

Bertolt Brecht in njegova analiza fašistične teatralnosti

Jakob Ribič*

Bertolt Brecht je že leta 1933 zapisal, da je program nemških fašistov zelo slovesne narave. Ogromen del tega programa so namreč sestavljala različna praznovanja in različne oblike množičnih zbiranj, katerih vrhunec so bili javni nastopi in govori vidnih fašističnih predstavnikov. Le nekaj mesecev pred začetkom druge svetovne vojne je v eseju *O teatralnosti fašizma* Brecht analitično preučil prav teatralno naravo fašistične politike. Hitler je z osnovnimi gledališkimi prijemi, ki jim Brecht pravi reprezentacija, identifikacija in vživljanje, naključno maso ljudi povezal v množično gibanje fašizma. Hitlerjevi javni nastopi in govori (pa tudi vsa ostala spremljajoča teatralna sredstva) tako postanejo ideološko jedro fašizma: z ustvarjanjem spektakla fašisti namreč nadomeščajo vsebino in z njim ustvarjajo sebi privržene množice, ki svoje interese zamenjajo za sebične in škodljive interese fašističnih vodij. Na teatrski učinek preračunani govori in druge oblike nastopov v javnem prostoru postanejo ključna esenca fašistične politike. Prispevek zato ugotavlja, da je temeljna substanca fašistične politike prav njena spektakelska narava.

Ključne besede: personalizacija, reprezentacija, vživetje, Brecht, fašizem

As early as in 1933 Bertolt Brecht noted that the programme of the German fascists was of a very festive nature. Namely, a very large portion of the programme consisted of different celebrations and various forms of mass assemblies, the culmination of which were represented by public appearances and speeches given by prominent fascist representatives. Only a few months before the outbreak of the Second World War, Brecht analysed the theatrical nature of fascist politics in his essay *On the Theatricality of Fascism*. Hitler used basic theatrical tools, which Brecht called representation, identification and empathy, to connect a random crowd of people into a mass movement of fascism. Hitler's public appearances and speeches (as well as all the other theatrical means that accompanied them) thus became the ideological core of fascism. In fact, it is precisely by creating a spectacle that fascists replace a substantial and coherent system of ideas, thus creating crowds of adherents who exchange their own interests for the selfish and harmful interests of fascist leaders. Speeches and other forms of public performance, aiming at theatrical effects, become the key essence of fascist politics. The paper therefore concludes that the basic substance of fascist politics is precisely its spectacular nature.

Keywords: personalization, representation, empathy, Brecht, fascism

* Jakob Ribič
Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo
vid.jakob@gmail.com

Uvod

Bertolt Brecht je že leta 1933 ugotavljal, da je program nemških fašistov zelo slovesne narave: »Velik, zelo velik del programa so sestavljale slovesnosti in praznovanja, pa tudi drugačne prireditve,« katerih cilj je bil ponovno vzpostaviti »enotnost naroda« (Brecht 1987: 151). Na eni od takšnih prireditev je bil prisoten tudi Brecht. Že leta 1923 je namreč z Arnoltom Bronnenom, s katerim je tisti čas prijateljeval, zašel v *Zirkus Krone*, v enega od tedaj večjih Münchenskih prizorišč, kjer je imel Adolf Hitler enega od svojih številnih množičnih dogodkov. Dirk Heißeherer sklepa, da je šlo za prireditev z naslovom *Kladivo in nakovalno (vprašanje usode nemškega naroda)*, na kateri je kot glavni govorec poleg Hitlerja nastopal tudi dunajski nacionalsocialist Walter Riehl (prim. Heißeherer 2020: 283). Brecht je spektakelski dogodek nemudoma povezal z gledališčem. Označil ga je za slab teater, *ein schlechtes Theater*, v Hitlerju pa je prepoznal človeka, ki ima prednost, da v gledališču sedi na najcenejših stoli in tako še predobro razume, kaj je množicam všeč in kaj od gledališkega spektakla pričakujejo (prim. Wagner 1989: 174). O fašizmu je zato tudi pozneje pogosto razmišljal v povezavi z njegovo spektakelsko naravo. Sredi 30. let je denimo cinično ugotavljal, da se je »pravo« gledališče v Nemčiji:

preselilo na ulice. Tam se prirejajo ognjemeti in vojaške parade. Uprizorjene so na izjemno sodoben način. Režija teče kot po maslu. To »gledališče« ima več obiskovalcev kot Reinhardtov *Sen kresne noči*. Max Reinhardt, nekoč najpomembnejši nemški gledališčnik, danes ne more več tekmovati z Goebbelsom. *Sen kresne noči* na Bückebergu ima drugačen sijaj. (prav tam: 176)

