

POLITIČNOST OB STOLETNICI BERTOLTA BRECHTA NJEGOVA METODA IN KAJ SI O NJEJ MISLI JAMESON

Darko Suvin

Lucca, Italija

Prispevek jemlje v pretres knjigo Brecht and Method Fredrica Jamesona (London in New York: Verso, 1988), to pa tako, da izhaja iz Jamesonove trditve o obstoju brechtovske »drže« oz. »metode«, ki je združevala doktrino, pripoved in stil. Pozornost je usmerjena zlasti na Brechtovo pripovedovanje zgodb, ki je predstavljeno kot oblika spoznavanja.

Centennial Politics: On Jameson on Brecht on Method. The paper reflects on Fredric Jameson's book Brecht and Method (London and New York: Verso, 1988), starting with Jameson's assertion that there existed a Brechtian "stance" or "method", which combined doctrine, narrative and style. Attention is focused on Brecht's storytelling depicted as a kind of cognition.

O, veliki akademiki! Pa vendar, iščimo bolj prizadevno
in ne obupujmo.
(Avguštin iz Hipona)

Tisto najvišje bi bilo razumeti, da so vsi
pojavi že teorija.
(Goethe)

Brecht je lahko izjemno uporaben za nas – ljudi, ki premišljujemo o današnjem katastrofičnem stanju sveta in skušamo v zvezi z njim kaj storiti; in kar je uporabno, je njegova metoda. To je teza Fredrica Jamesona v – po mojem mnenju – prelomni knjigi, bržkone najtehtnejšem prispevku, ki je izšel iz vsega trušča ob stoletnici Brechtovega rojstva leta 1998. A kaj ima Jameson pravzaprav v mislih, ko govori o metodi?!

Za izhodišče nam lahko služi ena od njegovih prvih formulacij: »Obstajala je brechtovska 'drža' (*Haltung*), ki ni bila le doktrina, pripoved ali slog, ampak vse troje obenem, in ki bi jo bilo – ob vseh dolžnih zadržkih – bolje imenovati 'metoda'.« (132) Ta trditev se opira – a obenem znatno širi njen doseg – na Lukácevo slavno trditev v *Zgodovini in razredni*

zavesti, da se »ortodoksni marksizem /.../ nanaša izključno na metodo« – prav zato, ker vnaša odločilna dejavnika *drže* (ki vključuje celotno telo) in *pripovedi* (ki vključuje več kot izključno pojmovno artikulacijo možnega sveta). Toda zastavlja se vprašanje, *zakaj* je nujno poudarjati, da to ni zgolj doktrina. Seveda nas je doktrina – kot niz tesno, tako rekoč »horizontalno« povezanih politično-filozofskih konceptov, ki jih ni mogoče ponarejati s strateško postavljenimi »vertikalnimi« referencami na zaobjete situacije, iz katerih so nekoč pognali in na katere naj bi se v kateremkoli brechtovskem (in jamesonovskem) »posegajočem mišljenju« (*eingreifendes Denken*) nanašali – v tem stoletju pustila na cedilu. Zdaj smo vpreženi v jarem zmagovite doktrine »svobodne trgovine«, ki pa se v svojih osnovnih postavkah kaže kot laž in v svojih rezultatih kot groza. Nasprotna doktrina leninizma, ki je brzkone doživela znatna popačenja, ko so jo v letih 1900–1921 ekstrapolirali zahodno od Rusije, je bila nedvomno zlorabljena že znotraj Rusije same in vsekakor ne ustreza fizičnim in mentalnim tehnologijam postfordizma. Kaj je torej mogoče podedovati, kaj je mogoče prenesti iz socialistične preteklosti, ki je doživela mnogo slavnih trenutkov in katere napake – celo zelo hude napake – nosijo v sebi nepogrešljiv poduk za prihodnost? Kaj lahko »ohrani prostor« za nekaj, kar Jameson v malce drugačnem kontekstu imenuje metafizika, mi pa nemara doktrine, »ki so postale nemogoče« (12)?

Jamesonov odgovor v Brechtovem primeru – kajti Brecht je zanj eksemplaričen za celotno dediščino – je: metoda. Toda kot je običajno zanj, pride do tega odgovora prek izjemno zapletene (in izjemno prepričljive) argumentacije, ki zahteva obravnavo vsaj nekaterih ključnih žarišč, ki jih je mogoče »včitavati« v kompleksno argumentacijo ali jih iz nje »odčitavati« (kot je dejal Brecht o *Koriolanu* in Shakespearu nasploh). Njeni ključni vezni členi imajo po mojem mnenju opraviti s tem, kaj je Brecht utegnil misliti ali nam sporočati, in o tem, *zakaj* ima to pomen, ki presega literarno ali gledališko filologijo. Ti dve plati se zame združita v eni: kateri je *bil* in *je* družbeni, pravzaprav razredni položaj, s katerega in kateremu govori Brecht? V čigavem imenu ali imenih, in komu, je lahko – ali je – govoril? Po obravnavi nekaterih med temi žarišči (druga pomembna vprašanja, na primer Brecht in subjekt, Brecht in modernizem, simpatija *versus* empatija in druga čustva, Brechtova in Jamesonova »upodobljivost kapitalizma«, bomo morali pustiti ob strani) se bom vrnil na začetek in pogledal, kakšno razsvetljenje lahko dobimo iz Brechtove in Jamesonove »metode«.

Poezija, pripoved, ponazarjanje, alegorija

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. Jameson se distancira od »zahodnih kritikov od Adorna naprej«, ki so namigovali, da je Brecht »(zgolj) pesnik« (6), vendar mu ne gre za podrobnejšo presojo katerega koli posameznega dela, žanra ali oblike. Njegov pristop je nemara najbližji temu, kar bi Benjamin imenoval komentar (začenši z vnaprejšnjo

sodbo, da sodi komentirano besedilo med klasična dela): vseskozi natančno branje, a takšno, ki se pomika od posameznega, zaprtega »dela« I. A. Richardsa* in njegovih somišljenikov k podrobnostim, ki so značilne za celoten opus, kadar in kjer odlomek v pesmi – ali proznem delu ali igri – ustreza Jamesonovemu namenu. Tako je vzpostavljena mreža referenc, ki prečijo prikrita monadične teološke domneve »organske« literarne učenosti in temeljijo na protislovni enotnosti Brechtove drže. Spotoma še vedno naletimo na sijajne analize; kar se tiče poezije, je morda najboljši primer Jamesonov jednat komentar pesmi o žerjavih (142–143), klasične verzne oblike v dvogovoru, ki se prilega *Mahagonnyju***; njen grenko sladki lirizem je dovolj močan, da ovzrže kliše – ki ga je zreli pesnik tudi sam spodbijal –, da Brecht ne pozna čustev. Prav tako pronicljive so mimogrede navržene opazke, denimo: »dve temeljni brechtovski deli *Sveta Ivana* in *Roman za tri groše*« (151), na katere lahko gledam le z odobravanjem. Jamesonov pojmovni aparat je prežet s tokom asociacij, toda njegov kineoskopski tek z dolgimi koraki postaja čudno podoben joyceovski poetični pripovedi. Strani 81 do 85, na primer, se pomikajo od nasprotja in protislovja k potujitvenemu učinku (*V-Effekt*), gredo od Brechta prek Hegla, Marxa, postmodernizma, Barthesa, etnometodologije, Sartra, Judith Butler (najšibkejši člen) in Gramscija nazaj k »uličnemu prizoru«, dokler prvi del knjige ne doseže vrhunca v eksplozivni izjavi: »[Vse to] je dokaz, da je realnost teoretična, pa tudi, da je Brechtova teorija /.../ tisto, kar je 'realno' ali 'v realnosti' brechtovsko pri Brechtu!«

