

V eseju naslovim Brechtov koncept gestusa in predlagam njegovo izvorno branje, vzporedno z Barthesovo semiološko teorijo. Predlagam pogled, da neka gesta postane gestus, ko je interpelirana v mit. Od tod sledi, da tudi gestus interpelira v odnose, kar je istočasno njegova povezovalna in razdiralna moč. Z vpeljavo in interpretacijo Brechtove potujitvene metode tematiziram in opredelim njegov odnos do ideologije in etike oz. morale. Predstavim nekaj pogledov iz teorije rituala ter v doseženi razprtosti tega pojma identificiram nekaj njegovih ključnih potez, ki jih nato prepoznavam v Brechtovem epskem gledališču. To počnem z zavedanjem ontoloških razlik med ritualom in gledališčem ter brez želje, da bi Brechtovo gledališče umestil na neki specifični lokus v razmerju ritual-gledališče. Moj namen je ob razmišljanju o tem razmerju še bolj raziskati konceptualno in praktično naravo Brechtove potujitvene metode. Njeno eksperimentalno in pedagoško moč prepoznavam v vztrajnem, repetitivnem interveniranju v družbene mite in tabuje, ki pa ni le stvar metode, ampak je tudi stvar učenja in prakticiranja specifične ontologije.

Ključne besede: epsko gledališče, gestus, eksperiment, ideologija, etika, tabu, ritual

Luka Benedičič (1998) je dodiplomski študent sociologije kulture na Filozofski fakulteti v Ljubljani, kmalu magistrski študent socialne antropologije. Zanimajo ga interdisciplinarni pristopi pri raziskovanju kulturne dediščine, spomina, umetnosti in telesa. V diplomski nalogi se ukvarja s postopki, kako nekaj postane politično vprašanje – predvsem s perspektive telesa, vizualnega, performansa in protesta. Prostočasno piše in objavlja pesmi, knjižne recenzije, reportaže in eseje o kulturi. Nedavno se je za časopis Delo predstavil v rubriki Mlado pero.

luka.benedicic@gmail.com

Gestus in tabu: študija Bertolta Brechta

Luka Benedičič

Oddelek za sociologijo, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

»[S]em pri frizerju, ponudijo mi številko *Paris-Matcha*. Na platnicah mlad črnc, oblečen v francosko uniformo, pozdravlja z vojaškim pozdravom, njegov dvignjeni pogled je gotovo uperjen v gubo trobojnice« (Barthes 172). Tako pripoveduje Roland Barthes v *Mitologijah*. In nadaljuje:

To je *smisel* slike. A ne glede na to, ali sem naiven ali ne, dobro vidim, kaj mi sporoča: da je Francija veliko cesarstvo, da vsi njeni sinovi, ne glede na barvo kože, zvesto služijo pod njeno zastavo in da ni boljšega odgovora obrekljivcem domnevnega kolonializma, kot je vnema tega črnca pri služenju domnevnim tlačiteljem. Tu sem pred nekim višjim semiološkim sistemom: tu je označevalec, sam že izoblikovan iz predhodnega sistema (črni vojak pozdravlja s francoskim vojaškim pozdravom); tu je označenec (tukaj je ta preišljena zmes francoskosti in militarizma); in končno je tu *navzočnost* označenca prek označevalca. (Prav tam)

Najprej prolog. Po Barthesu je za mit značilno, da razmerje med obsegom označenca in obsegom označevalca ni proporcionalno. Če je v jeziku to razmerje zamejeno na neke konkretne enote (npr. besede), se lahko v mitu koncept razširi na zelo veliko področje označevalca (npr. celotna knjiga je lahko označevalec enega samega koncepta). Po naravi je mit *imperativen in interpelacijski*, jaz sam pa sem izpostavljen njegovi intencionalni sili: »pride me poiskati, da bi me primoral prepoznati celoto intenc, ki so ga motivirale in ga razpostavile kot signal neke individualne zgodovine« (prav tam 179). Barthes pravi, da je mit semiološki sistem drugega reda. To pomeni, da temelji na semiološki shemi (jezik kot sistem znakov), ki je obstajala pred njim. V jeziku je znak tvorjen iz označevalca in označenca, v mitu pa je označevalec (mita) identičen znaku predhodne sheme in se zato kaže na dva načina; hkrati kot koncept (poln) in forma (prazen). Da bi ilustriral, kako ljudje sprejemamo mite, Barthes na prej podanem primeru prikaže tri načine branja mita. Če se usmerimo na prazni označevalec, potem črnc, ki pozdravlja, postane primer ali simbol francoskega imperializma. Če se usmerimo na polni označevalec, postane njen alibi. Če pa se usmerimo na celotni označevalec mita, potem za nas črnc, ki pozdravlja, postane sama *navzočnost* francoskega imperializma. (nav. po Barthes 170–182)

Drug, a v marsičem soroden zgled poda Mladen Dolar, ko potujitveno karakteristiko v kapitalizmu opredeljuje kot odmik od transparentnosti; zamolčanje dejanskosti nekkih realnih procesov, ki tvorijo družbene vezi in po katerih se izvaja moderno izkoriščanje. Dolar navede primer kapitalista, ki stopi na oder in na glas pove, da želi izkoristiti delavce in maksimirati dobiček. Argumentira, da bi takšna poteza razrahljala družbene vezi, ki temeljijo na soglasju zatiranih, in da je smisel moderne ideologije v načinu, kako zakrinkati sledenje interesom »za formalno fasado skupnih vrednot, najsibo v obliki univerzalnosti človekovih pravic, visokih etičnih idealov, ljubezni do človeštva, prizadevanja za napredek in splošno blaginjo, demokracijo, strpnost, svobodo itn.« (53). Za Barthesa je izziv prepoznati formo mitske govornice, saj ta zaobjema znak neke predhodne govornice in ga transponira v mitsko ter mu pripne nov pomen. Dolar pa se osredotoča na interes, ki motivira zavestno prevajanje med diskurzi in oplajanje z drugačnimi pomeni. Oba zgleđa sem podal, da bi z njima ilustriral dva elementa – *interes in mit* – ki sta središčna tudi v ontologiji in miselno-sinestetičnem aparatu tretjega misleca: Bertolta Brechta, razvijalca epskega gledališča.

