemu učinku – v glavno osebo njegove igre *Mati Korajža*. Posledica je namreč popolno sočustvovanje z glavno junakinjo v kontekstu vojne kot neizogibne katastrofe, kot naravne nesreče. Čeprav je njegov namen ravno nasproten – prikazati vojno kot seštevek človeških dejanj (prav tam).

⁹⁰ Brecht to primerja z broadwayskimi burleskami, kjer občinstvo s svojim rjoventjem sili dekleta k čedalje bolj popolnemu razkazovanju teles.

⁹¹ Tako je pri igri o Ojdipu »dvorana polna malih Ojdipov« (Brecht 1987: 61).

nenavadnosti (da bi se lahko iz znanih spremenila v spoznana) – znotraj njega. Vživljanje v lik pušča v gledalcu sledove, tako postaja sam svoj nasprotnik, saj namreč nadomestek poteši potrebo in zastrupi telo, gledalec pa zaslepljen plača davek v realnem svetu. Zato mora umetnost in znotraj nje gledališče svet kazati tako, da ta postane obvladljiv. Epsko gledališče je zato »enostavno gledališče človeka, ki si je pričel pomagati sam« (1987: 145; 301). Tako gledališče spreminja svojo družbeno vlogo, ko odpravlja ostanke obrednega ter stopa s stopnje, *ko je svet razlagalo*, na stopnjo, *ko svet spreminja*. Igralec in gledalec sta dobila možnost izbire in kritike, gledalec začuti, da želi igralec vplivati nanj – ga ne spraviti v zamaknjenje – da bi zavzel kritično držo (isto, 125–129). Na ta način je preseženo nekdanje gledališko doseganje iluzije, sugestija pa preživeta tehnika. Gledalec ve, da gre *zgolj* za ponovitev, gledališče ne skriva več, da je gledališče, da je igra naučena in plod ponovitev, zato si igralec ne prizadeva proizvajati čistih čustev in gledalec ni prepuščen vživljanju, pač pa ima zanj prikazovanje družbeno praktični pomen (isto, 269–273). Gledalcu je tako popolnoma onemogočeno, da bi se z enostavnim čustvenim vživetjem v dramsko osebo brez kritike in posledic prepustil doživljanju. Prikazovanje je potisnilo snovi in dogajanja v proces odtujevanja – le tako je bilo namreč moč stvari razumeti, saj se pri vsaki samoumevnosti odpovedujemo razumevanju (isto, 139). Zato epsko gledališče vpelje postopek potujitvenega učinka, ki je »prav tako umetnostni učinek in prav tako pelje v gledališko doživetje« (isto, 301). Zdaj namreč gledalca pripravi do »čustvovanja obvladovanja dejanskosti«, ki se mu razkriva prek prikaza vzročne povezanosti družbenih dogodkov.

Aristotelovska dramaturgija je tako čisto nasprotje Brechtovi dialektični teoriji, saj ne dovoljuje upoštevati objektivnih protislovij v procesih, pač pa jih preobrazi v subjektivna protislovja preložena v junaka. Ničesar ni dopuščeno povezati z dejanskostjo, čemur pa ostro nasprotje Brechtov potujitveni učinek, ki razbija celoto na posamezne dele, ki jih gledalec *mora* primerjati z ustrežajočimi delnimi dogajanja v dejanskosti. Način igranja tako torej ni več zgolj vprašanje stila, piše Brecht (isto, 301–303). Iluzionistično gledališče pričara gledalcu občutek, da je sam res tam – sredi resničnega dogajanja. Vzpostavljajoč takšno impresijo naravnosti, gledalec ne more več ustvariti svoje lastne sodbe in ne preostane mu drugega, kot deliti doživetja z osebami na odru in tudi sam postati pripadajoč »naravni objekt« (Blau 1989: 184). Brecht torej vpeljuje potujitveni učinek kot nasprotje katarzi, ki predpostavlja »splošno človekovo naravo«. Vživljanje je namreč časovno določeno.

Meščansko gledališče pa ponuja gledalcu užitek ob snoveh iz preteklosti – svet kot nespremenljiv in junak kot splošno sprejet tip. Tako briše časovne razlike in sugerira gledalcu vživljanje, ki ga enači s katarzo antične tragedije. Za gledalca je gledališče torej neobvezna zabava, kjer doživi očiščenje. Brecht pa nasprotno zavrača vse »sloge utopitve ali sodelovanja, ki bi gledalca pripravili do tega, da bi se povsem identificiral.« Če gledalec ne ohrani distance do odrskega dogajanja, potem ne bo nikoli v *tej odrski vlogi* pravzaprav prepoznal – *delna identifikacija* – sebe kot človeka na odru realnosti (gl. *Théâtre populaire v Problemi* 1981: 48).

Zato Brecht v celoti *ne* zanika umetniško vživljanje,⁹² a poudarja, da je ključnega pomena omogočanje produktivnega kritičnega razmerja gledalca, ki pa zato še ne predstavlja neumetniškega pristopa⁹³ (1987: 40). Ali kot pravi: »[D]ocela mogoče je, da pisatelj brez draženja bralčevih čutil bolj zbudi bralčeve zmožnosti za abstrahiranje, ki so tako pomembne za prenikanje v družbena dogajanja« (isto, 239). Tako ne zavrača čustev v epskem gledališču, pač pa le dokazuje, da vživetje ni edini izvor čustev. Gledališče prav tako tudi zabava – v smislu prinašanjažitka ob spoznavanju in vzpostavitvi lastne kritične drže. Brecht pravzaprav govori o začasnem odrekanju vživetja⁹⁴ sodobne dramatike v težkem času razvitega kapitalizma in razrednega boja.⁹⁵ Gledališče namreč ne sme pomirjati gledalca. Brecht tako na račun razuma⁹⁶ ne zanika čustev v celoti, kar mu očitajo številni interpreti, le

⁹² Bishop (1986: 275–276) podobno dodaja, da njegovo gledališče prav tako v celoti ne negira postulat Aristotelovega gledališča – identifikacijo. Navaja namreč samega Brechta, ki ob nekem poučnem komadu želi, da se učenci postavijo v podobno situacijo v realnem življenju, kot je v njej dramska oseba. Kar kaže na Brechtovo zahtevo po neposrednem, aktivnem sodelovanju občinstva v dramski igri, ki prepoznava geste oseb in poskuša v realni življenjski situaciji ravnati bolje. Podobno sicer tudi sam Brecht opozarja, da med razločevanjem obeh načinov igre ne gre za »čiste« kategorije, kakršne pozna metafizika. Tudi če se bo novo gledališče odmaknilo od zahtevanih prvin starega, to še ne pomeni, da ga bo v celoti zapustilo in prečrtalo dolgo obdobje njegove vladavine, torej ne bo v celoti opuščen njegov nabor umetniških sredstev (gl. 1987: 132–133).

⁹³ Brecht v igri *Puške gospe Carrar* uporabi aristotelsko dramaturško tehniko, kot pravi zato, da bi pokazal notranjo rast junakinje. A da ne bi prišlo do gledalčevega vživetja, uporabi dokumentarne filmske posnetke.

⁹⁴ »Pogosto kdo v zmoti trdi, češ da se ta način podajanja – epski način – naravnost odreka čustvenemu učinkovanju: dejansko so njegova čustva le očiščena, izogibajo se zajemanju iz podzavestnega in nimajo nič opraviti z omamo.« Epsko gledališče spreminja družbeno vlogo čustev, vendar pa ta še vedno – oziroma šele zdaj – kažejo na interese. Prikazovanje, ki se namreč odreče vživljanju, šele dopušča zavzemanje za nekaj na podlagi svojih spoznanih interesov – zavzemanje, katerega čustvena plat je v sozvočju z njegovo kritično platjo (Brecht 1987: 62; 126).

⁹⁵ Vendar pa *vživljanje* vseeno nikoli ne bo pridobilo nazaj svojega statusa, saj je namreč njegovo odgnitje posledica splošnega gnitja takratne družbene ureditve.

⁹⁶ Razum in kritično držo teorije epskega gledališča Brecht postavi naproti tedanjima prevladujočima družbenima oblikama: mračnjaškemu iracionalizmu in fašizmu kot sredstvu masovnega vpliva. Brecht čustva razume kot fenomen, ki je časovno in razredno opredeljen.

da mu gre za drugačno vrsto čustvovanja, ki naj gledalca privedejo h kritičnemu odnosu do sveta, h kritični obravnavi medčloveških odnosov.⁹⁷ Svoje gledališče označuje celo za »šolo emocij«, saj so čustva prečiščena skozi medij razuma in tako pravična ter produktivna.

Tako epsko gledališče izvira iz premise, da naj bo **gledališče neliterarno** (gl. zgoraj). Gledališče postane odrski prostor za novo resničnost brez iluzij in brez tradicionalnega zastora. Zato je potrebno zamenjati funkcijo gledališča kot družbene ustanove. Vsaka predstava tega novega epskega gledališča naj spremeni gledalca iz »pasivnega konsumenta« gledališkega dogajanja v dejavnega opazovalca, v sodelavca predstave. Brecht govori o gledalčevi osvoboditvi »totalnega« umetniškega doživetja, ki je očiščeno vsakršnih protislovij.⁹⁸ Vendar pa Bentley – podobno kot smo to ugotovili že zgoraj pri gledališki identifikaciji in življenju – opozarja, da Brechtovo gledališče v celoti *ne* zanika odrske iluzije, pač pa le zmanjšuje njeno pomembnost. Identifikacija z junaki tako ni popolnoma eliminirana, saj ostaja kot protiutež namerni distanci. Tako je objektivna prezentacija dejstev v resnici priložnost za individualni in subjektivni izraz. Brechtova gledališka praksa tako z odrsko iluzijo in identifikacijo oponira njegovi teoriji.⁹⁹ Njegova realistična misel v teoriji se izkaže za neizvedljivo v praksi. Zato Bentley upravičeno opozarja na tiste zadržke, ki pravijo, da Brecht s tem, ko zanika vzpostavljene forme in ideje, pravzaprav prinaša te ideje nazaj, le da zdaj v drugi obliki¹⁰⁰ (1958: 219–222).

4.4 Epsko gledališče kot politični diskurz

Brechtovo epsko gledališče literarna veda večinoma obravnava kot **politično gledališče**. Brecht namreč stvarnost v umetnosti resda razume kot najglobljo udeleženos, zaresnost in

⁹⁷ Patterson opozarja na Brechtovo misel, da se gledalčeve emocije ne prebudijo zato, ker oseba v igri nima drugega izhoda, pač pa ravno zato ker drugi izhod obstaja (1990: 478).

⁹⁸ Izključevanje emocionalnega iz gledališča na račun primata kritičnega uma naleti na upor marksističnega tabora, ki se ne strinja s tehnično-konstruktivno osnovo, medtem ko izključitev doživljajskega faktorja smatra za nedialektičnega, tehniko montaže pa kot formalistično abstrakcijo (gl. Jens 1969: 117).

⁹⁹ Tudi Mordecai Gorelik (po Wattsu in Gottfriedu 1971: 49) navaja primere, ko Brecht v praksi v celoti ignorira epske postulate, ko recimo razum v umetnosti ne prevlada (npr: emocionalna melodramatična scena v *Materi Korajži in njenih otrocih*, ko nemo dekle žrtvuje svoje življenje, da bi rešilo vas pred nasprotnikom).

¹⁰⁰ Bentley pri tem izhaja iz prepričanja, da nobeno umetniško delo ne more biti v celoti zgolj objektivni ali subjektivni diskurz.

nestrpnost do škodovanj¹⁰¹ (1987: 10). Vendar pa hkrati o umetnosti tudi zapiše:

*[Z]a opravljanje tega, kar želimo opravljati, umetnost potrebujemo. Naših prikazovanj skupnega življenja ljudi ne moremo izpeljati brez umetnosti. Potrebujemo te **svobodne, ustvarjalne, domišljije polne zmožnosti**, to zgoščevanje, dajanje lahkotnosti, zadevanje jedra* (1987: 40–41; poudarila P. Z.).

Obenem pa o učinkih epskega gledališča pravi: »[V epskem gledališču] naj bi bilo čudovito nekaj, kar **mora gledalec šele iskati in najti**« (isto, 24–25; poudarila P. Z.). Torej gledalec prejme *le* iniciativo za delovanje, pozvan je k zavzetju *lastne* kritične drže in spreminjanju sveta, medtem ko vsa teža bremena odločitve v celoti ostaja na njem. Benjamin sicer poudarja, da – distanciran¹⁰² – način igre v epskem gledališču kaže na globoko povezanost umetnostnih in političnih interesov. Vendar pa se resnična kvaliteta Brechtove »politične misli« odraža v njegovi izjavi: »Nisem proti asocialnemu, jaz sem proti nesocialnemu« (1974: 305–306; 319). Brecht je torej preprosto človek, ki je želel v svoje gledališče vnesti seštevek osnovnih spoznanj svoje dobe, zapiše Suvin (1966: 30). S to ugotovijo bi se najbrž strinjal tudi Bishop, ki pravi, da njegovo gledališče ni bilo propaganda samo po sebi, pač pa oblika moralne vzgoje s političnim navdihom (1986: 275–276).

Tako ne preseneča dejstvo, da je ključna tema njegovega opusa mali človek iz ljudstva, ki poskuša s svojimi najboljšimi lastnostmi osvojiti svet, kot mu je bil dan z usodo, a prav zaradi njih propade.¹⁰³ A Brecht ob zaključku *ne* poantira tragičnega propada, pač pa odpira nova vprašanja, ki zdaj veljajo gledalcu. Ta bo namreč odgovore izvršil zunaj gledaliških desk. Epsko gledališče zato ni moralično, »ni niti kritično niti heroično, temveč gledališče zavesti ali, še boljše, rojevajoče se zavesti« (*Théâtre populaire v Problemi* 1981: 49). Kar nenazadnje zapiše tudi sam Brecht (1987: 143):

¹⁰¹ V praksi takratnega časa sicer Brechtova dela z naraščajočo politično tendenco med gledalci vzbujajo vedno večji odpor. Brecht pa je zdaj že vaje obstrukcij, državne cenzure ter prepovedi, saj njegove predstave in siceršnje delovanje redno spremlja policijski nadzor, ki vedno bolj otežuje dramske postavitve njegovih iger. Brechtu je namreč očitano delovanje v komunistične propagandne namene, ko naj bi s svojimi deli pozival k oboroženemu prevratu.

¹⁰² Nemogoče je namreč doseči, da bi se Nmec (gledalec in igralec) v izgnanstvu vživel v dramski lik nacista ali člana Hitlerjevega narodnega sodišča (prav tam).

¹⁰³ Npr.: *Mati Korajža in njeni otroci*, *Gospod Puntilla in njegov hlapec Matti*, *Dobri človek iz Sečuana*, *Švejk v drugi svetovni vojni*, *Kavkaški krog s kredo*.

*Epsko gledališče je hotelo bolj preučevati kot moralizirati. Jasno, preučevalo je, potem pa je prišel debelejši konec: morala zgodbe. [...] Smoter naših raziskovanj tudi ni bilo samo zbujanje moralnih pomislekov zoper nekatere razmere [...] smoter naših raziskovanj je bil najti pripomočke, ki bi mogli odstraniti obravnavane težko znosne razmere. Nismo namreč govorili v imenu morale, temveč v imenu prizadetih.*¹⁰⁴

Z omenjenim pa se ne strinja Eric Bentley, ki trdi, da Brechtovo gledališče ravno s svojo končno poanto ustreza tipu moraličnega gledališča. Obenem opozarja na Brechtovo dogmatiko in posplošitev postavk epskega gledališča na raven objektivnega diskurza. »[E]pskega gledališča zato ne moremo vedno imeti za literarni diskurz.«¹⁰⁵ Brechtovo gledališče pa tudi v celoti ne odklanja odrske iluzije, pač pa le omeji njeno pomembnost (1958: 218–219; 222). Ta »končna poanta gledališča« tako do določene mere ustreza Benjaminovi navedbi, da je »resnica vedno konkretna«.¹⁰⁶

4.4.1 Epsko gledališče kot poučno gledališče

Oder je pričel poučevati.
(Bertolt Brecht)

Temelj Brechtovega razmišljanja je poučno gledališče, ki prinaša pred gledalca družbene probleme¹⁰⁷ in predstavlja drugo – ideološko – fazo njegovega ustvarjanja. Brecht je tako s svojimi »poučnimi komadi« začel poučevati¹⁰⁸ v kontekstu možnega **predrugačenja sveta** (Jens 1969: 116). Brecht to gledališče označuje za diskurz, ki razkriva *napačno in pravo*

¹⁰⁴ Suvin to Brechtovo večno vero v spremenljivost sveta imenuje »naivni plebejski realizem« (1966: 9).

¹⁰⁵ Kot primer Bentley navaja Brechtovo misel o starem gledališču kot o formi za »samo-izražanje gledalcev«. To gledališče namreč v nasprotju z znanstvenim jezikom gradi neodvisen svet emocij, da bi tako organiziralo subjektivna občutja. Brecht dodaja, da je takšno subjektivno gledališče zelo enostavno producirati – saj nista zahtevana ne točnost in ne odgovornost. Kar pa je seveda v nasprotju z epskim gledališčem, kjer gledalec ne ustvarja več svojega sveta, pač pa ustvarja informativne podobe sveta (isto).

¹⁰⁶ Benjamin (1974: 311) navaja, da je imel Brecht v sobi poleg tega napisa na figuri lesenega osla, čigar glava lahko kima, obešen napis: »Tudi jaz moram to razumeti.«

¹⁰⁷ In sicer s pomočjo gledaliških tehnik (poudarjenih stavkov, izpostavljenih idej, prikazanega statističnega gradiva na odrskem ozadju). Na ta način skuša bralca prebuditi iz otopenosti poistovetenja in neplodnega čustvovanja – prepuščen je svojim lastnim odkritjem in formiranju kritičnega pogleda.

¹⁰⁸ Gorelik (1971: 53) ob Brechtovi misli o didaktičnem gledališču zapiše, da *vsaka igra vedno poučuje*.

delovanje, zato je postalo opravilo za filozofe, ki pa ne želijo sveta zgolj razlagati, ampak ga tudi spreminjati.¹⁰⁹ Praktična **družbeno-vzgojna** in **politično-propagandistična vloga** gledališča je tako bistvena funkcija umetnosti, kot jo razume Brecht. Tako torej v celoti enači umetnost in družbeno ideologijo. Gledališče se mora tako spremeniti in biti nekaj drugega kot samoslavljenje gledališke buržoazije – gledališče je »aparatus za konstrukcijo resnic« (Badiou v Toporišič 2007: 131). Predvsem pa mu gre za poučno tendenco, pri kateri je v celoti zapostavljen estetski užitek ob recepciji gledalca. Zato je razumljivo glavni rekvizit didaktičnega gledališča jasnost (Bentley 1958: 224; Gorelik 1971: 53). Vendar pa se nesrečna okoliščina političnega gledališča kaže v tem, da zahteva po tej novi jasnosti na račun stare zamegljenosti privede do tega, da tudi samo podleže manku racionalne debate. Zato se Brecht jasno zaveda nevarnosti »psevdo-revolucije« v gledališču (Patterson 1990: 476–479). Schumacher celo izraža sum v takšno vrsto gledališča, saj pomeni vključevanje gledalca in zabris meje med gledališčem in stvarnostjo ustvarjanje totalne gledališke iluzije. Gledalcu namreč ni dovoljeno, da jasno misli (prav tam). Vendar pa čeprav poučni komadi težijo k spremembam družbe, še *ne* pomenijo objektivnega ukaza, saj posameznikovo mišljenje kljub vsemu ostaja svobodno (čeprav je dialektika odraz objektivnega družbenega stanja produkcijskih sil).

Gre za »novi koncept drame, ki želi poučevati igralca in gledalca in ne zabavati,« pravi Patterson (isto, 477). In ker je poučnost predpostavljena na račun zabave, se Brecht zavzema za obrambo gledališča pred sumom neprijetne in naporne zadeve. »Gledališče ostaja gledališče, tudi če je poučno, in kolikor je gledališče dobro gledališče, je zabavno,« se brani pred kritikami, da je razum epskega gledališča iz gledališkega diskurza odgnal vse, kar je zabavno in emocionalno (1987: 140–141). Gorelik (1971: 53–54) navaja, da Brecht ne zanika emocionalnega v celoti, čeprav poudarja razum in uporabo besed, torej literarizacijo gledališča.

¹⁰⁹ Kar je v skladu z Brechtovo uporabo dialektične metode – stvari je mogoče spoznati samo tam, kjer se spreminjajo. Zato Brecht tudi govori o neskončnem razvoju, ki ima obliko nasprotujočih si stanj procesa. Družbene ureditve se vedno spreminjajo in posameznik mora vedno aktivno delovati pri tem procesu, saj ne obstoja neka zaključna faza tega procesa. Brecht namreč, kot ugotavlja Vlado Obad, obvlada marksizem v teoriji in ga obravnava predvsem kot ekonomsko-politično učenje, medtem ko ga manj povezuje z revolucionarno prakso. Zato mu kritiki večkrat očitajo, da *ne dela za* revolucijo, saj v času vzpona fašizma in posledične nujnosti akcije, Brecht v svojem poučnem delu *Ukrep* pozornost posveča krutosti partijske discipline in dejstvu, da cilj opravičuje sredstva. Tako se Brecht v resnici s svojim abstraktnim modelom oddaljuje od konkretne zgodovinske stvarnosti (1987: 159–160).

Brechtovi razlagalci – tako meščanski kot marksistični – te poučne komade večinoma okarakterizirajo kot obliko vulgarno-marksistične prehodne faze,¹¹⁰ ki ji šele leta 1938 sledi zrelejša faza (gl. *Problemi* 1981: 1). Brecht namreč enoplastno posreduje pomen razrednega boja – vse družbene fenomene razlaga iz teorije socialno-ekonomske determiniranosti. Prepoznavamo tipične prvine radikalizacije marksizma.¹¹¹ Lukács (v *Problemi* 1981: 41) obtoži Brechtove komade ohranjanja proletarsko-revolucionarne dramatike na ravni agitacije.¹¹² Podobno tudi Vlado Obad poučne komade označi za politično-propagandni diskurz, kjer je umetnostna kompetenca v podrejenem položaju. Brecht namreč izpostavlja zgolj didaktični pomen umetnosti, ko pravi: »V poučnem komadu so pri oblikovanju likov estetska merila drugorazredna.« Prav tako učni proces smatra kot podlago nenehnemu pretresu družbenih situacij, zlasti tistih, ki so v podrejenem ali zatiranem stanju (1987: 147–151). Vendar pa se Brecht obenem vendarle zaveda vsebinskih in oblikovnih mej poučne igre, saj na račun analize družbenega dogajanja in poučne funkcije trpi umetniška funkcija. Tudi zato Bentley opozarja na dejstvo, da so didaktični komadi (in songi) kljub vsemu umetniško delo in da alegorija zato ne sme biti nikoli prezgodnja in preočitna ter propaganda preostra. In čeprav je sporočilo trdno in ostro, gledalca ne nagovarja v maniri patosa in jeze (1958: 224–225).

Parabola¹¹³ s svojo didaktično funkcijo ustreza Brechtovi viziji umetnosti. Brecht jo kot formo udejanja v svojih

¹¹⁰ Brecht v tem obdobju tudi zavrača pomen, ki ga ima klasična umetnost, saj naj bi ta osvetljevala lastniški družbeni red, kar pa se ne sklada s funkcijo, ki jo umetnosti pripisuje Brecht. Na ta način namreč proletarskemu gledalcu predstavlja nekoristno snov. Jens opozarja na dejstvo, da vzporedno z Brechtovim proučevanjem marksistične teorije njegov jezik v poučnih komadih postane enostaven, suhoparen in ponavljajoč. Hkrati pa dramski jezik pridobiva preciznost balade, kar je v nasprotju z Brechtovim bogatim jezikom mladostne dobe. Tako na mesto »čarovnika, ki žonglira z misticizmi, stopa delavec, ki s trezno besedo kaže proizvode svojega dela« – človek, ki je nagnjen k izrekom in vsakodnevnim poantam (1969: 120–121).

¹¹¹ Brechtov »poučni komad« z vidika humanizma izpostavlja dva konflikta: odnos individuum – kolektiv (odpoved prvega zaradi dobrobiti drugega) in npravstvenost – revolucija (morala in nujnost). Brecht se jasno zaveda, da preobrazba kapitalistične družbe pomeni uvedbo nove družbene ureditve, katere metode pa ne smejo biti enake predhodnim. Tako poučni komadi nakazujejo začetek marksistične pedagogike (ki pa naj bi bila v praksi dvomljiva). Brecht namreč z njimi želi vzpodbuditi družbo k preučevanju danih razmer – sprememba družbe kot cilj. Vendar pa **Brecht želi le vzpodbuditi posameznika in ne vplivati na njegovo mišljenje**, v kolikor seveda to (po)ostaja svobodno, torej pokazati mu miselno metodo: **dialektiko**, ki se **bori proti vladajočim ideologijam in sloni na družbeno odgovornemu delovanju**.

¹¹² Pozitivne ocene poučnih komadov zasledimo pri Benjaminu in Blochu (gl. *Problemi* 1981: 41–42).

¹¹³ Za Brechta se realnost ali nerealnost posameznih form odraža tekom njihovega razvoja proti zastavljenim ciljem. Tako recimo parodija, parabola in satira niso realistične forme, pa vendarle pri Brechtu delujejo bolj realistično od suhe reportaže ali klasičnega realističnega romana (Armanini 1982: 30).

poučnih komadih.¹¹⁴ Grimm (1960) zato ugotavlja, da je parabola temeljno orodje Brechtovega gledališča. Vzporednice išče pri naslednjih Brechtovih elementih: scenski naslovi, v epilogu podani zaključki, ki izhajajo iz podanih primerov in apelirajo na aktivnega gledalca k spreminjanju sveta. S parabolo Brecht doseže maksimalno poenostavitev prikaza konflikta, kar ustreza njegovi poučni tendenci in pričakovanem občinstvu (Obad 1987: 151). Benjamin zapiše, da je forma parabole Brechtu omogočala povezati umetnost z razumom. Tu se namreč tehnično znanje potrjuje s tem, ko se na koncu umetniški elementi osamosvojijo. Brecht pa jo pogosto razvija tudi v smeri poučne pesmi (1974: 315).

4.4.1.1 Poučni komadi

Brecht, imenovan tudi »šolska klop za učenje« (Armanini 1982: 25), prvi poučni komad,¹¹⁵ napiše leta 1929 (*Učni komad – razširjanje nauka*¹¹⁶). In Brecht leta 1956 – le nekaj ur pred smrtjo – poučni komad *Ukrep* določi za model gledališča prihodnosti.

Dela – nikoli ne razvije sklenjene teorije – začnejo nastajati neposredno po Brechtovem seznanjanju z Marxovimi idejami¹¹⁷ in, kot omenjeno, veljajo za vmesno fazo Brechtovega ustvarjanja.¹¹⁸ To obdobje predstavlja najbolj radikalno točko avtorjevega ustvarjanja, kjer v

¹¹⁴ Jezik forme ustreza obdobju racionalizma – suhoparen, stvaren, strog, siromašen. Kar je v nasprotju z junakovim govorom Brechtovih zgodnjih del prve faze ustvarjanja – divja barvitost govora.

¹¹⁵ Najbolj znani: *Prekooceanski let* (1929), *Badenski učni komad o soglasju* (1929), *Happy End* (1929; Brecht prispeva le songe), *Dajevec in Nejevec* (1930), *Ukrep* (1930), *Sveta Ivana Klavniška* (1930), *Izjema in pravilo* (1931), *Mati* (1930/31), *Okrogloglavci in Koničastoglavci ali Gliha vkup štriha* (1932), *Sedem smrtnih grehov malomeščanov* (1933), *Horaciji in Kuriaciji* (1935).

¹¹⁶ Brecht je sicer proti množičnemu oponašanju tehnike učnih komadov, saj je »šolska tabla lahko za pouk koristna [...] toda šolska tabla ni tisto glavno v nauku.« Tako postaja temeljno vprašanje, ne, ali je treba učiti, pač pa: »Kako je treba poučevati in se učiti?« (gl. *Problemi* 1981: 44). Množično uprizarjanje poučnih komadov sicer prevzamejo amaterska gledališča, ki temo povezujejo s svojimi lastnimi aktualnostmi.

¹¹⁷ V duhu Marxovega kategoričnega imperativa: »Zrušiti je potrebno vse družbene odnose, v katerih je človek ponižano, podjarmljeno, zapuščeno in prezrto bitje« (Obad 1987: 148).

¹¹⁸ Ponovimo:

1. faza: anarhistična, cinično-uživaška negacija obstoječega,
2. faza: poučni komadi temu zoperstavijo prav tako abstraktno dogmatsko-moralično pravovernost (kot uvod v to fazo *Opera za tri groše*, *Vzpon in padec mesta Mahagonny*),
3. faza: vključuje avtorjeve »velike igre«, ki šele dejansko – v dialektiki – povežejo konkretno življenjsko situacijo z globljim razumevanjem življenjskih procesov.

Obstaja širok konsenz literarne vede glede omenjene delitve. Različne interpretacije se pojavljajo le okoli tretje faze – za prvo skupino predstavlja začetek velike socialistične dramatike, za drugo srečno vrnitev k meščanski dramski tradiciji (gl. *Problemi* 1981: 1; 42). Brecht je postal sprejemljiv za realni socializem šele s svojimi »velikimi igrami« epskega gledališča, ki se jih da z izvedbo potvoriti in stlačiti v okvir tradicionalne gledališke forme (isto, 1981: 2).

temelju subvertira tradicionalno formo gledališča kot umetnostne institucije in se epsko gledališče kaže kot svojstvena kompromisna tvorba. Subjekt tega gledališča so (predvsem) **delujoči gledalci**, ki morajo najti odgovor na vprašanje, ki tekom igre ostaja odprto. Zato s poučnimi komadi pade pregrada med prizoriščem in dvorano, gledalec je pozvan k aktivnemu delovanju tudi zunaj gledališča – ko videno prenaša v prakso. In sicer v smislu prepoznavanja ideološkega diskurza in njegove družbene funkcije (gl. *Problemi* 1981: 1–2).

Temeljne poteze poučnega komada so:

- dogmatska didaktičnost,
- namerni asketizem,
- obsedenost s temo žrtvovanja posameznika,
- totalna podreditev posameznika dejavnemu kolektivu¹¹⁹ in delovanje za skupno dobro (gl. *Problemi* 1981: 1).