A kot so pokazali prejšnji kritiki, je poezija preskrbela Brechtovi drži ključno lirsko obliko, namreč balado: značilni primeri so pesem »Sir Patrick Spens«,*** ki jo je tako občudoval, in – nedvomno – velika nemška dediščina romantične *Kunstballade* in srljivih *moritatorov*, ki so jih peli potujoči pevci in ki jih je Brecht posnemal v »Mackieju nožu« in številnih drugih »songih« v igrah.² Balada se 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: ni najslabše, če izberemo prav balado za enega glavnih obrazcev, ki opredeljujejo Brechtovo literarno držo. Balada spremlja z ramo ob rami parabolo, *casus* – po Jollesu**** preprosto predliterarno obliko, kjer presojanje ravnanja postavlja pod vprašaj tudi njegova merila – in pregovor, ki mu Jameson posveča izjemno pozornost (99–105, 118–122, 131–140).

Brechtove pesmi pripovedujejo zgodbe prav tako pogosto, kakor sestavljajo sezname ali raziskujejo notranje in zunanje pokrajine: od tistih v

* Ivor Armstrong Richards (1893–1979), angleški literarni teoretik, pripadnik »nove kritike.« – Vse opombe z asteriskom so prevajalske.

** Gre za pesem z naslovom *Die Liebenden* (Zaljubljenca), katere stihe v igri *Vzpon in propad mesta Mahagonny* izmenično izgovarjata ženski in moški lik (Jenny in Paul); prvi stih se glasi: Sieh jene Kraniche in großem Bogen! (Glej tiste žerjave v velikem loku!)

*** Anonimna balada škotskega izvora; govori o mornarju, ki se mora sredi zime odpraviti na Norveško po kraljevo nevesto in najde smrt v divjih vodah.

**** André Jolles (1874–1946), nemški umetnostni zgodovinar in literarni teoretik, najbolj znan po delu *Einfache Formen*.

veliki *Hišni postili* – »O detomorilki Marie Farrar«, »Legenda o vlačugi Evlyn Roe«, »Balada o morskimi razbojnikih«, »Spomin na Marie A.« – do poznih pesmi iz *Buckowskih elegij*, kot sta »Rešitev« in »Ko v moji beli bolniški sobi v Charité«. Zlasti po obdobju emigracije večina Brechtovih učinkovitih pesmi združuje te pristope s historiziranjem in ovekovečenjem (v vseh pomenih) eksemplaričnih osebnih trenutkov; takšne so denimo njegove »priapske« ali seksualne pesmi, kot so izjemni soneti, ki jih je izmenjal z Margarete Steffin. Veliko je verznihih pripovedi, ki se tičejo bodisi »primera« ali pa širšega zgodovinskega konteksta, kot je denimo zelo podcenjena verzna posodobitev *Komunističnega manifesta*, primerna za obdobje svetovnih vojn. In »epsko gledališče« (termin, ki ga je Brecht sam zavračal) je v glavnem pomenilo, da naj bi igra – tako s svojim dramaturškim ogrodjem kot z odrsko uprizoritvijo – povedala jasno in bogato zgodbo, specificirala zapletene okoliščine in njihov učinek na človekovo telo in ravnanje tako jasno (četudi bolj jedrnat), kot bi lahko to storil kakšen francoski realistični roman; v tem smislu je Jamesonova vzporednica z Balzacom (13, 154–155) dobro zadeta. Brecht je razkačil svoje »socrealistične« kritike s tem, ko ni upošteval Marxove v prihodnost naravnane dialektike, v kateri revščina ni le revščina, ampak tudi upor, kajti v svoji privrženosti opazovanju ni mogel – kot iskren realist, čigar »realizem pa je dosežen s sredstvi kubizma« (46) – najti verodostojne opore za možnost uspešnega upora zahodno od Moskve.

Jedro problema je, ali »pripovedovanje zgodb – bolje rečeno, nazorno pripovedovanje zgodb, njihovo uprizarjanje – s tem postane kraljestvo globlje resnice /.../« (27); ali je brechtovsko (in pravzaprav *vsakršno*) pripovedovanje zgodb potencialno privilegirana metoda, »rigorozno neformalistična metoda, ki se tako izogne filozofskim ugovorom zoper golo metodo /.../« (28). Vzemimo primer historiziranja: ali je »pripovedovanje individualnih dogodkov, kot da bi bili zgodovinski, /.../ nov način spoznavanja samega sebe?« (57) Do konca knjige dobi to poglobljeno vprašanje, ki je na začetnih straneh previdno zamejeno z vprašaji, po mojem mnenju zmagovit odgovor: da, pripovedovanje zgodb je nekaj, kar bi lahko imenovali kognitivna metoda – kar nedvomno pomeni, da naši običajni filozofski in znanstveni pred sodki o tem, kaj sta spoznanje in metoda, zahtevajo temeljito prenovu. V osnovi – kot nakazuje Jameson pri obravnavi naratologije – obstaja »končna ireduktibilnost pripovedi kot takšne«; tako v pripovedi kot v njeni analizi je »nemogoče do konca izpeljati dejanje abstrakcije«, reducirati razumevanje na »golo« pojmovnost (101). Da bi prišlo do resničnega spoznanja današnjih zapletenih človeških situacij, se morajo figuracija, topologija in oblike prepletati z nedvomno nepogrešljivimi pojmovnimi kategorijami.

Toda kako je to splošno narativno »metodo« mogoče uskladiti s političnimi interesi Brechtovega razreda in generacije? Jameson prepričljivo dokaže, da je privilegirani način, kako to storiti – način, ki ga uporabi tudi Brecht – *alegorija*. Tu moramo biti previdni in opozoriti, da gre za novo vrsto »odprte« alegorije. Zares, paradokсно je govoriti o alegoriji v dobi, ki je skeptična – če že ne odkrito sovražna – do doktrin, saj je bila alegorija tradicionalno način, kako fikcijo prilagoditi – in jo pogosto celo podredi-