V pričujočem zapisu se bom osredotočil na nekaj elementov Brechtovega gledališča in njegove osebne filozofije, pri čemer se bom oprl na že napisano literaturo in njene tematizacije. Z Brechtom povezujemo številne pojme, ki jih je rad uporabljal; nekateri so nam ostali iz njegovih zapiskov, a jih ni nikoli teoretsko izpopolnil. Kljub temu njegovo gledališče pogosto razlagamo kar z Brechtovimi lastnimi pojmi, kar pomeni, da vselej obstaja precejšnja svoboda za interpretacijo, pa tudi za nejasnost, kaj točno z njimi mislimo, ko jih uporabljamo. Na to svobodo se izgovarjam tudi sam. Ambicija tega prispevka je konceptualno zgrabiti tisto, kar vsi občutimo kot izjemno performativno moč brechtovskega gledališča. Ker čutim, da ta naloga od mene zahteva, da se približam mislečevemu *credu*, pa bo moj pristop mestoma skrenil s pričakovanih poti. Najprej bom naslovil nekaj političnih in etičnih dimenzij Brechtovega konceptualnega aparata in tematiziral, zakaj natanko (in kako) jih lahko mislimo kot politične oziroma etične. Nadalje pa bom pokazal, kako so ti vidiki vpeti v živo, transformativno izkušnjo, ki je značilna za brechtovsko gledališče – posebno prakso in filozofijo, ki jo je Brecht načrtoval za igralce (pogosto jih imenuje vajenci). Da bi opredelil, kaj točno počne brechtovski subjekt in kaj se z njim dogaja, bom posegel v antropološki repertoar ter spomnil na koncept rituala in tabuja. To je mejno početje, ker je teorija gledališča precej nenaklonjena vzporejanju gledališča in rituala. Kljub temu upam, da bo bralec upošteval mojo namero osredotočiti se na igralca in njegovo posebno vlogo v brechtovskem gledališču, pri čemer sta ta koncepta lahko v pomoč.

Brecht in gestus: snemati masko morale

Eden ključnih pojmov v brechtovskem vokabularju je gestus. Je eden od Brechtovih osrednjih delovnih pojmov, s katerim je operiral v mišljenju tako gledališča kot tudi družbenopolitične realnosti. O gestusu se je, izpod Brechtovega peresa, sicer ohranilo le nekaj fragmentov. Med njimi: »Pojem gestus ne označuje gestikuliranja; ne gre za kretnje rok, ki bi poudarjale ali pojasnjevale, temveč za celostno držo. Gestičen je jezik, če temelji na gestusu, če nakazuje določene drže govorca, ki jih ta zavzema v odnosu do drugih ljudi« (O gestični glasbi 22). Brecht utemelji še pojem družbeni gestus in navede nekaj primerov:

Ni vsak gestus družbeni gestus. Obrambna drža nasproti muhi v začetku še ni družbeni gestus, obrambna drža nasproti psu pa je to lahko, če z njim pride do izraza boj revno oblečenega človeka proti psom čuvajem. Človekov poskus, da mu na gladki površini ne bi spodrsnilo, postane družbeni gestus šele, če bi človek s spodrsljanjem 'izgubil obraz', izgubil ugled in veljavo. [...] Družbeni gestus je gestus, ki je pomemben za družbo, je gestus, ki omogoča sklepanje o družbenih razmerah. (Prav tam)

Brecht je želel, da bi posameznik, kakršno koli vlogo že ima v družbi, preko nje zavzel politično stališče. »Za to pa mora oblikovati družbeni gestus« (prav tam). Družbeni gestus torej ni nekaj, kar bi nastajalo zgolj spontano in zunaj zavestnega nadzora subjektov; tudi subjekti lahko intervenirajo vanj in ga hoté (so)oblikujejo. Je torej družbeni gestus nekaj lastnega ali nekaj skupnega? Kar konstituira brechtovsko razumljen gestus, lahko ob branju Barthesove sheme razumemo kot gesto, ki je bila transponirana v mitsko (meta)govorico. Tu je potrebno določeno opozorilo: shema, ki jo bom ponudil, ni stroga aplikacija Barthesove semiologije, ampak se nanjo nanaša od zunaj. Gesta sama na sebi še ni govorica, gestus pa lahko učinkuje v semiološkem sistemu tako prvega kot drugega reda. Moj argument je naslednji: vsaka gesta preraste v gestus kot učinek njene interpeliranosti v mit. Trditev izhaja iz zavesti, da so »drže govorca, ki jih ta zavzema v odnosu do drugih ljudi« (prav tam), vselej odraz osebnih in kolektivnih mitov, ki vplivajo na njegovo branje nekega odnosa – ne glede na to, ali bi sámó govorico nekega gestusa označili za takšno prvega ali drugega semiološkega reda. Kot gledalci svojih dejanj in dejanj drugih smo vselej bralci barthesovskega mita, saj v vsaki gesti vidimo »uhajanje«, kot bi rekel Barthes, torej razlagalni eksces, ki ga ni mogoče zožiti na shemo označevalca, označenca in znaka. V dejanju sočloveka in v lastnem ravnanju z drugim vselej že vidimo mite, osebne in kolektivne, o tem, kaj pomeni biti človek, kaj pomeni nek specifični prostor – in tako naprej.