(Sporni) poučni komadi¹²⁰ predstavljajo pomembno osvetlitev Brechtove razvojne miselne poti. Od njihovega revolucionarnega apela do omejitve revolucionarnega agitatorstva in politične literature, ko njegova dela prenehajo biti zgolj šablonski prikaz družbene akcije in v obzir vzamejo individuum ter njegovo konkretno življenjsko situacijo.¹²¹ Šele na tem mestu nastopi (objektivno določena) **dialektika**, ki želi človeku zgolj posredovati metodo za aktivno delovanje v družbi in mu ne posredovati vnaprejšnje ideje kot edino prave (gl. dalje).

Tematski nastanek poučnih komadov je tako strogo določen (nerazrešeno vprašanje s konca komada predstavlja temo naslednjega komada):

1. **zmaga človeškega razuma nad naravo** (še ni pravi poučni komad): *Prekooceanski let*,

¹¹⁹ Suvin (1970: 62) poučnim komadom očita podrejanje posameznika kolektivu za vsako ceno, kar je v skladu z Brechtovim »abstraktnim komunizmom kot moralnemu katekizmu in ne humanistični politiki«.

¹²⁰ Nastanejo kot rezultat njegovega prizadevanja za spremenjeno funkcijo gledališča in jih številni razlagalci razlagajo kot dejanski začetek novega gledališča. Šele z njimi namreč resnično poglobi svoj kritični odnos do družbe in gledališča. Poučne igre pomenijo zanikanje starega meščanskega gledališča in predstavljajo dramsko obliko, ki razkriva družbene tokove na primerih pravilno usmerjene revolucionarne akcije – o njej je treba poučiti gledalca. Oblika poučne igre je hkrati sinonim za funkcijo, ki naj jo ima umetnost v družbi – dostopna proletariatu in nasprotna obstoječemu tradicionalnemu gledališču.

Sestavljena je iz ločenih prvin besedila (monotonost, nesugestivnost) in glasbe – v funkciji poučevanja kot nasprotje iluziji. Fabula je razkrojena, v večini primerov gre za sporočila v dogodkih.

¹²¹ Werner Mittenzwei (v Obad 1987: 149) pred to revolucionarno fazo poučnih komadov Brechta obravnava kot meščanskega intelektualca, ki sprva le podaja kritiko meščanskega življenja (*Opera za tri groše, Vzpon in padec mesta Mahagonny*). Šele kasneje simpatizira z delavskimi komunisti, ki pa še vedno ostajajo postranski liki (*Sveta Ivana Klavniška*). S poučnim komadi pa se dokončno zateče k marksistični dialektiki ter ideološki podpori komunistični partiji (*Dajevec in Nejevec*).

2. **spremeniti je treba svet, da se bo spremenil človek: Vzpon in padec mesta Mahagonny**,¹²²
3. neskladje med posameznikom in kolektivom – **kolektivizem na račun individuuma: Dajevec in Nejevec, Ukrep**,¹²³
4. še vedno poučni komadi, ki pa se proti svoji shematski naravi borijo z **individualnimi podobami v konkretnih situacijah: Mati**¹²⁴ (gl. *Problemi* 1981).

Brecht sam zelo ceni eksperimentalno¹²⁵ naravo poučnih komadov, ki se kaže v težnji po improvizaciji in enostavnosti (polarizacija že na ravni naslovov in likov, t. i. tipov¹²⁶) ter njihovo odprtost za režiserja, igralce in občinstvo. Obad pa izpostavlja njihovo negativno plat, ki se kaže v konstrukt predvidljive situacije, ki ni povezana z realno kompleksno stvarnostjo. Posledično tako umanjka realna slika življenja in individualni moment. Zaradi česar se poučni komadi spreminjajo v absolutizacijo propagirane ideologije – mistifikacija partije in propaganda »nove religije«.¹²⁷ Brechtova namera se namreč kaže v shematskem prikazu obnašanja znotraj razrednega boja¹²⁸ (1987: 160–161). – In morda se je Brecht zavedel, da je šel predaleč ravno s tem, ko je publika njegove komade vztrajno interpretirala znotraj politične ideologije – saj je namreč ravno marksistična ideologija tista, ki karakterizira ideologijo kot »izkrivljeno zavest« in se zavzema za človekovo osvobajanje od političnih dogem.

¹²² Brecht ta komad prvič enači z epskim gledališčem. V naši razdelitvi ga ne uvrščamo med poučne komade.

¹²³ Obad (1987: 155) pravi, da ta poučni komad že ustreza določilom »pravega« epskega gledališča. Medtem ko Blau (1989: 194) to besedilo označuje za najbolj doktrinalno Brechtovo igro.

¹²⁴ Zadnji komad pred Hitlerjevimi prevzemom oblasti in Brechtovo emigracijo, ko nastanejo največja dela.

¹²⁵ O eksperimentu kot pomembnem fenomenu za Brechta, in sicer v smislu odkrivanja novih form, ki pomenijo novo tolmačenje stvarnosti, govori tudi Armanini (1982: 24–28).

¹²⁶ Takšen način pisanja – popolna determinacija lika z družbeno skupino – je odziv na prevladujoči meščanski individualizem (Obad 1987: 153).

¹²⁷ Poučni komadi na ta način zanikajo težnjo samega učenja – diskusija kot pot k resnici – in se vračajo k stari grški drami, kjer je človek moral opravičevati svoj obstoj pred božanstvom. Brecht je tako z glorifikacijo učenja pozabil, da se učenje ne konstituira samo po sebi, ampak da se za njim vedno reprezentira oblast. Zato ne preseneča dejstvo, da partija kmalu prepove njegov komad *Ukrep* (gl. Obad 1987: 160–161).

Obad tudi navaja Brechtovo tezo o poučnem komadu, ki poučuje – s tem, ko se igra in ne zgolj gleda. Zato občinstvo načeloma ni potrebno, lahko pa se izkoristi. Obad pri tem ugotavlja, da gre za paradoksalno stanje, ko imamo na eni strani jasne politične tendence in na drugi strani »odvečno publiko«. Brecht tako pričakuje *točno določeno publiko* – delavsko publiko, a s pomembnim pripisom: učenje dialektičnega mišljenja (isto, 165–166). Tudi Steinweg (v *Problemi* 1981: 41) kot osrednjo lastnost poučnih komadov izpostavi »igranje za samega sebe, brez občinstva« ter poudarja, da je **potrebno strogo ločevati med epskim, »gledalnim komadom« in med »poučnim komadom«, čeprav osnovna tema ostaja dialektika**. Bishop (1986: 276) pa na drugi stani opozarja, da takšno Brechtovo stališče do gledalca izhaja iz dejstva, da v resnici ključno vlogo gledalca pripisuje igralcem samim, ki se med igranjem medsebojno opazujejo.

¹²⁸ Tega se kasneje zave tudi sam Brecht, ko ustvari svoja največja dela (prav tam).

Strinjamo se s Suvinom, ki zapiše, da se Brecht v svoji tretji dialektični fazi prek vzgojnosti druge faze (poučni komadi) vrača h konkretnosti prve faze. Toda nova konkretnost je zdaj v nasprotju z begom v čutnost obogatena z razumevanjem notranjih mehanizmov izza površine medosebnih razmerij. Zato se je »ta ovinek prek vzgojne faze izkazal kot zelo koristen« (1970: 65).

4.5 (Sporno) epsko gledališče na poti proti »pravemu« dialektičnemu gledališču

Brecht je proti koncu svojega življenja vedno bolj zavračal termin »epsko gledališče«. Oznako sprva rabi za oponiranje staremu meščanskemu gledališču kot »iluzionističnemu gledališču lepega privida«, kasneje pa mu pomeni ekvivalent njegovim znamenitim »poučnim komadom« (Jens 1969: 115). Kasneje pa njegov razvoj nadaljuje v smeri dialektičnega gledališča¹²⁹ – ko nastanejo njegova največja dela – saj naj bi bilo epsko gledališče zgolj formalna oznaka, ki še ne vsebuje same vsebine novega gledališča in je obenem prevečkrat poenostavljena interpretacija njegovih teoretičnih spoznanj¹³⁰ (Wulbern 1971: 196–197). Zaveda se namreč, da je epsko gledališče zgolj začasna forma, ki se mora – kljub vsemu – razvijati v smeri, ki določa gledališče hkrati kot zabavno in poučno (1987: 320; Toporišič 2007: 134). Pojem epsko gledališče je namreč »preboren in prebled za mišljeno gledališče [...] tudi pojem "gledališče znanstvene dobe" ni zadosti širok,« zapiše zdaj Brecht (1987: 394). Dialektično gledališče tako *ni več zgolj* agitatorsko, ideološko gledališče, katerega predmet je revolucija, pač pa želi **gledalca vzbuditi k zavzetju kritične drže in aktivnemu delovanju v družbi**.

Vendar pa ostaja ta avtorjev poudarek pri njegovih preučevalcih večkrat prezrt. Tako

¹²⁹ Svoj pogled na ta tip gledališča razvije predvsem v *Malem organomu za gledališče* (1948), kjer se oddalji od nekdanjega radikalnega zavračanja obstoječe družbene stvarnosti in vloge gledališča v njej, ko se odpove individualistično-iluzionističnemu tipu dramatike in se usmeri k pisanju poučnih iger za amaterska gledališča. Na tem mestu utemelji vlogo gledališča v sodobni družbi, ki ga tako še vedno prišteva k umetnosti. Tako to delo razumemo kot povzetek vseh avtorjevih dognanj in vodilo, ki naj bi razjasnilo nekatere zmotne interpretacije njegove gledališke misli.

¹³⁰ Vendar pa Suvin (1966: 30) na tem mestu opozarja, da gre pri tem novem poimenovanju gledališča in njegovih vsebin za razvoj in korigiranje avtorjeve misli. Ki pa svoje osnovne vizije nikoli ne zapušča – preučevanje družbenih procesov z materialističnega zornega kota, ki želi demistificirati družbeno danost.

neupoštevano ostane dejstvo, da se Brecht že sam zave nekaterih spornih političnih tendenc epskega gledališča – in (tudi) zato ga torej ne moremo odpraviti z *zgolj* pavšalno opredelitvijo političnega pisca. Brecht, ta človek nasprotij, te enodimenzionalne opredelitve ne vzdrži.

Za Brechtovo temeljno potezo štejemo uporabo **dialektike**, ki vodi k revolucionarnemu marksizmu. Brecht dialektiko razlaga kot »grobarko meščanskih idej in ustanov«, kot metodo, ki obravnava družbene razmere kot procese in jih spremlja v njihovi protislovnosti (gl. 1987: 383). Izhod namreč vidi le v radikalni spremembi družbe¹³¹ in novi funkciji, ki jo ima pri tem umetnost. Gledališče se mora odzivati na sodobni svet in težiti k predrugačenju. Nova dialektična dramatika je meščanska po svojem rodu in vsebini, ne pa po svoji naravnosti in uporabljivosti. V epskem gledališču spregovori dejanskost sama – seveda v kontekstu Marxove filozofije. Ko se uveljavi dejanskost sledi razvoj dialektike (isto, 34–39). Dialektično gledališče¹³² torej teži k predstavitvi družbenih procesov in njihove spremenljivosti z uporabo materialistične dialektike v gledališču. To gledališče črpa iz vseh Brechtovih spoznanj preteklih »poučnih iger«, V-efekta in drugih tehnik, da bi ustvarilo veliko dramsko besedilo, katerega bistvo se kaže v spremembi obstoječega družbenega stanja. Dialektično gledališče tako stopi iz območja razbijanja iluzije epskega gledališča v območje obravnave medčloveških odnosov na osnovi materialistične dialektike, pri čemer je upoštevan gledalec kot sotvorec in nosilec teh novih družbenih odnosov. Zdaj, po vseh avtorjevih eksperimentih, je namreč čas nastanka njegovih velikih dramskih tekstov. Badiou (v Toporišič 2007: 131) pojasnjuje to novo situacijo: »Gledališče pomeni v 20. stoletju nekaj drugega kot igranje komadov. Ljudje menijo, upravičeno ali ne, da se je njegov zastavek spremenil, da gre odslej za kolektivno zgodovinsko razjasnitev.« Zdaj namreč Brecht kot ključnega prepozna prikaz snovi v vsej njeni dialektičnosti in protislovnosti, saj v nasprotnem primeru umetnost postane plitva, prazna, pusta – tendenčna umetnost, ki »posiljuje stvarnost, ustvarja iluzije« (isto, 199).

¹³¹ Patterson (1990: 476–479) opozarja, da je Brecht o revolucionarnih skupinah pisal veliko manj, kot mu to pripisujejo nekateri drugi razlagalci. Prav tako za revolucionarno osebo nikoli ne postavi terorista, junaki se vedno poslužujejo miroljubnih sredstev in so prikazani kot upor posameznika napram režimu. V »učnih komadih« se najbolj približa analizi pojava terorizma (v igri *Ukrep* – a »terorizem« napram posamezniku).

¹³² Bistvene ideje za ta tip gledališča so se pri avtorju formirale že leta 1926, vendar pa se v tem času – vpliv okoliščin – zgodi njegov obrat k marksistični teoriji in izražanje podpore revolucionarnemu delavskemu gibanju.

Brecht zato razumljivo v svojo teorijo gledališča vključuje tudi **znanost**¹³³ in zavrača tisto miselnost, ki strogo ločuje področje umetnosti in znanstvenega spoznavanja. »Književnost mora postati bolj znanstvena, vsaj toliko, da bosta zavarovani kontinuiteta proizvodnje in podajanje metod,« zapiše (1987: 200). Zanj namreč znanost predstavlja podlago spoznanju in razumevanju zapletenih družbenih dogajanj.¹³⁴ Funkcija umetnosti v znanstvenem obdobju se tako kaže v *spreminjanju človeških odnosov z uživanjem v samospoznavanju*, medtem ko znanost sama spreminja človekov zunanji svet. O pisateljih zapiše (isto, 141–142):

Če bodo samo blodili naokrog z odprtimi očmi, bodo komaj zvedeli zadosti, vseeno pa več, kot če bi samo vrteli oči v ljubki blaznosti. [Vendar pa mora biti znanje], kolikor ga tiči v pesniškem delu [...] popolnoma preobraženo v pesniško stvaritev. Njegova uporaba streže ravno tistemu zabavanju, kakršnega pripravlja pesništvo. Vsekakor pa je neka nagnjenost h globljem prodiranju v stvari, neka želja, da bi svet naredili

¹³³ Brecht spoznava, da je znanost v domeni buržoazije, čeprav je sprva obljublja boljši svet za človeka, kasneje predstavlja velik doprinos katastrofi druge svetovne vojne (znanost kot ena od komponent, ki je omogočila razvoj kapitalizma in kasneje še množično uničevanje človeških življenj). Družbene vede so v razvoju zaostajale, zato je njihova narava že od začetka obsojena na boj med vladajočimi in vladanimi. Brechtova misel je tako vezana na vprašanje, v kolikšni meri umetnost lahko/mora posegati na področje delovanja družbenih ved. Gledališče mora kazati svet v spreminjanju – v kontekstu zgodovinskosti in ne samoumevnosti – torej, da je mogoče tok sveta predrugačiti, za kar pa Brecht nujno potrebuje družbeno angažirano gledališče in njegovega gledalca. Gledališče mora namreč gledalca spodbuditi k spreminjanju obstoječih odnosov.

Zdi se pomembno, da na tem mestu omenimo še Brechtovo navdušenje nad tehnologijo. Brecht se namreč jasno zaveda, da živi v dobi tehnike in socializma, zapiše Suvin (1966: 30). Toda začetni tehnološki navdušenosti sledi nezaposlenost, vojna, uničevanje človeških življenj in dostojanstva, profit prevzame vodilni pomen, tehnološki izdelki zdaj ubijajo nedolžna življenja (vojna in orožje). Tako se kljub avtorjevi začetni navdušenosti (razen avtomobili ostanejo predmet njegovega navdušenja) omenjena dejstva ne skladajo z njegovo idejo o delavskem kolektivu (tako pri upravljanju države: samoupravni socializem, kot pri nastajanju literarnih del: delavnice). Zato lahko v Brechtovem »uličnem prizoru« presojanje odgovornosti za avtomobilsko nesrečo beremo kot parabolo iztirjenega kapitalizma (gl. Suvin 2006: 113). Brecht podobno zapiše: »S svojim očetom sem se že pogovarjal čez celino, šele s svojim sinom pa sem gledal žive slike o atomski eksploziji nad Hirošimo« (1987: 375).

¹³⁴ Zaradi natančnejše pojasnitve navajamo daljši Brechtov sestavek (1977: 32): »Ko sem bil že več let znan pisatelj, nisem še nič vedel o politiki in mi pred oči ni prišla še nobena knjiga ali sestavek Marxa ali o Marxu. 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 nisem še razumel abecede politike in o urejanju javnih zadev v svoji deželi nisem imel nič več pojma kakor katerikoli kmet na samotnem posestvu [...] Toda potem, po vstopu v literaturo, nisem prišel dlje od precej nihilistične kritike meščanske družbe. [Ob predpripravi na pisanje igre o postopkih na čikaški pšenični borzi dobi] vtis, da so ti postopki kratkomalo nerazložljivi, se pravi, da jih z razumom ni mogoče dojeti, kar spet pomeni, da so preprosto nerazumljivi. Način, kako se svetu razdeljuje žito, je bil kratkomalo nepojmljiv [...] Načrtovane drame nisem napisal, namesto tega sem začel brati Marxa [...] Tedaj šele so moje lastne raztresene praktične izkušnje resnično zaživele.« In na drugem mestu (1964: 129): »Ko sem bral Kapital sem razumel svoje igre [...] Seveda nisem odkril, da sem bil napisal cel kup marksističnih iger, ne da bi bil niti najmanj slutil. Toda ta Marx je bil edini gledalec za moja dela, ki sem ga kdajkoli videl. Kajti moža s takšnimi interesi so morale zanimati ravno te igre. Ne zaradi njihove inteligentnosti, ampak zaradi njegove. Bile so zanj nazorno gradivo.«

obvladljiv, četudi ne prinaša istega veselja kot znanost, nujno potrebna, da bi si lahko v času, ki je ravno čas velikih odkritij in izumov, zagotovili uživanje ob njegovih pesniških delih.

Umetnost nujno potrebuj védenje, saj namreč umetnost lahko vodi k dejanskemu užitku le takrat, kadar premoremo *umetnost opazovanja* (Brecht 1987: 209). Torej mora tudi gledalec, da bi ob umetnosti užival, spoznati in prepoznati objekt opazovanja. Epsko gledališče je gledališče znanstvene dobe, saj s tehniko potujitvenega učinka gledalcu omogoča odmik ter prepoznanje in na ta način njegovo lastno kritično držo (isto, 303).

Vendar pa Brecht predvsem v svojem tretjem ustvarjalnem obdobju spoznava, da umetnost služi kot najlažji način eksistiranja. Logika tako ni več samo konsekventna, ampak je tudi lepa, resnica zgolj ne poučuje, pač pa tudi razveseljuje, umetnost ni zgolj racionalna, pač pa tudi lahkotna in zabavna (Jens 1969: 125). Brecht tako *ni* a priori proti zabavni funkciji gledališča in le-to povezuje z vsemi obdobji gledališkega ustvarjanja in njegovega smisla obstoja. A v *Malem organonu za gledališče* z ironijo nastopa proti *prevladujoči* razvedrilni funkciji gledališča vseh preteklih dob, proti »barbarski zabavi«. **Zabavo** razume kot gledalčev užitek ob spoznanju, zato je proti upodobitvam starih tem, ki sodobnemu gledalcu ne morejo več dati pravega spoznanja. Gledališče se mora namreč »pozabavati z učenjem ali raziskovanjem. [...] V njem naj bi se kratkočasili z modrostjo, ki izvira iz rešitve problemov, z jezo, v katero se lahko koristno sprevrže sočutje z zatiranimi, s spoštovanjem do upoštevanja človeškega, se pravi človeku prijaznega,« zapiše (gl. 1987: 371–398).

Brecht je tako v svojem tretjem ustvarjalnem obdobju očitno *mehkejši* v svojih zahtevah po spremembi gledališke funkcije. Kar pa seveda ne pomeni, da odstopa od svojih vseživljenjskih nazorov in prepričanj – on namreč *zahteva* odgovorno ravnanje družbenih institucij in krepitev aktivnega, samorazmišljujočega subjekta. Preprosto spozna, da je šel s svojim didaktičnim (političnim) gledališčem predaleč in zato zdaj poskuša pojasniti nekatere postavke, ki so se izrodile *zunaj njega*. In zato v nadaljevanju navajamo misel Mordecaija Gorelika (1971: 53–59), ki povzame temeljne **zmotne postulate*, ki jih Brechtovi interpreti navajajo ob epskem gledališču in ga tako spreminjajo v enoznačni ideološki diskurz:

- **odtujitev gledalca pomeni, da razum popolnoma nadvlada emocije* – vendar pa Brecht ne zanika emocionalnega v prid razumu v celoti,

- * *poučni komadi spreminjajo gledališče v enostransko predavanje* – vendar pa je dejstvo, da vsaka igra na nek način uči,
- * *Brecht v celoti zanika nepredvidljivost in dramaturški vrh drame, njegova pozornost je namenjena »dobro-narejeni« igri* – vendar pa tudi pri Brechtu zaznamo nepredvidljivost v smeri razumskega pričakovanja, prav tako pa tudi dramaturške vrhove kot seštevek dogodkov,
- * *nasprotovanje dramski katarzi* – vendar pa Brecht nasprotuje katarzi kot edinemu namenu drame, saj je prvi namen rezerviran za poučevanje; gledalec se ne sme počutiti le bolje, pač pa tudi pametnejšega in sposobnejšega (prav tako sodobna literarna veda pozablja, da je že Aristotel govoril o končnem spoznanju),
- * *Brechtove drame so edini primer epskega gledališča* – vendar pa v resnici ni nobena drama v celoti epska, je zgolj bolj ali manj epska, odvisno od tega, v kolikšni meri govori o družbenem ozadju posameznega lika,
- * *epsko gledališče je zgolj drugo ime za propagandno igro* – vendar pa je ravno epsko gledališče tisto, ki temelji na dokumentarnih dejstvih časa, čeprav resda ni nujno, da je vedno nevtralno, saj služi kot platforma za prikaz krivice,
- * *spopadanje avtorja z mnogimi dejstvi nujno naredi gledališče diskurzivno* – vendar pa je dramski talent tisti, ki služi avtorju pri izbiri pravih tem,
- * *oseba ni definirana kot individualni karakter* – epsko gledališče nasprotno zahteva vpogled v individualni karakter, a skozi družbene, zgodovinske in politične okoliščine in ne skozi osebo v nedoločenem prostoru,
- * *epsko gledališče v celoti nasprotuje psihološkemu in dramatičnemu pisanju in igranju* – vendar pa je prav epsko gledališče tisto, ki želi izzvati gledalčevo reakcijo,
- * *epsko gledališče je »antistanislavsko«*¹³⁵ – epsko gledališče resda zanika vživljanje igralca v osebo, a je vendarle podana celotna slika posamezne osebe skozi njena dejanja,
- * *epsko gledališče ustvarja samozavestnega igralca, ker od njega pričakuje komentar k vlogi* – vendar pa vsak igralec vedno doda svoj komentar k vlogi,

¹³⁵ Brecht poudarja, da takratno gledališče še vedno izhaja iz domneve, da se lahko posredovanje gledališke umetnine gledalcu posreči le tako, da se gledalec vživi (identificira) v osebo igre. Na ta način omejuje oblikovanje nove tehnike – epskega gledališča –, ki zanika način takšnega vživljanja, zamaknjenja, kot očiščenja gledalca. Čas družbenega boja namreč zahteva drugačne načine prikazovanja, ki ne temeljijo več na vživetju gledalca, na sugestiji. V gledališču Stanislavskega pa je vživetje *izsiljeno* sistematično (ni več plod golega naključja) in uspeti mora tudi pri do sedaj popolnoma prezrtih likih – proletarskem razredu (1987: 127).

- * *epsko gledališče zanika vsakršno identificiranje gledalca z osebo na odru* – nemogoče se je popolnoma izogniti gledalčevi identifikaciji z vlogo in tega se zaveda tudi Brecht, zato na tem mestu **nasprotuje predvsem »ne-razmišljajočemu« in nekritičnemu gledalcu,**
- * *epsko gledališče je »antipoetično gledališče«* – vendar pa je vsako umetniško delo, ki predstavlja več kot en – ustaljen – pogled na svet, poetično delo,
- * *epsko gledališče je zgolj seštevek tabel, projekcij, filmov, fragmentarne scene in komentarjev* – namen teh tehnik je vsekakor razbijati iluzijo in privabiti gledalčevo pozornost, vendar pa *zgolj* njihova uporaba predstavlja obliko primitivnega epskega gledališča; usoda epskega gledališča se kaže kot neznanka, za njegovo naravo je v prvi vrsti značilna kritična politika,
- * *epske scenske nastavitve so negativne in brezbarvne* – v resnici so vsi in vsak scenski predmet skrbno izbrani, ker vsak izmed njih vsebuje vnaprejšnje sporočilo za gledalca,¹³⁶
- * *čepprav bi bila kritika, ki jo ustvari epsko gledališče, upravičena, kakšen je njen namen, če je sodobno občinstvo ne sprejema?* – Zato Brecht o takratni publiku srednjega razreda govori kot o primitivni, potrebno je dolgotrajno delo z občinstvom,

¹³⁶ Temeljna poteza epske dramatike se kaže v odklonilnem stališču do popolnega vživetja, kar predvideva tudi odklonilno stališče *graditve odra* do popolne iluzije. Okolje ljudi, ki je stari dramatik le »vnanji svet«, ima pri epski dramatik večji in drugačen pomen, ne predstavlja več zgolj nujnega okvira. Ozadje namreč prav tako zavzema stališče. Brecht uvede nov pojem »**graditelja odra**«, katerega naloga je, »pokazati svet.« Svoje podobe mora zgraditi za kritične oči občinstva (ali da to te šele postanejo). Oder mora opozarjati na nujnost mišljenja in zavzetje gledalčeve aktivne drže. Brecht pri tem nima v mislih zgolj nekoga, ki postavlja ogrodje prizorišča za predstavo, pač pa temeljnega nosilca igre – idejnega vodjo, ki gradi oder v skladu z namenom dela in njegovo sporočilno tendenco. »Ničesar naj ne pusti na mestu brez razloga, prav tako pa naj tudi ničesar ne premika brez razloga.« Njegova izbira znamenj mora izpolniti svojo namembno funkcijo. Namreč uporaba različnih sredstev lahko pri gledalcih vzbuja različne asociacije. Znamenja za odrska prizorišča kažejo na družbene procese in torej delujejo kot realistična opozorila na okolje ljudi v drami (temelj Brechtove misli kapitalizem kot izkoriščevalski mehanizem – dialektika v dramatik zato kot pot k revolucionarnemu marksizmu). Odrska zgradba nearistotelske dramatike konkretni predmetnosti daje le pomanjkljivo sliko, zato pa z uporabo znamenj apelira na gledalčeve asociacije, daje mu več kot pogled na dejanski prostor, saj vsebuje znamenja družbenih procesov, hkrati pa daje manj kot pogled na dejanski prostor, saj je opuščen *videz*. Znamenja torej ne razumemo abstraktno, pač pa gre za (realistične) dele, ki zastopajo (realistično) celoto. Pri tem se mora seveda odrska podoba ustrezno dopolnjevati z izjemno igro.

Opozorimo še, da Brecht **znamenj** ne enači s **simbolom**, ki zbujajo občutek, da svetu vlada nekaj idej, večnih pranagonov, pavšalnih predsodkov, ki ne podajajo nikakršnih oprijemališč za preoblikovanja. Znamenja so torej več kot simbol, posredno namreč nakazujejo na skrite pomena za stvarmi samimi in se ne poslužujejo pomenov na prvo žogo. Brecht navaja primer simbolistične scene, in sicer na primeru prikaza tovarne: pri simbolistični sceni imamo vedno znova opraviti s samo zgradbo tovarne, medtem ko nearistotelski oder pred gledalca prinaša predmete, ki jih sicer v tovarnah ne vidimo, a *govorijo sami zase*, npr.: mezdni sezname, fotografija lastnika, stran iz kataloga izdelkov, fotografija z nedeljsko oblečenimi delavci ipd. Kar je posredna implikacija izkoriščanja človeške delovne sile, torej pokazatelj razmerij med ljudmi. Z odrskimi znamenji, ki ne zahtevajo vživljanja gledalca v vlogo izkoriščevanca ali izkoriščevalca, je tako nakazan pomen prostora proizvodnje (gl. 1987: 45–57).

- ki bo gledalca navadilo na njegovo novo gledališko (in družbeno) vlogo,
- * *uporaba epskih tehnik že sama po sebi kaže na talent režiserja* – vendar pa to ni nujno, saj mora režiser znati tehnike pravilno uporabiti,
 - * *epsko gledališče ustvarja predstavo, da vse, kar je dobro in zdravo v gledališču, pripada tej vrsti gledališča* – resda epsko gledališče že v svojih začetkih ločuje pozitivne gledališke prvine, vendar pa samo ime ni pomembno, potrebno je namreč razumeti, da gre **epskemu gledališču** v prvi vrsti za **družbeno odgovoren diskurz**,
 - * *epsko gledališče ustreza zgolj marksistični rabi* – vendar pa je Brecht v prvi vrsti **humanist**, ki sledi *vsaki ideologiji*, ki se upira buržujski prevladi; prav tako pa se mora vsaka *politika* znotraj gledališča šele dokazati na odru in epsko gledališče je nenazadnje razširjeno tudi v drugih svetovnih političnih ureditvah.

4.6 Tehnike, prijemi in sredstva epskega gledališča

Podpoglavje, ki ga kot zadnje navajamo v tem sklopu analize epskega gledališča, s svojo pozicijo ne implicira svoje (ne)pomembnosti. Pač pa nasprotno, potem ko smo prehodili pot od Brechtovih začetkov epskega gledališča prek poučnih komadov do vpeljave dialektike, tu izpostavljam tisti bistveni del – podstat – avtorjeve misli, ki je v njegovem delu konstantno prisoten – in tako v resnici odseva njegovo teorijo gledališča – ne glede na stopnjo njegove politične tendencioznosti in ideološke obremenjenosti. Ta politična senca, ki mu tako vztrajno sledi, od tu dalje ne zarisuje več poti našega pisanja, še več, v nadaljevanju bomo najprej s predstavitvijo avtorjevih tehnik in prijemov ter kasneje z analizo njegove teorije radia kot demokratičnega medija poskušali odstreti ravno njo in Brechta pokazati vsej bleščavosti luči – kot humanista, kot družbeno odgovornega Subjekta.