ti – doktrini ali mitični pravovernosti. To lahko vidimo pri Aristofanu, v budizmu in v srednjeveškem krščanstvu, s katerim v Nemčiji »protigot-ska« renesansa nikoli ni presekala tako gladko kakor v Italiji, Franciji ali Angliji, ampak se je raje preobrazilo v tisti katoliški, protestantski pa tudi ljudski barok, iz katerega črpajo korenine Brechtovega kulturnega izročila. Če govorimo teoretično, ne more biti v naši dobi nobene pomembne klasične (doktrinarne) alegorije. Toda praksa je bolj prekanjena kakor teorija in alegorija, v obupu zaradi odsotnosti prave, vrhovno pomenljive Postave (Kafka) ali – v gledališkem jeziku – igra skrivnosti, postavljena v vice, ki ne vedo za nebesa (Beckett), je kar se da pomembna poteza avantgardnih obzorij našega stoletja. Brecht je zelo cenil tako Kafko kot Becketta, vendar je hotel ponuditi bolj obetavne alternativne projekte kot onadva. Soočen z realistično (kar vključuje tudi »socialistično realistično«) tezo, ki je povzročila kratek stik v napetosti med pojavnim svetom in doktrino, in antitezo, ki je dopuščala doktrino le kot nekakšno »negativno pot«, ki razkriva pekel s svojo odsotnostjo (teoretika teh dveh sovražnih bratovskih usmeritev sta Lukács in Adorno), si je Brecht za svoje baladne parabole izbral paradokсно tretjo pot: pokazati doktrino – ali, pomenljivo, nekatere njene eksperimentalno dokazljive elemente – kot čutno navzočo v vsakodnevni dejavnosti, ki so zavezani njenemu obzorju osvoboditve, ne pa kot platonsko bit, ki se svetlika iz brezrazredne prihodnosti. Brecht je videl pekel na zemlji prav tako jasno kakor tisti, ki so obupali (zanj je bil zgoščeno izražen v Breughlovi viziji »Nore Grete«), vendar ga je istovetil, tako kot v *Mahagonnyju*, z »mestom-zanko« potrošniškega kapitalizma in vojno vseh proti vsem, iz česar naj bi našli pot tisti, ki gledajo Mater Korajžo ali Šen Te. Jameson je to imenoval Brechtov tao, in tudi to je *meth'hodos*, sledenje poti, ki vodi ven iz izkoriščanja in vojne.

Takšno alegoriziranje niha sem ter tja med abstrakcijo in konkretnostjo, tako da je »obenem malce manj in malce več kot pojem /.../ postopek ohranjanja v nenehni odprtosti« (100). Tako ovrže običajno pritožbo zoper pojme, vse od Nietzschejevih napadov na Sokrata naprej, češ da se s tem, ko se nanašajo na vse podrejene primere, pravzaprav ne nanašajo v celoti (čutno, izkustveno) na katerikoli posamičen primer. Jameson se tu loti obravnave malce nejasne brechtovske kategorije *Gestus*: ker nihče ne ve prav dobro, kako jo prevesti iz nemščine (kar je prav tako slabo znamenje kot nepredvidljivost številnih francoskih besednih skovank pri Derridaju), poskušam sam razumeti *Gestus* kot potezo ali držo (*Haltung*), kot njeno kolektivno (gledališko) aplikacijo. Odličen primer Brechtove uporabe alegorije, čutno nazorne in vendar jasno doktrinarne, je Menenijeva patricijska parabola o trupu in udih,* ki dobi v Brechtovi predelavi *Koriolana* z zornega kota plebejcev drugo, razveseljivo funkcijo, kakršna se performativno razkriva skozi različne drže, ki jo do nje zavzemajo *dramatis personae* v tem prizoru.

* Parabola rimskega zgodovinarja Livija, s katero je menda konzul Menenij Agripa leta 503 pregovoril plebejce k sklenitvi sprave s patriciji; govori o tem, kako so se človeški udi (plebs) nekega dne uprli želodcu, ki je bil najzahtevnejši med njimi, in ga hoteli ukrotiti z lakoto – roke niso več nosile hrane v usta, zobje je niso več grizli –, a posledica tega je bila le, da je oslabilo celotno telo.

Brechtovo osnovno pripovedno orodje in po mojem mnenju osrednji alegorični žanr »odprte parabole« zatorej ponovno postavi pod vprašaj klasično – recimo: sinoptično biblijsko – podložnost zgodbe predvidenemu pomenu v alegoriji, in ustvarja izvorni odziv, kjer je zgodba sama po sebi kognitivno orodje, ki preizkuša doktrino. Glede na neizčrpno razvejanost parabole naj tu le omenim, da lahko odziv, za katerega si je Brecht nenehno prizadeval, razumemo tudi kot nekaj med osebnim (toda razredno vezanim) interesom in doktrino (četudi najboljšo, kar si jo lahko zamišljamo). Če si k temu priključimo v spomin še njegovo zavzeto ukvarjanje s popularno kulturo, bi lahko njegove alegorije danes razumeli kot alternative, diametrično nasprotne vladajoči mašineriji; ta nas preplavlja z nejasnimi, rivalskimi, a vedno podrejenimi alegorijami, ki se pretvarjajo, da to niso – od miška Mikija in Levjega kralja prek alegoričnih projekcij Nacije (čemu je Jameson posvetil odmevno knjigo) do Supermana in Nevidne roke svobodnega trga.

Zgodovina je realna: alegorije razrednih kolektivov, samoupravljanja, »avtonomizacije«

Brechtovo življenje so oblikovali in »naddeterminirali« veliki politični pretresi prve svetovne vojne, leninističnega »viharnišтва«, fašizma, stalinizma, druge svetovne vojne in hladne vojne. Le napol ironično zveni njegova dobro znana pesem, naslovljena na »ubogega BB«, ki se konča s »potresi, ki nas čakajo«, med katerimi pa upa ohraniti žareči plamen svojih užitkov – v emblematici podobi cigare, ki združuje oralno metonimijo in genitalno metaforo. Poleg Rusije (in *cordon sanitaire* srednjevzhodne Evrope, od Finske do balkanskih dežel) je Nemčija, to »srednje kraljestvo« Evrope, najmočnejše občutila pritisk premikajočih se tektonskih plošč: Brecht je videl svetovno vojno in poskus revolucije tako od blizu, kot je bilo le mogoče, ne da bi ga pogoltnili. Sredi dvajsetih letih je zaradi podhranjenosti pristal v berlinski bolnišnici in gledal, kako je policija po nareku socialdemokratov streljala na delavce med prvomajskimi demonstracijami; anekdota pravi, da je v Münchenskih pivnicah nekoč celo slišal Hitlerja, preden je ta leta 1923 izvedel prvi poskus puča. Nedvomno se je v letih 1931 do 1945 »sobilskarja« neusmiljeno lotil: skoraj – ali povsem – odkrito v veličastnem propadu *Obloglavcev in Šiloglavcev* (Jameson omenja njihovo veličino), potem pa v delih *Arthuru Ui*, *Švejk*, *Strah in beda Tretjega rajha*, ter nešteti drugih pesmih in spisih, ne nazadnje v enem od velikih esejev-pamfletov v naši dobi zmešnjav, imenovanem *Pet težav pri pisanju resnice*; pa tudi v *Materi Korajži*, jasni alegoriji lažnega dobičkarstva in vojskovanja, in zelo verjetno tudi v njegovem ogorčenem odzivu na empatičnost s »svetlolaso zverjo«, sijajnih in še vedno plodnih »učnih komadih« (*Lehrstücke*).³

Premiki tektonskih plošč, ki so spodbudili vse te pretrese, se dogajajo – kot bi morali vedeti – v magmatskih globinah, ki jih ne razumemo prav dobro. Rečemo lahko le, da pojavi, kot so fordizem ali država blaginje in vojno stanje, prav tako globoko preobražajo naše kategorije ekonomije, tehnolo-

logije in verovanja (ideologije, ali če hočete: pranja možganov). Na levisi je bil Brecht vseskozi z Gramscijem (njuna stališča do odnosa med kulturo in politiko so si osupljivo podobna),⁴ prvim osamljenim mislecem, ki se je zavedal, da gre za epohalni prelom v zgodovini. Sorodnost Gramsciju pa je osupljiva tudi pri vprašanju, ki je bilo za oba odločilnega pomena: stanoviti, vse življenje trajajoči in osrednji naravnosti Brechtovih življenjskih svetov ne le h kolektivom, ampak tudi k samoupravnim kolektivom. To sta bila zanesljiva barka in kompas med hurikani »s klobuki na glavah«, v katerih se je znašel.