Lahko bi torej rekli, da se brechtovska transformacija geste v gestus zgodi zaradi intervencije specifičnega mita. Ne le (enega) mita, ampak mitološkega kompleksa (*mitologije*), in sicer tistega, ki – ob in skupaj z živeto prakso – sooblikuje in se

razodeva v odnosu do drugih ljudi. Moč gestusa je zato v tem, da ni le *gesta*, ki sporoča, ampak je tudi *gesta*, ki interpelira [v specifičen odnos, iz katerega izhaja in ki ga hkrati konsolidira]. Gestus lahko interpelira na način, da potrjuje že obstoječe odnose ali vanje intervenira in oblikuje nove odnose. Družbeni gestus pa je *gesta*, ki interpelira v subjekta – *gesta* (zavestna ali avtomatska), po kateri se lahko posamičnik prepozna kot vpleten v družbena razmerja; kot deležnik v svojem ali skup(nost) nem mitu o tem, kar je družbena realnost. Družbeni gestus tako ni (zgolj) vnaprej obstoječa mreža odnosov niti posameznikova *gesta* na sebi (ali pa le drža, iz katere ta izhaja), ampak je predvsem učinkovitost obnašanja v tej mreži – od tega, kar je pričakovano in samoumevno, do tega, kar se zgodi, če ta »bonton« prekršim, in kar me sploh notranje motivira, da ga prekršim. Brecht torej meni, da se čez polje družbenosti prepleta mitološki kompleks, ki ovija realna družbena razmerja. Glede na to, da je gojil globoko spoštovanje do Karla Marxa, verjetno ne zgrešimo povsem, če ta kompleks imenujemo kar: *ideologija*? Pa vendar: tako kot ni vsak gestus že družbeni gestus, tudi ni vsak družbeni gestus že ideologija. Ne nazadnje je tudi naslovitev in razgaljenje neke ideologije (lahko) družbeni gestus. Zaradi obremenjenosti pojma ideologija bom v nadaljevanju uporabljal pojem družbeni gestus, a s tem zadržkom, da ne gre za sinonim, ampak za splošno mitološko družbeno strukturo, katere del je tudi ideologija oz. njene manifestacije.

Uporabe in razumevanja, kaj je to ideologija, so seveda različna. Michel Foucault je celo trdil, da je ideologija kot pojem bolj v napoto kot v pomoč, ker »vselej stoji nasproti nečemu, kar velja za resnico« (120), medtem ko je za Foucaulta ključno raziskati, »kako se v zgodovini znotraj diskurzov, ki sami na sebi niso niti resnični niti lažni, proizvajajo učinki resnice« (prav tam). Pravi pa, da ima vsaka družba svoj »režim resnice«, to je »tipe diskurzov, ki jih spremlja in jim zagotovi funkcijo resnice; mehanizme in instance, ki nas usposobijo, da razločujemo resnične in neresnične trditve, način, kako se ene in druge sankcionira; tehnike in postopke, ki veljajo kot ustrezni za dogajanje resnice; status tistih, ki jim je naloženo povedati, kaj šteje za resnično« (132).

Čeprav je imel Foucault številna nestrinjanja z marksisti svojega časa, je njegovo izhodišče lahko koristno za pričujočo obravnavo, saj tudi Brechta bolj od same resnice zanima njen »režim« – diskurzi, ki so (zdaj smo nazaj pri Brechtu) forma družbenih mitov in kot taki izzovejo pogojene odzive subjektov. Tudi z gledišča njegove fascinacije nad vlogo znanosti v moderni družbi Brecht največ asociacij med znanostjo in umetnostjo ni vzpostavil na ravni razkrivanja, reševanja ali utemeljevanja resnice, ampak na ravni vznemirjanja in poseganja v samoumevnost: »Znanost si je skrbno razvila tehniko vznemirjenosti spričo dogajanj, ki so običajna, 'samoumevna' in ki o njih nikoli ne podvomimo, in ni razloga, zakaj naj ne bi umetnost prevzela tega tako neskončno koristnega stališča« (Brecht v Milohnič, *Historični* 164). Bolj kot za resnico se je zanimal za koristnost – in ravno koristnost je odlika

njegovih *vaj v potujevanju*. Ideologija prekriva realna razmerja ravno tako, da se kaže kot nekaj samoumevnega. Posameznik svoje eksistiranje v mitološki družbeni realnosti doživlja kot avtomatizem. »Brisal sem po sobi, in ko sem prišel spet naokrog, sem stopil k divanu in se nisem mogel spomniti, ali sem ga obrisal ali ne« (Tolstoj v Milohnič, *Historični* 161). Te reflekse želi Brecht ozavestiti. »Zato je 'semantika' Brechtove misli, organizacija in strukturacija poante, parabole, zgodbe pripeta na specifičen brechtovski vozle, ki potuje 'kavzalnost' in iz nje tvori gestus, specifični učinek, specifično 'vmesposeganje'« (Berger 11). V dramski praksi to doseže tako, da »z neprestanim razbijanjem iluzije prikazuje igro kot igro, uporablja prologe, epiloge, sredstva jezikovnega oblikovanja, zoperstavlja nasprotja, pomembno nastopa kot samoumevno, kar je samoumevno, dobi pretiran pomen« (prav tam 33).

