

Alain Badiou

## 20. STOLETJE

Prevedla Ana Žerjav

Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005

13. januar 1999

### 4. NOVI SVET, ŽE, TODA KDAJ?

Rečeno z enim stavkom: 20. stoletje, ki je prepuščeno strasti do realnega in umeščeno v paradigmo dokončne vojne, subjektivno izpostavi nedialektično nasprotje med destrukcijo in utemeljitvijo, zaradi katerega postavi – tako da misli celoto kot tudi njen najmanjši fragment skozi figuro antagonizma –, da je število realnega Dvoje.

Danes bomo ta stavek, če lahko tako rečem, popeljali skozi Brechtov tekst, s čimer bo dobil moč in barvo.

Brecht je emblematična osebnost 20. stoletja, čeprav o njem sicer razmišljamo kot o pisatelju, dramatik, marksističnem dialektiku, sopotniku partije ali ženskarju. Za to obstaja kar nekaj razlogov, omenil pa bom štiri: Brecht je Nemec, gledališki režiser, pristaš komunizma in sodobnik nacizma.

1) Gre za Nemca, ki začne pisati takoj po vojni, v tej osupljivi weimarski Nemčiji, toliko ustvarjalnejši, kolikor prenaša nemško travmo, ki je, kot se bo žal pokazalo v nadaljevanju, veliko globlja od poraza. Brecht je eden od umetnikov težave z identiteto, ki jo je imela njegova domovina. Obračunal bo z Nemčijo, ki je iz prve svetovne vojne stopila v nekakšno burno hipnozo.

Brecht dejansko spada med tiste Nemce, ki obupno upajo, da bodo ustvarili takšno misel o Nemčiji, ki bo popolnoma iztrgana romantizmu in odtegnjena wagnerjanski mitologiji (slednja nima toliko skupnega z genialnim Wagnerjem kot z njegovo prilastitvijo s strani resentimenta male

buržoazije: propadli kramar v usnjenih kratkih hlačah se ima za Siegfrieda s koničasto čelado). Prepir z romantizmom, ki je včasih prigan vse do neoklasične vneme, je pomembna tema 20. stoletja. S tega vidika se Brecht pogosto obrača k Franciji. Bistvena osebnost mladega Brechta je Rimbaud. V *Baal* in v *Džunglo mest* so vključena nespremenjena Rimbaudova besedila. Za Brechta je namreč nesreča Nemcev v tem, da se borijo s težo jezika, ki je vselej usmerjen k slovesnosti sublimnega. Njegov ideal je francoščina 18. stoletja, ki je hkrati hitra in čutna, na primer Diderotova. Sicer pa Brecht glede tega, pa tudi glede veliko drugih stvari, bolj neposredno sledi Nietzscheju kot pa Marxu. Tudi Nietzsche hoče namreč nemški jezik obdariti s francosko lahkostjo, prav tako kot iz škodoželjnosti raje izbere Bizeta kot pa Wagnerja. To težaško delo, ki ga je Nemčija izvajala na sebi in proti sebi, ima za katastrofe tega stoletja osrednji pomen.

2) Brechtova usoda je v glavnem gledališka. Vse svoje življenje bo gledališki pisec in praktik. Predlaga in preizkuša temeljne reforme dramaturgije, tako glede pisanja kot tudi glede igre in režije. Lahko celo zatrdimo (in to je pomembna simptomatična točka), da je 20. stoletje stoletje gledališča kot umetnosti. 20. stoletje je namreč izumilo pojem režije. V umetnost je preoblikovalo misel same predstave.\* Copeau, Stanislavski, Meyerhold, Craig, Appia, Jouvet, Brecht, potem Vilar, Vitez, Wilson in mnogi drugi so to, kar je bilo prej le postavitev predstave, preoblikovali v samostojno umetnost. Osnovani so tip umetnika, ki ne izhaja niti iz pisateljske niti iz igralske umetnosti, ki pa ustvari v misli in prostoru neko posredovanje med obema. Režiser je nekakšen mislec predstave kot take, vzdržuje zelo kompleksno razmišljanje o razmerju med tekstom, igro, prostorom in občinstvom.