Tudi tukaj je v igri vse kaj več kot doktrina: Brecht ni mogel delati na nobenem velikem projektu brez skupine prijateljev, ki so bili njegovi partnerji v dialogu, četudi je bil praviloma prvi med enakimi (edini, ki jih je priznaval za resnično enake, so bili ljudje, katerih posebnih veščin sam ni imel: slikar Caspar Neher, glasbenik Hans Eisler, igralka Helene Weigel). To se je začelo že z njegovim augsburškim gimnazijskim krožkom, verjetno doseglo vrhunec – po velikosti in kompleksnosti – v berlinskih dneh, in se nadaljevalo celo v emigraciji, kjer je nekaj sodelavk skupaj z Brechtom, Weiglovo in njunimi otroci bežalo od dežele do dežele; pa tudi v vzhodnem Berlinu (NDR) je imel stare prijatelje, pol ducata izjemno usposobljenih gledaliških asistentov kakor tudi uradne učence z umetniške akademije. Brechtova dela vsebujejo veliko stihov, fraz in odrskih rešitev, ki jih je sprejel na podlagi predlogov ali osnutkov sodelavcev, toda vsemu, kar je vključil, je dal nezgrešljiv pečat lastne drže in načina govora, ki sta dotlej tako ali tako že prežela vso skupino njegovih sodelavcev.⁵

Kolektiven način dela, »delavnice« s partnerji in učenci, je primerljiv s kakšno slikarsko delavnico pred romantiko ali z današnjim filmskim studiom; in če bi lahko kdaj premagali založniško hlepenje po dobičku in doktrinarni individualizem nemških urednikov, potem bi morali številna Brechtova dela pripisati »Brechtu in njegovi delavnici« – tako kot velja za Giottova ali Rembrandtova dela, ne da bi se kdo spotikal ob to. Kot običajno je Brechtova izvirnost v tem, da se je vrnil – z ustrežno velikimi spremembami – k predkapitalističnim načinom obnašanja. To je bila predvsem metoda, ki je priznavala, da je naše stoletje stoletje, razpeto med manipulaciji podložne »množice« kapitalistične demagogije in njej sorodnih industrij zabave (glej Brechtov esej »Teatralnost fašizma«) in edino učinkovito alternativo, *samoupravne kolektive* kot ustvarjalne delovne skupine. Kako naj bi takšen kolektiv deloval, vidimo v eksemplaričnem ravnanju dečka v Brechtovih učnih komadih *Dajevce* in *Nejevec*: v položaju neizprosne in nazorno prikazane nuje deček privoli v to, da bo žrtvoval svoje življenje, saj bo tako preprečil izbris celotne skupnosti. Toda neizprosna nuja – recimo vojna ali državljanska vojna – je (ali naj bi bila) v človeških odnosih izjema in ne pravilo (Stalin je mislil drugače). Praviloma je skupina tukaj zato, da bi zaščitila svojega člana – zlasti otroka, njegovo prihodnost. Po preudarnem posvetu, kjer se teža argumentov presoja glede na to, kako se prilegajo konkretnemu položaju, in kjer se izkaže, da ta nuja ni absolutna, deček v drugi igri umakne svoj pristanek. Celotna skupina sledi njegovemu razmisleku, ki je bolj utemeljen. Ta dvojna parabola kaže na Brechtov vmesni

položaj med posebnim, mejnim primerom leninistične partije, katere Veliki postavi (doktrini) je treba slediti zavoljo golega preživetja, in delavskimi sveti Rose Luxemburg (*Räte*, sovjeti), ki naj bi bili zgled kolektivnega sprejemanja odločitev v samoupravnem socializmu. V »hladnem Chicagu« gospodarske krize in množičnih odpustov delavcev se je Brecht oprijel leninistične prevedbe dantejevskega pekla v nasprotni frontni liniji razrednega boja, v čemer je videl politično utelešenje svojega nenehnega epistemološkega »aktantskega« protislovja (glej Jameson 81 isl.) Nasprotno pa lahko Galileo ustvari znanost, ki bo ljudem olajšala življenje (prijeteljsko, pravzaprav socialistično znanost) le tedaj, ko mu stoji ob boku alegorični mini kolektiv, sestavljen iz ročnega delavca (brusilec leč Federzoni), sina preprostega kmeta (mali menih) in radovednega mladeniča (Andrea); tako je na koncu njegov resnični zločin v tem, da je ločil radovednost od etike in dela, da je učil Andreo golo znanost buržoazne vrste (tiste, ki proizvaja atomsko bombo). Brecht se je lahko lotil oblikovanja Berliner Ensembla le tako, da je iz njega naredil svet v duhu Rose Luxemburg, nad katerim so se staliniisti na oblasti zgražali in ga dajali v nič.

Jameson zato upravičeno uvrsti kratko poglavje o Brechtovih prizadevanjih za »avtonomizacijo« pripovedi (43–51) v tisti del knjige, ki se ukvarja z doktrino (*Lehre*, nauk). Semantična in sintaktična forma sta tukaj istorodni s sporočilom, postopek montaže (celo tematsko postavljen v ospredje v delu *Mož je mož*) razgrinja različne možnosti izbire v skladu z različnimi interesi in vrednotami. Jameson trdi, da se Brechtove formalne kategorije »nanašajo /.../ na kolektivnost samo« (71): forme so alegorično povezane s postuliranim in induciranim občinstvom, kar upravičuje splošno zavračanje katarze, ki predpostavlja »splošno človeško naravo«. Kar Sabine Kebir imenuje »učinek matere Korajže« – ne odrsko predpisan obrat k »pravičnosti«, ampak puščanje, da prav nasprotje te pravičnosti prenese gledalcu grozljivo svarilo – odpira ne le možnost, da se igra dotakne tudi tistih, ki doktrine ne delijo, ampak tudi (kot v *Dajevcu* in *Nejevcu*), da postavi pod vprašanj pravičnost doktrine v povsem konkretni situaciji. Brechtova maksima se je glasila: »Učenec je pomembnejši od poučevanja«, in resnično učenje je možno le, kadar je konkretna posamičnost poseobljene situacije zoperstavljena izenačujoči moči pojmovnega uma, dopuščajoč igralcem in delujočim silam izbiro tega, kar se najbolj prilega novemu položaju, medtem ko se alegorična eksemplaričnost izmika enodimenzionalnemu naturalizmu in povzroči, da je njihova izbira eksemplarična *za nas*. Tako zahteva vsaka avtonomna – tako rekoč samoupravna – situacija enake pravice pred sodiščem poseobljenega razuma, podvrženega izreku občinstva kot »nadzornega zbora« (kakor v *Ukrepu*).

Predkapitalistična modrost in tehnologija, rokodelski intelektualci, interaktivni mediji Rose Luxemburg

Jamesonovo večkratno sklicevanje na kmete v Brechtovih delih je med najbolj pronicljivimi in izzivalnimi stranmi v knjigi. Njegov argument je domišljen in upoštevanja vreden: po eni strani »starodavno kmetstvo /.../

stoji za tolikšnim delom [Brechtovega] opusa«, po drugi strani pa je Brecht s svojim »veseljem do letal in radia« tudi privrženec tehnološkega modernizma, tako da je treba »v kakršnem koli gramscijevskem estetskem zavezništvu dimenziji 'kmetov' dodati dimenzijo 'delavcev'«. (3) Tukaj se odpira prostor za plodne razprave, kajti v čigavem imenu ali glasu in potemtakem komu (katerim razredom ali nemara razrednim frakcijam) Brecht govori, je povezano s tem, kako in za koga je lahko uporaben. Dvomim, da je Brechtov svet vaški svet. Če že moramo opredeliti Brechtove zgodbe, nam utegne biti pri tem morda v pomoč esej njegovega prijatelja Benjamina »Pripovedovalec zgodb«,⁶ ki pripisuje klasično predkapitalistično večino pripovedovanja zgodb popotnikom, kmetom, predvsem pa rokodelcem.