Brecht torej oblikuje metodo: »vmesposeganje«, ki pomeni intervencijo v gestus s potujitvijo; prekinitve in obrat predvidene logike in avtomatizmov ter vzpostavitev kontrasta, ki razkrinka ideološke diskurze. Kar imenujemo potujitveni učinek, je zato vedno tudi že *kompleks dejstev*, ki se razkrije z intervencijo v družbeni gestus. To je tisto, kar je mišljeno z »igro kot igro«, namreč karseda neposredno igro žive realnosti in igro z živo realnostjo samo; ne zgolj njeno reprezentiranje (gledališče kot umetnostni medij). V tej realnosti pa so podležeča razmerja, kot rečeno, pogosto skrita. Potujitev je zato alternativa, ki izstopi iz iluzije ideologije in z (mestoma bizarno) brechtovsko radostjo pleše na njenih črepinjah. Epsko gledališče posnema – natančneje kar: uprizarja – realnost, da bi jo razgrnilo in nanjo vplivalo. Brecht zapiše: »Interpretacija zgodbe in njeno posredovanje s primernimi potujitvami je glavna naloga gledališča« (*Fragmenti* 24).

S tem pa se znajde na terenu etike. Če ponovim navedek od prej: »Gestičen je jezik, če temelji na gestusu, če nakazuje določene drže govorca, ki jih ta zavzema v odnosu do drugih ljudi« (Brecht, *O gestični glasbi* 22). Če je gestus torej kvaliteta ali naravnost odnosa, potem je v svojem jedru tudi že etično določilo. In če je epsko gledališče intervencija v družbeni gestus, obenem pomeni intervencijo v neki etični kod, s tem pa (lahko) posredno interpelira v nove etične kode. Toda etika, kot razpravlja Dolar, »je pogosto začela služiti kot nadomestek političnega (še zlasti po propadu socializma), kot diskurz o dobrih bogatih in dobrih revnih, hegemonija morale je začela nastopati kot nadomestek za odsotnost politike« (56). Brechtova drža je podobna. Pravi: »Slišim, da pravijo: treba je biti resnicoljuben, treba je držati obljube, treba se je boriti za dobro. Toda drevesa ne pravijo: treba je biti zelen, treba je, da plodovi padejo navpično na tla« (Brecht v Dolar 56). Brecht je kritičen do moraliziranja, saj ga razume kot hrbtno stran interesa. Brechta zanimajo *prakse in njihovi učinki* – ne morala, ki jih legitimira. Vsako prakso pa nekaj motivira in za Brechta je neizbežno, da je to *interes*. Brechtov lik gospod K. pravi: »Nikoli ni bilo misli, katere oče bi ne bila želja. Samo o tem se lahko prerekamo: katera želja?« (Brecht v Dolar 59).

Če so želje in interesi tisto, kar poganja mišljenje, potem želi Brecht, da imamo te pogoje mišljenja pred očmi. Mišljenje je v tem pogledu uporabno; služi nekemu namenu. Gospod K. ilustrira to idejo na primeru (ne)obstoja Boga: »Če se [tvoje obnašanje] ne bi spremenilo [ne glede na odgovor], potem lahko vprašanje opustimo. Če pa bi se spremenilo, potem ti lahko pomagam le toliko, da ti povem, da si se že odločil: potrebuješ Boga« (Dolar 60-61). To mesto v Brechtu komentira tudi Slavoj Žižek, ki pravi, da nismo nikoli »v položaju, ko bi se direktno odločali med teizmom in ateizmom, ker je ta izbira kot taka že postavljena v polje verovanja« (Dolar 61). Ali pa, z besedami Jurgena Habermasa: »Prepada med vedeti in verjeti miselno ni mogoče premostiti« (18). Žižek zato dodaja, da resnični ateist ne *izbere* ateizma, saj je zanj »že samo vprašanje irelevantno« (Žižek v Dolar 61). Zato se Brecht ne osredotoča na stvar etične *izbire*, ampak etične *intervencije*: posega v obstoječi ethos, ki prikazuje svoj odgovor kot enoličen in samoumeven. Brechtova etika ni toliko etika, kot je metoda: intervencija, ki sproži epistemski dvom – še en korelat med Brechtom in njegovo fascinacijo nad znanostjo. Poseg v družbeni ethos je poseg v družbena razmerja – *in obratno*. Kot ugotavlja tudi Miklavž Komelj: Brecht je bil prepričan, da mora biti vsaka vrednota podvržena dialektični analizi družbenih razmerij, ki so podlaga tej vrednoti (nav. po Komelj 88). Tako je tudi njegova metoda v gledališču, primarno, dialektična analiza dramskega materiala, ki naj bo čim bolj »živ« material družbene realnosti, prikazan v protislovjih in paradoksih skozi poenostavitev, ponavljanje, pretiravanje ali laž.