Zakaj pride v tem stoletju do izuma gledališke režije? Brecht, ki je eden od velikih gledaliških umetnikov, eden redkih, ki se hkrati ukvarja tako z besedilom kot z igro, razmišlja tudi o sodobnosti gledališča. Sprašuje se na primer, kaj je teatralnost politike, kakšno mesto ima predstava, režija v ustvarjanju politične zavesti. Kakšne so pojavne figure politike? Debata o tem je zelo živa med obema vojnoma, še zlasti kar zadeva fašizem. Znanе so močne formule Walterja Benjamina: (fašistični) estetizaciji politike je

\* Fr. *représentation*, reprezentacija, (gledališka) predstava.

treba zoperstaviti (revolucionarno) politizacijo umetnosti. Brecht gre še dlje, saj teoretično misel podvoji z dejanskim eksperimentiranjem, z umetniško invencijo. Vendar pa deli prepričanje, da obstaja med teatralnostjo in politikom neka posebna vez.

S čim je povezana ta teatralnost? Verjetno z novo vlogo, ki je dodeljena množicam v zgodovinskem delovanju od ruske revolucije iz leta 1917 dalje. Pomislimo na Trockijevo formulo.<sup>1</sup> Značilnost našega obdobja je po njegovem »vdor [irruption] množic na zgodovinsko prizorišče«. Podoba prizorišča je zelo osupljiva. Kategorije revolucije, proletariata in fašizma napeljujejo na figure množičnega izbruha [irruption], na močne kolektivne predstave, na nesmrtno scene, denimo zajetje Zimske palače ali pohod na Rim. Nепrestano se zastavlja naslednje vprašanje: kakšno je razmerje med posamezno usodo in zgodovinskim izbruhom množic? Toda to vprašanje se lahko glasi tudi takole: kdo je igralec katere igre in na katerem prizorišču?

Brecht se sprašuje, kako predstaviti, upodobiti, gledališko razviti razmerje med osebno usodo, osebo, in neosebnim zgodovinskim razvojem, množičnim izbruhom. 20. stoletje se znova znajde pred vprašanjem zbora in protagonista, njegovo gledališče je bolj grško kot pa romantično. In prav to terja izum in napredek režije. 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.

Ker danes takšnega prepričanja ni več, se lahko hitro zgodi, da bo režija obsojena na propad in da se bomo vrnili v prejšnje stanje: dober tekst, dobri igralci, in konec! Naj nas ne nadlegujejo več s politično zavestjo ali z Grki!

Brecht si tako v starih kot v modernih igranjih prizadeva zastaviti vprašanje o razmerju med osebo in zgodovinsko usodo. Kako predstaviti subjektovo postajanje skozi razjasnitev igre sil, ki ga konstituirajo, ki pa je tudi prostor njegove volje in njegovih izbir? Brecht je prepričan, da se mora gledališče spremeniti, da mora biti nekaj drugega kot samoslavljenje gledalske buržoazije.

<sup>1</sup> Trockijeva *Zgodovina ruske revolucije* je izvrstna knjiga, in ni treba, da se ji odpovemo. Zelo jasno uravnovesi epski smisel »vdora množic« (formula se nahaja v tej knjigi) in marksistično politično analizo.

Tudi danes mislimo, da se mora gledališče spremeniti: postati mora slavjenje demokratičnega in moralnega konsenza, nekakšen čemeran zbor o nesrečah sveta in njihovem humanitarnem privesku. Brez junaka ali tipičnega konflikta ali misli, le enodušno telesno čustvo.

Brecht in gledališki umetniki njegovega časa so razmišljali o tem, kaj je igra, kaj gledališka oseba, o tem, kako je oseba, ki pred gledališkimi okoliščinami ne obstaja, ustvarjena skozi igro, ki je predvsem igra sil. Ne gre niti za psihologijo niti za hermenevtiko smisla ne za jezikovne igre in ne za paruzijo telesa. Gledališče je aparat za konstrukcijo resnic.