Popotnike, večinoma neprostovoljne, najdemo povsod pri Brechtu, od Baala, Kraglerja in zgodnjih roparjev prek karavan in najemniških vojakov (glej Jameson 165) v *Izjemi in pravilu* do Matere Korajže, ki je tako rekoč »večno potujoča Judinja«, obsojena na prekletstvo kapitalistične vojne, in Galilea samega, ki odide – malce podobno Brechtu – iz lagodnih, toda filistrskih Benetk v velike, vznemirljivo nevarne, pa tudi velikodušne Firenze, na koncu pa proti svoji volji konča pred inkvizicijo v samem središču oblasti, Rimu. (Ali se tukaj lahko izognemo misli na zlitje Los Angelesa in New Yorka, četudi le v tem smislu, da je Brecht preigral politične možnosti intelektualca, tako kot glavni štab preigrava možne volilne kampanje?) Velemesto ali mesto množic – Berlin, katerega šok odmeva v hladnem *Berilu za prebivalce mest* – je neosebno in razosebljujoče, tuje in kar se da nevarno, a ne neobvladljivo: v najslabšem primeru hladna džungla, po kateri se podi veter z michiganskega jezera. Po Hitlerju je antifašistična zmaga v projektu *Kavkaškega kroga s kredo*, ki se postavlja po robu razredni oblasti, povezana z Grušinim *avant la lettre* titoističnim ali maoističnim pohodom skozi vasi in ledene gore, s plebejsko hidžro,* ki sklene krog z zmago v mestu. Kot opaza Jameson, je pri Brechtu »narava tista, ki je minimalna, mesto, s svojo džunglo in neusmiljeno bujnostjo, pa [bogato]« (134).

Tako Brechtov svet ni svet vasi, ampak ceste ali gozda v *Baalu* ali posestva v *Kavkaškem krogu* in *Hlapcu Puntili*. Videz kmečke modrosti je varljiv – kadar kmetje nastopajo v igrach, so lakomni in prestrašeni. Prav tako ni videti kaj veliko pripadnikov industrijskega delavskega razreda: kar bi lahko imenovali totemsko področje fordizma, je predstavljeno – kot opaza Jameson (prim. 139 in 165–167) – s stroji in z »revščino revnih« (v *Sveti Ivani Klavniški*, naslovu, ki je alegorično bolj posrečen od tistega, ki meri na obor za živino,** saj se klavnica nanaša tako na proletarce kakor na govedo in prašiče, kot je razvidno iz emblematičnega primera delavca, ki pade v kotel za predelavo mesa). Nezaposleni so starogrški zbor tisočletnega trpljenja plebejcev, bolj zatiranih kot izkoriščanih: ne stavkajo, ampak so odpuščeni. Pač pa se zgodnjemu industrijskemu mestecu prilegajo Benjaminovi *rokodelci*; tradicionalnemu trgovskemu mestecu, kakršno je

* Umik Mohameda iz Meke v Medino leta 622 – začetek muslimanskega štetja. Tudi v pomenu: beg, odhod, selitev.

** Angleški prevod *Svete Ivane Klavniške* (v izvorniku *Die heilige Johanna der Schlachthofe*) se glasi *St. Joan of Stockyards* (obori za živino) in ne morda »of slaughterhouses« (klavnice).

Augsburg – ali pa Sečuan pred Šuj Tajem (glej Jameson 139) –, s podeželsko rečico, v kateri se da plavati, in zloglasnimi plebejskimi predmestji Baalovih krčem in seksualne svobode.

Kljub poudarku, ki so ga v delavnici posvečali produktivnosti – ta je bila, skupaj s poučevanjem, Brechtova osrednja drža, kot omenja Jameson ob sklepu svoje knjige (174–178) –, se Brechtovo pripovedovanje zgodb ujema z Benjaminovo skrbjo, kako obnoviti vrednote, utemeljene na izkušnji in tradiciji skupnosti (v aktivnem smislu) v vse bolj popredmetenem svetu množične proizvodnje dobrin in njihovih potrošnikov. Kot je Brecht nadvse pronicljivo opazil v *Procesu za tri groše*, zgolj bežen pogled na Kruppovo tovarno (se pravi, neposredna ali površna izkušnja) ne poglobi našega znanja o njej: potreben je načrt ali organigram. Brechtov poenostavljen svet malega mesteca in popotništva je poskus takšnega načrta, in njegov junak je rokodelec-letalec iz majhnega mesta, tako kot krojač iz Ulma v čudoviti eponimni pesmi,* medtem ko je Jang Sun iz *Dobrega človeka iz Sečuana* podel lopov, saj hoče poleteti tako, da surovo izkoristi bodočo nevesto Šen Te, ki pooseblja majhno mesto. Podobno je nosilec njegove »junške strahopetnosti« (124) intelektualec, rokodelec, ki poveljuje tehnologiji mišljenja – Me-ti, Keuner, Azdak in propadli družbeni eksperimentator Galileo. Jameson pravilno opaža, da je Brechtova očaranost s Kitajsko, ki ji posveti podrobno in poučno obravnavo, in z vzhodnoazijsko estetiko nasploh, povezana s predkapitalistično kulturo (62), v kateri je Brecht videl svet, nasproten svetu chičaških klavnic in divjih razrednih spopadov, medtem ko je Stalinova industrializacija Rusije še vedno skušala ujeti korak z amerikanizacijo.

Jameson sijajno dokazuje, da je Brechtov objektivni korelativ strojem, ali celo bolj *tehnologiji*, v »moči, ki izhaja iz radijske igre« (165–166 idr.). Rad bi poudaril, da je bilo prav to področje, na katerem – kot sta opazila tako Brecht kot Benjamin – so bili intelektualci v svojem razrednem bistvu rokodelske ustvarjalnosti »objektivno« zavezniki proletariata; skupno jim je veselje nad obvladanjem stroja ali orodja ali sloga, kadar deluje. Ta formalna skopost je pri Brechtu še okrepila težnje, ki so bile tam že od vsega začetka, ki pa so se v *Hišni postili* kanalizirale v heretično zavračanje strogih kleriških oblik (psalma, Loyolske »vaje«, slavonspevov, ki spremljajo liturgično leto). Podobno je Brecht prevajal ezoterično budistično – ne zgolj zenovsko – redukcijo sveta srednjeveške japonske igre No v strogost taylorizma (najmanjši možni duševni vzgibi, ki so nepogrešljivi za učinkovitost) in zgodnjega leninizma. Jameson posveča pronicljive in poučne strani temu obdobju (nekako v letih 1916–1931) radia in lindberghovskega zrakoplova. Jaz sam bi ju imel, tako kot povsod navzoče automobile, za prostor povezujoči napravi kolektivne komunikacije, in dodal le, da je to tudi čas nemega filma – katerega pomen za Brechta je okrepilo nedavno odkritje, da je bil režiser nenavadnega kratkega filma iz leta 1923 »Skrivnosti brivnice«. Lindbergh, Taylor, Chaplin: amerikanizacija, ki je

* Pesem »Der Schneider von Ulm« govori o krojaču, ki se je s perutim podobno napravo povzpel na cerkveni zvonik in hotel poleteti z njega, a se je raztreščil na tleh; človek ni ptica, nikoli ne bo letel, komentira njegov padec škof.

preplavila Evropo po letu 1918, je prinesla tudi posnetke s plošč v slogu neworleanskega »pop jazz« – v katerega improvizacijski tehniki je Brecht videl zgled – in morilsko »špansko gripo«.