Ob večini v nadaljevanju obravnavanih epskih tehnik Eric Bentley poudarja Brechtovo naslonitev na tradicijo vzhodnega, tj. predvsem **kitajskega gledališča**. Izpostavi predvsem naslednje: geste, potujitveni učinek, okvirna glavna fabula, pevci in zbori v vlogi pripovedovalca, diskusija o dogajanju na odru, direktni nagovor igralca občinstvu, vsaka scena je sama sebi namen in ločena od ostalih (1958: 222). Vendar pa Hans Mayer (v Kramberger 1982: 4) opozarja, da je Brecht »odločen, da prevzame za svoje delo zgolj oblike,

nikakor pa ne substanco kitajskega gledališča.« Kramberger opozarja, da Brechtu kitajske umetnostne tehnike služijo pri vpeljavi **historiziranja** v svoje gledališče, z njimi pa ne želi ohranjati trenutne družbene ureditve, kot to počne kitajsko gledališče,¹³⁷ pač pa želi odpirati gledalčeve oči o nujnih družbenih spremembah (prav tam).

4.6.1 Aktivni subjekt epskega gledališča: igralec in gledalec

- **Igralec**

Bentley izpostavlja dejstvo, da igralec epskega gledališča prevzame *funkcijo pripovedovalca*, ki gledalca informira o dogodkih za kulisami in komentira dogajanje na odru, torej igra vlogo od zunaj (1958: 217). Torej se z vlogo ne identificira, med njima ostaja prostor, v katerem do nje zavzame kritični odnos, ki ga nenehno komentira, pa še dodaja Gorelik (1971: 56). Igralec na ta način vlogo le predstavlja, citira in to tako, da skozi igranje ohranja kritičen odnos do dramske osebe (Jens 1969: 125). Na ta način se »boleče ostro [...] prikaže razloček med gledališčem in dejanskostjo,« zapiše Brecht (1987: 133).

¹³⁷ Brecht pri kitajskem gledališču občuduje njegovo »nakazujočo naravo«, kar razume kot temeljno gledališko poslanstvo. Kot temeljno značilnost prepozna **geste**, ki predstavljajo nekakšne obrazce obnašanja in igre gledališke osebe. Čeprav Brecht poudarja, da kitajsko gledališče geste razume v strožjem pomenu – gre za njihov načrtovan razvoj pri igralcu, ovržbo, prelom s starim in razvoj novega. Pri kitajskih igralcih gre za dvojno kazanje, namreč obnašanje ljudi in samega igralca – »kažejo, kako igralci po svoje predstavljajo geste ljudi«. Te geste so v nasprotju z ustaljeno prakso zahodnih igralcev, ki s popolnoma obrobni potezami osebnega izvora povedo le malo in tako s tipičnimi površinskimi oblikovanji ne pomenijo nenehno spreminjajočega se lika. Prav tako je kitajsko gledališče izoblikovalo **umetnost gledanja**, gledalec namreč nikakor ne more »razumeti samo s čustvi«, prav tako je med njim in gledališčem vrsta konvencij o ustreznosti konsumaciji. Gledalec poseduje predznanje in igralec je s svojimi gestami strogo odločen v namenu svojega prikaza (gl. 1987: 304–306). Stara kitajska dramatika je prav tako že poznala **odmaknitveni učinek**, pri katerem gledalec sprejema dogajanje v območju zavesti in ne prek aristotelovskega vživljanja v podzavesti. Tako med prvimi razbija t. i. četrto steno – igralec »ve, da ga gledajo« – in s tem iluzijo evropskega gledališča, da je gledalec nevidni opazovalec nekega dejansko potekajočega dogodka. Evropsko gledališče namreč stavi na svetost umetnosti in večno mistiko preobrazbe, tako da igralec kar najbolje posname igrani lik in gledalcu omogoči popolno vživetje in doživetje katarze. Umetnik kitajskega gledališča pa ogleduje samega sebe in na ta način ločuje *mimiko* (prikazovanje opazovanja) in *gestiko* (prikazovanje upodobljenega). To opazovanje samega sebe iz *odmaknitvenosti* ima za posledico, da se gledalcu zazdi nenavaden, čuden. Takšna umetnost pa po Brechtovem mnenju dviga vsakdanje stvari iz območja samoumevnosti. Tak igralec še vedno prikazuje čustva, le da je njegova drža jasna – on *zgolj* s posebnimi znamenji prikazuje osebo. Brecht sicer podvomi v uporabnost te kitajske tehnike potujitvenega učinka, saj se evropskemu človeku to gledališče kaže kot preciozno, njegovo prikazovanje človeških strasti shematično in predstava o družbi toga. Predvsem pa se takšen gledališki karakter na prvi pogled ne ujema z novim revolucionarnim gledališčem. Zato Brecht govori o popolnoma samostojnem razvoju potujitvenega učinka znotraj epskega gledališča, kjer je le-ta uporabljen za točno določene namene (gl. isto, 292–295).

Ker se prikazovalec nikoli ne izenači s prikazovanim,¹³⁸ značaje izvaja iz dejanj. Vendar pa značaji niso nekaj, kar bi opredeljevalo človeška dejanja in bi ne bilo podvrženo kritiki. Igralca v največji meri okarakterizirajo soigralci. Na ta način izroči gledalcu ključ k ravnanju oseb, ki so mu podobne, k tistim situacijam, ki so podobne njegovim – gledalec je pozvan k zavzetju kritične drže. Takšna igra proti toku tako kaže poznavanje razmerij, dogajanj in ravnanj med ljudmi. Človek je namreč postavljen kot okolje, ki ga je potrebno prepoznati in spoznati (kar je v nasprotju s staro gledališko prakso, kjer igralec sebe in gledalca s sugestijo spravlja v zamaknjenost, povzroči prevlado čustev in prepreči končno spoznanje). Na ta način se oddaljuje tisto, kar je »samorazumljivo« in svet se pokaže kot nikoli dokončan proces (Jens isto). Igralec in gledalec se morata zato oddaljiti drug od drugega, saj v nasprotnem primeru ne pride do strahu, ki je podlaga za spoznanje. Igralec se z uporabo V-efekta odmakne od predstavljenega lika in na ta način gledalca vzpodbudi h kritičnemu razmerju. A ta igralčev maneuver nikakor ne pomeni golega stiliziranja. Naravnost igralčevega podajanja je namreč poleg njegovega lastnega preverjanja resnice v korelaciji z gledalčevim nenehnim primerjanjem z dejanskostjo. Tako je vsaka njegova gesta podvržena sodbi s strani gledalcev (Brecht 1987: 294). Epsko gledališče namreč želi razbijati iluzijo – četrta stena je ukinjena, gledalec *ve*, da je v gledališču, igralec se nanj neposredno obrača in ne poskuša prikriti, da v resnici *le* igra:

- dogajanje se pred našimi očmi ne dogaja prvič,
- delujoči – igralec ni tisti, ki se mu dogajanje samemu dogaja, je le poročevalec (včasih to svojo vlogo tudi sam predhodno napove),
- igralec že »v začetku in na sredi pozna konec in tako ves čas ostaja miren in svoboden«,
- učinki se ne porode po naravni poti, pač pa so umetno proizvedeni (Brecht isto, 132–133; 384).

¹³⁸ Brecht zapiše: »Igralec še takrat, ko igra obsedenega, ne sme sam učinkovati obsedeno; kako naj bi sicer gledalci mogli ugotoviti, kaj ima obsedenca v krempljih?« (1987: 383)

- **Gledalec**

Učenec je pomembnejši od poučevanja.
(Bertolt Brecht)

Epsko gledališče spreminja svojega gledalca v aktivnega opazovalca, ki zavzema kritično stališče do videnega in na ta način krepi sposobnost za akcijo v dejanskem življenju. Še več, epsko gledališče **zahteva aktivnega in kritičnega** gledalca, ki se ne vživlja v dramsko osebo – se ne prepušča čustvovanju – in zato ohranja »popolno svobodo«. Zato se Brecht sprašuje:

Kako dolgo naj nam duše v varstvu teme še uhajajo iz "nerodnih" teles in vdirajo med zasanjane na odru in se udeležujejo njihovih zanosov, kakršni so nam "sicer" onemogočeni? (1987: 380)

Brecht ne pristaja na »naravnost« – večni proces spreminjanja – danih družbenih razmer in omejenost pavšalne delitve ljudi na dobre in slabe. Tako od opazovalca terja nenehno odločanje o bistvenih življenjskih vprašanjih in jasno vzpostavljanje kritičnega odnosa do sveta. K temu teži z nenehnimi prikazi dialektičnih situacij, ki gledalca silijo k odločitvi (npr. heroj/morilec). Jens torej kot bistveno navaja to Brechtovo razumevanje epskega gledališča – diskurz, ki ne dopušča prikazovanja zaprtega sveta s pomočjo sugestije in vživljanja, pač pa zahteva aktivno kritično sodelovanje gledalca. Epsko gledališče tako apelira na njegov razum, na človeka, ki zavzame svoje stališče (1969: 116). Ali kot iskriivo zapiše Brecht:

Če bi radi dosegli umetniški užitek, nikoli ne zadošča, če želimo udobno in brez napora použiti zgolj rezultat umetniške proizvodnje; nujno moramo sami sodelovati v proizvodnji, sami biti do neke mere produktivni, porabljati domišljijo, postavljati ob umetnikovo izkušnjo svojo izkušnjo ali ju celo primerjati in tako naprej. Celó človek, ki samo jé, dela: reže meso, nosi grižljaje v usta, žveči. Umetniškega užitka ne moremo doseči bolj poceni (isto, 210).

Gorelik (1971: 56) pa ob tem opozarja, da je popolno zanikanje gledalčevega vživetja v praksi neizvedljivo. Zato razume Brechtovo tukajšnje razmišljanje predvsem kot nasprotovanje identifikaciji kot »ne-razmišljujočemu« in nekritičnemu načinu sprejemanja vsebin. Predvsem pa mu gre za spodbujanje gledalca k razmišljanju.

Brecht je tako trojico *dramatik-režiser-igralec* dopolnil in vpeljal četvorico *dramatik-režiser-igralec-gledalec*. Gledalec tako postane aktivni soustvarjalec gledališke predstave, kar odrski dogodek razširi v do tedaj neznane čustvene in razumske razsežnosti (Štih 1979: 158). Brecht zato govori o novem tipu gledalca, ki se z novim gledališčem šele konstruira in je nadrejen igralcu (1987: 12–25). V ospredju ni več poistovetenje in čustvo, pač pa gledalčevo spoznanje. Pri tem poudarja, da *ne gre* za kakovostnoboljševanje gledališča, pač pa za načrtovanje popolnoma drugega namena – preobrazba družbene funkcije gledališča. Gledalca želi soočiti z golim dejstvom – mu ne dovoliti življenja v dramske osebe, pasivnega spremljanja dogajanja ter prepuščanja čustvovanju – ter tako v njem vzbuditi aktivni miselni proces. Tipi oseb so v odnosu do drugih tipov prikazani objektivno, da bi se minimizirala možnost gledalčevega življenja. Njihova dejanja so prikazana kot neobičajna in ne kot samoumevna, nespremenljiva (isto, 37). Wrightova opozarja, da je Brecht tako obenem spremenil tudi funkcijo dramskega avtorja, ki ni več zgolj skriti preprečevalec, pač pa se odprto pogaja z gledalcem za njegovo sodelovanje (1989: 24).

4.6.2 Gestus

Je brechtovska kategorija, ki za nas, njegove potomce, ostaja ovita v meglice nejasnosti. Zanja je namreč značilna kontradiktornost, čeprav je za Barthesa gestus »eden najbolj inteligentnih in jasnih pojmov, ki jih je sploh kdaj proizvedla gledališka refleksija« (gl. Milohnič v Kranjc 2002: 10). Že sam prevod besede iz nemščine naleti med proučevalci na številne ovire.¹³⁹ Bishop pa tudi poudarja, da je Brechtova teorija gestusa ostala velikokrat prezrta zaradi bolj znanega potujitvenega učinka (tudi kasneje obravnavana zgolj kot njegov dodatek), čeprav sama predstavlja osnovo za razvoj slednjega (1986: 267–273). Suvin (2006: 107) ga opredeljuje kot potezo, držo (nem. Haltung), kolektivno (gledališko) aplikacijo, ki predstavlja najpomembnejši doprinos epskega gledališča. Gestični princip je realistična oblika spoznavnega in deziluzijskega epskega gledališča. Pri tem ne gre za gestikuliranje, zato Brecht govori o »gestusu«

¹³⁹ Slovar slovenskega knjižnega jezika pripisuje besedi *gesta* dvojen pomen: v slovenščini je gesta tako individualna, biološko determinirana kretja, kakor tudi kretnja, ki ima družben, zgodovinsko determiniran pomen.

in ne »gesti«¹⁴⁰ (ne smemo torej razumeti v strogem smislu »kretnje«). Na ta način Brecht pojem spreminja v tehnični izraz. Ne gre mu namreč za posamezne kretnje, pač pa za »celostno držo«, za »simbolno gesto«, ki izraža določena družbena razmerja (Milohnič v Kranjc 2002: 14). Igralec zato zavzame gestično držo lika in ne podaja subjektivne interpretacije. Suvin zapiše (1966: 28):

Gestus je gledališko-estetska specifična dramske situacije v odnosu do izvengledališkega izraza in fabulativna specifičnost posamezne situacije v odnosu do drugih situacij.

Velike moderne teme tako postajajo obvladljive v nizu gestičnih medčloveških situacij (prav tam). Ali kot zapiše Terry Eagleton (1985: 634): »Brechtovsko gledališče dekonstruira družbene procese v retoriko.« Gestus torej preučuje in prikazuje družbene razmere, v katerih se reproducirajo družbene prakse. Za Brechta je tako značilna konceptualizacija fabule na način ponazarjanja temeljnega družbenega gestusa, ki so mu podvrženi vsi akterji dramskega delovanja. Milohnič zapiše (v Kranjc 2002: 10):

Prepletenost individualnih igralskih gest tako vizualnih kakor diskurzivnih – ustvarja pomensko teksturo, ki naj bi gledalce pritegnila k premisleku o ključnih potezah nosilne teme in jih tako odvrnila od nekritičnega vživljanja in pasivnega sledenja psihologizirani zgodbi.

Brecht prvič uporabi besedo gestus¹⁴¹ okoli leta 1929, in sicer mu pomeni preučevanje medsebojne interakcije različnih variant značajev. Šele pri njem tako pojem dobi status teoretskega koncepta in metodološke naprave za doseganje določenih učinkov v gledališki praksi (gl. Milohnič v Kranjc 2002: 10). Bistvo teorije gestusa je **onemogočiti identifikacijo z liki**, vseskozi je namreč prisotno dejstvo, da gre za igrano obliko. Teorijo gestusa začne Brecht razvijati v okolju eksperimentalnega amaterskega gledališča, v fazi njegovih poučnih komadov z izrazito politično tendenco, in sicer kot nadomestilo formam »kulinaričnega« tradicionalnega gledališča. Njena bistvena domena se kaže v razvoju interakcije z gledalcem,

¹⁴⁰ Torej uporabi latinsko ustreznico gestus, čeprav nemščina pozna lastno obliko izpeljanke (Milohnič v Kranjc 2002: 10).

¹⁴¹ Pojem gestus se sicer pojavi že v Ciceronovi in Kvintilijanovi retoriki, v nemščini se pojavi v 18. stoletju, uporablja pa ga tudi Lessing (gl. Milohnič v Kranjc 2002: 10).

torej, kako vzpostaviti aktivnega in kritičnega gledalca – kot mislečega subjekta. Gestična poza namreč, da bi bila razumljena, zahteva gestično interakcijo med igralcem in gledalcem. Gestus je torej drža, ki jo človek zavzame v interakciji z drugim človekom in ima točno določen družben pomen – kaže na družbene odnose – in je v sami igri ločena od fikcijske fabule ter jo gledalec kot tako prepozna. Ponavadi je ta drža podvržena splošno priučenim navadam, nagonskemu obnašanju. Gledalec – in Brecht zahteva miselno aktivnega subjekta, ki »vidi dvojno« – tako prepozna gesto igralca in njen konvencionalni pomen ter razloči različne oblike obnašanja znotraj iste situacije, ki jih nato transformira na področje vsakodnevnega življenja. Tako gestus predstavlja svojevrsten jezik, medij za komunikacijo družbenih pomenov. Namen gestičnega igranja ni zgolj razjasnjevanje temeljnih gest, pač pa tudi ustvarjanje osnovnega »dramskega slovarja«, ki ga igralec uporablja pri predstavitvi vloge, ki na ta način ni shematična in enoplastna (Bishop 1986: 267–279). Igralec namreč s predstavitvijo poteze vedno implicira še drugo izbiro, torej, igra sama kaže tudi možnost drugih različic – Brecht govori o »razmerju ne-temveč« (1987: 332). Gledališče mora namreč nakazati možnost številnih odgovorov ter na ta način gledalca vznemirjati z negotovostjo, s samoizpraševanjem.

Gestus je torej drža, »družbeno pomembni gib« igralca, ki želi gledalcu preprečiti poistovetenje in čustvovanje z dramsko osebo. Pomen se tako spremeni v sredstvo za doseganje gledališkega namena – funkcija gledališča kot organizacija določenih ravnanj gledalcev (Brecht 1987: 24–25). »Gestično načelo tako rekoč ukinja mimično načelo«¹⁴² (isto, 61). Igralec mora gledalca obdržati zunaj konkretnih pomenskih protislovij, saj bi v nasprotnem primeru gledalčevo poistovetenje pomenilo ujetje v protislovja, kar pa je v nasprotju z Brechtovo idejo o končnem spoznanju. To avtor doseže tako, da besedilo ni sentimentalno in moralistično, pač pa – tako kot azijsko gledališče – zgolj kaže na sentimentalnost in moralnost. Dramski liki zavzemajo različna stališča do vloge,¹⁴³ kar Brecht imenuje »gestično področje«, ponašanje likov pa »družbeni gestus«. Gestično je namreč

¹⁴² Bishop (1986: 274–275) nasprotno opozarja, da gestična metoda pri svojih koreninah ustreza mimezis, saj je gledališka gesta prepoznana samo skozi ponazoritev realne življenjske situacije.

¹⁴³ Brecht je šolal svoje igralce, da so znali zavzeti različne drže znotraj vloge – pomen igranja in samo-opazovanja – in prenesti svoje obnašanje tudi v realno življenje. Ali kot igralcem v poduk zapiše Brecht (v Bishop 1986: 276): »Ne smejo žrtvovati ne realističnega učinka za idealno podobo ne idealne podobe za realistični učinek.«

material v družbenem dogajanju, ki sodelujoč v fabuli, tvori kompozicijo vseh gestičnih dogajanj. Zato fabula ni nerazdružljiva celota, ampak razpada na samostojne slike, izmed katerih ima vsaka svoj temeljni gestus.

Brecht gestus na drugem mestu razume tudi kot dejanje »graditelja odra«, ki z izborom odrskih elementov gledalcu ustrezno – na poučujoč način – posreduje poanto predstave (1987: 52). Prav tako govori o songih kot o gestični glasbi, kjer je izpostavljen družbeni smoter – boj proti ustaljeni družbeni praksi. **Gestična glasba**¹⁴⁴ namreč omogoči igralcu podajanje temeljnih gest, ki težijo k poučnemu učinku,¹⁴⁵ in sicer naj gledalec zavzame kritično opazujoče stališče. Glasba omogoči poenostavitve najtežjih družbeno-političnih problemov, katerih razrešitev je za družbo življenjskega pomena. Brecht razume gledalca kot misleče bitje, ki bo z aktivnim sodelovanjem pri predstavi vplival tudi na svoje vedenje, zato je proti gledališču kot prikazu »nedojemljive usode«, na katero posameznik nima prav nobenega vpliva (1987: 61–64).

Brecht obrne vlogo učitelja in učenca, gledalca in igralca – v luči kolektivnega cilja po dosegu suverenosti. Upa namreč, da bo suverenost, dosežena znotraj epskega gledališča, prenesena v dejanja zunaj gledališča, na »oder zgodovine«. Kritična presoja dejanj v realnem življenju je namreč odvisna od njihovega prikaza na gledališkem odru. Suverenost je razumljena kot akt spreminjanja družbenega sveta, sledeč gestičnim primerom dobrega in slabega (Bishop 1986: 277). Gledalec na odru vidi sebe kot objekt, čeprav sam ne igra vloge, kar ga vodi k razumevanju samega sebe (Blau 1989: 175). Brecht tako izhaja iz enačaja med odrskim obnašanjem in realnim življenjskim obnašanjem. Vendar pa se gestična metoda poskuša rešiti te odvisnosti od »gledalca-učenca« kot podložnega člana, in sicer tako, da je vendarle gledalec tisti, ki v realnem življenju prevzame vlogo aktivnega igralca v poizkusu spremenitve sveta (Bishop 1986: 279; Blau 1989: 178).

Bishop ugotavlja, da se Brechtova teorija gestusa (in didaktičnega gledališča) kaže kot izrazito utopičen koncept, ki je lahko obstojal le znotraj omejenega – in specifičnega –

¹⁴⁴ Cenena glasba kabareta in operete je že zelo dolgo neke vrste gestična glasba, medtem ko se »resna« glasba še vedno oklepa lirizma in negovanja individualnega izraza (prav tam).

¹⁴⁵ Kar je v nasprotju z gledališkimi omamnimi učinki, ki gledalca oddaljujejo od pravega spoznanja. Glasba se izogiblje omamljajočim učinkom tako, da povezuje razreševanje glasbenih problemov z jasnimi in razločnimi oblikovanjem političnega in filozofskega pomena pesmi (prav tam).

časovnega obdobja. Vendar pa je koncept imel daljnosežne posledice na Brechtovo dramaturško misel in udejstvovanje, predvsem je teorija gestusa bistveno zaznamovala teorijo potujitvenega učinka (isto, 286).

4.6.3 V-efekt, potujitveni učinek (der Verfremdungseffekt)

Gledališče mora svojo publiko spravljati v začudenje, to pa se dogaja s tehniko, ki potujuje domače stvari.
(Bertolt Brecht)

Razlagalci Brechtove misli in besede se vsi po vrsti znajdejo v precejšnji zagati, ko želijo poimenovati fenomen potujitvenega učinka, ko želijo razložiti njegovo bistvo (gl. Zadnikar v Dominkuš 1998: 58; Suvin 1966: 23–25). Tudi slovenska literarna veda pozna kar nekaj poimenovanj, ki pa, sodeč po mnenju strokovnjakov, nobeden v celoti ne ustreza Brechtovi intenci: *V-efekt, potujitveni učinek, odtujitveni učinek, odmaknitveni učinek*. Ta Brechtov izum¹⁴⁶ je predmet številnih in nenehnih razprav ter različnih interpretacij. Zdi se, da je vsak, ki se je ukvarjal z njegovim delom in teorijo, postavil in utemeljil svojo razlago tega efekta – in razlage si med seboj močno oporekajo. V-efekt za mnoge razlagalce pomeni tudi dvom v umetniške cilje njegove dramatike.¹⁴⁷ Številni razlagalci so zato mnenja, da je edinole sam Brecht (kot režiser *Berliner Ensembla*) znal spremeniti to idejo o potujitvenem učinku v adekvatni odrski izraz. Sam o njem pravi: »Potujevalna upodobitev je taka, da je zaradi nje sicer mogoče spoznati predmet, a ga vendarle obenem kaže v potujeni podobi« (1987: 382).

¹⁴⁶ Velja opozoriti, da gre po besedah samega Brechta pri V-efektu za staro umetnostno sredstvo, znano iz komedije, panog ljudske umetnosti (gledalec tu ve, česar igralec ne ve) in prakse azijskega gledališča. Gre namreč za gledališče kot »dvojno videnje« – videnje družbenega zla in hkrati že videnje zdravila proti njemu. Npr. *Mati Korajža in njeni otroci*, kjer gledalec z ujetostjo v situacijo glavne junakinje sočustvuje in je hkrati *nad njo*, spozna namreč, da vojna ni nekaj naravnega in večnega – in kmalu bo to spoznal tudi za družbene dogodke njegovega realnega življenja – ampak je nanjo moč vplivati. In igra tega ne posreduje v obliki moralne pridige ali argumentacije, pač pa prek gledališkega dejanja samega (gl. *Théâtre populaire v Problemi* 1981: 48).

¹⁴⁷ Vendar pa sam Brecht opozarja, da kljub intenci epskega gledališča, da se vrne k najbolj preprostemu »naravnemu gledališču«, družbenemu početju, ki ima praktične, zemeljske pobude, sredstva in namene – bistvena družbena funkcija po spremembi stanja – mu ne smemo odrekati njegove umetniške vrednosti. Biti mora zabavno in počno, umetniško in življenjsko (opozorimo: ne na račun svobodne domišljije, a Brecht življenje že samo po sebi razume kot umetniško in obratno). Njegova umetniškost namreč izhaja iz zapletenih vsebin in široko zastavljenih družbenih ciljev, pa čeprav njegov temeljni model predstavlja »ulični prizor« (1987: 272–273).

In nadalje zapiše: »Podajanje zgodbe in njeno posredovanje s primernimi potujitvami je glavno opravilo gledališča« (isto, 391). Štih ugotavlja, da je resnica o potujitvenem učinku v preprosti odrski jasnosti – v obliki praktičnega in enostavnega gledališkega napotila – in ne v zapleteni teoretski megli (1979: 161). Bistvo potujitvenega učinka zato razumemo kot Brechtovo namero **preprečiti varljivi videz odrske iluzije** – gledalec se mora zavedati, da je v gledališču in da *ne* gleda resničnega dogajanja, pač pa da je predstava pred njim zgolj vnaprej naučena igrana situacija. To pa je mogoče uresničiti le s pomočjo potujitvenega učinka, ki varuje gledalca, da ne postane žrtev gledališke iluzije in ga obenem usmerja, da tudi v času gledališke predstave ohrani svojo aktivno svobodnost in moč za odločanje. Njegovo vživljajoče se razmerje tako spremeni v **kritično razmerje**. Pri tem ta »znanstvena« kritična drža ne zmanjšuje »umetniškosti« umetnosti, saj gre v prvi vrsti še vedno za prikaz umetniškega sveta. Kritiko ne smemo razumeti negativno, saj Brecht poudarja, da je ta kritika »dejavna, delujoča, pozitivna kritika [...] je gibalno produktivnosti.« Kritika želi izboljšati svet – Brechtova večna vera v spremembe – »Kritika družbe je revolucija« (1987: 40–41). Ker mora oder tako opozarjati na nujnost mišljenja in aktivne gledalčeve vloge, govorimo o **literariziranju odra** (izreki, fotografije, prisposode), ki vzbuja naravo dejanskosti in gledalca opominja, da je situacija pred njim igrana in lahko stvari spet zagleda v njihovem pravem družbenem pomenu (Brecht 1987: 58).

V nadaljevanju bo zaradi kompleksnosti vprašanja potujitvenega učinka osvetljenih nekaj osrednjih pogledov na ta fenomen epskega gledališča.

Štih potujitveni učinek razlaga kot »pot k ljudstvu«, »družben ukrep«,¹⁴⁸ ki predstavlja osrednjo domeno Brechtove umetniške, teoretične in praktične dramaturgije (1979: 162). Z njegovo uporabo je poudarjena minljivost in spremenljivost dogodkov, odnosov in ravnanj ljudi – v kontekstu Brechtove zdaj že znane paradigme: »Svet je potrebno spremeniti.« Grimm poudarja, da uporaba V-efekta pomeni, da dela izgubijo *zgolj* svetovnonazorsko

¹⁴⁸ Gledalca iz pasivnega območja vživljanja postavlja v območje kritičnega razumevanja *igranega* pred njim in posledičnega delovanja v realnem življenju. Pogosta oblika V-efekta je sojenje, saj je ravno pri tej praksi prikazana družba v vsej svoji kontradiktornosti, poleg tega pa avtorju omogoča propagiranje svoje kritike in idej. Grimm (1960) navaja še nekatere druge oblike V-efekta, ki rušijo gledalčeva pričakovanja pomenskih odvisnosti: pokazati na primer in dejstvo, da takšno stanje ni naravno (da je nekdo brez doma); nezaslišano kot samo po sebi razumljivo; sprevrčanje znanih besednih zvez, ki pridobe popolnoma druge pomene; ko je napačno potrebno na vsak način upravičiti; razhajanje med govorjenjem in dejanjem; uporaba citatov in besednih iger, imena, ki pa se jih še da prepoznati ipd.

izrekanje in pridobijo splošni pomen. V-efekt kot stilni princip spoznava na treh področjih, ki so medsebojno neločljivo povezana, do njihove uresničitve pa pride pri upodobitvi drame v gledališču (1960):

- v postopku pisanja iger,
- pri inscenaciji,
- v igri igralca (Brecht najbolj intenzivno razvijal).

Blau (1989: 193–195) definira V-efekt kot princip, ki posreduje razdaljo med gledalčevim vedenjem in predvidenim vedenjem besedila. Torej kot tehniko posredovanja »dvoma«, ki spodbudi gledalca k razmišljanju in odmaknitvi od njegovih sicer ustaljenih predstav.

Zato Jens za Brechtove začetke ustvarjanja nove tehnike označi *prekinjanja igre*, ko igralec med igro iz knjige prebere potek naslednjih dogodkov in scen. Ni namreč več želel kazati, kaj je, ampak izvesti to, kar se dogaja. Z drugimi besedami, igralec je želel pokazati gledalcu, da sprejema neko vlogo, ki jo kaže, da pa on vseeno ne postaja nekdo drug. Igralec torej demonstrira preobrazbo, ne da bi se identificiral z osebo – nakaže vlogo, izdelava »temeljno družbeno gesto«, »historično poanto«, ki kaže na to, zakaj nekaj počne na določen način, zaključek pa prepusti »logični fantaziji gledalca« kot aktivnega soustvarjalca igre »nedokončanega procesa«. Igralec namreč kritično sprejema vlogo, on pozna celotno vlogo, pozna njen konec. Odmaknitev gledalca torej pomeni, da se ne zadovolji s prvo interpretacijo, ki mu je predložena, pač pa se posluži dialektike in ugotovi tudi nasprotni – zakriti – pomen, torej da »preuči in BA in ne samo AB« (1969: 115–116; 122; 125).