3) Brecht se je priključil komunizmu, čeprav je, tako kot veliko drugih gledališnikov (tu mislim na nenavadno pripadnost komunizmu Antoina Viteza ali Bernarda Sobela), našel način, da je s to svojo pripadnostjo vselej nekoliko ovinkaril oziroma jo speljal po diagonalni. Ti ljudje gledališča so bili, hkrati zelo odkrito in ne tako odkrito, tovariši partije. Gledališče je za takšne akrobacije dobra vaja. Gotovo in iskreno pa je, da prinaša Brecht vprašanje o tem, kaj je umetnost pod pogojem marksizma ali komunizma. Kaj je didaktična umetnost, umetnost v službi ljudske jasnosti, proletarska umetnost itd.? Brecht je zagotovo ključna osebnost tovrstnih razprav, toda obenem je tudi velik umetnik, čigar dela so danes igrana povsod, tudi če so razprave o gledališki in politični dialektiki zamrle. Brecht je nedvomno najbolj univerzalen in najbolj neovrgljiv od umetnikov, ki so svoje bivanje in ustvarjanje eksplicitno povezali s tako imenovanimi komunističnimi politikami.

4) Brecht se je v Nemčiji srečal s problemom nacizma. Vprašanje o možnosti nacizma, o možnosti njegovega uspeha, ga je zadelo s polno močjo. Okoli tega vprašanja je množil razprave in gledališke igre, kot je *Arturo Ui*, od koder izhaja slavna (in vprašljiva) formula »kjer je ogabna zver prišla na svet, tam je trebuh še vedno napet«. Vprašljiva je zato, ker hoče iz singularnosti nacizma narediti strukturno posledico nekega stanja stvari in subjektov, kar pa ni najboljši način, kako to singularnost dejansko misliti. Toda konec koncev je Brecht s skrajnimi sredstvi, in to v razgretih okoliščinah, preizkušal prefinjeno teatralno didaktiko Hitlerjevega prihoda na oblast. Zaradi česar je drugo svetovno vojno preživel v izgnanstvu. To je še ena od njegovih tesnih povezav s tem stoletjem, za katerega je osebnost izgnanca bistvena, kar lahko vidimo v romaneskni produkciji, še zlasti v romanah

Ericha Marie Remarqua.<sup>2</sup> Obstaja neka čisto posebna subjektivnost izgnanstva. Zlasti tistega v Združenih državah Amerike, kjer so prebivali številni nemški intelektualci, ki so jih izgnali nacisti. Ti umetniki, pisatelji, glasbeniki, učenjaki so sestavljali izjemno aktiven, razcepljen in negotov mali svet. Treba je reči, da se je Amerika Brechtu že od nekdaj zdela zabavna, fascinirala ga je s svojo vpadljivo modernostjo, s svojim pragmatizmom in tehnično vitalnostjo. Brecht je tudi dobra evropska priča Združenih držav Amerike. In končno je človek, ki v NDR izkusi »realni socializem«, in sicer v najbolj voluntaristični in najbolj zaprti obliki. Tu je postal nekakšna uradna oseba, toda ne brez razcepov, mučnih obžalovanj, zamaskiranih dejanj. Ena temeljnih epizod iz zadnjih let Brechtovega življenja (umrl je precej mlad, leta 1956) je delavska vstaja leta 1953, ki jo je zatrla sovjetska vojska v Berlinu. Brecht je napisal pismo državnim komunističnim oblastem, kjer je v enem delu (ki je bil edini objavljen) zatrtje odobral, v drugem delu, ki je ostal »zaseben«, pa je postavljajl nevarna vprašanja o zatrtju delavskega upora s strani »države delavcev in kmetov«. Da je bil Brecht lahko človek takšnih priložnostnih ovinkarjenj, je mogoče razbrati iz zaporednih predelav igre *Galilejevo življenje*, nedvomno njegove največje mojstrovine, v kateri je ena od tem dvoličnost učenjaka vpricho oblasti (že v času izgnanstva, v tako imenovanem obdobju makartizma,<sup>3</sup> sta ameriška policija in sodstvo Brechta osumila komunističnih dejavnosti).

<sup>2</sup> Delo Ericha Marie Remarqua izpostavi različne drame tega stoletja, od njegove velike klasike o prvi svetovni vojni (*Na zahodu nič novega*, prevedel Janko Moder, Obzorja, Maribor 1981) do figur blodenja, delovanja in obupane ljubezni med dvema vojnama (*Trije tovariši*, prevedel Jože Župančič, DZS, Ljubljana 1966).