Toda potem se fordizem izteče v nezaposlenost, hitlerizem in vojno, tekoči trak pa vodi v vse bolj pospešeno uničevanje živine in ljudi (na melodijo »Delaj hitreje« v *Dobrem človeku iz Sečuana*). Lindbergha je, kot se izkaže, spridil njegov zelo individualistični heroizem, nasproten delavskemu kolektivu, ki je proizvedel njegovo letalo, in v Brechtovem »uličnem prizoru« sredi 30-ih let lahko presojanje odgovornosti za avtomobilsko nesrečo beremo kot parabolo iztirjenega fordizma. Navdušenje nad Lindberghovim letečim avtom, zrakoplovom, je Brechta minilo še pred prihodom bombnikov Luftwaffe in ameriških zračnih sil, ki so bombardirale Dresden in Hirošimo; navdušenje nad avtomobili pa ni nikoli splahnelo. Nova tehnologija ni nujno povezala samoupravnih kolektivov s plebejsko demokracijo od spodaj, kot so domnevali avantgardni navdušenci, na primer Majakovski v *Stenici* za interaktivni radio (neodvisno od njega je tudi Brechtova teorija radia v tem videla izrecno vizijo utopije) ali Tretjakov za interaktivne sovjetske časopise; prav tako jo je bilo mogoče uporabljati – in so jo tudi uporabljali – za vojskovanje in policijsko državo. Na ozadju Hitlerjevega prihoda na oblast, nato pa na lastni koži doživete izkušnje pranja možganov v ZDA, je nova tehnologija zdaj uzrta s skeptičnega zornega kota služabnika, kakršen je Matti, voznik bogatega Puntile, postavljenega v diametralno nasprotje z inženirjem kot tehokratom »znanstvenega managementa«. Brechtova verjetno najpomembnejša odrska (so)režija, kot potrjuje improviziran film, ki ga je v tistem času posnel zelo mladi Syberberg, je bila priredba *Zasebnega učitelja* iz leta 1950 – grenke zgodbe o intelektualcu kot lakaju zdolgočasenega višjega razreda.

Zasuki in obrati, danes

V Brechtu torej ne gre videti zgolj kosti za glodanje v akademskih mlinih, niti ga ne kaže razumeti podobno kot z njim še najbolj primerljivega angleškega pisatelja, ki je združeval dramatiko in politiko (ne pa tudi poezije!), G. B. Shawa. Jamesonova primerjava Brechta s Poundom in Eliotom doseže koristno potujitev levice skozi oči desnice: toda njune igre so preveč krhke, celo *Umor v katedrali*. Prav tako Brechta ne moremo odpraviti tako, kot je Eliot oholo predlagal, naj opravimo z Blakeom (v Jamesonovem citatu na str. 23): namreč kot velikega pesnika, obloženega z blodno mitologijo, ki pa jo moramo trpeti in pustiti ob strani našo nejevero, dokler nam gre pač za njegovo poezijo (podobno je o Brechtu mislil Martin Esslin). Res, o Brechtu predavajo pri pouku književnosti in gledališča, obstaja celo prava »industrija Brechta« (v kateri sem tudi sam garal); teater naredi, da je vse teatralično, se je pritoževal Brecht, in akademski študiji naredijo, da je vse akademsko. Temu Jameson popolnoma upravičeno postavi po robu osrednjo ločnico med Brechtom in »katerim koli drugim 'velikim pisateljem': namreč »splošnejšo lekcijo« veselega usposabljanja, lekcijo nje-

gove »metode« (29). Onstran filologije je prav v tem njegova »prenosna« (105) raba.

Ena od Jamesonovih srečnih izbir je bila, da se je naddrobno pomudil pri Brechtovi zbirki aforizmov in anekdot *Me-ti*, v angleščini podnaslovljeni *Knjiga zasukov in obratov*.^{*} Ena od zelo poučnih anekdot – »Tu se hoče naučiti razrednega boja in se nauči sedeti« – pripoveduje, kako je neučakani novinec med revolucionarji (beri: Ruth Berlau) prišel k mojstru Me-tiju in dobil namesto napotkov za akcijo poduk, kako naj pravilno sedi:

/... / kajti prav zdaj sedimo in med sedenjem se hočemo učiti. Tu je rekel: Če si kdo vedno prizadeva, da bi zavzel najbolj udoben položaj in potegnil najboljše iz tega, kar je, skratka, če si prizadeva za užitek (*Genuss*), kako se lahko tedaj bori? Me-ti je dejal: Če si kdo ne prizadeva za užitek, če noče potegniti najboljšega iz tega, kar je, niti zavzeti najboljšega položaja, zakaj naj bi se torej boril?*

Medtem ko sprejema doktrinarni cilj (»razredni boj«), Me-ti (uganite kdo) vztraja, da je njegov *raison d'être* vtisniti trajen pečat ravnanju tistih, ki se učijo, kako slediti cilju: »Napredovati je vedno pomembneje kot biti napreden,« se je glasil eden od Brechtovih aforizmov. Napredovanje ali sedenje zaposluje celotno telo; senzorijski ni reducirana na možganske ideje, ampak te prej uporablja kot orientacijske točke. Sodba, ki jo gre izreči o tem, bi se lahko glasila podobno tisti o prizadevnem dečku v *Nejevcu*, čigar zavračanje, da bi umrl, če to ni nujno potrebno, je bilo imenovano »umno, četudi ni junaško.«**

Kako naj torej povzamemo vsaj osrednje elemente Brechtove metode? Poudaril bi rad vsaj tri, ki jih ta metoda vsebuje ali ima za posledico. Prvič, kot Jameson prepričljivo dokazuje (70, 90), imajo številne njegove kategorije – ki jih pogosto zaznamujejo neologizmi (drža, *Grundgestus*, potujitev ...) kognitivni pomen, ki je enakoverden specializiranim, »zgolj pojmovnim« filozofskim kategorijam, a po navadi veliko bogatejši od njih. Čeprav jih je mogoče prenašati, niso »sistem«, saj sledijo pravilu, ki ga lahko izpeljemo iz analize *Dajevca/Nejevca* in ki – kot sem pokazal drugod⁸ – zahteva, naj *naša drža ustreza naši situaciji*, in naj zavzamemo to držo po *pozornem opazovanju stanja stvari, upoštevajoč naravo in interese dejavnikov, ki ga konstituirajo*. To Brechtovo pravilo se ujema s stališči, ki so jih v istem času razvili Sartre in Merleau-Ponty ali pa Bahtin; na kratko jih lahko povzamemo v izrekih »ni bistva zunaj konkretne situacije« in »vsaka empirična situacija je udeležena pri imaginaciji ali ideologiji« (prim. Jameson 168–170).