Vendar pa Suvin (1966: 24–25) opozarja, da potujitveni učinek *ni* zgolj odtujitev gledalca, pač pa pojem pomeni veliko več. To tehniko nearistotelske dramatike je Brecht najbolj sistematsko razvijal in uvajal. Gre za »estetsko tehniko izzivanja radovednosti, čudenja, neobičajnosti, ki sloni na dialektičnih temeljih.« In kot vsaka estetska tehnika tudi V-efekt sloni na emocijah, ki pa za razliko od emocionalnega vživljanja, zadrži moment spoznavnega odločanja in zavestnega izbora. Torej Brecht ukinja lažno dihotomijo med »hladnim razumom« in »iracionalnimi emocijami« v korist »občutkov, ki nas silijo v uporabo razuma, ta namreč čisti naše občutke.« Suvin ob tem procesu govori o:

1. tezi: zamrznjena slika odtujenega sveta,
2. antitezi: vsakdanje prikazati kot nenavadno, čudno,

3. sintezi: nastali efekt začudenosti – potujitve, ki odriva zdaj odtujeno vladajočo stvarnost in pred gledalca prinaša sintezo nove *možne* stvarnosti (isto).

Torej gre pri potujitvenem učinku za **odtujitev gledalca** staremu svetu in njegovo ponovno **usidranje v neodtujljivo človeško prihodnost**.

Podobno Althusser (1980: 288–291) razlaga potujitveni učinek kot Brechtovo namero po vzpostavitvi kritičnega in aktivnega razmerja med igro in gledalcem in tako oporeka tistim razlagam, ki v uvid jemljejo zgolj tehnične elemente potujitvenega učinka. Zato o Brechtovi nameri zapiše (1980: 288–291):

Hotel je prelomiti s klasičnimi oblikami identifikacije [katere predhodno stanje je prepoznavanje gledalca v ideološki vsebini igre], ki prepuščajo občinstvo "junakovi" usodi in investirajo vse njegove afektivne sile v gledališko katarzo. Hotel je postaviti distanco med gledalca in predstavo, vendar tako, da ta ne bi mogel pobegniti s predstave ali preprosto uživati v njej. Skratka, iz gledalca je hotel narediti igralca, ki bo dokončal nedokončano igro, vendar v realnem življenju.

Vendar pa gledalec zato ni v nobenem smislu tisto absolutno samozavedanje, ki je odtegnjeno že igri, ni »najvišji sodnik igre«, ampak gre za to, da bi se gledalec ujel v samo distanco, občutil tujost, ki ni nič drugega kot aktivna in živa kritika, opozarja Althusser (prav tam).

In sam Brecht? Potujitveni učinek razlaga kot tehniko, ki omogoča prikazovana dogajanja med ljudmi označiti kot nekaj, kar potrebuje razlago, saj ni samo po sebi umevno in naravno. Kakor vživetje spremeni poseben dogodek v vsakdanjega, tako **odmaknitev spremeni vsakdanje v posebno**. Določen moment je pred gledalca postavljen v vsej svoji pomembnosti in želi njegovo opredelitev. Igralcu je tako z uporabo V-efekta omogočeno pri podajanju dogodka izraziti nasprotje med samim dogodkom in njegovim posredovanjem.¹⁴⁹ Svet je namreč spremenljiv in ne samoumevno takšen, kot se kaže, zato od gledalca zahteva kritično opredelitev in ne identifikacije (gl. 1987: 271–272).

¹⁴⁹ Znan je Brechtov primer »uličnega prizora«, ko očitavec nesreče poroča o videnem, a tako, da se ne vživi ne v povzročitelja nesreče ne v ponesrečenca, ampak ostaja to, kar je – priča (gl. Brecht 1987; Jens 1969: 125).

Dogodki zato niso samoumevni in »milieurizirani«, pač pa »historizirani«, ¹⁵⁰ da bi nakazali to možnost spreminjanja in izpostavili vprašljivost trenutne družbene ureditve (isto, 302). V ta namen igralec svoje posnemanje nenehno prekinja s komentarji (Brechtovi vložki), poleg tega pa igra vključuje še glasbo in dekoracijo. Smoter tega neposrednega obračanja na gledalce se kaže v omogočanju gledalčeve kritične drže in razbijanju gledališke iluzije.

4.6.4 Sredstva prikazovanja v epskem gledališču

Uporaba sredstev prikazovanja ustreza temeljni funkciji gledališča – izpostavitev pomembnega dogodka, katerega posledice zadevajo *tudi* samega gledalca, ki se mora zato aktivno opredeliti, zavzeti lastno kritično držo. Predvsem sta za Brechta pomembni dve postavki:

- kako izraziti nasprotje med dogodkom in njegovim posredovanjem (V-efekt),
- kako ohraniti razdaljo med odrom in gledalcem in v njemu vzbuditi kritično zavest.

Tako epsko gledališče s potujitvenim učinkom ne misli zgolj na igro igralca, pač pa uporablja tudi tehnike (in te je Brecht uporabil še prej), ki pri konstrukciji podobe ukinjajo gledališko iluzijo. Gre namreč za izgon slehernega učinka iz igre igralcev, slehernega lirizma in patosa, za igro v freskah, strogost in varčnost uprizoritve, za izbris vsake izbokline, ki bi lahko pritegnila pogled, zapiše Althusser (1980: 289).

¹⁵⁰ Pri tem Brecht misli na meščansko gledališče, ki na svojih predmetih poudarja brezčasnost, ljudje so shematizirani znotraj »večnočloveškega«, vsi dogodki pa so samo velika iztočnica, ki ji ob koncu sledi »večni«, naravni, neizbežni odgovor. Odgovor, ki v sebi ne nosi nikakršnih razlik in protislovij. To pojmovanje lahko sicer dopušča obstoj zgodovine, vendar pa je kljub vsemu nezgodovinsko pojmovanje. Kljub spreminjajočim se okoliščinam se človek namreč ne spreminja – zanj vedno velja človeško. Okolje tako predstavlja le povod in obstoja brez človeka, nastopa kot zaprta enota v razmerju do zmeraj nespremenjenega človeka. Kar pa seveda nikakor ne mora ustrezati Brechtovemu historičnemu mišljenju, ki pojmuje človeka kot spremenljivko okolja in obratno, se pravi razrešitev okolja v razmerju med ljudmi (1987: 295).

- **Glasba: songi in zbor**

Glasba¹⁵¹ v epskem gledališču že sama po sebi pomeni vnašanje spremembe, hkrati pa ne pomeni več – dodanega – ozadja, saj je strogo ločena od ostalih prvin.¹⁵² Zato torej ni več v funkciji »brezmiselne služabnice«, ne »spremlja«, pač pa komentira (Brecht 1987: 391). Pomen glasbe pri Brechtu je lepo razviden iz njegove misli:

Glasba je tako razkrivala buržoazne ideologije ravno s tem, da je bila čisto čustvena in se ni odrekla nobenemu običajnemu omamljajočemu dražljaju. Dvigala je tako rekoč prah, provocirala in denuncirala (isto, 60).

Medtem ko glasba starega gledališča *podaja, stopnjuje in zatrjuje besedilo* ter *ilustrira in upodablja duševni položaj*, glasba epskega gledališča *posreduje, pojasnjuje in domneva besedilo* ter *zavzema stališče in podaja ravnanje* (isto, 31–33).

Brecht (isto, 61) razume uporabo songov kot začetek drugačnega, novodobnega gledališča. Kot pomemben se namreč kaže izmenjavajoči se način petja in govora. Glasba je jasno ločena od besede z igralčevim jasnim prikazom ob menjavi obeh načinov (napoved igralca, napisi). Petje v songih ni (več) le ilustracija in iluzija, ampak svojevrsten način izražanja, ki je že sam po sebi sporočilen – je *komentiranje, posploševanje in poudarjanje*. Song¹⁵³ večkrat izraža tudi celotno moralo igre. Formalni učinek songov v epskem gledališču se tako kaže v **prekinjanju dejanja**, premoru – igralec se neposredno obrača na gledalca – in s tem ohranjanju njegove gestičnosti (čim večkrat je dejanje prekinjeno, bolj je ohranjena).

Podobno funkcijo pa zavzema tudi zbor¹⁵⁴ na odru – funkcijo označevalca, ocenjevalca in razlagalca dejanj.

¹⁵¹ »Dejansko bi gledališče pridobilo zelo veliko, če bi bili glasbeniki sposobni dobavljati glasbo, ki bi imela kolikor toliko natančno določljive učinke na gledalce,« piše Brecht (1987: 63).

¹⁵² Mali orkester je postavljen na vidno mesto na oder, igralci pri pesmih vedno spremenijo svoj položaj, pri petju songov – izpostavitve pomembnih gesel – se vsakokrat spremeni osvetljava, na platnu ozadja je izpisan naslov pesmi, ki pojasnjuje dogajanje, npr.: »S kratko pesmico razloži Polly svojim osuplim staršem svojo poroko z razbojnikom Macheathom« (Brecht 1987: 59; 59–64).

¹⁵³ Izvirajo iz ljudske popevke, intenzivira jih glasbena spremljava.

¹⁵⁴ Zbor zahteva popolno negacijo individuuma in podrejanje družbenemu kolektivu (Obad 1987: 158). Jens (1969: 110) zato opozarja, da imajo zbori pri Brechtu funkcijo označevanja kolektiva, ki pa ostaja brez profila, samo številčna masa. Kar je v skladu z Jensovo hipotezo o Brechtovem manku karakterizacije likov na strani proletariata (in ravno obratno na strani negativnih likov kapitalizma).

- **»Ploskovita osvetlitev«: projicirani dokumenti, filmi, informacijske table, šumi, osvetlitve, vidnost svetlobnih virov, naslovi scen, gramofonske plošče**

Ne buljite tako romantično!
(Bertolt Brecht)

»Bralčevega duha osredotočijo na kontekst zunaj okoliščin (realnost),« zapiše Althusser (1980: 289) o uporabi dekorativnih sredstev¹⁵⁵ pri Brechtu. Sredstva tako opozarjajo na hkratna dogajanja na drugih krajih, s projekcijo dokumentov v ozadju potrjujejo ali izpodbijajo izreke oseb na odru, ob abstraktnih pogovorih navajajo čutno otipljive in stvarne številke ter stavke – da bi v gledalcu vzbudila kritično razmerje, da bi se zavedel obstoja »stvari za stvarmi«. Ker epsko gledališče ne želi prikrivati, da je gledalec »res tam«, v gledališču in na ta način ustvarjati iluzije, Brecht odrske svetlobne vire ohranja vidne.¹⁵⁶ Tudi najbolj znani Brechtovi naslovi napisani na tablah imajo funkcijo komentirati dogajanje, poučevati gledalce, povzemati vsebino in napovedovati songe. Brecht želi tako z uporabo plakatov (ali projektorja) pred dejanji, na katerih so povzetki dogajanja, doseči literarizacijo gledališča ter razbitje vsakršne iluzije pri gledalcu, da je dogajanje pred njim naravno – kot tako pa torej po Brechtu nespremenljivo.

¹⁵⁵ Brecht je pogosto na table pisal verze in misli velikanov literarne tradicije. Zaradi takšnega načina prisvajanja je zbuja precejšnje nezadovoljstvo in kritike na svoj račun (Arendt (2007: 136) v celoti zavrača takšne očitke). Kritiki so bili celo mnenja, da gre za priznavanje njegove lastne pesniške nemoči. Zopet drugi, da gre za Brechtovo zavračanje duhovne originalnosti – prakse, ko delom začnejo pripisovati avtorsko pripadnost in se je uveljavila v 18. stoletju z meščanskim individualizmom. Takšno Brechtovo početje pa je pravzaprav le v skladu s stališčem epskega gledališča, ki zagovarja uporabo že znanih snovi, in sicer zato, da bi gledalec ne izgubljal energije z razumevanjem samega dogajanja na odru. Primer takšnega napisa: »Vsak človek je najboljši v svoji koži« (gl. Jens 1969: 115).

¹⁵⁶ Sredstvo za preprečevanje odrske iluzije pri gledalcu, da je navzoč pri trenutnem, spontanem, ne naučenem dejanskem dogajanju; v starem gledališču so ti svetlobni viri nujno prikriti (Brecht 1987: 53).

5 Brechtova vizionarska misel o novinarskem diskurzu kot temelju demokratične družbe

Z nenehnimi, neprestanimi predlogi za boljšo uporabo aparatov v interesu skupnosti moramo načenjati družbeni temelj teh aparatov, spodbijati njihovo uporabo v interesu manjšine.
(Bertolt Brecht)

Že zgoraj smo govorili o t. i. »brechtovski drži«, ki jo njegovi interpreti omenjajo v svojih spisih in tudi sami se na tem mestu ne moremo izogniti vpeljavi pojma. Razumeli jo bomo predvsem kot tisto držo novinarja kot subjekta, ki se zaveda svojega novinarskega poslanstva in hodi po »brechtovski« poti odgovornosti. Pri tem bomo izhajali iz demokratičnih predpostavk, kot jih v svoji teoriji o radiu predstavi sam Brecht. Zanj je namreč kritična, razmišljujoča drža, odgovorna tako sebi kot drugemu – kolektivu – bistvo vsakega »aparata«, ¹⁵⁷ tako posameznika znotraj njega kot prejemnika njegovih vsebin. Zato interpretirati njegovo teorijo, nujno pomeni misliti znotraj brechtovskega horizonta, gledati na svet skozi njegova očala. Zdi se zanimivo, da Brecht v času popolnega družbenega prevrata – utopično – predvidi izhod v nekem drugem času – času demokracije. In novinarska teorija – kot bo razvidno v nadaljevanju – še danes utemeljuje poslanstvo novinarstva v vzpostavljanju demokratičnih standardov družbe (gl. Keane 1992, Lambeth 1997, McManus 1994). Brecht zato (tudi) radio razume kot »aparat«, ki ima moč, da predrugači stari družbeni red in postavi temelje za zagotavljanje temeljnih človekovih pravic in njegove sreče. In paradoksalno se zdi, da danes, ko le *živimo ta čas*, novinarska teorija govori o popolnoma drugačni obliki novinarstva v praksi – o obliki tržnega novinarstva (gl. McManus isto). O čigar postavkah pa je vendarle razmišljal že sam Brecht, v popolnoma drugačni ureditvi in času.

Kot je razvidno, bomo njegovo teorijo radia razumeli širše, in sicer jo bomo obravnavali znotraj celotnega avtorjevega opusa, tako da bodo njene iztočnice interpretirane glede na siceršnji avtorjev nazor in njegove teoretične ugotovitve z drugih področij, tj. predvsem epskega gledališča. Dodatna razširitev na novinarski diskurz pa bo uvedena tudi v smislu

¹⁵⁷ Poudarimo, Brecht o vseh takratnih diskurzih (umetnostnem, gledališkem, novinarskem, filmskem) govori kot o »kulinaričnih« formah, ki jih je potrebno v celoti prenoviti – v smeri njihovega odgovornega delovanja napram javnosti in vzpodbujanju kritično ozaveščenega posameznika. Kot je razvidno, Brecht povezuje vse družbene institucije, ki utegnejo vplivati na posameznikovo zaznavo stvarnosti in njegovo delovanje v družbi. Pri tem ohranja utopični iluzinozem spreminjanja sveta v korist boljšega življenja za človeka.

interpretacije njegovih postavk radia. Smotrnost takšne širše interpretacije se kaže v sami avtorjevi besedi, saj njegove zahteve pravzaprav apelirajo na ključne postavke pri zagotavljanju demokratične vloge medijev in novinarstva v demokratično urejeni družbi (radio razumemo kot medij, katerega nosilec v sporočanjem procesu je novinarstvo).

In če Brechtove postavke razumemo kot normativno paradigmo novinarstva (ki danes *ostaja* ideal novinarske prakse (gl. Halimi 2003, McManus 1994)), ki jo avtor, ujet v kaos svoje dobe, kaže nam, ki živimo v demokratično urejeni družbi, kjer *naj bi* novinarstvo v celoti prevzemalo svojo vlogo, se nam zastavlja ključno vprašanje. Ali bi bil Brecht zadovoljen s sodobnim demokratičnim stanjem – je takšno, kot ga je sam »utopično« napovedoval, ko bo človeštvo izplavalo iz kaosa bratomornih vojn in vzpostavilo nov družbeni red? V nadaljevanju bomo zato njegovo teorijo kot normativno paradigmo novinarstva postavili ob bok sodobni tržni novinarski praksi in pri tem vzeli v uvid bistvene razlike ter poskušali opozoriti na precep, ki mu je podvrženo sodobno novinarstvo. Le-to se namreč danes, več kot pol stoletja po Brechtu, še vedno, če ne morda še intenzivneje, ukvarja s temeljnimi vprašanji demokratičnosti in poslanstva množičnih medijev.

5.1 Radio kot novinarski »aparati« (in epsko gledališče) – smernice za demokratično vlogo medijev v družbi

Brechtova teorija radia predstavlja v njegovem teoretičnem spisju kvantitativno precej nepomemben del, ki pa kvalitativno v sebi nosi vso tisto misel, ki je sicer obvezna podstat avtorjeve besede. Brecht svojo teorijo radia prepoznava kot načelen predlog za »konstrukcijo radia kot komunikacijskega aparata javnega življenja«. In čeprav se nam danes njegove zahteve zdijo popolnoma samoumevne (a kot bomo videli v nadaljevanju v praksi neupoštevane), je v takratnem obdobju avtorjev pogled predstavljal popolnoma vizionarsko in h demokratičnim idealom naravnano misel. Brecht namreč razume novinarstvo (poleg seveda gledališča) kot temelj demokracije, kot prostor spreminjanja družbe. In Brecht se na sebi lasten način seveda tega tudi jasno zaveda, ko zapiše (1987: 98):

To je novost, predlog, ki se zdi utopičen in ki ga sam označujem za utopičnega, kadar pravim: radio bi mogel [...] Vem, da velike ustanove ne zmorejo vsega, kar bi mogle, tudi ne vsega, kar hočejo.

Njegov na številnih mestih posebej naglašen poudarek pa zadeva ugotovitev, da bi utegnile biti postavke **epskega gledališča**¹⁵⁸ zelo uporabne pri formuliranju nove družbene vloge medijev, tj. radia. Brecht zapiše (1987: 98):

Z estetiškim pogledom ni mogoče odpraviti zablode o pravi funkciji radia – zablode, ki nekaterim zelo koristi. Lahko bi vam rekel, da bi mogla biti, recimo, uporaba teoretičnih spoznanj moderne dramatike, namreč epske dramatike, pri radiu izredno plodna.

Pri tem prepoznavamo skupno funkcijo, namen in vlogo obeh diskurzov v naslednjih postavkah: **realizem, konkretnost in aktiviranje**. Kot temeljna skupna točka se tako kaže njun **pedagoško-dokumentarni način prikazovanja**, ki svojega prejemnika vzpodbuja k zavzetju aktivne vloge znotraj družbe.

Po Brechtovem mnenju namreč takratni radio predstavlja zgolj reven nadomestek za gledališče, opero, predavanja in vse oblike zvrsti kulinarčne nravi. »Epska dramatika s svojo numeričnostjo, z ločitvijo elementov, torej z ločitvijo podobe od besede in besede od glasbe, zlasti pa njena podučna drža, bi lahko radiu dala kopico praktičnih napotkov,« zapiše Brecht (v *Problemi* 1981: 43). Na drugem mestu izpostavlja še pomen subjektovega razuma, ki zanika aristotelovsko vživljanje v posredovane vsebine ter predvsem poučno stališče epskega gledališča in njegovega podajanje v točkah. Vendar pa svari pred čisto »estetiško uporabo« teh prvin, saj se zaveda, da radio kot medij kljub vsemu ne predstavlja umetnostnega diskurza. Pač pa nadalje, in ta del je za našo obravnavo manj pomemben, svojo teorijo razvija v smer sodelovanja med gledališčem in radiem. Pri čemer Brecht seveda v prvi vrsti ostaja literat, saj na tem mestu radiu pripisuje *zgolj* podporno vlogo pri propagandi njegovega epskega gledališča¹⁵⁹ (1987: 97–98). Prav tako pa bi moral radio določen del programskih vsebin oblikovati na umetniški način. Vprašanji uporabe umetnosti na radiu in radia v

¹⁵⁸ Opozoriti velja na Brechtovo izrecno sklicevanje na tip epske dramatike pri vzpostavitvi sprejemnika kot aktivnega subjekta. Saj načelno obdela tudi druge zgodovinske oblike dramatike, ki pa ne ponujajo koristnih izhodišč za konstruiranje radijskega medija. Kot najbolj neprimerna se kaže »stara opera«, ki teži k ustvarjanju osamljenosti, ob sprejemniku namreč naleti na posamičnega človeka. Prav tako neprimerna se kaže »stara drama shakespearjevske dramaturgije«, ob sprejemniku je namesto množice z njenimi stiki le posamični in v posameznika spremenjeni človek pripravljen, da vlaga čustva, simpatije in upanja v zaplete, katerih namen je samo dati dramatičnemu posamezniku priložnost, da se izrazi (1987: 97–98).

¹⁵⁹ Radio bi lahko produktivno sodeloval z gledališčem, saj bi lahko javnosti s kolektivnih, mitingom podobnih prireditev učnih iger, posredoval odločitve in produkcije občinstva (prav tam).

umetnosti pa se morata podrediti siceršnji Brechtovi nalogi funkcije umetnosti, tj. **pedagoškemu namenu** (vzgoja mladine v duhu kolektivizma). Brecht tako v spisu *Radio in umetnost* radio razume tudi kot medij, ki bi lahko veliko doprinesel k spremenjeni funkciji umetnosti.

Sami bomo v nadaljevanju poiskali še nekatere skupne smernice, ki družijo oba pola Brechtove teorije in predstavljajo kohezivni element obeh diskurzov, to sta predvsem **odgovornost javnosti in aktivni, razmišljujoči subjekt** (tako sporočevalec kot prejemnik, tako igralec kot gledalec). Pomembno je namreč doseči odziv gledalca in medijskega prejemnika ter krepiti njuno vlogo razmišljujočega subjekta, ki aktivno deluje znotraj družbe. Brecht tako kaže na neločljivo povezanost na prvi pogled nekompatibilnih si diskurzov – gledališkega in novinarskega – ki sta v prvi vrsti zavezana izpolnjevanju demokratično orientiranih aspiracij in družbenemu predrugačenju. Ko Brecht govori o ključnih postavkah epskega gledališča, razpoznavamo v njih tudi temeljna vprašanja novinarskega diskurza. Brecht želi z uporabo V-efekta in torej izražanjem nasprotja med dogodkom in posredovanjem dogodka razbijati iluzijo, da je stvar pred nami *gola resničnost*. Na ta način je ohranjena razdalja med odrom in gledalcem in slednji se ne vživlja v dogajanje, pač pa ohrani potrebno distanco in lastno kritično zavest. Tudi znotraj novinarskega sporočanja procesa prepoznavamo kot bistveno sprejemnikovo zavedanje, da medijske vsebine pomenijo *zgolj* interpretacijo dogodka in ne dogodek *sam* (gl. Halimi 2003, Košir 2003). Zato *bi moral* tudi medijski prejemnik znati ohranjati to gledališko distanco in kritično vrednotiti medijske vsebine, se nanje odzivati ter aktivno delovati znotraj družbe – kot Brecht to jasno zahteva od svojega gledalca. Tako bo torej v nadaljevanju v središču naše obravnave teorija radia in tiste njene vzporednice z epskim gledališčem, tista določila, ki jih novinarska teorija *še* danes prepozna kot ključne pri zagotavljanju demokratičnih standardov.

Brecht svari pred zablodami o pravi funkciji radia (podobno tudi o funkciji umetnosti, zato s svojimi teoretičnimi postavkami teži k njenemu prevrednotenju – v smeri poučnosti, gl. zgoraj). Vendar pa naj bi takšno stanje posameznim skupinam ljudi celo koristilo in zato ovirajo razvoj radia kot demokratičnega medija. Demokratični temelj pa je za Brechta smisel, ki mu bodo mediji in novinarski diskurz znotraj njih v prihodnosti morali slediti in sprejeti normo odgovornosti javnosti za svoje temeljno poslanstvo. Le novinarski diskurz, ki je svoboden in v svojem temelju zavezan delovanju v dobrobit javnosti namreč predstavlja

osnovo za razvoj demokratično urejene družbe. A se Brecht kasneje vendarle zave utopičnosti svoje teorije in podvomi v pozitivne učinke nove tehnologije – radia in znotraj njega razvoja novinarstva kot demokratičnega diskurza odgovornega javnosti. Tako Brecht zdaj to novo tehnologijo uzre s skeptičnega zornega kota služabnika. Tudi radio kot medij namreč ne zagotavlja nujno zagovarjanje pravic proletariata (javnosti), saj lahko preide v roke države in podleže njenim interesom, ugotavlja Brecht. Darko Suvin ob tem zapiše, da se avantgardne sanje izkažejo za utopijo o tem, da mehanizacija osvobaja (2006: 113). Tako nova tehnologija, ki jo Brecht sprva razume kot popolno zmagoslavje napredka, v takratnem času (a v nadaljevanju bomo opozorili tudi na podobno stanje v sodobni družbi) ni nujno povezala samoupravnih kolektivov s plebejsko demokracijo od spodaj, kot so sprva domnevali avantgardni navdušenci. Zato tudi Brecht podvomi v interaktivno, javnosti odgovorno vlogo radia. Zave se, da je to novo tehnologijo ravno tako mogoče uporabljati v drugačne namene – vojna propaganda, policijska država. Jameson dokazuje, da Brechtovo zanimanje za radio izhaja iz dejstva, da ga razume kot objektivni korelativ strojem in tehnologiji. In sicer se zave moči, ki izhaja iz radijske igre. Radio kot medij mu je sicer predstavljal področje, na katerem so bili intelektualci v svojem razrednem bistvu rokodelske ustvarjalnosti »objektivno« zavezniki proletariata. Skupno jim je namreč bilo veselje nad obvladovanjem aparata, stroja. Zato v takratnem času nov medij razumejo kot tehnološki napredek, ki pomeni imeti možnost vplivati na druge in obenem ustvarjati prostore kolektivne komunikacije (1998: 165–166).

Danes – čeprav Brecht govori o izvedljivosti svoje teoretične vizije ravno v drugačni družbeni ureditvi, demokraciji – lahko njegovo skepso o javnosti odgovornemu novinarstvu razvijamo na druga področja, in sicer v smeri lastniških korporacij, medijskega manipuliranja z informacijami, novinarskimi malverzacijami, pasivizacijo javnosti, prikritega oglaševanja ipd. Serge Halimi (2003) tako ugotavlja, da mediji kot sfera ideološkega boja *venomer znova* predpostavljajo boj za prevladujočo ideologijo, torej polje dialoga in spopada, kjer se odvijajo bistvene družbene spremembe in dokončno prevladajo posamezne ideologije. Sodobno »demokratično« novinarstvo je danes – kljub Brechtovi vizionarski misli in napovedi – ujeta med odgovornostjo kapitalu na eni in politiko na drugi strani. Zato se zdi navezava Brechtove normativne paradigme na sodobno stanje nujna, da bi na ta način ugotovili – in to je bistvena prioriteta – vso razsežnost njegove misli. Da bi postavili njegovo besedo na pot sodobnega novinarja, da bi bil njen odsev njegova zrcalna podoba.

Kljub obravnavanemu Brechtovemu dvomu v odgovorno delovanje medijev velja poudariti, da njegovo teorijo radia kot »demokratičnega aparata« razumemo kot jasen odgovor vsem tistim njegovim preučevalcem, ki njegovo misel obravnavajo *zgolj* v kontekstu njegove politične in ideološke determiniranosti. Kot bo razvidno iz nadaljevanja, Brecht ravno z omenjeno teorijo dokazuje nasprotno. Ne gre mu namreč za ideologijo, ne želi konstruirati *zgolj* nove epohalne ureditve, ki bi zamenjala staro (pa čeprav se na tem mestu zavedamo, da zanikati staro, pomeni uvesti novo – ideologijo), pač pa v času človeškega kaosa želi predrugačiti družbo in njene diskurze,¹⁶⁰ katerih primarni temelj *naj bi bila* odgovornost javnosti ter neskončna družbena pravičnost. Zato Brechtovo misel interpretiramo izključno kot namero posameznika, da bi opozoril na ključne funkcije družbenih praks (predvsem umetnosti in novinarstva) – ujetih znotraj specifičnosti trenutka.¹⁶¹

Poglavitni del Brechtove misli o (družbeni) funkciji radia in širše novinarstva ter njegovega poslanstva je razviden iz naslednjih dveh spisov: *Predlogi za intendanta radia* in *Radio kot komunikacijski aparat, Govor o funkciji radia*¹⁶² (1987: 93–98).

V prvem spisu Brecht neposredno nagovarja »ustvarjalce radia«,¹⁶³ kakšen *naj bi* »aparat« *moral biti*. Pri tem izhaja iz temeljnega postulata **svobode medijev** in ukinitve cenzure, ki jo omogočajo in ohranjajo državni zakoni, ki to svobodo omejujejo. Razvija predvsem svoj pogled na poslanstvo radia kot medija, ki naj bi pripomogel k izboljšanju njegove javne podobe. To bi namreč pomenilo svojevrsten doprinos k funkciji, ki jo radio mora zavzeti znotraj družbe. V takratnem času je namreč njegovo delovanje sramotno, njegove možnosti pa neizkoriščene. Brecht je mnenja, da je v interesu buržoazije, da se *zgolj* govori o možnostih radia kot pravega medija in pri tem ne dovoli resničnega opravljanja njegove temeljne

¹⁶⁰ Temeljna premisa epskega gledališča se zato kaže ravno v tej nujnosti predrugačenja sveta in družbene ureditve. Zato mora tudi samo gledališče kazati družbene pojave kot spremenljive forme. V skladu s to zahtevo je tudi Brechtova misel o nujnosti predrugačenja radia kot medija.

¹⁶¹ Brecht recimo govori o neučinkovitih izobraževalnih institucijah in nedorasli literaturi. Slednja pušča svojega bralca brez lastnega stališča in ga ne sili k zavzetju aktivne kritične drže. Pojave namreč prikazuje brez posledic, izven konkretnega družbenega konteksta, kar bralcu onemogoča konstruiranje lastnega mnenja. Temu pa se krčevito upirajo njegova lastna dela, ki želijo bralca, gledalca spodbuditi k razmišljanju in razvijanju stališč.