Nahajamo se torej v shemi, kjer interesi manifestirajo realne učinke, obenem pa je funkcija interesa v postopku prikrita; pogosto z moralnimi koncepti, ki po Dolarju prikrivajo odsotnost politike. Za Brechta je zato odločilno – če se že ne moremo znebiti kreiranja realnosti po naših interesih – da s svojim interveniranjem v družbeni gestus vedno znova opozarjamo na njegovo strukturo in pa (sploh systemske) interese, ki ga kreirajo »iz ozadja«. Tu se zgodi za Brechta značilen paradoks: njegovo nasprotovanje vsakršni etiki kot pretenziji se vseeno artikulira kot specifičen odnos. Pa se res? Brechta bolj kot vzpostavitev lastnega odnosa, ki je po definiciji vedno že etično vprašanje, zanimajo učinki intervencije v obstoječe odnose. Njegov »odnos« je neodnos, njegova »etika« pa je snemanje maske vsakršne etike, še najbolj pa javne morale. Ali je Brechtov model v njegovem osredotočanju na rušenje in bistveno manj na ponovno grajenje odnosa stvar teoretske šibkosti/dogmatizma (kot kontrapunkt praktični učinkovitosti) ali pa izhajanja iz določene ontologije – o tem ne bom razpravljajal. Na en način je odločitev, katere *navzočnosti* (kot pravi Barthes) naj nas zbodejo v oči ali kako naj se z razkritjem starega lotimo oblikovanja novega mita, tudi stvar določene – Brecht bi morda rekel, da politične – svobode.

Gestičnost rituala: ritualnost gestusa

Do zdaj je jasno, da je Brechtov gestus konstituiran v analogiji in komunikaciji s teorijami ideologije, ki jih lahko tematiziramo (tudi) kot etične momente v odnosu do družbenih mitov. Razpravo smo začeli z Barthesom in semiologijo; s tezo, da gesta postane gestus, ko je interpelirana v mit. Na tem mestu pa bi besedo »mit« rad uporabil za preskok v drug konceptualni okvir. Da bi igralca ali kar »brechtovski subjekt« predstavil kot subjekta v drži, ki ni zgolj igra, ampak je igriva in eksperimentalna, predvsem pa presega ontološke (in številne druge strukturne) okvire gledališke igre, bom že vpeljane koncepte postopoma prevajal v vzporedni vokabular. S tem, ko se igralčevo vajo (gledališko – in hkrati večjo od gledališča) poveže z ritualom, ideologijo in gestus pa z mitom in tabujem, se brez izvajanja redukcij pokaže na temeljno matrico v brechtovskem gledališču. Izkaže, da je lahko performativna moč brechtovskega gledališča povezana z močno personalnim postopkom, ki ga je Brecht mislil širše od igre in igralca – vselej tudi kot ontologijo in način družbenosti.

Lev Kreft v eseju »Der Kinhaben – Šus v brado« primerja gledališče s športom ter artikulira podobnosti in razlike med obema, s še posebnim ozirom na Brechta in njegovo gledališče. Ni naključje, da piše o Brechtu ravno na tej relaciji: »Šport je nasprotje družbeno priznane kulturne dobrine, kakršno si lahko izvoli obstoječa družba: je nezdrav, je nekultiviran in je samemu sebi namen. In takemu gledališču, nezdravemu, nekultiviranemu in samemu sebi namenjenemu, je naklonjen Brecht« (132-133). Da bi to tezo osvetlil, Kreft izpostavi znamenito študijo Clifforda Geertza o petelinjih bojih na Baliju, na podlagi katerih je Geertz zasnoval koncept »globoke igre« (*deep play*). To je »igra tveganja, v kateri si lahko uspešen samo, če si pripravljen tvegati več kakor drugi in več, kakor si sam lahko privoščiš: svoj socialni status v celoti zastaviš v igro, ki je smoter sama sebi« (135). Koncept in realnost globoke igre ni brez paralel z epskim gledališčem. Če v športu niti njegovi akterji (športniki) ne poznajo izida neke tekme ali obračuna, je v gledališču vse – kot pozneje zapiše Kreft – le »sprenevedanje«: to, da igralci ne igrajo, kot tudi to, da občinstvo tega ne ve. Brechtovega epskega gledališča ne smemo razumeti le kot alternativo, ampak tudi kot kritiko klasičnega gledališča. Potujitev ne le prekinja »klasično« sprenevedanje, ampak tudi poučuje o sprenevedanjih, ki tvorijo vezi zunaj gledališča; družbene vezi, družbene mite. Kreft zapiše: »Poetika gledališča ni v literarnem besedilu, ampak v sprenevedajočem se razmerju, ki nastane med igralci in občinstvom, in poetika športa ni v pravilih, ampak v užitku, ki ga proizvaja totalni vložek vseh sil, spretnosti in veščin in nekaj zares ne-resnega in hkrati zares tveganega. Bertolt Brecht je hotel v gledališču več te druge, športne poetike« (143).