Drugič, to osredotočenost na dejavnost ali prakso (Jameson to vedno znova poudarja) naj poučujejo učitelji, ki so tudi sami učenci, brechtovski modreci, zelo podobni Chaucerjevemu sholarju iz Oxforda, ki bi »se rad učil in sam modrost delil.«*** Spominja na Nietzschejevo veselo znanost,⁹

* V izvorniku se podnaslov glasi *Das Buch der Wendungen (Knjiga obratov)*.

** Navedeno po slovenskem prevodu Slavoj Žižka, *Problemi* 19. 9–10 (1981): 16.

*** Iz »Vélikega prologa« h *Canterburyjskim zgodbam*; navedeno po slovenskem prevodu Marjana Strojana, Ljubljana, Mladinska knjiga 1974, str. 14.

vendar takšno, ki ji je dal pečat militantni marksistični socializem; ta se izjemno zaveda nujnosti, da prilagodi vse –izme, zlasti lastne, novim vrstam izkušnje v množičnem kapitalizmu svetovnih vojn, saj vstopa človeštvo v »celoten nov svet odnosov, tako kot v nov svet Galilejeve fizike ali nov svet socialistične izgradnje, v katerega morata tako pisatelj kot bralec prodreti z drznim raziskovanjem in prisvajanjem« (168). Brechtove *personae* ali »liki« združujejo učitelja in kitajskega modreca s sleparjem (včasih prav prebrisanim falotom), in kot je opazil Bahtin, nosi vsak od njih s sabo svoj lasten svet odnosov.

Tretjič, kot je pričakovati iz Jamesonovega vse življenje trajajočega ukvarjanja z utopijo, mu ne uide »utopični in odrešiteljski« vidik Brechta, v katerem se približata pragmatika in pedagogika: niti približno z nadihom gnostične religioznosti kot pri Benjaminu ali Blochu, pa vendar prav tako globok – kot se prilega odrešiteljski naravi socializma. Gre za utopijo skupne ustvarjalnosti ali produktivnosti (ljudje lahko proizvajajo čevlje ali ljubezen, je trdil Brecht), izgradnje novuma z Marxovo »živo delovno silo«, v diametralnem nasprotju s kapitalistično definicijo produktivnosti kot tega, kar prinaša profit (glej Jameson 174–177). Brecht deluje v napestosti med toplim in hladnim polom, katerih vsak izvabi iz Jamesona sijajen *tour de force*. »Sublimno« vrstico v *Kavkaškem krogu s kredo*: »Strahotna je zapeljivost dobrote!«* (173–174) bere kot skorajda kropotkinovsko razumevanje nagona po sodelovanju, iz velikega finala Brechta in Weilla v 1. in 2. dejanju *Opere za tri groše* (144–148 in 133), ki zahteva, naj si mali ljudje tu in tam odrežejo svoj kos z velikega hlebca, pa izpelje zakrknjeno *plumpes Denken* (robato mišljenje) – in zre v oči grozotam, ki so dejansko požrle naše stoletje v lovu za to absolutno prevladujočo zahtevo, najsibo leninistično ali fordistično. Nenavadno veliko število umrlih pri Brechtu nakazuje, kako močno je zanj subjektivnost prepletena s smrtjo: tudi tukaj se lahko od njega marsikaj naučimo.

Kakšen način razmišljanja ali kakšna metoda sta torej ključ do uspešnega delovanja (v vseh pomenih)? Proti koncu knjige Jameson upravičeno meni, da je Brechtovo vztrajanje pri spremembi danes posrkal vase vrtnec kapitalizma. V teh časih bi bilo treba Brechtov slogan »Spremeni svet – potreben je tega!« spremeniti v nekaj takega kot: »Spremeni svet tako, da bo drugačen od profitno naravnane vojskovanja – ali pa bomo vsi pomrli!«. Toda že sam ta popravek bi temeljil na Brechtu, na njegovem občudovanja vrednem, zagrizenem optimizmu. Tudi to je pri Jamesonu jasno razvidno. Avtor knjige *Brecht and Method* se po mojem mnenju uvršča med največje in najbolj plodne naslednike brechtovskih komentarjev – Benjamin iz plodnega obdobja »nemške odskočne deske« brechtovske kritike (v vseh pomenih) v letih 1929–1939, in Barthesa iz obdobja »svetovne odskočne deske« po letu 1954. Polje sil, v katerega je Brecht trikotniško umeščen, govori samo zase: najpogostejša imena v kazalu so, poleg teh dveh, Jolles in njegove »kratke oblike« kot »koreni« Brechtovih oblik, pa politični epistemologi, če jih lahko tako imenujemo: Hegel, Lenin, Lukács, Marx, Sartre

* Navedeno po slovenskem prevodu Mileta Klopčiča: Brecht, *Izbrana dela I*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1962, str. 248.

(manj pogosta, a nikakor odsotna imena so: Adorno, Lacan, Deleuze).¹⁰

Na koncu bi moral morda bralec primerjati to Brechtovo in Jamesonovo osredotočenost na metodo oziroma pot z robustnejšim Marxovim odnosom: »K resnici ne sodi le rezultat, ampak tudi pot /.../ resnično raziskovanje je razkrita resnica, katere razpršeni členi so zbrani skupaj v rezultatu.«¹¹ V tem obdobju po fordizmu (ne pa nujno onstran njega!) smo morda obsojeni zgolj na raziskovanje, na *membra disiecta* brez konkretnih političnih rezultatov. Naj bo tako, vseeno moramo imeti metodo. Toda Marxova opazka nas utegne spomniti, če se sklicujemo na Brechtovo zahtevo po historiziranju, da je metoda brez konkretnih rezultatov vredna prav tako malo kot rezultati, do katerih pridemo z napačnimi metodami. Brechtovo zelo svojsko veselje do uživanja in v uživanju, za katerim je hlepel prav tako prostodušno kot ga pravoveren kristjan zavrača, vsebuje tudi – vedno provizoričen – plod tega uživanja. Zapustil nam je oboje.

Iz angleščine prevedla Seta Knop

OPOMBE

¹ Fredric Jameson, *Brecht and Method*, Verso, London in New York 1988. Jamesonovo pisanje ponazarja to, kar hoče izraziti, z načinom, kako to izraža, zato bomo navedke iz tega posebno bogatega besedila navajali s številkami strani v oklepajih.

Naj omenim (da takoj opravičim s tem), da je avtorju tega prispevka na dveh ali treh mestih v knjigi na kratko izrečena velikodušna hvala. Mislim, da je odveč ponavljati, kako pogubno bi bilo sprejeti prakso akademskih kritikov, da oponašajo meščansko znanstvenost in njeno strogo ločevanje subjekta in objekta. Kot omenja Jameson (27–28), Brechtovo pripovedništvo zanika konvencionalni razcep med zgodovinsko objektivnostjo in zasebno subjektivnostjo; prav tako ga zanika tudi Jamesonovo lastno delo. V nasprotju s tem dialektika subjekta in objekta ne pomeni le – tako kot v Brechtovi hvali skupne »tretje stvari«, ki združuje Pavla Vlasova in njegovo mater v eponimni igri –, da lahko subjekt pojmuje sebe kot objekt, ampak tudi, da so alegorični objekti najpomembnejši subjekti. Moje sodbe sledijo mojemu pogledu na Jamesonove sodbe in ne njegovemu pogledu na drugotna vprašanja, kot so ta ali oni kritik – razen če ta vprašanja ne postanejo politično strateška. V tem primeru se ponavadi strinjam z njim, denimo kar se tiče filološko zanikrnega in militantno kapitalističnega dela Johna Fuegija (s pridržkom, da je Fuegi bister in izjemno spreten, ko zabija klin med ženske in preostalo levico, zato ga ne bi smeli odsloviti tako gladko kot Jameson).