Za Brechta ni bilo dvoma, »da se fašisti obnašajo še posebej teatralno« in da imajo za to »poseben smisel« (GKA 21.1: 563¹). Konec pomladi leta 1939 se je zato v eseju z dovolj zgovornim naslovom (*Über die Theatralik des Faschismus – O teatralnosti fašizma*) posvetil prav teatralni naravi nemškega fašizma. V tekstu, ki je strukturiran kot dialog med dvema namišljenima likoma, Thomasom in Karlom, se je Brecht »problema« fašizma lotil z edinstvenega vidika. Obravnava ga namreč kot slab politični šov, *wie ein schlechtes Theater*, kot se je izrazil tistega poznopomladanskega dne, ko je z Bronnenom zašel na Hitlerjev nastop v *Zirkus Krone*. Vsebinsko in idejno plat fašizma Brecht v tem spisu pušča povsem ob strani. Zanima ga le fašistični spektakel, šov, ki so ga fašisti uprizarjali in ki ga Brecht obravnava z docela teatraloškim konceptualnim aparatom, saj da so se tudi fašisti sami izražali (in svoje politične cilje artikulirali) z gledališkimi sredstvi. Po Platonu nemara nihče ni gledališča postavil v tako tesno zvezo s politiko

1 Zaradi boljše preglednosti citate iz Brechtovega dela: *Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (1989–1998) navajam s kratico GKA, s številko knjige, v kateri se citat nahaja, in s številko strani, na kateri je zapisan.

kot ravno Brecht. Toda če je fašistično ideologijo z naborom gledaliških sredstev, ki jih uporablja, res mogoče vzeti in analizirati kot specifičen model teatralne prakse, to v drugačno luč ne postavlja le fašističnega političnega gibanja, temveč tudi Brechtovo gledališko podjetje (in nemara tudi gledališko prakso povsem na splošno). Brechtovo gledališko metodo bi namreč lahko določili v nasprotju z vsemi tistimi značilnostmi, ki jih pripisuje teatralnosti fašizma in proti katerim se je kar najbolj goreče boril. Teatralnost fašizma bi potemtakem predstavljala najbolj temeljno in radikalno nasprotje epskega gledališča. Morda bi bilo zato Brechtovo gledališče treba razumeti kot v svojem jedru antifašistični ali, morda še bolje, antitotalitarni projekt, torej kot projekt, ki si je za svoj cilj zastavil ustvariti takšne politične subjekte, ki bi bili svobodni, svobodni pa bi bili zaradi sposobnosti kritičnega premisleka, tiste glavne ovire slehernega totalitarnega sistema. Brecht je nad vsem poudarjal prav možnost in sposobnost kritične distance ter ocenjujočega opazovanja, h kateremu naj bi svoje subjekte (gledalce in igralce) spodbujalo tudi epsko gledališče ter jih v tem nemara tudi izučilo oziroma izurilo.

Vprašanje, ki si ga Brecht postavi v uvodu besedila *O teatralnosti fašizma*, namreč, kako je mogoče o umetnosti razmišljati v času, ko je postalo umetnost že to, da sploh ostaneš živ, in ali ne bi bil razmislek te vrste znak neprimerne cinizma (prav tam: 562), torej dobi presenetljiv obrat. Ne samo, da je mogoče, zdi se, da je Brecht pokazal, da je prav v takšnem času to celo najbolj potrebno.

Psihologija fašističnih množic

Fašizem preči neko temeljno protislovje. Ozke fašistične elite namreč skušajo podpora ljudi pridobiti za svoje sebične cilje, ki so kot taki v veliki meri nezdržljivi z interesi njihovih podpornikov. Objektivni cilji fašizma so torej nasprotni materialnim in zgodovinskim interesom ljudi, ki jih fašistična propaganda skuša zajeti. Da fašizmu kaj takega uspe, se pravi, da si lahko za cilje, ki zadevajo le sebične interese majhnega števila političnih voditeljev, zagotovi množično podporo ljudi, morajo fašisti, kot ugotavlja Theodor W. Adorno, poseči po sredstvih množične psihologije. Adorno pri tem cilja na množično psihologijo, kot jo je na začetku 20. let, torej tik pred vzponom nemškega nacifašizma, opredelil Sigmund Freud.