Brechtovsko potujitev lahko razumemo kot *poetiko*: sočasno nujnost in užitek v *eksperimentalnem poseganju* v družbeni gestus. Le-ta implicira nabor rutiniranih pravil obnašanja, potujitev pa se – analogno na Kreftovo primerjavo – zgodi kot totalni vložek vseh sil in spretnosti – telesnih, mentalnih in verbalnih – v kršenje teh pravil. To je *rizičen postopek*, in sicer v tem, da so njegovi učinki (npr. odzivi občinstva v gledališču, ljudi na ulici) nepredvidljivi. Kot to formulira Kreft: »potujitveni učinek je nasproten učinku vzvišenega, katerega pogoj je, da smo na varnem. Je šus v brado, ki nam sporoči, da niti v gledališču nismo varni. V gledališču še zlasti« (prav tam). Temu lahko sopostavimo študijo tabujev, ki jo je napisala Mary Douglas v šestdesetih letih. Douglas ugotavlja, da tabu nastopi kot način varovanja kategorij, tako da konfrontira nejasno, »umazano«, in slednje potisne v posebno kategorijo. Definira: »Tabu je spontana kodirna praksa, ki vzpostavlja besednjak prostorskih omejitev ter fizičnih in verbalnih signalov, katerih namen je pregrajevanje ranljivih odnosov« (15). Vsaka kultura, tako Douglas, mora namreč imeti »lastne predstave o umazaniji in skrutitvi, ki so postavljene nasproti s predstavami pozitivne strukture, ki se je ne sme zanikati« (227). Umazanija, ki jo »ustvari« diferenciranje uma pri ustvarjanju reda, ogroža ustvarjena razlikovanja. Brechtova potujitev je tako specifična metoda detabuiziranja: »nered« ali »nečisto« je tisto »nekaj«, kar Brecht »injicira« v družbeni gestus – še posebno na tista mesta, kjer se ta dogaja kot nekaj samoumevnega. Pri Brechtu ne gre za brezbrizno podžiganje reda. Gre za nadzorovano vnašanje dvoma v odnose, katerih red varujejo tabuji. Pred čim? – to je vprašanje, ki zanima Brechta.

Kreft pokaže na ključno zvezo med pravili in pa tveganjem, soočenjem ter eksperimentom, ki se zgodijo v okviru pravil. To po eni strani rezonira z dosedanjim govorom o Brechtovem gestusu kot naslavljanju etičnih razmerij, obenem pa ta govor odpira v novo razsežnost, ki je bila nakazana tudi z nanašanjem na Mary Douglas, namreč: *ritualno dimenzijo gestusa*. Tu se ne gre zarezati, češ da imamo pri naslavljanju ali vzpostavljanju nekega gestusa opravka z ritualom. Občutljivo razmerje med gledališčem in ritualom so naslovili številni teoretiki, sprva sploh antropologi, do danes pa se je oblikovalo več vej in diskurzov, kako misliti to zvezo. Če je sprva veljalo, da je ritual zgolj forma za uprizarjanje mita, je sčasoma dobil status samostojne epifanije in igre razmerij – podobno, kot se je zgodilo pri emancipaciji gledališča od primata besedila, ki ga teater uprizarja. Segment tega razvoja genealoško ponazori Aldo Milohnić v *Teorijah sodobnega gledališča in performansa* (glej 27–36). Kot povzema Milohnić: »Teatrolgija 20. stoletja postulira, da gledališče nastane, ko se ritual 'teatralizira', ko se prelevi v gledališče. V drugi polovici 20. stoletja, še zlasti v šestdesetih letih, pa zasledimo številne poskuse prenavljanja gledališča, ki izhajajo iz ritualnih praks ali, z drugimi besedami, 'ritualizirajo' gledališče« (27).

Že poskusi definiranja rituala pa so nasploh polni polemik. Denimo na osi, koliko pri definiciji upoštevati stališče prakticirajočih (tudi če je njihova interpretacija rituala

plod »mitske« misli) oziroma stališče opazovalcev (npr. »racionalnega« zahodnega človeka). Priprto je tudi, koliko se ritual nanaša na religijo in njene začetke. Roy A. Rappaport, ki v svojem delu *Ritual and Religion in the Making of Humanity* izhaja iz Durkheimove dediščine, denimo trdi, da ni vsak ritual religiozen niti ni vsako religiozno dejanje že ritual (nav. po Rappaport 25). Max Gluckman se distancira od religijskih izhodišč rituala in ga označi kot: »bolj vključujočo kategorijo družbenega delovanja, z verskimi dejavnostmi na eni in družbenim bontonom na drugi strani« (Bell 39). Mnoge teorije rituala namreč že dolgo upoštevajo tudi sekularna obeležja, ne le verskih; tudi v »razsvetljenskih«, ne le v primitivnih skupnostih. Simon Coleman pa v eseju »Ritual Remains« podaja mejne primere posameznikov, ki sami niso verujoči, a se priložnostno udeležujejo romanj s svojo družino. Z željo relativizirati ideje o ritualnem »jedru« zapiše, nanašajoč se na ritual: »vsebovano je tudi v tistih vseprisotnih, a kratkotrajnih dejanjih, ko se nezavezani spotikajo ob konvencionalne liturgične oblike in jih skušajo osmisлити – ali pa se spogledujejo z obredi, ko skušajo oblikovati sorodstvene ali prijateljske odnose« (306). Nekatere razlage rituala skušajo upoštevati celo vedenjske vzorce, ki jih opažajo etologi pri živalih – ne le sesalcih, tudi ribah in celo insektih.

Povsem drugače je torej, če gledališče primerjamo s klasičnimi rituali, kot jih – v vsej njihovi raznovrstnosti – poznamo iz primitivnih skupnosti, ali pa s katoliškim mašnim obredjem, kot če ga primerjamo z današnjimi sekularnimi, tudi političnimi obredi, kot so državne slovesnosti, ali pa z aspekti športnih dogodkov in celo človekovih osebnih jutranjih ali kakšnih drugih »ritualov«. Čeprav se je gledališče najpogosteje, zaradi želje razložiti njegov izvor, povezovalo s šamanističnimi rituali ali pa obredi kot elementi mitske misli, tudi ti niso stvar tako enotne kategorije; poznamo številne prakse v primitivnih skupnostih, ki niso povezane niti s stanjem transa ali ekstaze niti z odnosom do svetega ali tabujev, pomenijo lahko simbolno dejanje ali materialno sredstvo, pa jih antropološko kljub temu imenujemo rituali. Ontološko razliko med ritualom in gledališčem jedrnatop opiše Eli Rozik v uvodu v *The Roots of Theatre*:

Medtem ko je ritual način delovanja v resničnem svetu, je gledališče neke vrste medij (tj. poseben sistem označevanja in komunikacije). Zaradi njune ontološke razlike to ni binarno nasprotje. Ritual in gledališče sta medsebojno neodvisna: ritual lahko uporablja različne medije, tudi gledališče; gledališče pa lahko opisuje rituale ali pa tudi ne. Gledališče lahko celo ustvarja fiktivne rituale (4).