<sup>3</sup> Kratkost in siromaštvo zgodovine Združenih držav Amerike, ki so danes sicer hegemonistični Imperij, sta razlog za to, da je tistih nekaj epizod z nesporno politično težo objekt neusmiljenih preiskav in vplivnih umetniških formulacij. Tak primer je secesijska vojna, bolj splošno pa vprašanje juga. Pa tudi sekvenca preganjanja s konca štiridesetih in začetka petdesetih let, ki je bilo pod krinko antikomunizma usmerjeno v glavnem proti intelektualcem in umetnikom. Tako imenovani komisiji za protiameriške dejavnosti je predsedoval senator MacCarthy, zato to obdobje imenujemo »makartizem«. Šlo je za izjemno intenzivno obdobje, saj se je v tem času od vsakogar zahtevalo, da je vohunil za drugim. Takšnih, ki so to počeli zato, da ne bi bili tudi sami osumljeni in da so ohranili svoj položaj, je bilo veliko, med njimi pa so bili tudi zelo slavni ljudje. Primer, o katerem se je največ razpravljalo, je bil nedvomno primer velikega cineasta Elia Kazana. Nešteti umetniki, igralci, scenaristi in režiserji so nastopili pred komisijo. Od tedaj dalje aluzij na to obdobje v ameriški umetnosti dobesedno mrgoli, zlasti v filmu.

Vidite torej, da obstaja pri Brechtu mnogo razlogov, da ga pokličemo za pričo tega stoletja, za legitimen dokument v imanentni metodi, ki jo predlagam, metodi, ki preučuje, kaj je 20. stoletje pomenilo za ljudi tega stoletja.

Naslov Brechtovega teksta, ki sem ga izbral, je »Proletariat se ni rodil v belem telovniku«. Gre za tekst, ki se neposredno navezuje na ena od naših glavnih hipotez: 20. stoletje si pod paradigmo vojne prizadeva misliti enigmatični vozal destrukcije in začetka. Tekst je iz leta 1932 in se nahaja v *Spisih o politiki in družbi (1919-1950)*. Kot boste videli, je neposredni zastavek te strani kultura, subjektivne kategorije kulture. Brecht ugotovi, da je velike buržoazne kulture konec, da pa nove kulture še ni. Postavi si tipično vprašanje tega stoletja: kdaj bo končno prišlo nekaj novega? Ali je novost že na delu, ali lahko razločimo njeno postajanje? Ali pa smo ujeti v privid tega, kar je zgolj stara oblika novega, »novo«, ki je še prestaro, ker je ujeto v destrukcijo? Vprašanje je torej: »Kdaj?« Iz teksta izločam nekakšno osrednjo litanijo, kjer je ta »kdaj« poudarjen s »ko«.\*

*Na kratko: ko bo kultura ob popolnem sesutju prekrita z umazanijo, ko bo skoraj že sistem umazanije, pravo smetišče nesnage; ko bodo ideologi preveč pokvarjeni, da bi se spoprijeli z lastniškimi razmerji, a tudi preveč pokvarjeni, da bi jih branili, tako da jih bodo gospodje, ki so jim prostovoljno, a slabo služili, pregnali; ko bodo besede in pojmi komaj še povezani z rečmi, dejanji in razmerji, ki jih označujejo, bo mogoče slednje spremeniti, ne da bi bilo treba spremeniti prve, ali pa bo mogoče spremeniti besede in ohraniti staro stanje reči, dejanj in razmerij; ko človek, ki ne bo pripravljen ubijati, ne bo več mogel upati, da si reši glavo; ko bo duhovna dejavnost tako omejena, da bo zaradi tega trpel sam proces izkoriščanja; ko velikim značajem ne bo več mogoče pustiti časa, ki ga potrebuje za to, da se preprosto zlomijo;*

\* Fr. *quand* kot vprašalnica pomeni kdaj, v odvisniški rabi (v Brechtovem tekstu) pa se prevaja z veznikom ko.

ko izdaja ne bo več koristna, nizkotnost donosna in neumnost priporočljiva;  
ko celo nenasitna krvoločnost farjev ne bo več zadoščala in jih bo treba pregnati;  
ko ne bo treba več ničesar demaskirati, ker bo zatiranje napredovalo brez maske demokracije, vojna brez maske miroljubja in izkoriščanje brez maske prostovoljnega soglasja izkoriščanih;  
ko bo vladala najbolj krvava cenzura vsake misli, a bo odvečna, ker ne bo več nobene misli;  
tedaj bo lahko proletariat prevzel kulturo, ki bo v istem stanju kot produkcija: v ruševinah.