Freud izhaja iz ugotovitve, da posameznik »ob nekem določenem pogoju čuti, misli in ravna povsem drugače, kot bi od njega pričakovali; ta pogoj [pa] je njegova uvrstitev v trumo ljudi, ki je pridobila lastnost 'psihološke množice'« (Freud 2007: 255). To ne pomeni, da posameznik v množici postane popolnoma druga, nemara celo kar nova oseba. V množici se, kot poudarjata Adorno in Freud, zgolj manifestirajo navadno prikrite in potlačene lastnosti. Kadar je del množične tvorbe, se torej posameznik vede drugače, kot če bi bil sam. Tisti, ki se utopijo v fašistični množici, zato »niso primitivni ljudje, pač pa [le] kažejo primitivne načine vedênja, ki so v nasprotju z njihovim

normalnim racionalnim *vedenjem*» (Adorno 2013: 37). Seveda se množice med seboj razlikujejo in zato tudi različno vplivajo na svoje člane. Toda v fašizmu gre prav za to, kako aktualizirati takšne primitivne vzorce vedenja. Freud, denimo, opisuje množice, ki so vodljive, lahkovorne in nekritične, saj se v njih zniža intelektualna učinkovitost njenih članov. Posamezniki se v teh množicah odrečejo razumni instanci, s katero bi preverjali skladnost idej z dejanskostjo, zaradi česar lahko v takšnem vzdušju obstojijo »kar najbolj nasprotujoče si ideje druga ob drugi in se zlagajo med seboj, ne da bi iz njihovega logičnega protislovja zrasel konflikt« (Freud 2007: 261). Spričo anonimnosti, piše Freud, posamezniku v takšni množici uplahne občutek odgovornosti, namesto njega pa dobi občutek nepremagljive moči. V teh okoliščinah vest izgine, v svojih dejanjih in mislih gre posameznik do skrajnosti, njegova čustva postanejo čezmerna in delovati prične afektivno in impulzivno, saj mu številčnost množice podeljuje občutek vsemogočnosti. Izkazalo se je, da je nekaj let pozneje takšne množice formirala prav fašistična ideologija.

Očitno torej je, da te množice ne nastanejo na podlagi odmerjanja preiščenih in racionalnih argumentov, saj je ves problem ravno v tem, da fašizem ljudi spodbuja k iracionalnim oblikam vedenja. Fašistična ideologija torej »ne ponuja koherentnega idejnega sistema, nobene bolj ali manj sovisne podobe sveta«, zaradi česar »so jo tudi tako dolgo podcenjevali in nikomur se ni zdelo vredno nastopiti proti tako maloumnim skrupalcom, kot so Hitlerjevi govori« (Dolar 1982: 139). Ker so bili nameni fašizma vseskozi iracionalni in avtoritarni, ti govori seveda niso mogli temeljiti na »nameri, da bi privrženca pridobili tako, da bi racionalno razložili cilje« (Adorno 2013: 31). Namesto tega sta po Adornovem prepričanju glavni potezi fašistične propagande psihološka kalkulacija in sistematično uporabljanje natančno določenih tehnik in prijemov, s katerimi bi se lahko psihologijo množic ustrezno izkoristilo (prav tam: 30, 31). Prav zato fašizem ni preprosto le »kak spontano-izviren izraz gonov in instinktov« (prav tam: 55), v smislu, da bi psihološke dispozicije ljudi v nekem trenutku spontano, kakor po naključju povzročile pojav in nastanek fašizma. Te dispozicije je moral fašizem šele izrabiti in jih oživiti. Korenine fašizma po Adornu zato niso psihološke narave, psihologija ni vir fašizma. Res je sicer, da pri množicah obstaja potencialna dojemljivost za fašizem, vendar pa jo je treba s shemo natančno določenih tehnik in prijemov, ki jo omenja Adorno, šele aktualizirati. Z njimi fašistična propaganda izrablja psihološko področje kot način, s katerim bi ljudi pritegnili za svoje sebične gospodarske in politične interese. »Psihologijo množic so zasegli [fašistični] vodje ter jo preobrazili v sredstvo za obvladovanje množice.« (prav tam) Psihologija je torej nadomestila argumente in vsebino. Fašizem namesto nje meri na posameznikovo nezavedno, propaganda »deluje kot *Wünscherfüllung*, kot izpolnitev želje, naslovljena je na nezavedne vzgibe« (Dolar 1982: 74), skratka obrača se na psihološke posebnosti in duševnost posameznika. Če se zdi, da se je Adorno primarno osredotočil na

»psihološko kalkulacijo« in če je morda prav to jedro njegovega besedila, potem ga Brecht nemara dopolnjuje v tem, da se v besedilu o teatralnosti fašizma ukvarja s tisto drugo temeljno potezo fašistične propagande, torej s »tehnikami in prijemi«, s katerimi so lahko fašisti psihološko področje svojih privržencev sploh izrabljali.