Ob tem velja omeniti, da je v gledališču, kar naslavlja tudi Kreft, razlikovanje med igralci in občinstvom ustvarilo zarezo, distanco do dogajanja na odru in zadržek pred doživljanjem le-tega kot povsem verodostojnega realnega dogajanja. Tu se razkriva ključni ontološki status Brechtovega gledališča: na en način želi ukiniti zavarovanost gledalca s tem, ko na odru uprizarja razmerja, ki ga preveč zadevajo, da bi se vanje – v

aristotelovskem smislu – »vživjal«. Enotnosti med odrom in gledalcem ni več, a ravno s tem dobi slednji aktivno vlogo. Obenem pa Brecht spreminja tudi vlogo igralca oziroma naravo igre. Igralce razume kot vajence; študirajoče, ki so z uprizarjanjem specifičnih gestusov in izvajanjem potujitev na odru sami spremenjeni. Z njegovimi besedami: »Velika pedagogika popolnoma spreminja vlogo igranja. [...] Pozna samo še igralce, ki so hkrati tisti, ki študirajo« (Brecht v Komelj 109). *Transfiguracija* (družbenega) gestusa sočasno pomeni *transsubstanciacijo* subjekta – na tleh gledališča, kot tudi vsakdanjega življenja. To je bil Brechtov projekt. Njegova metoda zato ni le *način* – je tudi *ontologija*. Vse to je Brecht dosegel pod prenovljenim razumevanjem, kdo je to dramatik. Kot zapiše Tomaž Toporišič: »Brechtovo razreševanje krize dramskega pisanja na eni strani in krize individua na drugi strani je tako potekalo skozi novo vlogo dramatika, ki je v skladu z Brechtovo doktrino postal organizator družbenih eksperimentov« (1516). Mislim, da specifično Brechtova zastavitev gledališča *kot pedagogike in eksperimenta* na poseben način osvetljuje že naslovljeno razmerje (epsko) gledališče-ritual. Zato bom omenil še Jeana Cazeneuvea in njegovo dovolj splošno ter »neobremenjeno« definicijo rituala, za katero se zdi, da zajame dve bistveni potezi tega, kar neko prakso posvečuje v ritual. Cazeneuve pravi:

Latinska beseda *ritus* je označevala tako ceremonije, povezane z verovanjem, ki so se navezovale na nadnaravno, kakor tudi preproste družbene običaje, šege in navade (*ritus moresque*), se pravi načine ravnanja, ki se reproducirajo z določeno nespremenljivostjo. Obred v pravem pomenu besede se od drugih običajev, kot bomo videli, ne razlikuje zgolj po posebni naravi svoje domnevne učinkovitosti, temveč tudi po pomembnejši vlogi, ki jo ima pri njem ponavljanje. (14)

Za ritual je konstitutiven bolj ali manj zavezujoč vrstni red dejanj, ki se kot forma ohranja skozi čas. Pomembna je vloga repetitive, tako rituala samega kot besed ali gest med ritualom. Kar Cazeneuve označi kot »posebno naravo« domnevne učinkovitosti rituala, na nekem drugem mestu opredeli kot delno »zunajempirično«, nevidno učinkovitost (nav. po Cazeneuve 17). V tem lahko vidimo več zadev: učinkovitost, ki domnevno *vpliva na* neempirične entitete, ali pa učinkovitost, ki je domnevno *posredovana od* neempiričnih entitet – vsekakor in predvsem pa učinkovitost (lahko tudi: potrebo, relevantnost), ki ni empirično evidentna, je pa *evidentna subjektu*.

Sklepna misel: od mita k ritualu

S tem se bližamo končnemu argumentu. Brechtova namera, da bi gesto prikazal kot interpelirano v mit (in le-tega podvrigel svoji metodi, ga s tem razkrinkal), je poteza, kako igralec v brechtovskem gledališču definira odnosna razmerja v polju igre; ob tem pa gre tudi za transformacijo, ki ima tipično ritualno funkcijo. Gre za repetitivnost

»kreiranja« – naslavljanja in s tem ozaveščanja že obstoječih odnosov; ponavljajoči se vzorec, ki je stvar specifične zavesti in specifičnega modusa, pri katerem neki gib, kretnja, beseda (ipd.) ne intervenirajo le v empirično, ampak vselej znova tudi v simbolno realnost – in ne nazadnje v *realnost mita*, ki pomeni *hkratno branje obeh* – in to na vedno znova nameren in zavesten način. Ritualno ni gledališče kot tako, vsaj v strogem smislu ne, saj zaradi dualnosti igralci-nastopajoči ni nikoli stvar ene same ontologije. Posebnost Brechtovega gledališča pa je prav v želji, da bi vsaj med igralce vaje prenesel poseben način učenja in delovanja, utrjevanje neke pomembne vaje ali modusa. Ne gre le za igro, gre za držo – življenjsko držo. Način življenja, sploh družbenega; torej političnega.