¹⁶² Opozorimo, da je avtorjeva misel o funkcij radia razvidna tudi iz nekaterih gledaliških del, npr. poučna igra *Let čez Atlantik*, *Radijska poučna igra*, kjer je radiu dodeljena posebna vloga (kot napis nad orkestrom). Poudarjena je predvsem poučna funkcija aparata, ki posreduje med pedagogom, bralcem teksta in poslušalcem (ali: radiem kot medijem, novinarjem in javnostjo).

¹⁶³ Kljub avtorjevim navedkom za radio, sami teorijo razumemo širše. Z nami bi se najbrž strinjal tudi sam avtor, saj mu gre v prvi vrsti za radio kot aparat, torej medij, katerega ustvarjalci so novinarji, čeprav jih on sam tako ne imenuje, njegove *ustvarjalce* pa neposredno nagovarja.

funkcije, saj bi buržoazija na ta način ogrozila svoj lastni obstoj (danes v praksi govorimo o vplivu kapitala na svobodo medijev, gl. dalje). Zato radio kot medij takrat zavzema zgolj **dekorativno**, »kulinarično« vlogo in *ne* deluje v interesu javnosti, torej ne **obvešča** in **poučuje**, pač pa predvsem **zabava**. Slednje pa po Brechtu nikakor ne more biti temeljna vloga novinarstva in množičnih medijev (tako kot tudi gledališča *ne*). Zato denimo v pesmi o radiu prezirljivo zapiše: »[I]n tiste tanke antene, ki so Atlantiku za zabavo igrale« (2007: 6). Radio kot medij mora namreč v prvi vrsti poučevati: »Življenjski smoter radia po mojem mnenju ne more biti v tem, da bi olepševal javno življenje« (isto). In čeprav je imel radio v tistem času dvomljivo funkcijo (propagiran kot zabavni aparat, ki olepšuje življenje, omogoča družinsko življenje, kratka krajša čas in je namenjen izključno zabavi), Brecht v njem vizionarsko in mojstrsko prepoznava obrise tiste temeljne funkcije, ki pripada radiu kot množičnemu mediju in o njej takrat še ne moremo govoriti. Radio je namreč imel le eno plat, kjer bi moral imeti dve, zapiše avtor – radio je bil *le* čisti »aparatus za distribucijo«. Radio pa je za Brechta epohalna stvar. Njegovo **demokratično funkcijo obveščanja in delovanje v interesu javnosti** prepoznava kot bistvo novinarstva in množičnih medijev, ki pa je bilo zaradi različnih »potopov«¹⁶⁴ pozabljeno. **Novinarstvo je tako diskurz odgovoren javnosti, nosilec demokratične družbene ureditve.**

Predvsem v drugem spisu *Radio kot komunikacijski aparat, Govor o funkciji radia* pa Brecht razvije tiste svoje ključne poglede na radio kot komunikacijski aparat, ki so v celoti prevedljivi na – širše – medije in znotraj njih novinarstvo. V Brechtovi misli se namreč jasno izkristalizirajo tiste temeljne postavke, ki jih avtor razume kot ključne pri vzpostavljanju demokratičnih medijev. Avtorjeva teoretična beseda na tem mestu jasno zrcali njegovo življenjsko misel, ki se tako eklatantno kaže v celotnem opusu. Avtor – kot tudi mi – namreč svoje delo razume kot odraz svoje življenjske drže. On namreč z distanco podoživlja *ta kruti čas* 1. polovice 20. stoletja in doživeto spreminja v nov, *boljši* sistem, ki naj bi nekoč nasledil obstoječe izkoriščevalske odnose. Ko bo kaos – »anarhistična družbena ureditev«¹⁶⁵ – v katerem je on sam živel, mimo in *bo* umetnost zavzela funkcijo, ki ji pripada in *bodo* mediji in znotraj njih novinarstvo prepoznali svoje temeljno poslanstvo – odgovornost javnosti.

¹⁶⁴ Brecht misli na vzpon buržujškega razreda, kapitalizma in lastniških odnosov ter kaotično vojno stanje.

¹⁶⁵ Brecht to obliko družbene ureditve razume kot mehanski skupek raznih ureditev, ki brez medsebojnih razmerij sestavljajo zmedo že urejenih skupkov javnega življenja.

V tej anarhistični družbeni ureditvi se torej pojavi nov aparat, ob začetkih katerega Brecht zapiše, da si mora svoje mesto šele izboriti. Radio kot *tabula rasa* ima tako sedaj možnost, da na samem začetku prevzame svojo vlogo v družbi in delovanje v interesu javnosti. A vendar Brecht že trezno predvideva, kot smo omenili že zgoraj, da nov tehnološki izum v vlogi »komunikacijskega aparata« s seboj prinaša tudi pomanjkljivosti in možnosti zlorab, ki jih ponuja množični medij. Zato zapiše, da takratna družba še ni bila pripravljena nanj in se še ne zaveda njegovih možnosti za lastno dobrobit. Javnost namreč »ni čakala na radio, temveč je radio čakal na javnost« (isto). Brecht ima pri tem v mislih radio kot medij, ki bi moral biti v celoti zavezan normativnim novinarskim postavkam in demokratičnim idealom. Le na ta način bo namreč lahko »nova tehnologija« ustrezno izkoriščena. Ker pa se radio ne rodi iz potreb javnosti, *za javnost*, pač pa je »čakal na javnost«, se Brecht upravičeno boji, da v tem zgodovinskem trenutku še ne more opravljati svojega poslanstva, saj se javnost svoje družbene moči še ne zaveda. »Nenadoma se je odprla možnost, da vsem poveš vse, toda če premislimo, ni bilo kaj povedati,« je kritičen Brecht (isto). V tej svoji začetni fazi je torej radio kot medij deloval precej pod svojimi zmožnostmi, neselektivno posnemajoč vse obstoječe ustanove, ki imajo kakršenkoli opravek z razširjanjem govora ali petja. In torej ne v funkciji, ki mu jo pripisuje Brecht, zato o radiu govori kot o

zastopniku gledališča, opere, koncerta, predavanj, kavarniške glasbe, lokalnega dela tiska [...] to je bila zlata doba našega bolnika. Ne vem, če se je že iztekla, toda če se je končala, se bo moral tudi ta mladenič, ki mu za svoje rojstvo ni bilo treba predložiti nikakršnega usposobljenostnega dokazila, vendarle vsaj kasneje ogledati po kakšnem življenjskem smotru (isto).

Brecht vizionarsko napove, da mora radio (mediji) v družbi zavzeti temeljno vlogo glasnika in predstavnika javnosti. Novinarstvo torej označimo za *četrto vejo oblasti* (gl. Deuze 2005, McManus 1994), saj Brecht zapiše (v luči njegovega *večnega* strmenja k prevrednotenju danih razmer in spreminjanju sveta):

[T]oda če smo tehnično iznajdbo s tako naravno značilnostjo za odločujoče družbene vloge zasačili pri plahem prizadevanju, da bi v kar se da nedolžnih zabavanjih ostala brez posledic, potem se vendar nezadržno zastavi vprašanje, ali pa ni prav nobene

možnosti, da bi sile izključevanja prestregli z organizacijo izključevanih [...] Sleherni boj z razločno posledico, torej sleherni dejansko v dejanskost posegajoči boj, ki želi predrugčiti dejanskost, četudi na točkah zelo skromnega pomena, recimo pri oddajanju javnih stavb, bi radiu zagotovil docela drugo, neprimerljivo globlje učinkovanje in prinesel docela drugo družbeno veljavo, kot jo prinaša njegovo sedanje čisto dekorativno ravnanje (isto).

5.1.1 Brechtova teorija radia kot normativna paradigma novinarstva

Hudo je tistemu, ki govori in nima poslušalcev, a še težje je tistim, ki nimajo nikogar pametnega za poslušati.
(Bertolt Brecht)

Brecht radio označi za »**čudoviti razširjevalski aparat**«, kar že nakazuje njegovo temeljno funkcijo znotraj avtorjeve misli. Brecht namreč množične medije razume kot posrednike za javnost bistvenih informacij in hkrati kot tribuno, kjer ta *aktivna* javnost lahko izraža svoje mnenje in ga primerja z drugimi. Kot ključno zato prepoznavamo predstavitev avtorjeve teorije, ki bi v marsičem še vedno (ali šele zdaj) lahko predstavljala poduk sodobnemu novinarstvu, ki ga bomo v nadaljevanju obravnavali pod paravanom tržne paradigme novinarstva. Še več, paradoksalno se zdi, da se sodobna novinarska teorija danes – v času *demokratično* urejene družbe – ukvarja s taisto problematizacijo pojmov, ki jih v horizont novinarskega diskurza uvaja že sam Brecht. Brechtovo teorijo zato v nadaljevanju razumemo kot **normativno paradigmo novinarstva**, aplicirano na primeru radia. Njene bistvene postavke bodo v nadaljevanju natančneje osvetljene, ne da bi bile pri tem problematizirane s sodobnega stališča. Želimo namreč v celoti slediti avtorjevi misli in izpostaviti tista določila, ki jih sam razume kot temeljna – v kolikor želimo seveda govoriti o demokratičnem interaktivnem mediju in odgovornemu, javnosti zavezanemu novinarstvu.

Brecht torej kot ključno prepoznava dejstvo, da naj bi radio postal »**dejansko demokratična stvar**«. Pri tem ne zagovarja zgolj momenta svobode, pač pa je primarno pomembna novinarska odgovornost javnosti. Revolucionarna Brechtova misel se nanaša na preobrazbo radia iz »sredstva distribucije« v »**aparat komunikacije**«, torej sredstvo množične

komunikacije in informacije. Njegova misel opozarja na ključno vlogo **medijske dvosmerne komunikacije** kot komunikacije med **javnosti odgovornim novinarjem** ter **aktivnim posameznikom**. Brecht zato v svoji viziji o demokratičnem poslanstvu novinarstva (na primeru radia) – novinarstvu kot četrti veji oblasti – govori o naslednjih postavkah:

1. Radio kot medij mora napraviti **produktivna aktualna dogajanja sama**. Kar pomeni, da sam ne producira dogajanj in svoje aparate zgolj postavlja v javnost ter pri tem še prihrani čas. Z aparati se je tako potrebno bolj približati dejanskemu dogajanju in se ne omejiti zgolj na reprodukcijo in poročilo. Zato je bistvenega pomena prisotnost medija na samem kraju dogajanja (npr.: seje državnega zbora, procesi). **Novinar** je torej po Brechtu **aktivni proizvajalec medijskih vsebin**. Brecht tu sicer še razume medije kot ogledala stvarnosti, kot zrcalne slike dogajanja samega, medtem ko kasneje že govori o novinarju, kot tistemu, ki *mora znati* pokazati dogodke tako, da bodo le-ti pritegnili pozornost javnosti ter vzbudili posameznikovo kritično zavest.
2. **Programske vsebine morajo koristiti javnosti, obveščati in poučevati** posameznika. Le-ta namreč te vsebine potrebuje pri svojem družbenem delovanju. Brecht zato kritizira ljudi, ki v roke dobijo »aparate« in priredijo karkoli, da bi si pridobili snov.
3. Medijska prisotnost pri vseh **družbeno relevantnih temah** in **prikaz delovanja družbenih institucij** (prikaz dela poslancev, sodišč – kljub morebitnemu začetnemu uporju le-teh) je bistvenega pomena za demokratično funkcijo novinarstva. Javnim zadevam je potrebno tudi dejansko dati naravo javnosti. Vlada in pravosodje, torej javne institucije morajo delovati pod budnim očesom javnosti. Zato se radio kot medij ne sme ustrašiti pritiskov institucij, ki se s takšno njegovo vlogo ne bi strinjale. Njegova naloga je namreč: **nadzorovati oblast** ter »organizirati terjanje poročil, se pravi, spremeniti mora poročila vladajočih v odgovore na vprašanja vladanih« (isto). Ključna vloga medija je javnosti predstaviti vloge in naloge ter delovanje in dolžnosti javnih uslužbencev, ti pa so obvezani prek radia kot medija prostovoljno obveščati javnost o svojem delovanju in utemeljenosti svojega ravnanja. Javnost ima namreč pravico vedeti za stvari, ki zadevajo delovanje družbenih institucij in izvoljenih predstavnikov oblasti. Brecht tudi na tem mestu novinarstvu pripisuje njegovo bistveno vlogo – obveščanje javnosti in novinarstvo razume kot četrto vejo oblasti.
4. Brecht opozarja na politično zakonodajo – **vsaka oblast želi nad medijem uveljaviti svoj vpliv** –, ki želi vplivati na novinarsko svobodno poročanje in torej na zagovarjanje

demokratskih postavk ter temeljno novinarsko odgovornost javnosti. A hkrati dodaja, da je javnost tista, ki mora aktivno podpreti takšno prizadevanje medijev in se postaviti po robu politični cenzuri, ki bi želela pred javnostjo prikrivati zanjo relevantne informacije.

5. Brecht izpostavi **žanr intervjuja** kot temeljno novinarsko zvrst. In pomeni upor proti takratnim novinarskim »mrtvim poročilom«. Intervju je namreč daleč najbolj resnicoljuben, saj imajo intervjuvanci – vladajoči – manj priložnosti za izmišljanje skrbno pripravljenih laži oziroma možnosti prilagajanja odgovorov sebi v prid.¹⁶⁶
6. Kakovostno novinarstvo mora nujno temeljiti na organizaciji predavanj in **razprav o družbeno pomembnih temah**, na katerih sodelujejo **strokovnjaki**, ki s svojo kredibilnostjo javnosti jamčijo utemeljenost informacij. Torej mora novinarstvo odpirati teme, ki so pomembne za državljane in s svojim delovanjem **sprožati posledice** za potek družbenih dogajanj.¹⁶⁷ Brechtova misel tako ne smatra za utopijo, če od radia kot množičnega medija pričakujemo, da bo njegova temeljna vloga prirejanje **javnih razprav o zadevah, ki vplivajo na življenje posameznika** (npr. razprave o podražitvah kruha). Zato zapiše: »Naj se radio poloti česarkoli, prizadevati si mora, da se bo postavil po robu tisti *brezposledičnosti*, zaradi katere so skoraj vse naše javne ustanove tako smešne« (isto).
7. **Kakovostne vsebine**, ki so pomembne za delovanje javnosti, morajo prevladovati in hkrati biti jasno ločene od **zabavnih vsebin**. *Novinarsko delovanje v interesu javnosti za Brechta ni utopija*. Brecht pod kakovostnimi vsebinami misli tudi intenzivirano proizvodnjo umetniških vsebin (umetniška dela, ki bi nastajala s strani »najboljših ljudi« in bi bila v celoti predvajana, v njihovem »načelnem« pomenu: slušne igre, zvočni roman in ne zgolj glasbena podlaga in občasno predvajan koncert), ki bi morale nastajati posebej za radio kot medij in katerih ključna funkcija bi bila poučna in ne zabavna. Vendar pa so te vsebine še vedno sekundarnega pomena za medij, ki v prvi vrsti obvešča javnost o družbeno pomembnih temah.
8. Izpostavlja tudi problem neurejenega statusa »ustvarjalcev« znotraj medijskih ustanov.

¹⁶⁶ Brecht na tem mestu izpostavi prednost radia kot živega medija pred tiskom, kjer je možnost vnaprejšnje priprave veliko večja.

¹⁶⁷ Opomnimo, da Brecht tudi gledališkemu diskurzu pripisuje ravnanje, ki bo imelo *posledice* na posameznikovo aktivno delovanje znotraj družbe.

Brecht govori predvsem o »bednih honorarjih« za radijsko uro v kulturne namene, zato tudi ne nastajajo umetniška dela izključno za radio kot medij.

9. Nujnost medijskih programskih shem, ki kažejo na kontinuiteto znotraj ustvarjenega repertoarja in mediju zagotavljajo kredibilnost pri sprejemnikih.
10. Nujno potreben urejen prostor za delo novinarjev, pri čemer so bistvenega pomena – in Brecht tu sledi svoji siceršnji veri v tehnologijo – eksperimenti. Le tako bo izrabljena vsa tehnologija, ki je na voljo, in sicer v korist javnosti in njeni obveščenosti.
11. Bistvenega pomena je **transparentna poraba javnih sredstev**, kar pomeni javni prikaz porabljenih finančnih sredstev, »javnih denarjev do zadnjega pfeniga«, ki so pridobljena s strani posameznikov. Brecht seveda v svojem času s to postavko predpostavlja javne zavode in ne kasnejših – sodobnih – komercialnih medijev.
12. Radio je potrebno spremeniti iz distribucijskega v **komunikacijski aparat**, ki omogoča medsebojno menjavo. Na tem mestu Brecht poudarja pomembnost **interakcije**, **dvosmerne komunikacije**. Množične medije tako Brecht razume kot **tribuno javne diskusije**, kjer ima vsak posameznik pravico do objave svojega mnenja. Na ta način **javnost aktivno sodeluje pri oblikovanju medijskih vsebin**. Zato zapiše:

Radio bi bil nadvse čudovit komunikacijski aparat javnega življenja, ogromen sistem kanalov, se pravi, bil bi to, če bi znal ne le oddajati, temveč tudi sprejemati, torej pripravljati poslušalca ne le k poslušanju, temveč tudi h govorjenju ter ga ne osamiti, temveč ga povezati v razmerje (isto).

13. Formalna naloga radia kot množičnega medija je, da stvari, o katerih javnost mora vedeti, predstavi zanimivo, da naredi »interese interesantne« ter na ta način pridobi posameznikovo pozornost in ga spodbuja k aktivnemu razmišljanju.
14. Brecht radiu kot mediju pripisuje dve ključni funkciji: **informativno** in **poučno**. Kar je v skladu tudi s siceršnjo Brechtovo teorijo o funkciji umetnosti in epskega gledališča. Omenjena drža se namreč nanaša na Brechtovo idejo o prenovitvi umetnosti, saj tedanja »kulinarična« umetnost ne izpolnjuje svoje družbene funkcije. Vendar pa še dodaja, da »zmeda v območju estetskega ni vzrok za nezaslišano zmedo pri načelnih funkcijah [radia]« (isto).

5.2 Svobodno, javnosti odgovorno novinarstvo kot temelj demokratične ureditve – realnost ali utopija?

Novinarji se ne smejo slepiti, da lahko sami preoblikujejo novice v oblast.
(Herbert J. Gans)

Bistvo Brechtove zgoraj obravnavane teorije predstavlja njegova ideja o radiu kot »dejansko demokratični stvari«. Da bi radio to dosegel, morajo »aparatus« in njegovi nosilci izpolnjevati svojo temeljno družbeno funkcijo – odgovornost javnosti. Njegova teorija, ki jo interpretiramo v skladu z normativno paradigmo novinarstva, je bila predstavljena zgoraj. V poglavju, ki sledi, pa bomo njegovo misel o demokratičnem mediju postavili v kontekst sodobne novinarske teorije demokracije. Poudarimo, da bomo pri tem izhajali iz Brechtovega večnega optimizma in vere v spremembe – ko bomo poskušali dognati, komu *je/naj bo* odgovoren sodobni novinar. In čeprav sam Brecht ob koncu podvomi v pozitivne posledice uporabe »aparatusa«, katerega uporaba se lahko zlorabi tudi v drugačne namene, tekom svojega pisanja nikoli ne podvomi v posamezne postavke novinarskega dela. To mora namreč stremeti k odgovornemu in javnosti zavezanemu delovanju. Zato zanj sama določila, ki so bila predstavljena zgoraj, nikoli ne predstavljajo utopije.

Brecht svobodne medije in novinarski diskurz, ki je v svojem temelju odgovoren in zavezan javnosti, razume kot bistvo demokratične ureditve družbe. Obveščanje javnosti razume kot maksimo novinarskega poslanstva. In »demokracija zahteva informirane državljane,« zapiše John Keane (1992: 161). Vendar pa Brecht meni, da mora **aktivna javnost** (tudi) sama terjati od novinarstva svojo pravico do obveščeniosti. Podobno tudi Keane ugotavlja, da je proti pomanjkanju javnosti edina mera, ki jo lahko uporabimo, prav taista javnost (prav tam). Peter Dahlgren (1996: 61–62) takšno podobo novinarske odgovornosti in na njej utemeljenega poslanstva imenuje **klasična paradigma novinarstva** in je osnovana na tradicionalnih liberalnih idealih demokracije. »Odgovornost javnosti je prva in nenadomestljiva,« zapiše Melita Poler Kovačič (2005: 109). Brecht torej razume poslanstvo novinarstva podobno kot Manca Košir: »[O]bveščanje javnosti v smislu informiranja **za demokracijo odgovornih državljanov**« (1997: 1153; poudarila P. Z.). Brecht namreč govori o odgovornem novinarstvu, vendar pa istočasno poudarja aktivno vlogo državljana, ki mora novinarske informacije uporabiti za izboljšanje družbene ureditve.

Poler Kovačičeva (2003: 9) tako povzame, da je novinarsko obveščanje javnosti temelj demokracije in torej novinarstvo dejavnost za obče dobro. Postulati Brechtove vizije demokratičnih medijev tako (p)ostajajo osrednja domena sodobne novinarske teorije.

Brechtova drža, ko je v kaosu vojn in družbenih kriz ohranjal vero v spremembe in družbo, ki *bo* demokratična in svobodna ter na ta način po njegovem mnenju edino pravična, se zdi danes še vedno aktualna. Paradoksalno se namreč v sodobnih demokracijah še vedno soočamo prav s tistimi težavami in njihovo problematizacijo, ki jih je Brecht *vizionarsko sanjal* v popolnoma drugačnem času. Zato bodo v nadaljevanju izpostavljeni in problematizirani tisti aspekti demokratičnega novinarskega poslanstva, ki jih je v svoji teoriji obravnaval Brecht. O novinarstvu kot temelju demokracije govorijo tudi kasnejši novinarski teoretiki (Keane 1992, Lambeth 1997, McManus 1994). Vendar pa teorijo vedno bolj problematizirajo in izpostavljajo dogmatično naravo same ideje, ki se v času prezence demokracije kaže kot nerealna, vase sklenjena misel, ki ne odgovarja na fenomene sodobnega časa. Nekatero očitke bomo izpostavili predvsem v luči Brechtove misli, ne zato, da bi zmanjševali *velikost misli* samega avtorja, pač pa da bi osvetlili njegovo teorijo svobodnih medijev in jo postavili v sodobni kontekst, ko živimo *to*, o čemer je avtor sanjal. Z našim početjem njegovi misli prav tako ne pripisujemo utopične narave – vsaj ne več, kot se je je zavedal že sam – pač pa opozarjamo na družbeni prostor in specifični čas njegovega življenja kot bistvena določevalca njegove misli. Ali če ponovimo misel Mance Košir (2005: 12) in ji v celoti pritrdimo – ko imamo v mislih besedo Bertolta Brechta – v 21. stoletju potrebujemo »pozitivne utopije«. In na tem mestu razumemo Brechtovo misel in njegovo kritično držo kot tisto normo, ki bi ji moral slediti vsak novinar, njegovo teorijo o radiu pa kot cilj, ki bi mu moralo slediti kakovostno novinarstvo.

Kot smo torej ugotovili, je »**novinarska teorija demokracije**«¹⁶⁸ še danes aktualen fenomen, ki ostaja predmet novinarskih teoretičnih spisov. Teorija je osnova novinarske poklicne ideologije in velja za vse novinarske prakse sodobnih demokracij (Gans 2003). Pod pojmom razumemo družbeno moč, ki *naj bi* jo z novinarskimi informacijami pridobili državljani (Erjavec 2004: 130). Novinarska teorija demokracije tako izenačuje novinarstvo in demokracijo (Peters 1999: 99; Lippmann 1999: 227). Vendar pa za naš prikaz obstoja

¹⁶⁸ Kot jo poimenuje Herbert J. Gans (2003).

bistvena razlika, če za Brechta demokratično poslanstvo novinarstva *ni* utopija in podvomi kvečjemu v možnost zlorabe medijev – sodobni politični in kapitalski vplivi – pa sodobna novinarska teorija že uvaja skepso napram takšnemu poslanstvu novinarstva. Kot bomo videli v nadaljevanju, je teorija doživela številne kritike na račun vnaprejšnjega predvidevanja avtonomnega novinarstva in aktivne javnosti, ki ne pozna razlik in različnih si interesov – dveh Brechtovih temeljnih postulatov torej. Novinarstvo svojo družbeno pomembnost utemeljuje na teoriji demokracije, ki temelji na obveščenih državljanih, ki aktivno sodelujejo pri družbenih procesih. Tudi Walter Lippmann (1999) govori o novinarskem poslanstvu v demokraciji kot o obveščanju državljanov, ki udejanja samo demokracijo. Novinarska teorija demokracije je zato temelj vseh **novinarskih kodeksov** sodobnih demokratičnih družb, sestavljenih iz pravice javnosti do čim boljše obveščenosti in odgovornostjo novinarstva do javnosti.¹⁶⁹

Medtem pa Karmen Erjavec (2004: 113) izpostavlja predvsem dejstvo, da novinarska teorija demokracije *ni* nikjer jasno zapisana, pač pa je kot ideal soglasno in zdravorazumsko sprejeta. Gans (2003: 56) navaja štiri temeljne dele (Brechtove) novinarske teorije demokracije ter ob njih osvetljuje njihove sporne predpostavke (gl. Erjavec 2004: 117–130):

- **Naloga novinarjev je obveščati državljane**

Pri tem teorija predpostavlja, da v družbi poteka razumska razprava med *svobodnimi, enakimi in obveščenimi državljani* in ne podvomi v *avtonomijo* in *nevtralnost* novinarstva ter njegovo – poleg informativne – pojasnjevalno in razvedrilno vlogo. Prav tako ne predpostavlja novinarjeve predhodne socializacije, njegovih vrednot in stališč.

- **Državljeni so obveščeni, če od novinarjev redno sprejemajo lokalne, državne in mednarodne novice**

Teorija predpostavlja, da *državljeni poznajo aktualne družbene probleme in imajo dostop do svobodnega trga političnih idej*, vendar pa se je potrebno zavedati, da *zgolj* ponudba informacij še *ne* pomeni obveščenosti državljanov, ki *selektivno konzumirajo informacije*.

Prav tako teorija ne upošteva *družbeno-ekonomskega dejavnika* omejevanja dostopa do

¹⁶⁹ Glej primer *Kodeks slovenskih novinarjev* (2002). Poleg kodeksov demokratičnih družb je takšno poslanstvo novinarstva privzeto tudi v številnih mednarodnih novinarskih dokumentih, npr. *Münchenska deklaracija, Resolucija parlamentarne skupščine Sveta Evrope št. 1003*. Slednja tako poudarja, da če državljani »ne bi imeli na voljo potrebnih informacij o javnih zadevah, ki jim jih nudijo mediji, demokracija ne bi bila mogoča.«

informacij ter zasičenosti z informacijami in posledično izborom. Obenem pa teorija predpostavlja, da so novinarji *vedno* najbolj obveščeni in da *vedno* posredujejo le preverjene informacije, ki so *vedno* tudi odsev posameznih *novičarskih vrednot*.

- **Kolikor bolj so državljani obveščeni, toliko bolj politično participirajo**

Teorija napačno predpostavlja, da *želijo vsi državljani participirati v demokratičnem procesu*. Prav tako kot obveščенost še ne pomeni same participacije, ki je odvisna *tudi* od drugih dejavnikov, državljani lahko participirajo, tudi če niso obveščeni s strani medijev – misel, da vsi državljani participirajo enako ali da to sploh želijo, je iluzorna. Prav tako kot je ideal o velikem *demokratičnem dialogu* med vsemi državljani neizvedljiv. Novinarska predstava o tem, da dialog med državljani maksimira demokracijo, pa pozablja tudi na pomembno vprašanje – kako so njegovi zaključki preoblikovani v vpliv na tiste, ki odločajo.

- **Kolikor bolj obveščeni državljani participirajo, toliko bolj demokratična je država**

Obveščeni državljani in njihova politična dejavnost nista ključni za razvoj demokracije, srž problema se kaže v *vedno težjem dostopu državljanov do predstavnikov oblasti* ter v sprejemanju političnih in drugih gospodarskih odločitev brez vednosti državljanov in novinarjev.

Erjavčeva tako ugotavlja – in na ta način meče senco na Brechtovo teorijo, saj se le-ta posledično kaže kot maksima novinarskega poslanstva znotraj idealnega razumevanja demokracije – da novinarska teorija demokracije temelji na napačnih predpostavkah o participiranju obveščenih državljanov v demokraciji in novinarjem nalaga neuresničljive naloge, hkrati pa legitimira obstoječo novinarsko prakso (o tem gl. dalje). Prav tako teorija pozablja na družbene, ekonomske in razredne strukturne elemente ter na dejstvo, da imajo državljani različne interese, da torej nimamo opraviti s homogeno skupino enakomislečih ljudi. Obenem pa tudi predpostavlja idealne državljane in politike, ki *vedno* delujejo po demokratičnih načelih. Tudi če bodo namreč državljani obveščeni, še ne pomeni, da bodo samodejno razpravljali in dalje, tudi če bodo državljani participirali, še ne pomeni, da govorimo o demokratični ureditvi. Prav tako teorija poenostavljajoče predvideva, da bodo posamezniki delovali na temelju **razuma** (Brecht je nasprotno globoko prepričan v človeško razumsko sposobnost). Sodobna teorija namreč opozarja na številne slabosti človeške narave (gl. Lippmann 1999). Kot pomemben del kritike Erjavčeve prepoznavamo njeno sklepno

ugotovitev, da sodobno novinarstvo med svojimi programskimi shemami le redko najde prostor za **objave politično aktivnih državljanov**, pa čeprav naj bi sooblikovanje medijskih vsebin s strani javnosti predstavljalo temelj novinarske teorije demokracije (in Brechtove dvosmerne medijske komunikacije). Če že, potem novinarji večinoma poročajo o protestih in demonstracijah, kjer pa se novinarske zgodbe osredotočajo predvsem na prikaz pojava nasilja (t. i. novinarstvo spektakla). Novinarska teorija tudi še vedno napačno trdi, da je demokracija odvisna od obveščenosti državljanov, torej od novinarske ponudbe informacij, medtem ko sodobne raziskave jasno kažejo sliko vedno intenzivnejših gospodarskih vplivov (isto, 132). Tako se zdi, da Brechtova vizija o *javnosti odgovornemu novinarju, aktivnemu posamezniku* kot temelju demokratično urejene družbe ter *medijih kot podajalcih relevantnih informacij* za družbeno delovanje javnosti še enkrat več poklekne pred sodobnim *demokratičnim* stanjem. – Ko demokracija ni več v vsej svoj oddaljenosti bleščeč ideal, pač pa sodobno in v vsej svoji bližini prezentno stanje, se izkaže za utopijo, za ideal, ki ga je sanjal ta *večni optimist*.