² Z Brechtovo muzikalichnostjo, začeni z njegovim mladostnim brenkanjem na kitaro, se je temeljito ukvarjal Albrecht Dümmling v občudovanja vrednem delu *Last euch nicht verführen*, München 1985.

³ Kar se tiče *Lehrstücke*, je Jameson eden redkih angleško govorečih avtorjev, ki je prepoznal prelomne teze Reinerja Steinwega. Dal je tudi nekaj namigov, kako se pravilno lotiti velikega govora v *Ukrepu* (angleški prevod *The Measures Taken* je klub napačni množini – gre za en sam ukrep: izbris mladega tovariša – še najboljši približek tega neprevedljivega naslova), ki je, skupaj s *Horaciji in Kuriacijji*, eden od dveh vrhuncev teh »učnih komadov«. Nikomur še ni uspelo, da bi odkril njegovo pravo rabo: niti levičarskim kritikom, ki so si skušali umiti roke in ne

imeti opravka z njim, ne videč, da so čiste roke pogosto lahko odsekane, niti »centrističnim formalistom«, ki so videli nagnjenje k jezuitski militantnosti, ne pa tudi tosvetne napetosti v zvezi s smrtnostjo, porojene iz drugačne doktrine.

⁴ Glej W. Haug, *Philosophieren mit Brecht und Gramsci*, Hamburg 1966.

⁵ V zadnjem času je bilo veliko črnila prelitega v jalovih poskusih dokazovanja, da so pri besedilih, ki jih je Brecht napisal ali uprizoril, v glavnem sodelovale ženske (kar že kvantitativno ne drži) in to ženske, s katerimi se je tudi telesno zblížal (res je, da so bile Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin in Ruth Berlau med njegovimi najbolj prizadevnimi sodelavkami). Pa vendar, kadar so se on sam in njegovi sodelavci tega spomnili, so jim izrekli velikodušno priznanje (marsikdaj jim tega ni bilo mar), četudi bi se nedvomno lahko – zlasti po letu 1954, ko je Brecht zaslovel po vsem svetu – spraševali o porazdelitvi denarja. Najpomembnejše je, da skupine – Brechtovne »delavnice« – ni združevala le vera, da delajo za skupen (četudi nejasen) cilj svetovne revolucije; jasno je tudi, da je Brecht dal svojim sodelavcem – tako v delu kot v življenju – vsaj toliko, kot je od njih tudi dobil. Govoriti ženskam, ki so obtičale z njim v dobrem in slabem, pogosto pod hudimi pritiski, da bi bilo zanje bolje, če bi živele drugače – kakor ve povedati ta ali oni današnji kritik – je videti arogantno. Uravnotežen prikaz, ki ne ločuje feminizma od razredne politike, najdemo pri Sabine Kebir: *Ein akzeptabler Mann?*, Berlin, nova izd. 1988, in *Ich fragte nicht nach meinem Anteil*, Berlin 1977 (o Elisabeth Hauptmann); prim. moj članek o slednji: »Sabine Kebir, Ich fragte nicht nach meinem Anteil«, *Brecht Yearbook* 24 (1999), 386–396; v nemškem prevodu pod naslovom »Über Frauen und Brecht«, *Weimarer Beiträge* 3 (1999), 449–458.

⁶ Walter Benjamin, »Der Erzähler«, *Gesammelte Schriften* II/2, Frankfurt 1980.

⁷ Bertolt Brecht, *Werke*, Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, zv. 18, Berlin & Frankfurt 1998, 176–177.

⁸ Darko Suvin, *Lessons of Japan*, Montreal 1996 (Esej 5: »The Use-value of Dying: Magical vs. Cognitive Utopian Desire in the 'Learning Plays' of Pseudo-Zenchiku, Waley, and Brecht«).

⁹ Vzporednice med njima sta prepričljivo prikazala Reinhold Grimm, *Brecht und Nietzsche*, Frankfurt 1979, in Christof Šubik, *Einverständnis, Verfremdung und Produktivität*, Dunaj 1982; pričakovati je nadaljnje razprave o tem, kako so se te vzporednice preobrazile v Brechtovem življenju in delu in postale njegov sestavni del.

¹⁰ Pritožiti se moram nad nepopolnim in nenavadno urejenim kazalom. Nepopolnim: v njem ni najti drže, igre No ali pesmi »Žerjavi«, poleg tega pa ne zajema pojmov iz zelo bogatih opomb na dnu strani. Nenavadno urejenim: pojmovne kategorije so uvrščene pod imenska gesla (!), tako da pride »Weimar« pod Weill, »modernizem« je razdeljen med Adorna in Brechta, »kapital/izem« med Brechta in *Mater Korajžo* (ni pa ga pri Marxu in njegovem kapitalu), kmetje med Brechta (kjer padejo pod zavajajoče geslo »delavski razred in kmetje«) in Mao Zedonga. »Alegorijo« je najti le pod Brechtom, čeprav je pri Jamesonu očitno eden od poglavitnih tropov za kulturo nasploh, tukaj v soočenju z Brechtom. Veliko bolje bi bilo, če bi bili v novem kazalu imena in ključni pojmi razvrščeni pod samostojna gesla, obenem pa popravljeni očitne napake.

¹¹ »Zur Wahrheit gehört nicht nur das Resultat, sondern auch der Weg. /.../ die wahre Untersuchung ist die entfaltete Wahrheit, deren auseinandergestreute Glieder sich im Resultat zusammenfassen.« (*Bemerkungen über die neueste preussische Zensurinstruktion*).

■ CENTENNIAL POLITICS: ON JAMESON ON BRECHT ON METHOD

Key words: literature and ideology / German literature / 20. cent. / Marxism / social engagement / political drama / Brecht, Bertolt / Jameson, Fredric

The starting point of the paper, which reflects on Frederic Jameson's book *Brecht and Method* (London and New York: Verso, 1988), is Jameson's assertion that there existed a Brechtian "stance" or rather "method", which was not only doctrine, narrative or style, but all three simultaneously.

The crucial lyric form for Brecht's stance is ballad. According to Jameson, Brecht's storytelling is what Suvin would call a cognitive method. In his opinion, the usual philosophical and scientist prejudices about what may be cognition and method will require a thorough refurbishing, since it is impossible to reduce understanding to "pure" conceptuality. Brecht reconciled the general narrative "method" with the political interests of his class and generation by using allegory, more exactly a new type of "open" allegory. For Brecht, story is like a cognitive tool with which he tests doctrine.

The paper summarizes three central elements of Brecht's method:

1. A number of Brecht's categories – often marked by neologisms (stance, Grundgestus, estrangement...) – have cognitive significance on a par with, but usually much richer than, a specialized, "only conceptual" philosophy.
2. The orientation to practice or praxis is to be taught by teachers-learners, Brechtian Sages very similar to Chaucer's Clerk of Oxenforde: "gladly wolde he lerne, and gladly teche."
3. Brecht was an enthusiast of communal creativity or productivity, of constructing the Novum through Marx's "living labour", which is diametrically opposed to the capitalist definition of productivity as that which yields profit.