V članku sem zagovarjal, da je Brechtova metoda ritualna v tem, da gre za nikoli izpopolnjeno vajo v tem, kar iniciira in konstituira (transsubstancira) subjekt v »*brechtovski*« subjekt. Tu ni govora le o gledališču. »Čisto« brechtovsko gledališče se zgodi šele zunaj gledališča; zunaj razmerja igralci-občinstvo. Na poenotenem terenu, kjer se družbeni gestus kaže kot realnost, poseg vanj pa kot riziko – povsem brez varnosti »kulise«, češ saj to je »zgolj« gledališče. Tu ni gledališke reprezentacije, nobenega »kot da«. Ritualnost gledališča, kot ga je zastavil Brecht, je zato predvsem v njegovem nezgrešljivem potencialu, da to, kar je v gledališču zgolj vaja, ob igralčevem izhodu iz gledališča zaživi kot nekaj, kar očitno spominja na osebni ritual: drža in hkrati že praksa, metoda in hkrati že ontologija – repetitivno »vmesposeganje« kot notranje občutena nujnost.

Navezava gestusa na ritual in tabu je zanimiva, ker je struktura rituala pri Brechtu metodološko obrnjena: ne vzpostavlja ali krepi družbenih vezi in ne potiska njihove vsebine v kolektivno nezavedno, ampak – nasprotno – razgalja njihove temelje in namensko odpira prostor ozaveščenosti in dvoma. Seveda velja, da razmerje med mnogoterimi praksami v primitivnih skupnostih ter vzporednice med slednjimi in pa sodobnimi sekularnimi ali religioznimi, kolektivnimi ali personaliziranimi praksami ostajajo predmet številnih poskusov sistematizacije pa tudi poskusov rahljanja obstoječih sistemov. Končnega, zaključenega zbira elementov tega, kar sta forma in realnost rituala, ne poznamo. Morda zato, ker gre v zadnji instanci za zbir elementov okrog nečesa, kar je človeku v njegovi kratko- in daljnosežni rutini pomembno obnavljati, in je nabor neizčrpen. Če želimo tudi brechtovsko »etično« »vmesposeganje« brati kot ritualno, potem zagovarjam, da je Brechtov ritualni modus in obenem vrednota to, da gre za *vztrajno naslavljanje družbenih mitov in tabujev*, prepuščanje »neznane« v »znano« – mešanje »čistega« z »nečistim«. Tak brechtovski »obred«, ki je modalno nasproten obredom v primitivnih skupnostih, pa ne zagotavlja družbenega reda, ampak je vselej primarno eksperiment – poskus *anti*-obreda. Z esejem sem želel vstopiti v univerzalije tega, kar imenujemo »brechtovsko«, s tem pa prikazati Brechta v luči tega, kar je vselej bil: *kreativen*. Nikoli pristaš shematizacije in utečenosti, ampak (njun) produktivni prestopnik in prevpraševalec.

Literatura

- Barthes, Roland. *Mitologije*. Krtina, 2015.
- Bell, Catherine. *Ritual: Perspectives and Dimensions*. Oxford University Press, 1997.
- Berger, Matjaž. »Tudi sovraštvo do podlosti ti spači obraz.« *Čas je za Brechta!*, ur. Jernej Habjan, *Studia humanitatis*, 2009, str. 3–28.
- Brecht, Bertolt. »Fragmenti o gestusu.« *Maska*, letn. 8, št. 1/2, 1999, str. 23–24.
- . »O gestični glasbi.« *Maska*, letn. 8, št. 1/2, 1999, str. 22.
- Cazeneuve, Jean. *Sociologija obreda*. ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992.
- Coleman, Simon. »Ritual Remains: Studying Contemporary Pilgrimage.« *A Companion to the Anthropology of Religion*, ur. Janice Boddy in Michael Lambeck, John Wiley & Sons, 2013, str. 294–308.
- Dolar, Mladen. »Brechtovska gesta.« *Čas je za Brechta!*, ur. Jernej Habjan, *Studia humanitatis*, 2009, str. 53–76.
- Douglas, Mary. *Čisto in nevarno*. Študentska založba, 2010.
- Foucault, Michel. *Vednost – oblast – subjekt*. Krtina, 2008.
- Habermas, Jürgen. *Prihodnost človeške narave; Verjeti in vedeti*. *Studia humanitatis*, 2005.
- Komelj, Miklavž. »Brecht, pesnik komunističnega manifesta.« *Čas je za Brechta!*, ur. Jernej Habjan, *Studia humanitatis*, 2009, str. 77–112.
- Kreft, Lev. »Der Kinshaken – Šus v brado: Bertolt Brecht med boksom in gledališčem.« *Čas je za Brechta!*, ur. Jernej Habjan, *Studia humanitatis*, 2009, str. 127–143.
- Milohnič, Aldo. »Historični materializem in Brechtove potujitvene naprave.« *Čas je za Brechta!*, ur. Jernej Habjan, *Studia humanitatis*, 2009, str. 159–174.
- . *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. *Maska*, 2009.
- Rappaport, Roy A. *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge University Press, 1999.
- Rozik, Eli. *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*. University of Iowa Press, 2002.
- Toporišič, Tomaž. »Brecht po Brechtu: Brecht – Heiner Müller – Elfriede Jelinek.« *Sodobnost*, letn. 70, št. 12, 2006, str. 1516–1533.