5.3 Sodobna demokratična ureditev in tržno novinarstvo (v kontekstu Brechtove demokratične normativne paradigme novinarstva)

Ni se treba naslanjati na dobro staro, pač pa na slabo novo.
(Bertolt Brecht)

Sledeč avtorjevi navedeni misli in njegovi teoriji, se ne moremo izogniti osvetlitvi sodobnega novinarskega stanja. In da bi v pretres vzeli to sodobno novinarsko prakso, ni potrebno sklicevanje na *dobro staro*, pač pa je potrebno prepoznati *slabo novo* in uvideti ter opredeliti novo, *boljšo* pot. Če torej Brecht govori o novinarski odgovornosti javnosti in novinarju ter sprejemniku kot aktivnima subjektoma, potem bomo sami v nadaljevanju govorili o novinarski odgovornosti političnemu ter kapitalskemu sistemu in novinarju ter sprejemniku kot pasivnima subjektoma.

V nadaljevanju bodo zato izpostavljeni ključni vidiki sodobne novinarske prakse, ki jih novinarska teorija označuje kot **tržni model novinarstva** (Hardt 1996, McManus 1994). Osvetlili bomo tiste njegove bistvene poteze, ki jih Brecht – seveda z drugim predznakom – uvršča v svojo teorijo medijev kot demokratične platforme. Že zgoraj je bila na primeru radia

predstavljena njegova vizija svobodnih, javnosti odgovornih medijev in znotraj njih novinarstva. Teorijo smo v nadaljevanju postavili v širši kontekst sodobne teorije demokracije, da bi opozorili na nekatere zadržke, ki jih izreka sodobna novinarska misel. Ta namreč opozarja, da teorija demokracije danes služi kot zaščitni paravan novinarskemu spornemu ravnanju in svojskemu interpretiranju svobode in odgovornosti. Predvsem pa ne pomeni nujno aktivnega posameznika, ki sodeluje pri oblikovanju programskih vsebin in spreminjanju družbenih procesov, kot je predpostavljala Brecht. Sami bomo novinarsko svobodo razumeli kot *neomejeno svobodo z družbeno odgovornostjo* (gl. Poler Kovačič 2005).

Brechtovo upanje v prihodnost in njene spremembe je bilo neizmerno. Tako veliko, da svojo teorijo svobodnih medijev in njihove temeljne funkcije *postavi* v demokratično družbeno ureditev: »[A]parati danes še niso aparati skupnosti [...] proizvodna sredstva ne pripadajo proizvajalcem in [...] zato delo dobiva naravo blaga ter zapade splošnim blagovnim zakonom,« zapiše (1987: 29; poudarila P. Z.). Paradoks, ki smo mu priča – in z nami bi se verjetno strinjal tudi sam Brecht – je, da v času sodobne demokratične družbene ureditve govorimo o drugačnem, tržnem modelu novinarstva, medtem ko normativna paradigma ostaja mrtva črka na papirju in tema akademskih diskurzov. Halimi (2003) o sodobnem novinarskem stanju zapiše misel, sorodno Brechtovi zgoraj: »Kako obzirno pojasniti novinarju, da ima samo malo več moči nad informacijo kot blagajničarka v supermarketu nad trgovskimi strategijami svojega delodajalca?« Razlika je le ena, če Brecht še verjame v *boljšo* prihodnost, potem se zdi, da Halimi govori s stališča gole prezence kot mrtve točke.¹⁷⁰

Ob tem pa se nam zastavlja ključno vprašanje – *komu je danes odgovoren novinar?* Medtem ko normativna paradigma novinarstva predvideva njegovo odgovornost javnosti in Brecht govori o obveščenosti javnosti kot temelju delovanja demokratično urejene družbe, tržno novinarstvo postaja vedno bolj dovzetno za kapitalske in politične pritiske. Poler Kovačičeva (2005: 21–24) ugotavlja, da je sodobni novinar odgovoren predvsem kapitalu in politiki in predlaga – namesto normativnega in tržnega modela – nov **model postmodernega novinarstva**, ki bi zajel tudi trenutno družbeno stanje in sodobne prakse ter temeljil na **»vrnitvi novinarja kot etičnega subjekta«**.

¹⁷⁰ Poudarimo, da se ob tej primerjavi jasno zavedamo našega šablonskega početja. Brechtovo teorijo in sodobni čas namreč deli enormen prepad in številna izpuščena dejstva. Vendar pa naša primerjava izhaja iz skupnega imenovalca obeh polov – novinarski demokratični ideal kot vizija in kot realnost tržne logike.

5.3.1 Sodobno (»antibrechtovsko«) demokratično stanje – tržno novinarstvo

Novinarski diskurz se uresničuje prek množičnih medijev in že Brecht se zaveda moči (in možnosti zlorabe), ki jo s seboj prinašajo »aparati«. Mediji namreč oskrbujejo posameznike z informacijami, ki so bistvene za njihovo delovanje. **Odgovornost javnosti in aktiviranje kritičnih posameznikov** je torej zanj njihova temeljna naloga. Podobno Poler Kovačičeva (2005: 57) model normativnega novinarstva utemljuje na prepričanju, da imajo množični mediji določeno družbeno odgovornost in da je njihova osrednja funkcija obveščanje. Teorija družbene odgovornosti ugotavlja, da imajo mediji obveznost, da delujejo kot nadzorniki oblasti, od česar je odvisno delovanje demokracije. Njen predpogoj je namreč obveščen državljan (Poler Kovačič isto, 56). Ali kot zapiše Koširjeva (2003: 61): »[G]re za dejavnost, ki je to, kar je, zaradi javnosti.« Brechtovo vizijo normativnega novinarstva bi lahko tako prevedli v točke Hutchinsovega poročila o funkciji svobodnega in odgovornega tiska (v Lambeth 1997: 17):

- zagotavljati resnicoljuben in celovit prikaz dogodkov dneva v takšnem kontekstu, ki jim daje pomen,
- služiti kot forum za izmenjavo komentarjev in kritike,
- ponuditi reprezentativno podobo konstitutivnih družbenih skupin,
- predstavljati in razjasnjevati družbene cilje in vrednote,
- zagotavljati celovit dostop do dnevnih informacij.

Edmund B. Lambeth nadalje pravi, da se družbena odgovornost medijev kaže kot

tradicionalna vloga medijev kot psa čuvaja, ki kot predstavnik ljudstva, varujoč njegovo "pravico, da izve", bedi nad oblastjo. Dejansko imajo javna glasila kot služabniki javnega interesa dolžnost [...] da bi spremljali delovanje izvoljenih funkcionarjev in uradništva (isto, 20; poudarila P. Z.).

Tudi Brecht govori o dolžnosti medijev, da nadzorujejo delovanje javnih institucij in dolžnosti le-teh, da te vloge novinarstva ne onemogočajo. Tako govorimo o **novinarstvu kot četrti veji oblasti** ter o njegovem akterju kot psu čuvaju, ki »bdi nad oblastjo kot skrbnik javnega interesa« (Lambeth isto). Zato Poler Kovačičeva upravičeno zapiše: »Novinarstvo je predvsem dejavnost za obče dobro« (isto, 57–58). In že Brecht poudarja, da je odgovornost

javnosti nerazdružljivo povezana s svobodo akterjev novinarskega sporočanja, ki ne sme biti odvisna od »vladajočih ustanov« ali »lastnikov aparatov«.¹⁷¹

In kot antipod takšnemu razumevanju vloge novinarstva prepoznavamo prevladujoči način sodobnega novinarskega sporočanja, ki ga imenujemo **tržni model novinarstva**, katerega miselnost temelji na tržni logiki (McManus 1994: 1–4). Zanj je v nasprotju z normativno paradigmo značilna **podrejenost ekonomski in politični sferi** (Poler Kovačič 2005: 20; 67–68). »Množična občila in z njimi novinarji so le še izjemoma zavezani javnosti,« piše Koširjeva (2003: 65). Na ta način v praksi izgineva utopičen – tudi Brechtov – pogled na novinarstvo kot četrto vejo oblasti (Hardt 1996: 22) in posledično Brechtova bistvena postavka – vznik aktivnega subjekta. »Razviti demokratični svet komaj še zmore vztrajati na okopih elitnega, kvalitetnega novinarstva,« zato »odgovorno novinarstvo kot osnovno opravilo novinarjev izginja,« ugotavlja Koširjeva (isto, 46; 63).

Če povzamemo po Halimiju (2003) lahko tržno novinarstvo opredelimo kot sodobno novinarsko prakso, za katero so značilni ekonomski in politični vpliv, katerih najvidnejše posledice so: koncentracija medijskega lastništva, kolizija interesov, pasivnost novinarjev, odgovornih politiki ter kapitalu in komercialna produkcija **novice, ki postane blago**, namenjeno javnosti kot medijskemu potrošniku (gl. tudi McManus 1994). Tržna logika namreč narekuje željo po dobičku, zato sodobni mediji ne morejo več zagotavljati svobodnih prostorov javnosti. Zdi se, da v večini primerov ravnajo ravno nasprotno, reproducirajo monopol politične in kapitalske elite. »K temu cilju prispeva vloga zabave oziroma infozabave, ki jo označujemo kot temeljno vlogo tržno usmerjenih množičnih medijev,« še dodaja Poler Kovačičeva (isto, 70). Halimi zato sodobno demokratično ureditev označi za čas enoumja, ko večina množičnih medijev pristaja na »brezglavi tek po zaslužku«, kjer je pomembno le to, da prehitš konkurenco. Na ta način odgovornost javnosti izgublja status neomajne vrednote. Mediji so tako stopili na trg, sprejeli njegove zakonitosti in postali »marionete« v rokah gospodarjev sveta. Zato sanje o medijih kot prostoru demokratične debate niso več smiselne, še dodaja Halimi (prav tam). Teza torej, ki dokončno spodkoplje Brechtovo vizijo o mediju kot »komunikacijskem aparatu«. Halimi pa svoj pogled še radikalizira, ko označi sodobno novinarstvo, ki naj bi po svoji funkciji predstavljalo

¹⁷¹ Brechtova pozornost je sicer v prvi vrsti namenjena aktivni javnosti, kot sprejemniku znotraj novinarskega sporočanja procesa, saj ta le *obveščena* lahko uresničuje demokratično vizijo in vpliva na družbene procese.

podaljšano roko javnosti oziroma vzvod javnosti, ko ta želi vplivati na delovanje javnih institucij, kot ambivalentno sodobno prakso. Novinarstvo namreč na eni strani trdno stoji v politični sferi in nastopa kot branilec elite ter na drugi strani skrbno varuje svoj monopol nad javno besedo in na ta način onemogoča aktivno javnost, ki naj bi predstavljala temelj demokracije. Tako se izkaže (Brechtova) ideja o novinarski primarni odgovornosti javnosti za ideal, saj so mediji sami del sistema, proti kateremu ne morejo delovati (isto). Brechtova agitacija proti »kulinarični« naravi medijev, katere temeljna značilnost je zabava, pa v tržnem novinarstvu postaja njegov osrednji predmet in ima zdaj še pridodan pomen – prodaja potrošnikov oglaševalcem. In tudi zato se zdi, da že zgoraj obravnavane [Brechtove postavke] ne vzdržijo znotraj analize sodobne novinarske prakse:

- [Napraviti produktivna aktualna dogajanja sama; novinar kot aktivni proizvajalec medijskih vsebin] → Sodobna novinarska praksa izpostavlja **pasivnost novinarjev** (pomanjkanje kapitala, pritiski znotraj medijskih hiš in političnih lobijev, razvada novinarjev – enostavno prepisovanje novic, ki jih posredujejo tiskovne agencije) ter prevlado besedil služb za odnose z javnostmi in drugih promocijskih besedil. Prav tako narašča *proizvajanje* dogodkov, ki to sploh niso in so predvsem propagandne narave, t. i. **psevdogodki** (gl. Drame 1992; Halimi 2003; Košir 2003; Poler Kovačič 2005).
- [Programske vsebine morajo koristiti javnosti, obveščati in poučevati] → Danes **novinarske vsebine zabavajo in koristijo predvsem politični ter kapitalski sferi** v ozadju. Na račun zabave odvrčajo pozornost javnosti od zanjo *zares* pomembnih tem ter jo istočasno *prodajajo* oglaševalcem (gl. Halimi 2003; McManus 1994).
- [Medijska navzočnost pri vseh družbeno relevantnih temah in prikaz delovanja družbenih institucij ter njihovih predstavnikov, novinarstvo kot četrta veja oblasti] → Danes sprejemanje političnih in drugih gospodarskih odločitev poteka **brez vednosti novinarjev in državljanov**. Uradne slike dogodkov s strani služb za odnose z javnostmi pa le redko odražajo realno dogajanje *za vrati* (gl. Erjavec 2004; McManus 1994).
- [Upor zoper dejstvo, da vsaka oblast želi nad medijem uveljaviti svoj vpliv] → Mediji so **zaradi preživetja na trgu pripravljene sprejeti oblast**, ki jim zagotavlja eksistenco. Čeprav naj bi o novinarstvu govorili kot o neodvisnem in avtonomnem, javnosti odgovornem diskurzu. Novinarji kot pripadniki konkurenčnih (komercialnih) medijskih hiš so danes prisiljeni v *tekmovanje* za informacijo in posledično uklonitvijo zahtevam politikov in drugih subjektov moči (gl. Halimi 2003).

- [Žanr intervjuja kot bolj resnicoljuben] → Danes se pojavlja problem t. i. **dogovorjenih intervjujev**, ko intervjuvanci zahtevajo predhodni vpogled v zastavljena vprašanja. Na ta način intervju izgublja »brechtovsko« funkcijo posredovanja »nepripravljenih odgovorov« kot najbolj resnicoljubnih. Tako se intervjuji spreminjajo v propagandno blago in niso več nosilci javnega interesa (gl. Drame 1992; Košir 2003; Halimi 2003).
- [Razprave strokovnjakov o družbeno pomembnih temah] → Danes je vsako *mnenje z ulice* reprezentirano kot mnenje strokovnjaka, saj priti do mnenja slednjega, za novinarja pomeni izbrati *daljšo pot*. Zato so v medijih **mnenja strokovnjakov v manjšini**. Pomenijo namreč tudi širšo in bolj poglobljeno predstavitev obravnavane problematike, ki zahteva več novinarjevega (in prejemnikovega) časa in pozornosti. Zato se danes – v času »brechtovskih« hitro prebavljivih »kulinaričnih« vsebin – takšne celovitejše in bolj poglobljene analize kažejo kot nezaželena oblika (gl. Košir 2003; McManus 1994).
- [Kakovostne vsebine, ki so pomembne za delovanje javnosti, morajo prevladovati in biti hkrati jasno ločene od zabavnih vsebin] → Sodobno novinarstvo teži k **škandalom** in **zabavi** (t. i. rumeno novinarstvo) ter **prepletanju informativnih in zabavnih vsebin** (t. i. infotainment). Takšne medijske vsebine namreč prinašajo dobiček in so javnosti posredovane pod pretvezo, da si to *želi vedeti* (gl. Poler Kovačič 2005).
- [Transparentna poraba javnih sredstev] → Zaradi sodobnega pojava **komercialnih medijev** ta Brechtova postavka ne vzdrži več. Komercialni mediji namreč na trgu delujejo kot zasebna podjetja, ki svojih sredstev ne pridobivajo z naslova javnosti, zato niso dolžna utemeljevati njihove porabe. Tako o transparentni porabi javnih sredstev lahko govorimo le znotraj javnega servisa (gl. Bašič Hrvat in Milosavljević 2001).
- [Mediji kot tribuna javne diskusije – »komunikacijski aparat« – kjer ima vsak posameznik pravico do objave svojega mnenja] → V praksi se ideja kaže kot neuresničljiv ideal, saj **posameznik praviloma nima dostopa** (ali pa je ta omejen in odvisen od njegovega družbenega in finančnega statusa) **do medijskega prostora**. Vprašanje pa je, če si *aktivno sodelovati* sploh želi (gl. Erjavec 2004).

Melita Poler Kovačič (2005: 69) prepoznava bistvene razlike med **normativno**¹ (Brechtovo) in **tržno**² paradigmo novinarstva v:

- **ciljih oziroma funkcijah sporočanja**

(¹obveščena javnost kot pogoj za uresničevanje demokratične ureditve; ²množični mediji prodajajo potrošnikom medijsko vsebino ter obenem oglaševalcem dostop do občinstva),

- **mestu sporočevalca oziroma nadzoru nad sporočanjem**

(¹novinar avtonomno – zavezan etičnim postavkam in javnosti – obvladuje novinarski sporočanski proces; ²novinar deluje v interesu naročnika (oglaševalca) oziroma lastnika, ki tako prevzema nadzor nad sporočanjem in stopa na mesto sporočevalca),

- **vlogah novinarja in obravnavi naslovnikov**

(¹aktivna vloga novinarja in javnost kot suveren, enakovredni člen, ki sprejema in se aktivno odziva na novinarske vsebine – posameznik kot nosilec komunikacijskih pravic; ²nemoč novinarja, ki nagovarja pasivno javnost kot medijskega potrošnika, pri čemer je njegova pasivna drža v skladu s pomanjkanjem časa – intenzivirana proizvodnja novic – in kapitala (gl. tudi McManus 1994: 22–23)),

- **primarnih obveznostih oziroma odgovornosti sporočevalca**

(¹novinar odgovoren javnosti in delovanju v javno dobro z nadzorom nad delovanjem družbenih institucij javnosti posreduje informacije, ki so bistvene za njeno delovanje; ²novinar je primarno odgovoren lastniku in deluje v skladu z vsakokratno medijsko politiko ter predvsem zagotavlja potrošnike oglaševalcem).

Z vidika Brechtove teorije radia je za našo obravnavo na tem mestu najpomembnejši poudarek, ki ga avtor namenja vlogi množičnih medijev pri **vzniku aktivnega subjekta** kot razmišljujočega in kritičnega člana družbe. Subjekta, ki se – sledeč besedi njegovega epskega gledališča – ne vživlja v posredovane vsebine, ohranja distanco in ker stavi na svoj razum, uživa ob spoznanju. Pojem aktivnega subjekta znotraj novinarske teorije Poler Kovačičeva (isto, 119–120) opredeljuje kot:

- avtonomni nosilec dejanj, ki ni samo pasivni sprejemnik sporočevalčevega monologa, ampak posredovano sporočilo kritično vrednoti, nanj odgovarja in se opredeljuje v skladu s komunikacijskimi pravicami, ki mu kot državljanu demokratično urejene družbe pripadajo, informacije množičnih medijev pa tudi uporablja pri svojem delovanju,

- je dejaven in ne želi biti zgolj potrošnik in sredstvo za doseganje ekonomskih in političnih ciljev,
- ravna kot avtonomna in odgovorna oseba, ki se zaveda svojih pravic in dolžnosti.

Avtorica ugotavlja, da je mesto naslovnika bistveno opredeljeno z odgovorom na vprašanje, *komu je novinar primarno odgovoren*¹⁷² (isto). Brecht govori o **novinarski odgovornosti javnosti** v smislu obveščenosti posameznika za njegovo delovanje v družbi. **Javnost** ima torej v njegovi teoriji (tudi gledališki) ključno vlogo. **Aktivni – potem ko je bil predhodno obveščen – posameznik se odziva na novinarsko poročanje in opravlja svojo vlogo za demokracijo odgovornega državljana.** Novinarstvo torej deluje v javno dobro, kar pomeni, »da so naslovniki cilj po sebi in ne sredstvo za doseganje višjih ciljev,« zapiše Poler Kovačičeva (isto, 108–109).

Sodobna novinarska praksa v celoti negira zgoraj začrtane smernice. Aktivni subjekt se v tržnem modelu novinarstva spremeni v potrošnika in potencialnega volivca – novinarska odgovornost kapitalski in politični sferi – ki pasivno in nekritično sprejema novinarske vsebine. Namen sporočevalca ni več zagotoviti javnosti, kar *potrebuje*, ampak ponuditi občinstvu, kar *hoče*¹⁷³ – in bo kupilo. Produkt namreč, ki bo zanj plačal nosilec ekonomskega ali političnega interesa (Halimi 2003). Poler Kovačičeva zato zapiše, da ima naslovnik za sporočevalca vrednost le kot »sredstvo za doseganje ciljev gospodarske in politične moči ter oblasti« (isto, 112). Mediji na ta način pozabljajo na svojo primarno zavezanost javnosti in podlegajo aspiracijam svojih lastnikov in naročnikov. Javnosti so tako posredovane »informacije«, ki služijo kot proizvod, ki ga bodo potrošniki kupili in bo zato posamezni medij zaželen vir oglaševanja. Ob tem Poler Kovačičeva (isto, 111) poudarja, da gre izvor teh sprememb – poleg obravnavanih lastniških razmerij – iskati tudi v spremenjeni sodobni javnosti, ki jo zanimajo škandali, zabava in lahkotne vsebine ter mnogo manj resne politične teme. A Koširjeva (2003: 114) ob tem vseeno dodaja, da javnost sicer res želi takšne vsebine, a šele potem, ko so jo množični mediji nanje navadili in druge izbire pogosto sploh nima.

¹⁷² Avtorica omenjeno razsežnost vprašanja postavlja v okvir *etike* (prav tam).

¹⁷³ V novinarski teoriji poznamo štiri velike laži, ki jih mediji navajajo v svojo obrambo, zakaj je njihova pozornost namenjena takšnim vsebinam: 1. mediji so zrcalo družbe in kot taki le reflektirajo svet, kakršen je; 2. mediji posredujejo občinstvu le tisto, kar si to želi; 3. tisti, ki jim takšne vsebine ne ustrezajo, lahko zamenjajo medij; 4. takšne vsebine so le neškodljiva zabava (gl. Belsey 1992: 79).

Sodobni mediji tako posameznika spreminjajo v pasivnega opazovalca, ki v nasprotju z Brechtovo vizijo ne vzpostavi kritične drže do družbenih dogajanj – *ve* namreč, da na potek dogajanj nima vpliva. In zdi se, da na ta način postaja podoben Brechtovemu gledalcu stare drame, kjer božanstva in kasneje usoda rišejo *neizogibno* posameznikovo pot. Javnost tako postane pasivni objekt sporočevalčevega monologa, piše Poler Kovačičeva (isto, 116–117). Torej je, paradoksalno, sodobno demokratično stanje zopet podvrženo enosmerni komunikaciji, ki pa jo že Brechtova teorija prepoznava za napačno, ko želi radio narediti za »aparatus dvosmerne komunikacije«. »Narediti, da bi posameznik ne samo sprejemal, pač pa tudi oddajal,« je za Brechta tako temelj *vsakega* množičnega medija in bistvo *drugačne družbene ureditve*. Brechtova teorija se nam zato na tem mestu kaže kot ideal, ki v sodobni tržni logiki ni uresničljiv.¹⁷⁴ Ker tržno novinarstvo tako predpostavlja zanikanje vrednot normativne – Brechtove – paradigme novinarstva, Manca Košir pa ob tem še poudarja, da mediji *niso* ogledala stvarnosti (gl. dalje), *mora biti* novinar zavezan predvsem *približevanju k idealu odgovornega novinarstva*, in sicer s točnostjo, uravnoteženostjo in preverjenostjo dejstev (2003: 63). Ali kot zapiše Halimi (2003), bi v sodobni družbi moralo obstojati le eno novinarstvo – **odgovorno novinarstvo**, ki se ne skriva za teoretičnimi zmožnostmi in nezmožnostmi svojega poslanstva, pač pa k temu teži vsak njegov član, ki se zaveda svojega dostojanstva. Zato Brechtovo misel prepoznavamo kot normativ, ki bi mu moral slediti **novinar kot etično osveščen posameznik** (Poler Kovačič isto). Novinar je namreč v prvi vrsti subjekt – prav tako kot njegov sprejemnik¹⁷⁵ – ki odgovorno stoji za svojimi dejanji in prepoznava osebno odgovornost do posameznika kot svoje temeljno poslanstvo. Ali kot zapiše Koširjeva: »Naj se še tako izgovarjamo na slabo demokratično urejenost naše družbe, na šibko pravno državo, dejstvo ostaja: novinar se mora osebno odločiti, komu bo služil, komu bo kaj in zakaj govoril.« (isto, 77)

Tako tudi Brecht, ta »ubogi B. B.«, navkljub spoznanju o možni zlorabi in manipulaciji medijev ter tako utopični naravi svoje vizije o radiu kot *vedno* demokratičnem mediju, do konca verjame v **odgovornega (pišočega) posameznika**. – Pisatelj, gledališčnik, novinarja, ki v boju proti *brezposledičnosti* s svojimi dejanji in prikazovanji družbenih pojavov nakazuje *večno* možnost sprememb. Tak, kot je bil *on sam*.

¹⁷⁴ Opozorimo na zadržek Poler Kovačičeve tudi napram tistemu normativnemu modelu novinarstva, v katerem sprejemnik prav tako zaseda vlogo opazovalca, ki ima le malo stikov z novinarji (prav tam).

¹⁷⁵ Poudarimo, da Brecht sicer v teoriji sledi svoji naravnosti k (samoupravnim) kolektivom, zato ima, ko govori o aktivnem posamezniku – znotraj gledališkega in novinarskega diskurza – v mislih prav ta kolektiv.

6 Gledališki in novinarski diskurz – funkcija epskega gledališča in novinarstva po Brechtu

Delovni človek je ustvarjalen, nihče drug, in ne v duhu, v dejanskosti se mora z zrušenjem gospodarjev spremeniti v gospodarja samega sebe [...] se mora združiti s svojimi sotrpini in zlomiti mora sleherno začaranje, ki bi ga poskušali razprostrti čezenj.
(Bertolt Brecht; poudarila P. Z.)

Zdi se, da temeljno potezo Brechtove besede zrcali tako zgoraj zapisana beseda teorije kot njegova lirski drža, pesem *Proti zapeljevanju* se namreč konča s kitico:

Ne dajte se zapeljati. / Na tlako in v lakoto. / Česa se vam je bati? / Z vsem živim bo treba zaspati, / ničesar več ne bo (2007: 12).

In kot bo natančneje razvidno v nadaljevanju, ta avtorjeva misel zaznamuje celotni opus in njegovo osebnostno držo. Primerjava, ki jo vpeljujemo v tem poglavju in je opozarjala nase že tekom prejšnjih poglavij, seveda ne bi bila mogoča, v kolikor ne bi Brecht svojega pogleda na gledališče razvijal znotraj polja teorije (poleg preizkušnja postavk v praksi) in v kolikor ne bi, kot smo opozorili že zgoraj, sam pri teoriji radia kot medija opozoril na plodne gledališke formulacije, ki bi utegnile koristiti medijem in novinarskemu diskurzu znotraj njih. Zato imamo torej tekom celotnega dela opraviti s **transpozicijo pojmov iz gledališkega v novinarski diskurz**.¹⁷⁶ V nadaljevanju jemljemo v pretres tiste bistvene elemente njegove misli o gledališču in radiu, ki posegajo na področje teorij obeh diskurzov in jih spoznavamo za reprezentativne pokazatelje avtorjeve misli – pri vzpostavitvi *idealne družbene ureditve*. In če smo v prejšnjih poglavjih opozorili na nekatere sodobne osvetlitve, ki na Brechtovo teorijo radia mečejo luč utopije, na njegovo gledališko teorijo pa luč ideološkosti, potem bomo v nadaljevanju izpostavili predvsem tri temeljne pojme in njihova učinkovanja, ki jih razumemo kot kohezivni element med obema poloma avtorjeve teorije (torej dvojice: literatura, gledališče–novinarstvo): **odgovornost javnosti, mimezis in aktivni subjekt**. Pri tem bomo

¹⁷⁶ Brecht namreč znotraj umetniškega in novinarskega diskurza uporablja iste pojme. Ponazorimo: Brecht govori o starem meščanskem gledališču, ki opušča vsakršno zvezo z aktualnim družbenim dogajanjem in gledalcu pričara iluzijo *izmišljenega* sveta ter tako zadovoljuje le še njegove »kulinarične« potrebe. Enako tudi pri teoriji radia zavrača njegove »kulinarične« vsebine, ki posameznika oddaljujejo od družbenega dogajanja, ko predvsem zabavajo in ne prikazujejo dogodkov v njihovi *posledičnosti*. Na ta način onemogočajo posameznikovo aktivno držo. Obveščena javnost predstavlja namreč predpogoj za družbeno spreminjanje.

omenjeno trojico razumeli znotraj komunikacijske verige: *pošiljatelj-sporočilo-prejemnik*, torej, *kdo-(kaj)/kako-komu*:

- *odgovornost javnosti*: avtor in novinar kot aktivna subjekta odgovorna javnosti in občemu dobremu,
- *mimezis*: posnemanje kot »nastavljanje« ogledala družbi, a ogledalo je v rokah javnosti odgovornega aktivnega subjekta, ki nastopa proti iluzorni brezposlednosti družbenih praks,
- *aktivni subjekt*: sprejemnik kot kritično ozaveščen subjekt, ki aktivno deluje znotraj družbenih procesov in gledališkega prisostvovanja ter pri podajanju povratnih informacij znotraj novinarskega sporočanja procesa.

Brecht namreč kot temeljno funkcijo družbenega delovanja prepoznava odgovornost javnosti in delovanje v njeno korist. Tako se njegov cilj kaže v **vzpostavitvi kritičnega posameznika**, ki bo **aktivno sodeloval** v družbenih procesih in na ta način pripomogel k **spreminjanju sveta** in dane družbene ureditve. Brecht vse takratne institucije (gledališče, medije)¹⁷⁷ razume v nasprotju s to svojo zahtevo, zato predvideva nujne spremembe – na poti k vzpostavitvi nove, *boljše* (demokratične) ureditve. Javne ustanove Brecht namreč razume kot dele ideološke zgradbe, torej pomembne nosilce in ustvarjalce ideologije (1987: 78).¹⁷⁸

Imamo (in smo vezani na) ustanove, ki so na dnu svojega propada, a hkrati je takšno stanje vseeno prikrito z njihovim varljivim cvetenjem in s pokvarjenostjo vsega okrog njih (isto, 146).