Ker je tekst popolnoma jasen, se bom zadovoljil s petimi poudarki.

a) Glavna tema: novo lahko nastopi le kot zajetje ruševin. Novost bo nastopila zgolj v elementu popolnoma dovršene destrukcije. Brecht ne reče, da bo destrukcija sama ustvarila nekaj novega. Njegova dialektika ni preprosto heglovska. Reče, da je destrukcija teren, kjer se lahko novost polasti sveta. Pripomnimo, da se ne nahajamo ravno v logiki razmerja sil. Ni mogoče reči, da bo lahko novo premagalo staro zato, ker bo postalo močnejše. Ko govorimo o stari kulturi, se kot prostor možne novosti ne zahteva in ne upošteva njena oslabitev, pač pa gniloba, hranilen razkroj.

b) Sicer pa nasprotnik dejansko ni predstavljen kot sila. Ni več sila. Je nekakšna nevtralna zavrženost, plazma, nikakor pa ne misel. Iz te gnijoče nevtralnosti ni dialektičnega izhoda. Če je paradigma vojne postavljena na stran dokončne oziroma finalne vojne, potem je to zato, ker protagonisti te vojne niso soizmerljivi, ker ne izhajajo iz istega tipa sil. V mislih imamo seveda nietschejansko nasprotje aktivnih in reaktivnih sil, Dioniza in Križanega. Dodatno znamenje za to, kar sem pravkar trdil: Brecht je pogosto bližje Nietzscheju kot pa Marxu.

c) Za umetnika je zelo pomembno dejstvo, da je eden od simptomov razgradnje tudi uničenje jezika. Prizadeta je sposobnost besed, da imenujejo, porušeno je razmerje med besedami in stvarmi. Ugotovimo (kar je

velika resnica današnjih dni), da je osrednja točka vsakega iztekajočega se zatiranja ravno uničenje jezika, zaničevanje vsakega inventivnega in strogega imenovanja, vladanje enostavnega in skorumpiranega jezika, kakršen je novinarski.

d) Brecht pravi – in to je znamenje nasilnosti tega stoletja –, da je konec zares tu šele, ko smo postavljeni pred alternativo: ubiti ali biti ubit. Umor je nekakšna osrednja ikona. V njem je neka metonimija zgodovine. Tu zopet najdemo stigmati strasti do realnega, ki je toliko bolj grozna, kolikor se pojavi v mediju jezika, ki je postal nesposoben imenovanja. 20. stoletje kot misel o koncu (o koncu stare kulture) je smrt kot neimenljivi umor.

Preseneča pa me, da je ta kategorija kratko malo postala temeljna kategorija sodobnega spektakla. Največkrat predstavljena oseba je konec koncev *serial killer*. In *serial killer* univerzalno troši smrt, ki je oropana vsake simbolizacije in ki ji v tem smislu spodleti, da bi bila tragična.

Teza o povezavi med umorom in odpovedjo jezika je zelo drzna. Toda vsekakor gre za spektakularni emblem iztekajočega se stoletja. Brecht je zaznal hkratnost bežanja besed in nečesa, kar se dotika smrti, telesa, ki je, ko izgine simbolizacija, zgolj še neki ostanek.

e) Vprašanje maske. Konec nastopi, pravi Brecht, ko figure zatiranja ne rabijo več maske, ker je nastopila stvar sama. Tu je treba misliti razmerje med nasiljem in masko, razmerje, ki so ga v tem stoletju marksisti, vse do Louisa Althusserja, imenovali tudi vprašanje ideologije. K temu se bomo še vrnil.

Kaj pomeni »demaskirati« zatiranje? Kaj natanko je funkcija maske? Brecht misli gledališče kot zmožnost demaskiranja realnega, in sicer natanko zato, ker je gledališče v prvi vrsti umetnost maske, dozdevka. Gledališka maska simbolizira vprašanje, ki se pogosto, čeprav napak, predstavlja kot vprašanje pomembnosti laži v tem stoletju. Toda to vprašanje se vse prej glasi: kakšno je razmerje med strastjo do realnega in nujnostjo dozdevka?