Njegovo samospraševanje o družbeni funkciji in poslanstvu družbenih praks – medijev – lahko opredelimo tudi z Bernsteinovo mislijo, ki pravi, da si je o množičnih medijih potrebno postavljati ista temeljna vprašanja, kot si jih postavljamo o drugih močnih družbenih institucijah – o tem, komu služijo, o standardih, temah, lastnem interesu in o tem, ali je njihov lastni interes zasenčil javni interes (1997: 63).

¹⁷⁷ Brecht namreč med gledališko umetnostjo in radijskim medijem prepoznava sorodnosti, ki temeljijo v skupni funkciji obeh diskurzov. Omenjeni področji bomo sami razumeli še v nekoliko širšem kontekstu in poskušali (tudi) opozoriti na dejstvo, da avtor v veliki meri enači funkcijo literature in novinarstva – izhajajoč iz njegove življenjske vizije po *možnem* prevrednotenju obstoječega sveta v skladu z *demokratično* ureditvijo družbe.

¹⁷⁸ Podobno tudi Halimi v svojem delu *Novi psi čuvaji* (2003) govori o sodobnih medijih kot tvorcih ideologije, ki vplivajo na življenje posameznika.

Brecht govori o »**kulinaričnosti**« takratnih **praks**, ki služijo predvsem **zabavi** in **pasivizaciji posameznika**. On sam pa želi nasprotno, iz sredstev užitka – umetnost – napraviti predmete učenja. Tako se vseskozi zavzema za novo umetnost, ki bi umetnosti dala **poučnost** (podobno tudi novinarstvu pripisuje pomembno poučno funkcijo). K vzpostavitvi posameznika kot aktivnega subjekta bi namreč lahko veliko prispevali njegovi »poučni komadi«. Zapiše namreč:

*Imamo jalovo književnost, ki si ne samo prizadeva, da bi sama ne imela posledic, temveč se tudi nadvse napreza, da bi svoje bralce nevtralizirala, **prikazuje vse stvari in razmere brez njihovih posledic** (1987: 96; poudarila P. Z.).*

K takšnemu delovanju, ki bo imelo posledice, pa si mora prizadevati tudi radio, torej novinarstvo, ki takrat (kot smo ugotovili pa tudi danes) zadovoljuje posameznika predvsem z zabavnimi vsebinami. Medtem ko Brecht kot primarno izpostavlja njegovo **funkcijo obveščanja**. Ki pa jo – zdaj že pričakovano – povezuje s **funkcijo poučevanja**. Le-to pa moramo pri njem razumeti kot delovanje subjekta v interesu javnosti, saj ta le motivirana za delovanje tudi aktivno participira.¹⁷⁹ Opozoriti velja še, da Brecht v celoti ne zanika **zabavne funkcije** (podobno tudi pri gledališču), ki pa mora nujno ostajati sekundarnega pomena, saj v nasprotnem primeru z ustvarjanjem iluzije omamlja sprejemnika.¹⁸⁰

Brechtovo omenjeno misel razumemo šele potem, ko osvetlimo njegovo razumevanje literarnega (gledališkega) in novinarskega diskurza, ki se uresničujeta prek »**aparata**«, ki ga vsakokrat določa obstoječa družbena ureditev. Od tu namreč izhaja njegova pomembna družbena funkcija – odslikavati obstoječe družbeno stanje in družbene zakonitosti ter v sprejemnikih krepiti kritično zavest in omogočati posredovanje njihovega mnenja. Kar pa je seveda v nasprotju s praksami, ki pri posameznikih zbujejo občutek, da so stvari nespremenljive (gl. Suvin 1970). Torej se namen kaže v spremenitvi sveta – ki bo *boljši za človeka* – in pomeni kazanje in odpravljanje krivic sveta, tj. proizvodjalnih odnosov kapitalizma. Kar je seveda v skladu z neomejeno odgovornostjo javnosti. Zato se Brecht

¹⁷⁹ Ta poučna dimenzija se nam z današnjega stališča kaže kot sporna. Saj učenje *proti staremu* predpostavlja novo – Brechtovo – interpretacijo sveta, torej novo ideologijo, ki pa pri njem nikoli zares to ni (na kar smo poskušali opozoriti že zgoraj).

¹⁸⁰ Kot to po Brechtovem mnenju evidentno počne stara meščanska dramatika in takratna novinarska praksa.

razumljivo zavzema za **prikaz realnega**, ki bo sprejemnika (gledalca, bralca, poslušalca) silil k zavzetju kritične drže in aktivnega delovanja pri spreminjanju obstoječega družbenega stanja. Tako obema »aparatom« pripisuje ukvarjanje z **aktualnostjo** in zahteva razmišljujočega subjekta.

[G]ledališče potrebuje poleg neke tehniške ravni tudi v družbenem življenju krepko gibanje, ki je zainteresirano za svobodno pretresanje življenjskih vprašanj z namenom, da bi jih razrešilo, in ki lahko ta interes brani pred vsemi nasprotujočimi težnjami (Brecht 1987: 144).

Zato razumljivo kritično obravnava gledališki in medijski aparat, ki se podredi blagovnim zakonom (gl. primer tržnega novinarstva) in dovoljuje, da produkcijska sredstva aparata ne pripadajo več *interesom javnosti*, torej tistim, ki bi sicer morali delovati v interesu javnosti.

6.1 Odgovornost javnosti

Roland Barthes o Brechtu zapiše: »Njegovo delo se z vso silo upira reakcionarnemu mitu o nezavednem geniju in poseduje veličino, ki je najustreznejša našemu času: **veličino odgovornosti**« (v *Problemi* 1981: 46; poudarila P. Z.). In to Brechtovo *odgovorno držo* razumemo obenem kot temeljno potezo njegove teorije literature (gledališča) in novinarstva. Brecht sam to odgovornost smatra kot način prikazovanja realnosti, ki bo pripravil posameznika k razmisleku o *stanju svetu* in posledičnem aktivnem delovanju. Zato se zavzema za ukinitvev »kulinaričnih« diskurzov, tj. gledališkega in radijskega, ki temeljijo zgolj na zabavi in trenutni katarzi (očiščenju) ter svojega gledalca, poslušalca, bralca spreminjajo v pasivnega konzumenta (gl. Abirached v Toporišič 2007: 129). V nasprotju s tem v ospredje postavlja **družbeno-vzgojno** in **informativno funkcijo** gledališča in novinarstva. Smoter gledališke funkcije se tako kaže v poučevanju gledalca praktičnega delovanja, ki ima za cilj spreminjanje sveta – obveščanje posameznika za delovanje.¹⁸¹ – In temu cilju sledita tako literat kot novinar. Brecht namreč z družbenega vidika *pisatelj* razume kot pomembne

¹⁸¹ Podobno tudi novinarska teorija prepoznava za temeljno človeško komunikacijsko pravico njegovo obveščenost za delovanje (McManus 1994; gl. tudi Resolucijo Sveta Evrope).

delujoče subjekte, ki naj bi zastopali posamezne družbene plasti in vplivali nanje – tako da prevzemajo odgovornost za »družbo spreminjajoča« in »družbo potrjujoča dogajanja« (1987: 205). Novinarstvo je tako zavezano **obveščati javnost** o zanjo relevantnih temah, torej tistih, ki jih posameznik potrebuje za svoje delovanje. »Obveščati« o drugih manj pomembnih temah ali celo zabavati, je tako enako molčati, o določeni stvari ne govoriti, še opozarja Brecht.¹⁸² Tako literarni in novinarski diskurz opredelimo kot družbeni praksi, ki sta v svoji *biti* naravnani k odgovornemu ravnanju in delovanju za javnost. Torej morata omogočati sprejemniku kot subjektu, da zavzame aktivno držo do prikazanih dogajanj, ga spodbujati h kritičnemu razmišljanju in formiranju ter posredovanju lastnega mnenja. In predpogoj temu je takšen prikaz družbenih dogodkov, ki sprejemniku posreduje zavest, da nanje *lahko* vpliva. Obenem prikaz ni zreduciran na nivo po zabavi hrepenečega občinstva.¹⁸³ Brecht pa je kritičen tudi do različnih – tendencioznih – načinov prikazovanja, ki niso v skladu z zgornjo zahtevo in ne dopuščajo posamezniku svobodne izbire in oblikovanja lastnega mnenja.

"Prikazujoče, izbirajoče, priporočajoče" ravnanje kritike [kritika kot stališče v življenju] je prav tako izgubilo svojo upravičenost kot tisti del književnosti, ki ravna s snovjo zgolj ali pa pretežno prikazujoče in izbirajoče priporočajoče (Brecht 1987: 189).

Brecht to temeljno naravnost – odgovornost javnosti – umetnostnega in novinarskega diskurza naslanja na **svobodo**¹⁸⁴ njunih akterjev, ki pa se *mora* kazati v njihovem odgovornem delovanju. Zato se izreče proti vsakršnemu prisvajanju (radijskega) medija, ki bi vplivalo na

¹⁸² Brecht v svoji teoriji radia opozarja na naslednji fenomen, in sicer ob preučevanju dimenzije akustičnega. Če *izklopimo* čut vida, še ne pomeni, da nič ne vidimo, prav tako kot tišina še ne pomeni, da nič ne slišimo, ampak da si lahko predstavljamo, kar hočemo.

¹⁸³ Poler Kovačičeva prepozna fenomena **infozabave** in **tabloidnega novinarstva** v sodobni tržni novinarski praksi kot poglavitna. To novinarstvo ima predvsem vlogo zabave občinstva in na ta način ustvarjanje trga porabnikov za izdelke svojih oglaševalcev. **Razvedrilno novinarstvo** (*entertainment journalism*) je tako v vsakdanji medijski praksi količinsko prevladujoče nad javnim diskurzom, še zapiše avtorica (2005: 29–31).

Ko govorimo o sodobni novinarski praksi, moramo omeniti tudi drugi sodobni pol »Brechta po Brechtu« – gledališkega, namreč. V mislih imamo t. i. »**postbrechtovsko gledališče**«, ki ga definiramo kot gledališče, ki sledi avtorjevim postavkam – demontaže in dekonstrukcije – glede gledališkega *predstavljanja v predstavljanem*, vzpostavitvi *nove umetnosti gledanja* (pomembna postane tretja literarna metodološka paradigma: participacija publike) ter *uporabe tradicije kot materiala* (model posnemanja in prisvajanja tekstov). Obenem pa to gledališče pušča za seboj njegovo težnjo po dogmatizaciji in njegov politični slog (gl. Toporišič 2007: 132–134).

¹⁸⁴ Brecht sicer idealistično idejo o svobodi zavrača, saj jo razume kot orodje klasične meščanske ideologije. Buržoaziji namreč ustreza, da se o teh idealih *zgoj* govori in postulatov nikoli ne udejanja v praksi – na ta način namreč funkcionira kapitalizem (paralele s sodobnim stanjem so na tem mestu več kot očitne). Zato Brecht ostro nastopi proti meščanski kulturi, ki, določena z ideologijo idealističnega izvora, samo sebe razume kot neodvisni fenomen z odlično nekoristnostjo.

njegove vsebine in na delo nosilcev sporočanja procesa znotraj njega. Svobodne medije torej razume kot predpostavko javnosti odgovornega delovanja – v smeri spreminjanja družbene stvarnosti (in njene kapitalistične ureditve). In sicer tako, da vsak posameznik (torej tudi novinar, avtor) deluje odgovorno do Drugega (javnosti). Čemur pa ne ustreza stanje takratnega kapitalističnega družbenega reda, znotraj katerega o svobodnem umetnostnem in novinarskem diskurzu ni mogoče govoriti. Za to obliko družbene ureditve se namreč skriva meščanska ideologija, ki temelji na proizvodjalnih odnosih.

Na tem mestu se zdi pomembno opozoriti še na dejstvo, da Brecht v svojih spisih tako o gledališču kot medijih nikoli ne izpostavi vzvoda, ki bi varoval javnost pred morebitno novinarsko, avtorjevo namerno izmišljotino in laganjem (V-efekt kot vzvod, ki gledalca ščiti pred iluzijo v gledališču). Tako se jasno kaže Brechtova neskončna vera v odgovornost *prikazovalca*, v njegovo delovanje v dobrobit javnosti. In če si izposodimo besede Melite Poler Kovačič, lahko o Brechtu zapišemo, da brezkompromisno verjame, da je v »pogledu naslovnika, ki mu je novinar [in pisatelj] primarno odgovoren [...] skrita novinarjeva [in pisateljeva] identiteta, poslanstvo novinarjevega [in pisateljevega] poklica« (2005: 263).

6.2 Mimesis (ogledalo realnosti)

Pisatelj naj piše za ljudstvo, s katerim živi [...] Povedati resnico je zdaj že nujna naloga [...] V interesu ljudstva, v interesu širokih, delovnih množic je, da dobijo [...] dejanskosti zveste posnetke življenja, in dejanskosti zvesti posnetki življenja dejansko koristijo samo ljudstvu, širokim delovnim množicam, biti morajo torej brezpogojno razumljivi in plodni, torej ljudski.
(Bertolt Brecht)

Že zgoraj smo obravnavali Brechtov odnos do pojma mimesis v gledališču in izpostavili temeljno potezo epskega gledališča, ki zanika staro meščansko, aristotelsko dramatiko. Njen prikaz namreč zavaja in omamlja (podobno kot fenomen zabave pri radiu), izpostavlja usodo kot neizogibno dejstvo in aktivno posameznikovo delovanje kot vnaprej propadlo gesto. Na ta način je posameznik postavljen v sanjski svet, kjer *zgolj* kopira vsebine, ki ga učijo, kako mora misliti in kako delovati. Z vživetjem se popolnoma prepusti čustvovanju in preneha

razlikovati med odrskim in resničnim svetom.¹⁸⁵ Iluzionistično gledališče tako pričara gledalcu občutek, da je sam res tam, sredi resničnega dogajanja. Vzpostavljajoč takšno impresijo naravnosti, gledalec ne more več ustvariti svoje lastne sodbe in ne preostane mu drugega, kot deliti doživetja z osebami na odru in tudi sam postati pripadajoč »naravni objekt« (Blau 1989: 184). Brecht zato zapiše:

Samo kdor se je rešil iluzije, ima možnost, da bo uravnaval svoje življenje, samo kdor prisili izkoriščevalce, da razkrijejo, kako zase ne morejo najti opravičila (1987: 130).

Epsko gledališče (in radio kot medij) tako zahteva **objektivni prikaz dogodkov**, ki temelji na realnem svetu. Ta je prikazan kot objekt, ki ga gledalec preučuje in na ta način spozna temeljne lastnosti družbenih odnosov. Vendar pa Brecht ob tem zapiše: »Če se v umetnosti kaže življenje kakor v ogledalu, se to dogaja s posebnimi ogledali« (isto, 392). Brecht namreč znotraj gledališkega in novinarskega diskurza govori o posebni vrsti posnemanja – ogledalo tako nastavlja javnosti odgovoren subjekt. Takšen način prikazovanja zanika junakovo iluzionistično prikazovanje na odru kot edini možni svet in kaže na »dogajanje za dogajanjem«. Brecht namreč zapiše: »Gledališče se mora v resnici zavzeti za to, da more in sme ustvarjati učinkovite upodobitve resničnosti« (isto, 377). Tako torej zahteva gledalčevo kritično sprejemanje vsebine, demistificiranje ideoloških predpostavk posamezne družbe in na ta način spreminjanje sveta in utečenih dogem, ki veljajo za naravne (gl. Suvin 1966: 22–24). Zato sam prikaz sestoji iz stvari, kot da ta ni poznana in šele zdaj jo ugledamo v novi luči in jo želimo spremeniti. In po mnenju Armaninija je ravno to temeljna Brechtova poteza – stvarjem odvzeti pečat znanega in vsakdanjega ter jih pokazati kot nepoznane, nevsakdanje. Kot ugotavlja, pa je ravno nasprotno moč zaslediti pri »ideoloških rigidnih množičnih medijih«.¹⁸⁶ S pomočjo **distance** (potujitvenega učinka) – fenomena, ki je za Brechta značilen – se namreč ne kaže samo stvarnost, ampak tudi njena minljivost (1982: 30). Njegov način prikazovanja najbolje opiše Ihering (v Suvin 1970: 35): »Brecht ne zmanjšuje velikosti ljudi. On ne atomizira njihove like. On jih oddaljuje [...] On želi, da se

¹⁸⁵ Podobno kritiko zasledimo tudi znotraj novinarske teorije, kjer teoretiki opozarjajo na sodobne novinarske žanre in vsebine, ki posrkajo posameznika vase – močno sklicujoč se na njegovo čustveno prizadetost – ga na ta način pasivizirajo in njegov pogled odmikajo od realnih družbenih problemov (gl. McManus 1994).

¹⁸⁶ Novinar s svojim prikazovanjem *naj ne bi* navajal sprejemnika, da so reprezentirane stvari nespremenljive in obče veljavne, pač pa se mora nenehno spraševati o družbenih procesih. V nasprotnem primeru sicer krepi pasivno vlogo sprejemnika, ki misli, da na stvari nima vpliva in sprijaznjeno resignira.

dogodki prikažejo zaradi njih samih.«¹⁸⁷ In v želji, da bi preprečil varljiv videz odrske iluzije, Brecht uporabi tehniko **potujitvenega učinka**, ki izraža *nasprotje med dogodkom in posredovanjem dogodka*. Želi namreč *ohraniti razdaljo med odrom in gledalcem* in v njem vzbuditi kritično zavest. Zato uvaja **pedagoško-dokumentarni način prikazovanja** v gledališču. Gledalec se mora jasno zavedati, da je v gledališču in da *ne* gleda resničnega dogajanja, pač pa da je predstava pred njim zgolj vnaprej naučena igrana situacija.¹⁸⁸ Zato se ne vživlja, ne doživi katarze, pač pa sprejema napotke, kako ravnati v vsakdanjem življenju. Vendar pa Brecht ne zanika vživljanja gledalca v celoti, pač pa mu gre v prvi vrsti za poudarjanje gledalčeve sposobnosti kritičnega dojetja in posledičnega vplivanja na družbene procese. In da bi bil gledalec sposoben te kritične drže, je vživljanje potrebno omejiti in dovoliti le do tiste mere, da gledalec v vlogi prepozna sebe in se povzpne nad njo.¹⁸⁹ Zato mora gledališče – in ravno tako novinarstvo – na preprost način kazati sliko sveta, tako da le-ta postane sprejemniku umljiva, kar je bistvenega pomena za njegovo družbeno delovanje. Na ta način namreč oba diskurza izpolnjujeta svoj temeljni cilj – vzbuditi kritično držo posameznika in krepiti njegovo aktivno vlogo (gledališki gledalec je na tem mestu izenačen z medijskim sprejemnikom). Gledališče naj bi tako učilo poseben način opazovanja, ocenjujoče in pozorno stališče do dogajanj (Brecht 1987: 51). Gledalcu namreč posreduje epske – »novinarske«, na aktualnosti temelječe – teme: politične, ekonomske in širše

¹⁸⁷ Na tem mestu se kaže ideja o zrcalnem odsevu in subjektu kot njegovemu postavljavcu. Formo zrcala znotraj literarnega diskurza najbolje ponotranji obdobje realizma, ki za svojo maksimo postavi naslednjo tezo: *Roman je ogledalo, ki se sprehaja po veliki cesti*. Literatura torej nastopa kot ogledalo resničnosti. Vendar pa se že kmalu pojavi teza o subjektivnem elementu znotraj vsakega procesa zrcaljenja, torej avtorjevem subjektivnem doprinosu literarnemu prikazu (gl. Virk 1999).

¹⁸⁸ Zanimivo, da Brecht opozarja isto, kot mnogo pozneje o sodobnem novinarskem diskurzu piše Halimi (2003) – medijski sprejemnik bi se moral zavedati, da so novice konstrukt in ne ogledalo realnosti. Mediji namreč ne zrcalijo družbene stvarnosti, zato se ta postavka v realnosti kaže kot neuresničljivi ideal. Sodobna novinarska teorija govori o **medijski konstrukciji realnosti**, ki ne ustreza pojmu medija kot zrcala. Še več, Koširjeva (2003: 75) zapiše: »Mediji ne odsevajo družbene stvarnosti in niso ogledalo družbe.« Množični mediji konstruirajo realnost in njene reprezentcije. Medijska konstrukcija realnosti ustvarja vzporedni svet, ki določa naše vrednote in življenjski slog. S stereotipi in klišeji opredeljuje naša stališča, s tem, ko predpostavlja določene modele ravnanj in jih legitimizira. Mediji torej niso ogledalo družbe, temveč družbeni aparat, ki prenaša določen kulturni model, prek katerega se družba globalizira, unificira in totalizira. Posamezniki tako delujejo na podlagi medijskih podob in ne več lastnih izkušenj. Družba postaja zrcalna podoba množičnih občil. Vedno gre namreč za interpretacijo stvarnosti, ki je vsakokrat odvisna od uredniškega koncepta in lastniške strukture posameznega medija. Vse pa je vpeto v širši družbeni kontekst, ki z duhom časa daje ton in podeljuje pomen dogodkom, o katerih mediji pripovedujejo svoje zgodbe (gl. Košir 2003: 63; 67; 75).

¹⁸⁹ Tako kot bi se moral sodobni medijski sprejemnik dvigniti nad medijsko konstrukcijo sveta, ki ga mediji kažejo kot edino resničnega in obstoječega. Se ob tem zavedati, da medijske vsebine *nekdo* producira in kot take ne pomenijo zrcalnega odboja realnosti. Zato jih mora kritično konzumirati ter povezati s svojim lastnim vedenjem o svetu (gl. Drame 1992).

družbene odnose. Zatorej se temeljna funkcija gledališča kaže v odzivanju na sodobno družbeno stanje in težnji k njegovemu predrugačenju. Podobno mora tudi novinarstvo *postavljati ogledalo* realnosti in posameznika spodbujati k aktivnemu dojetanju in delovanju. Umetnostni in novinarski diskurz tako po Brechtu sledita istemu načelu: **odsevu resničnosti**, vendar pa to nikoli *ni* zgolj mehansko posnemanje. Brecht se namreč zavzema za *razbijanje* mimezis in posledičnega ustvarjanja iluzije. Poudarja, da gre za vsakokratno **interpretacijo sveta**, ki apelira na sodelovanje pri njegovem spreminjanju, torej mora biti prikazana tako, da se sprejemnik zave družbenih anomalij. Tako se njegov predlog o funkciji radia sicer zavzema za *zgolj* »nastavljanje aparata v življenje«, a po drugi strani opozarja, da je treba narediti »stvari interesantne«, torej mora novinar znati predstaviti stvari tako, da jih medijski prejemnik spozna kot zanimive in o njih aktivno razmišlja.¹⁹⁰ Gledališče in mediji *ne* interpretirajo sveta namesto nas – tu se še enkrat več jasno pokaže, da Brecht ne želi ideološko vplivati – pač pa mora njihov prikaz v posamezniku *vzpodbuditi* čut za globalne nepravilnosti in nepravičnosti ter vzpostaviti njegovo kritično držo, ga *prisiliti* k razmišljanju in aktivnemu delovanju. Brecht se sicer jasno zaveda družbene moči obeh diskurzov – vendar pa oba brezpogojno delujeta v korist občega dobrega. To namreč zanj *ni* utopija, saj, kot smo izpostavili že zgoraj, nikoli ne podvomi v namen subjektov kot nosilcev moči.

Takšen način prikazovanja je v nasprotju z *zapeljevanjem*, olepševanjem in omamljanjem gledalca ter medijskega sprejemnika. Sporna gledališka katarza namreč pomeni očiščenje gledalca, ki tako zapusti gledališče pomirjen, globoko kontemplativen in sprijaznjen z usodo. Ravno zato, kot že omenjeno, Brecht ostro napada **zabavno funkcijo** gledališča in radia, kar pa ne pomeni, da je apriori proti njej. Vendar pa mora biti nujno v podrejenem položaju, saj je v prvi vrsti potrebno stvari prikazovati in podajati tako, da poučujejo prejemnika, ki na ta način uvidi tudi svoje lastno delovanje. Zato je Brechtov prikaz **realistični prikaz**, čeprav sam realizem kot smer zavrača.¹⁹¹ Realizem namreč predpostavlja sprijaznjenost podajalca dogajanja. Stvari so takšne, kot pač morajo biti, ustvarjalec pa mora le znati pokazati stvari

¹⁹⁰ Sodobna novinarska teorija (McManus 1994; Belsey 1992) – v nasprotju z Brechtom – opozarja na možnosti zlorab takšne novinarske moči vpliva na posameznika in navaja številne malverzacije, ko novinarske vsebine v prvi vrsti zagotavljajo potrošnike svojim oglaševalcem ali pa delujejo v katero drugo korist – ki *ni* v korist javnosti.

¹⁹¹ Ne zadošča, če zgolj dokažemo, da umetnina dobro odseva neko zgodovinsko obdobje, saj v književnosti ne obstoja univerzalno ogledalo, ki bi enako zrcalilo katerokoli si bodi zgodovinsko obdobje. Avtor namreč kot nosilec zrcala pripada točno določeni dobi, ki bistveno zaznamuje odsev zrcala. Zato Brecht zapiše, da »morajo naša dela "ravno tako" dobro koristiti družbenim potrebam razreda, ki ga zastopamo, kakor so koristila dela naših vzornikov potrebam njihovega razreda« (1987: 236).

realno. Medtem ko Brecht prikazuje tako, da gledalec sprevidi možnost spreminjanja danih razmer (tudi medijski sprejemnik se mora zavedati svoje moči pri spreminjanju obstoječih razmer). Ugotavljamo, da Brecht tako na poseben način razume posnemanje in zavrača mehansko mimezis kot nastavljanje ogledala, ki zrcali realno sliko nespremenljivega sveta.

6.3 Aktivni subjekt

Zdi se, da vzpostavitev aktivnega subjekta in njegove kritične drže predstavlja temeljni cilj Brechtovega prizadevanja. Zato je njegovo vseživljenjsko stremljenje k razmišljujočemu posamezniku, ki bo selektivno izbiral med informacijami, ki mu jih posredujejo družbene ustanove, ključna podlaga njegovemu ukvarjanju z gledališčem in radiem kot medijem. O takratnem gledalcu – sprejemniku vsebin – namreč zapiše:

*Vidimo cele vrste v posebno omamljenost premaknjenih, popolnoma pasivnih, vase zatopljenih, po vsem sodeč hudo zastrupljenih ljudi*¹⁹² (1987: 63).

Gledališki in novinarski diskurz pa morata nasprotno težiti k vzpostavitvi aktivnega posameznika in buditi njegovo sposobnost za kritično dojetje sveta. Brecht svojega gledalca namreč razume kot misleče bitje, ki bo z aktivnim sodelovanjem pri predstavi vplival tudi na svoje vedenje, zato je proti gledališču kot prikazu »nedojemljive usode«, na katero posameznik nima nobenega vpliva (isto, 61–64). Tako Brecht gledalca razume kot učenca, ki mu igralec didaktičnega gledališča posreduje napotke za delovanje v realnem življenju. Podobno poučno vlogo pa Brecht pripisuje tudi radiu kot mediju, ki usmerja posameznika k »pravilnemu« delovanju. Vendar pa to sprva »podrejeno« vlogo gledalca in medijskega sprejemnika kasneje nadomesti njegova aktivna pozicija v realnem življenju – ko poskuša vplivati na družbene procese in tako spreminjati krivične družbene ureditve, ki niso *po meri človeka in njegovih pravic*. Althusser definira to Brechtovo namero:

¹⁹² Zdi se, kot da bi te Brechtove besede odmevale v sodobni praksi tržnega novinarstva. Pojmi, s katerimi operira novinarska teorija, so namreč na moč podobni avtorjevim (gl. zgoraj). Teorija govori o novinarskih vsebinah, ki krepijo pasivno javnost, s tem, ko ponujajo lahkotnejše vsebine, ki so namenjene predvsem zabavi. Tako izolirajo posameznika, ki aktivno ne participira v družbenih procesih. Vprašanje, ki se nam pri tem poraja, je naslednje – ali lahko zato govorimo o zatonu demokracije kot za Brechta idealne družbene ureditve?

[I]gra je prav produkcija novega gledalca, tistega igralca, ki začenja, ko je predstava končana, ki začenja zgolj zato, da bi dovršil, vendar v življenju. [Ta igra namreč v meni kot posamezniku] le nadaljuje [...] svoj nedovršeni smisel in skuša v meni in meni navzlic začeti svoj nemi govor (1980: 293).

Bishop zapiše, da želi Brecht s svojim gledališčem konstruirati intelektualno suverena posameznika – novega gledalca – in na ta način povečati njegovo zmožnost za aktivno družbeno delovanje. Tako želi ustvariti subjekta, ki bi bil istočasno »kritični opazovalec zgodovine« in »sodelujoči v prav teh zgodovinskih procesih«. In subjekt, kot smo opozorili, dokončno postane, ko izstopi iz gledališča. Z obsodbo »fikcijskih« dogodkov v gledališču gledalec tako zdaj prepozna svojo vlogo znotraj družbe. Gledališče na ta način »ustvarja zgodovino dramatičnega jezika, ki ga vsakdo govori, dramo, v kateri ima vsak svojo vlogo« (1986: 284–285). Podobno tudi Blau kot ključno prepoznava to Brechtovo osredotočenost na občinstvo in njegovo sposobnost opazovanja. Le-to je namreč zanj ključna domena aktivnega in razmišljujočega subjekta, ki tekom predstave v igri odrskih oseb prepozna sebe kot objekt in spozna svojo družbeno vlogo in zmožnost delovanja. Namen gledališča se tako kaže v »nedokončani« predstavi, ki se nadaljuje, tudi ko se zastor spusti. Gledalec je namreč tisti, ki ustvarja pomene. To aktivno delovanje posameznika spreminja zamaskirano in mitično naravo sedanjosti. V kontekstu Marxove misli torej to pomeni, da se vsaka revolucija kaže v gledališki obleki (1989: 175–181).

Brecht izhaja iz **dialektike**¹⁹³ in verjame, da uporaba njenih metod pomeni formiranje mislečega subjekta, ki aktivno deluje znotraj družbenih procesov. In le tak subjekt lahko spreminja družbo, njene zakone ter delovanje institucij, ki skrbijo za zagovarjanje javnih interesov. Bishop opozarja, da pri formiranju aktivnega subjekta pomembno vlogo odigra tudi Brechtovo načelo tehnike **gestusa**, ki – na neestetiki podlagi – pomeni intervencijo v družbeni proces, ko človek postane subjekt. Vendar pa je Brechtovo razumevanje aktivnega subjekta specifično, saj ga razume v luči **aktivne skupine**.¹⁹⁴

¹⁹³ Vendar pa dialektične metode niso stvar subjektivne presoje, pač pa je nasprotje v družbi (ki služi za uporabo dialektične metode) podano objektivno in nastane z razvojem materialnih produkcijskih odnosov. Nosilec je tako proletariat – *tisti*, ki je podrejen –, ki zavzame kritično držo napram produkcijskim silam in z uporabo dialektične metode učinkuje revolucionarno, nasprotno utečeni družbeni praksi. Dialektika tako ne obstoja brez družbeno delujočega posameznika.

¹⁹⁴ Kar je v skladu z Brechtovo mislijo: »Najmanjša družbena enota namreč ni en človek, temveč dva človeka. Tudi v življenju se oblikujemo drug ob drugem« (1987: 386).

Opazovanje, ki poteka v samoti, je za Brechta namreč škodljivo početje (1986: 268; 278–286). **Potujitveni učinek** v gledališču varuje gledalca pred iluzijo, tako ta ohrani distanco do dogajanja in svobodno misel. Vživljanje in sočustvovanje posameznika z reprezentiranimi vsebinami namreč pomeni odrekanje njegovi kritični zaznavi in uvidu pravega pomena. In če Brecht znotraj gledališča izpostavi varovalo – potujitveni učinek, se zdi, da v teoriji radia na tem mestu izpostavlja predvsem sporočevalčevo odgovornost javnosti. Novinar namreč prikazovano posreduje na način, ki sprejemnika vodi k zavzetju kritične drže, ga ne zaslepljuje in pasivizira (gl. zgoraj).

Opozoriti velja, da sami, tako kot Brecht, pojem aktivnega subjekta razumemo v dveh smereh, in sicer kot **aktivnega v delovanju znotraj družbe** (linearni proces) in kot **aktivnega sprejemnika znotraj procesa** (povratni proces). Pojasnimo, v epskem gledališču Brecht predvideva aktivnega posameznika, ki sodeluje v sami igri (torej kot sprejemnik v procesu) in predvsem kot subjekta, ki deluje zunaj gledališča v družbenih procesih. Prav tako se aktivni medijski sprejemnik odziva na konkretne novinarske vsebine in tako vpliva na novinarsko delo (povratni proces) ter nadalje zaradi »pravilnega« prikaza realnosti aktivno deluje znotraj družbe in uporablja pridobljene informacije v vsakdanjem življenju. Tako epsko gledališče kot novinarstvo morata torej po Brechtu težiti k formiranju aktivnega sprejemnika, in sicer tako da krepi njegovo kritično zavest in ga spodbujata k delovanju (kot nasprotje pasivnemu sprejemanju). In če se znotraj novinarskega diskurza aktivni posameznik predvsem neposredno odziva na novinarske vsebine (tj. se obrača na medije s svojimi pogledi, piše pisma, organizira forume in skupine), je gledališki diskurz predvsem fenomen, ki vpliva na splošno aktivno življenjsko držo posameznika. Tako bi lahko dejali, da Brechtovo gledališče *pripravlja podlago* za aktivnega posameznika, ki se kasneje odziva na medijske vsebine – gledališče mu namreč sporoča, da je svet spremenljiv in ne nujno takšen, kot se kaže. Zato to *aktivnost* pri Brechtu razumemo kot posledico zahteve, da mora gledališče učiti, da je svet spremenljiv in človeku kazati, da stvari niso rezultat naravnih zakonov. Podobno pa tudi novinarski diskurz ne sme svojemu sprejemniku *zgoj* posredovati stvari kot nespremenljivih, pač pa mora s svojim prikazovanjem porajati vprašanja, zakaj so stvari takšne, kot so in kako bi jih bilo mogoče spremeniti.

Ob koncu še zapišimo, da se zdi Brechtova postavka o nujnosti vzpostavitve aktivnega subjekta kot razmišljujočega člana družbe podlaga številnim novodobnim interpretacijam in analizam javnosti. Z Barthesovo ugotovitvijo se tako v celoti strinjamo:

*Zavest o Brechtu, refleksija o njem, z eno besedo brechtovska kritika, po definiciji obseže problematiko našega časa. [...] Brechtovska kritika je torej polna kritike gledalca, bralca, porabnika*¹⁹⁵ (v *Problemi* 1981: 46).

Torej tistega sodobnega *pasivnega konzumenta*, ki probleme in protislovja rad prepušča »stroki« in »izvedencem«. Tako množica podatkov in po možnosti nič poglobljena analiza predstavljata temeljni gestus sodobne družbe (Milohnić v Kranjc 2002: 14).

¹⁹⁵ Tudi sodobna novinarska teorija veliko svoje pozornosti namenja t. i. pasivnemu konzumentu medijskih vsebin, ki nekritično sprejema, kar mu ponujajo mediji. Halimi (2003) opozarja na nujnost kritične drže sodobnega medijskega *potrošnika* napram medijskim vsebinam in na nujnost njegovega zavedanja, da gre zgolj za interpretacije sveta in ne za dejanski odsev družbene stvarnosti. Ob takšnem sodobnem novinarskem stanju pa se zdi, da Brechtov glas odmeva kot neuresničljiv ideal. Tomo Virk tako o sodobnem sprejemniku (na primeru obiskovalca kinematografov) pravi: »Moderni človek je naslednik jamskega človeka, je zehajoče občinstvo« (ustni vir).

7 Zaključek

Nagrobnika ne potrebujem, če pa ga rabite zame vi, bi želel, naj piše na njem: Oblikoval je predloge. Mi smo jih sprejeli. Tak nagrobni napis bi počastil nas vse.
(Bertolt Brecht)

Brechtovo delo navkljub številnim komentatorjem in interpretacijam še vedno ostaja ne do kraja raziskana in zaključena zgodba. Zato nas njegov obsežni opus vabi k vedno novim poskusom branja, v želji, da bi odstrli tančico ideološkosti in razumeli um tega *velikega človeka*. V Brechtu ne gre videti zgolj kosti za glodanje v akademskih mlinih, niti ga ne kaže razumeti kot avtorja, ki je shematsko združeval dramatiko, politiko in poezijo. Ne moremo ga odpraviti zgolj kot velikega pesnika, obloženega z blodno mitologijo, ki jo moramo vzeti v zakup (gl. Suvin 2006: 113). Skozi branje Brechta namreč odkrivamo sami sebe, svet okoli nas ter njegove večno minljive politične oblike – v *spreminjanju* bomo morda nekoč razumeli njegovo misel. Misel človeka, ki je verjel v večno predrugačenje sveta, v to, da je svet lahko *boljši, pravičnejši*, kjer svobodni družbeni diskurzi delujejo v korist javnosti. Brecht je celo življenje poskušal svoj dialektični, kritični pogled usmeriti na najobčutljivejša družbena vprašanja – seveda kot vprašanja, ki stojijo zunaj določenega obdobja, a se rešujejo znotraj njega.

Pričujoče delo izpostavlja njegovo teorijo gledališča in radia skozi prizmo javnosti odgovornega in aktivnega subjekta. Podrobna analiza gledališkega diskurza omogoča razumevanje drugega pola njegove teorije, tj. novinarskega diskurza, in izpostavitve tistih skupnih pojmov, ki hkrati odražajo Brechtovo vseživljenjsko držo. Radio kot »aparatus« predvideva javnosti odgovorno novinarstvo kot temelj demokratične družbe in je na ta način eden izmed očitnejših pokazateljev spornosti enostranske ideološke obravnave avtorja. Hkrati pa poleg sodobnih gledaliških uprizoritev in ukvarjanja z recepcijo del predstavlja vez avtorjeve misli s sodobnostjo. Prepoznavanje Brechta kot nosilca v demokracijo zazrte misli, tako ni v skladu s stališči sodobne literarne vede, ki Brechta pospremi z oznako politično motiviranega avtorja.

Ali Brechta obravnavati kot tragično figuro zaradi lastnega končnega spoznanja, da revolucionarni boj ne vodi nujno k samoupravnemu kolektivu, na tem mestu ni predmet našega zanimanja. Pomembnejši se zdi avtorjev sprevid ob koncu življenja o utopični naravi

teze, ki radio razlaga kot komunikacijski, interaktivni aparat, kot prostor javnosti, saj je v praksi podvržen številnim malverzacijam s strani vladajočih ideologij. Vendar pa kot bistveno prepoznavamo dejstvo, da Brecht kljub vsemu nikoli ne podvomi v javnosti odgovorno delovanje subjekta kot aktivnega člana sporočanja procesa.

Številni interpreti poskušajo opravičiti Brechtovo politično tendenco, tudi na račun kaotičnega časa kot bistvenega določevalca njegove eksistence. In tudi Brecht sam spozna, da je epsko gledališče v svoji fazi poučnih komadov zašlo v sfero politične angažiranosti. Zato njegov razvoj nadaljuje v smeri dialektičnega gledališča, ki temelji na spoznanjih dialektike in katerega bistvo predstavlja vzpostavitev kritičnega in aktivnega subjekta. Kot ugotavljamo, Brecht epsko gledališče razvija celo svoje življenje, tako v teoriji kot v praksi. Njegovi začetki pomenijo izrazito nasprotovanje stari meščanski, aristotelski dramatik (zanikanje življenja, identifikacije in katarze) in temeljno funkcijo prepoznavajo v razbijanju iluzije ter kazanju družbenih protislovij. Da Brechtu v prvi vrsti ne gre za politično propagando, dokazujejo tudi njegove številne izjave proti komunistični partiji ter nenehna trenja, poleg tega pa tudi njegov kolektivni način dela znotraj delavnic. Signifikantno pa je tudi odpiranje vprašanj ob koncu gledaliških del, ki naj jih gledalec poskuša razrešiti v dejanskem življenju. Tako njegovo gledališče na zastane pri ugotavljanju krute resničnosti, ampak od gledalca zahteva aktivno sodelovanje pri spreminjanju sveta zunaj gledališča, posameznik je torej tisti, ki nadaljuje igro zunaj gledaliških desk, na odru zgodovine.

Brecht je pomembno gledališko ime. Njegova teorija obsega vse vidike gledališča – od dramskega teksta do gledališča kot »proizvajalnega aparata«, odnosa med odrom in realnim življenjem – v načinu prikazovanja, igranja, oblikovanja odra, glasbe, tako v obrnjenosti napram klasiki kot aktualnemu družbenemu dogajanju, osnovnim estetskim vprašanjem na eni in realističnemu mimezisu na drugi strani, vnašanju epskih prvin v dramsko obliko in nagovarjanju gledalca ter vprašanjem zabavne, funkcionalne in spoznavne narave gledališča (gl. Suvin 1966: 30). Njegovo gledališče je prisiljeno v dvojno »pedagogijo«. Po eni strani je to pedagogija v smislu njegovih poučnih komadov, poučnosti same *vsebine* (prek fiktivne zgodbe vplivati na gledalca in to v nasprotju z meščanskim gledališčem ne prikriva) ter po drugi strani poučnost brechtovske *teorije*, ki plasira vsebinska vprašanja (potujitveni učinek, historizacija, gestus). Šele ta slednja oblika pedagogije pa je Brechtu v resnici omogočala dialog med gledališčem in gledalcem, z njo je uspel preseči prevladujočo »konstelacijo blagovno-fetišističnega kulturnega konzuma« (gl. Milohnić v Kranjc 2002: 14).

Ugotavljamo, da je Brechtovo gledališče nastalo v času, ki je tak koncept potreboval. Danes pa se je poleg same dobe spremenilo tudi občinstvo, ki ni več dojemljivo za ideološke spopade, ki se uprizarjajo na odru. Govorimo namreč o pasivnem, apatičnem in nezainteresiranemu posamezniku, ki mu ni več do »velikih zgodb«, zato se ne pusti zvabiti v *spreminjanje* sveta. Tako se zdi, da sodobni zabave željni gledalec prihaja v gledališče *zgolj* kot »človek, ki je kupil vstopnico« – in Brechtovi predlogi se vendarle zdijo v nagrobni kamen vklesane mrtve črke.

Do podobnega zaključka pa pridemo tudi pri aplikaciji njegove teorije radia na sodobno stanje novinarstva. Kot ugotavljamo, teorija popolnoma ustreza normativni paradigmi novinarstva in njegovemu demokratičnemu poslanstvu, ki pa v sodobni praksi prevzema vlogo ideala. Brecht namreč – idealistično – verjame v boljši svet za človeka (doprinos radia kot tehnologije), kjer bodo mediji opravljali svojo primarno funkcijo obveščanja in izobraževanja, delovali kot javna tribuna in zagotavljali demokratično urejeno družbo. V ta namen izpostavlja predvsem problem oblasti, lastništva nad medijem, odgovornega novinarja, ki nadzoruje delovanje javnih institucij ter nujnost kakovostnega novinarstva. Sodobna praksa pa nasprotno ne odraža Brechtovih postavk, zato govorimo o tržnem modelu novinarstva, kjer je novinar kot subjekt podrejen aspiracijam s strani politike in kapitala, pasivna javnost pa v vlogi potrošnika podlega zabavnim vsebinam. Ugotavljamo celo, da sodobna novinarska teorija govori o demokratičnem poslanstvu novinarstva kot o nerealnem prividu. Demokratična teorija novinarstva naj bi namreč temeljila na popolnoma zgrešenih predpostavkah. Tako sodobni pasivni posameznik pravzaprav sploh ne želi aktivno participirati, večina pomembnih odločitev pa se – navkljub novinarstvu kot »psu čuvaju« – sprejema za zaprtimi vrati. Kot rečeno, že tudi sam Brecht podvomi v demokratično poslanstvo novinarstva, vendarle pa nikoli ne preneha verjeti v družbeno odgovornost nosilca sporočanja procesa.

Tehnike in prijemi epskega gledališča (prekinjanje, neposredni nagovor, V-efekt, gestus, ločevanje podob od besed, besed od glasbe), ki jih Brecht razvija celo svoje življenje, sodijo v okvir, ki povezuje njegovo gledališko misel s teorijo radia. Diskurza, ki jima Brecht pripisuje temeljni funkciji obveščanja in poučevanja. Sami tako izpostavljam predvsem tri ključne krovne pojme, ki so še vedno (če ne prav zdaj, ko je nastopila epoha demokratične ureditve, v kateri je Brecht utemeljeval svojo vizijo pravične družbe) sila aktualni pri analizi sodobnega

stanja novinarstva. Tako v podstatu sodobne novinarske teorije še vedno lahko najdemo tri temeljne zaveze znotraj družbenega delovanja, ki jih je Brecht razvijal na področju gledališča in jih prenašal v vse druge »aparate«, torej tudi novinarstvo: **odgovornost javnosti**, **»mimetično« zrcaljenje dejanskosti**, ki pa ni razumljeno kot mehanski zrcalni odsev, pač pa mora biti nosilec kot subjekt primarno odgovoren *drugemu* in dejanskost predstavljati v interesu javnosti, medtem ko mora ta – tudi zaradi predhodne obveščenosti – izpolnjevati svojo temeljno družbeno funkcijo, ki se kaže v **aktivnem sodelovanju** pri družbenih vprašanjih in znotraj novinarskega sporočanja procesa.

In danes, ko kapital in kršitve človeških pravic slavijo popolno zmago nad propadom (Brechtove) ideje revolucije in nove ere, sodobni mediji pa nas hočejo prepričati, da je reprezentirani svet edino resničen, je Brecht verjetno bolj aktualen kot kadarkoli prej. Brechtovo občinstvo v dobi kapitalizma je namreč podobno današnjemu v dobi poznega kapitalizma – bolj nagnjeno h konformizmu, kakor da bi bilo dovzetno za aktivno, kritično držo informiranega državljana. In avtor nam s tem, ko v svojih delih neumorno izpostavlja *resnico iluzije* in nujnost subjektive odgovornosti ter rabe kritičnega uma, zapušča učinkovito orodje za demistifikacijo sodobnih *iluzij resnice*. Ko tako sami govorimo o »novem času« in po *brechtovsko* ohranjamo vero v prihodnost, imamo v mislih tisti novi čas, o katerem govori že Brecht v uvodnem predgovoru k svojemu delu *Življenje Galilea*. Tu namreč nazorno nakaže, da je nova doba v območju človekove moči in jo lahko izpolni le *Drugemu* in *Sebi* odgovoren človek. Odgovornost subjekta in vzpostavitev aktivnega subjekta tako po Brechtu prepoznavamo za ključna momenta sodobne družbe. Družbe, v kateri mediji služijo oblastem in kapitalu in pod krinko pravice do obveščanja krepijo svoj status ideološkega organa. Zoper takšno naravo novinarstva pa se mora – o tem govori že sam Brecht – izreči aktivna javnost kot popolno nasprotje sodobnemu pasivnemu medijskemu potrošniku. Zato pred svobodo medijev postavljamo odgovornost novinarja svojemu naslovniku, ki jo razpoznavamo za najvišji cilj, ki mu mora slediti novinar kot svoboden in avtonomen subjekt. Sledeč »brechtovski drži« namreč prepozna sebe kot odgovornega subjekta, občutljivega za krivice sveta. Sam ima vendar še vedno v rokah moč pisanja, delovanja in prepričevanja – moč, da botruje sodobni novinarski tržni praksi.

Uvodoma, na začetku naše dolge poti ukvarjanja z Brechtovo mislijo, smo zapisali, da je Brecht človek protislovij. Ob tem, da je takšno stanje vsekakor posledica kaotičnega časa, v katerem se je znašel, pa navajamo tudi dejstvo, da Brecht sam protislovja razume kot upanja. Protislovja namreč odražajo svet v njegovi spremenljivosti in posledični nenaravnosti danih razmer – nasprotujejo ideološkemu enoumju. Tako tudi vsi avtorjevi kontrasti pravzaprav nakazujejo širino njegove misli in zanikajo posplošitev na enoznačne interpretacije. Kot smo ugotovili, Brecht ostro zavrača postulate aristotelovske dramatike kot diskurza *zapeljevanja*. Vendarle pa ugotavljamo, da si s tem starim Grkom deli eno izmed temeljnih misli. Brecht namreč svojo teorijo gradi na večni *spremenljivosti* oblik, zato morajo družbeni diskurzi nakazovati te večne možnosti sprememb in krepiti aktivno držo posameznika. – Podobno torej, kot Aristotel že dolgo pred njim definira *spremenljivost* kot edino stalnico. Ob koncu naj zapišemo še naše trdno prepričanje: le novinar kot *Drugemu* odgovoren subjekt, sledeč »brechtovski drži« in (njegovi) normativni paradigmi novinarstva, lahko v resnici pomeni zanikanje in *spreminjanje* sodobne novinarske prakse. Torej, »[k]ar nam preostane v času kričavega egoizma, je [...] Brecht« (Poštrak v Dominkuš 1998: 15).

8 Seznam virov in literature

- Adorno, Theodor W. (1999): *Beleške o literaturi*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Althusser, Louis (idr.) (1980): *Ideologija in estetski učinek*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Arendt, Hannah (2007): *Reflections on literature and culture*. California: Stanford University Press.
- Aristotel (1982): *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Armanini, Ante (1982): *Kritika književnog uma*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- Avanzo, Miha, Mladen Dolar idr. (ur.) (1981): Bertolt Brecht. Poučni komadi. *Problemi* 19(9–10).
- Barthes, Roland (1964): *Essais Critiques*. Pariz: Editions du Seuil.
- Belsey, Andrew (1992) : Privacy, Publicity and Politics. V: Andrew Belsey, Ruth Chadwick (ur.), *Ethical Issues in the Journalism and the Media*, 77–92. New York: Routledge.
- Benjamin, Walter (1974): *Eseji*. Beograd: Nolit.
- Bentley, Eric (1958): *The playwright as thinker. A study of drama in modern times*. New York: Meridian Books.
- Berckman, Edward M. (1971): The Function of Hope in Brecht's Pre-revolutionary Theater. V: John Fuegi (ur.), *Brecht heute – Brecht today*, 11–26. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.
- Berger, Peter, Peter L. Luckmann (1988): *Družbena konstrukcija realnosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Bernstein, Carl (1997): Talk show nation. V: Alison Alexander, Jarice Hanson, *Talking Sides: Clashing Views on Controversial Issues in Mass Media and Society*, 58–63. Guilford: Dushkin Publishing Group, Brown and Benchmark Publishers.
- Bishop, Philip E. (1986): Brecht, Hegel, Lacan: Brecht's Theory of Gest and the Problem of the Subject. *Studies in Twentieth Century Literature* 2, 267–288.
- Blau, Herbert (1989): The Thin, Thin Crust and the Colophon of Doubt: The Audience in Brecht. *New Literary History. A Journal of Theory & Interpretation* 1, 175–197.
- Brecht, Bertolt (1956–1968) : *Stücke I–XIV*. Berlin in Weimar: Aufbau-Verlag.
- Brecht, Bertolt (1962): *Izbrana dela I*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Brecht, Bertolt (1964): *Schriften zum Theater I–VII*. Berlin in Weimar: Aufbau-Verlag.

- Brecht, Bertolt (1966): *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit.
- Brecht, Bertolt (1977): *Über Kunst und Politik*. Leipzig: Reclam.
- Brecht, Bertolt (1979): *Bobni v noči, Mati Korajža in njeni otroci*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Brecht, Bertolt (1981–1989): *Dramski tekstovi*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
- Brecht, Bertolt (1985): *Pesme sirotog B. B.* Beograd: Rad.
- Brecht, Bertolt (1987): *Umetnikova pot: spisi in zapiski o gledališču, liriki in romanu, filmu, fašizmu, kritiki, realizmu in formalizmu, diktaturi in miru, in tako naprej*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Brecht, Bertolt (1991): *Pesmi*. Celovec: Drava.
- Brecht, Bertolt (1993): *Šest iger*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga.
- Brecht, Bertolt (2007): *Za nami rojenim*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Crisell, Andrew (1994): *Understanding Radio*. London, New York: Methuen.
- Dahlgren, Peter (1996): Media Logic in Cyberspace: Repositioning of Journalism and Its Public. *Javnost* 3(3): 59–72.
- Deuze, Marc (2005): What is journalism? Professional identity and ideology of journalists reconsidered. *Journalism* 6(4), 442–464.
- Dewey, John (1999): *Javnost in njeni problemi*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Dhomme, Sylvain (1969): *Moderno gledališče v zadnjih sto letih*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Dominkuš, Darja, Diana Koloini idr. (ur.) (1998): Bertolt Brecht: Baal. *Gledališki list SNG Drama* LXXVIII(3). Ljubljana: SNG Drama Ljubljana.
- Drame, Ines (1992): Odnosno strukturirana medijska realnost kot posebna realnost. *Teorija in praksa* 29(9–10), 849–859.
- Eagleton, Terry (1985): Brecht and Rhetoric. *New Literary History* XVI(3).
- Erjavec, Karmen (2004): Sodobno novinarstvo in teorija demokracije. V: Melita Poler Kovačič, Monika Kalin Golob (ur.), *Poti slovenskega novinarstva – danes in jutri: Znanstveni zbornik ob 40. obletnici študija novinarstva na Slovenskem*, 113–138. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Esslin, Martin (1970): *Brecht: das Paradox des politischen Dichters*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

- Fuegi, John, Reinhold Grimm, Eric Bentley (idr.) (1971): *Brecht heute – Brecht today*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.
- Gans, Herbert J. (2003): *Democracy and the news*. Oxford: Oxford University Press.
- Glasser, Theodore L. (1999): The Idea of Public Journalism. V: Theodore L. Glasser (ur.), *The Idea of Public Journalism*, 3–18. New York, London: The Guilford Press.
- Gorelik, Mordecai (1971): Rational Theater. V: John Fuegi (ur.), *Brecht heute – Brecht today*, 48–67. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.
- Grimm, Reinhold (1960): *Bertolt Brecht: Die Struktur seines Werkes*. Nürnberg: H. Carl.
- Halimi, Serge (2003): *Novi psi čuvaji*. Ljubljana: Maska, Mirovni inštitut, Inštitut za sodobne družbene in politične študije.
- Halimi, Serge (2003a): Nova cenzura. *Medijska preža* 16. Dostopno prek <http://mediawatch.mirovni-institut.si/bilten/seznam/16/trzno/>, 20. 4. 2009.
- Hardt, Hanno (1996): The End of Journalism: Media and News work in the United States. *Javnost* 3(3), 21–41.
- Hrvatin, Sandra B., Marko Milosavljević (2001): *Medijska politika v devetdesetih: Regulacija, privatizacija, koncentracija in komercializacija medijev*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Inkret, Andrej (ur.) (1972): *Med Artaudom in Brechtom*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko 59.
- Jameson, Fredric (1998): *Brecht and Method*. London, New York: Verso.
- Jens, Walter (1969): Poezija i doktrina. Bertolt Brecht. V: Ante Stamać, Vjeran Zuppa (ur.), *Nova evropska kritika II*, 106–128. Split: Tisak Slobodna Dalmacija.
- Justin, Janez (1981): Louis Althusser: Ideologija in estetski učinek. *Primerjalna književnost* 1, 55–57.
- Kalan, Valentin (1991): Aristotelova teorija umetnostnega predstavljanja – mimesis. *Primerjalna književnost* 2, 1–22.
- Keane, John (1992): *Mediji in demokracija*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- *Kodeks slovenskih novinarjev* (2002). Dostopno prek <http://www.novinar.com/dokumenti/kodeks.php>, 19. 3. 2009.
- Košir, Manca (1997): Novinarji med javnostjo in dobičkom. *Podjetje in delo* 23(6–7), 1152–1156.

- Košir, Manca (2003): *Surovi čas medijev*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Košir, Manca (2005): Ne kaj je kdo, ampak kdo je kaj. V: Melita Poler Kovačič, *Kriza novinarske odgovornosti*, 11–15. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Kramberger, Igor, Snežana Štabi (ur.) (1982): *Zgodbe o Gospodu B. Prepihi b I. Dialogi 2*.
- Kranjc, Mojca (ur.) (1993): *Spremna beseda*. V: Bertolt Brecht, *Šest iger*, 341–355. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga.
- Kranjc, Mojca, Darja Dominkuš idr. (ur.) (2002): Bertolt Brecht, Kurt Weill: *Opera za tri groše*. *Gledališki list SNG Drama LXXXII*(4). Ljubljana: SNG Drama Ljubljana.
- Kreft, Bratko (1974): Brecht in marksizem. *Sodobnost 3*, 217–233.
- Lambeth, Edmund B. (1997): *Časnikarstvo kot zaveza: poklicna etika*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Lippmann, Walter (1999): *Javno mnenje*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Marx, Karl, Friedrich Engels (1950): *O umetnosti in književnosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Marx, Karl (1956): *O historičnem materializmu*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Marx, Karl (1986, 1987): *Kapital: Kritika politične ekonomije*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Mayer, Hans (1961): *Bertolt Brecht und die Tradition*. Pfullingen: Neske.
- McManus, John H. (1994): *Market-Driven Journalism: Let the Citizen Beware?* Thousand Oaks: Sage Publications.
- Milosavljevič, Marko (2005): Neodgovorno oglaševanje: primjer slovenskoga medijskog prostora. *Medijska istraživanja*, 11(1), 53–72.
- Münchenska deklaracija (1871). V: *Predpisi o novinarjih in medijih*, 267–269. Ljubljana: ČZ Uradni list RS, 1995.
- Obad, Vlado (1987): Didaktički komadi od Bertolta Brechta do Heinera Müllera. *Umjetnost riječi 2*, 147–166.
- Patterson, Michael (1990): Aspekti terorizma kod Piskatora i Brehta. *Izraz 4*, 471–480.
- Peters, John Durham (1999): Public Journalism and Democratic Theory. V: T. Glasser (ur.), *The Idea of Public Journalism*, 99–117. New York, London: The Guilford Press.
- Predan, Vasja, Dušan Tomše (1969): *Mali gledališki imenik*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

- Poler Kovačič, Melita (2003): Iz surovega časa medijev v čas odgovornih medijev. V: Manca Košir, *Surovi čas medijev*, 7–27. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Poler Kovačič, Melita (2004): Podobe (slovenskega) novinarstva: o krizi novinarske identitete. V: Melita Poler Kovačič, Monika Kalin Golob (ur.), *Poti slovenskega novinarstva – danes in jutri: Znanstveni zbornik ob 40. obletnici študija novinarstva na Slovenskem*, 85–112. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Poler Kovačič, Melita (2005): *Kriza novinarske odgovornosti*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Resolucija Sveta Evrope št. 1003 o novinarski etiki (1993). V: *Predpisi o novinarjih in medijih*, 245–252. Ljubljana: ČZ Uradni list RS, 1995.
- Skušek-Močnik, Zoja (ur.) (1980): Spremna beseda. V: Louis Althusser (idr.), *Ideologija in estetski učinek*, 5–32. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Splichal, Slavko (2005): *Javno mnenje*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Suvin, Darko (1964): *Dva vida dramaturgije. Esej v teatarskoj viziji*. Zagreb: Studijski Centar sveučilišta u Zagrebu.
- Suvin, Darko (ur.) (1966): Praksa i teorija Brechta. V: Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru*, 7–34. Beograd: Nolit.
- Suvin, Darko (1970): *Uvod u Brechta*. Zagreb: Školska knjiga.
- Suvin, Darko (2006): Političnost ob stoletnici Bertolta Brechta. Njegova metoda in kaj si o njej misli Jameson. *Primerjalna književnost* 29(1), 103–118.
- Štih, Bojan (1979): Spremna beseda. V: Bertolt Brecht, *Bobni v noči, Mati Korajža in njeni otroci*, 139–172. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Toporišič, Tomaž (2006): Brecht po Brechtu. *Sodobnost* 70(12), 1516–1533.
- Toporišič, Tomaž (2007): *Ranljivo telo teksta in odra*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Utopian Promises – Net Realities (1995). *Critical Art Ensemble*. Dostopno prek <http://www.ljudmila.org/~vuk/net.weight/cae.htm>, 20. 4. 2009.
- Virk, Tomo (1999): *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.
- Vrečko, Janez (2002): *Med antiko in avantgardo*. Maribor: Litera.
- Wulbern, Julian H. (1971): Ideology and Theory in Context. V: John Fuegi (ur.), *Brecht heute – Brecht today*, 196–225. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.

- Wright, Elisabeth (1989): *Postmodern Brecht: A Re-Presentation*. London and New York: Routledge.