To pa spet ne pomeni, da bi se moralo fašizem analizirati le s koncepti množične psihologije, vse ostale teoretske in znanstvene aparate pa pustiti vnemar. Prav nasprotno, v premislek bi se zagotovo moralo vzeti tudi zunanje sociološke faktorje in vprašanje ekonomskega gospodstva. Podobno piše tudi Mladen Dolar: ne bi smeli absolutizirati le enega od obeh polov – zasilno ju imenuje »ekonomija« in »psihologija« – in dati primat enemu nad drugim, ekonomiji nad ideologijo ali obratno. Drug drugemu namreč vračata svojo lastno pomanjkljivost; kjer se en izteče v imanentno protislovje, posreduje drugi.

V polju politične ekonomije nastopa psihoanaliza kot naknadni dodatek, ki naj pojasni to ali ono psihološko posebnost v obnašanju 'množic', ki so v kolektivni evforiji delovale proti lastnim zgodovinskim interesom, pojasni naj npr. podivjani antisemitizem in čaščenje frirerja; v polju psihoanalize pa nastopijo ekonomska gibanja kot zunanje okoliščine, kot ozadje, na katerem naj šele izstopi pravi problem, namreč kaj se v zgodovinskem metežu zgodi s konkretnimi individui, kakšne spremembe v njihovi interni ekonomiji omogočajo zunanja zgodovinska gibanja. (prav tam: 7)

To ne pomeni preprosto le, da eno polje dopolnjuje drugega, tako da denimo en teoretski aparat nadaljuje pot tam, kjer se drugi ujame v slepo ulico, temveč tudi (ali še posebej), da sta obe polji tesno prepleteni in da se morda srečujeta na najbolj presenetljivih mestih. Adorno, denimo, piše o množični psihologiji, toda zelo jasno poudarja, da je psihologija sredstvo za *gospodarske* in *politične* cilje fašističnih voditeljev. Tako se torej družbenoekonomski elementi nahajajo v samem jedru psiholoških kategorij. Vendar pa morda podobno velja tudi za Brechtovo študijo fašistične teatralnosti, za študijo sredstev in postopkov fašistične propagande, ki jih morda sploh ni mogoče misliti ločeno od psihične kalkulacije, te pa spet ne od ekonomskih in socioloških faktorjev. V tem smislu je Brechtovo besedilo, z njim vred pa tudi pričujoči zapis, nujno zgolj »enostranska« analiza fašizma, ki ob strani pušča tako vprašanja množične psihologije kot politične ekonomije. Toda morda je Brechtova razprava zanimiva prav, kolikor uporablja zgolj koncepte s področja gledališke teorije in s tem ponuja drugačen vidik, ki nemara obeta, da o fašističnih množicah zvemo kaj novega. Ob tem pa je seveda nujno zavedanje, da gre le za en vidik problema, za vprašanje utrjene sheme »natančno določenih prijemov in tehnik« (Adorno 2013: 32), ne pa tudi za »psihološka« in »ekonomska« vprašanja, ki so z njim bržčas tesno prepletena. Morda bi morali Brechtovo analizo fašizma zato izmeriti ob drugih teorijah, jo z njimi naknadno reflektirati in interpretirati, toda ker za kaj takega na tem mestu ni dovolj prostora, se analiza fašistične teatralnosti tu nemara ponuja le kot gradivo za nadaljnje delo.

Spektakelska narava fašizma

Zdi se torej, da se »izrabljanje nezavednega«, o katerem piše Adorno, v fašizmu udejanja skozi teatralna sredstva, to se pravi skozi spektakelske efekte. Freud, denimo, omenja sugestivne vplive, ki jih ima primarno na člane množice njen vodja, vendar pa se »nalezljivi učinek« naprej prenaša tudi med posamezniki v množici. Pod vplivom sugestije se člani množice znajdejo »v posebnem stanju, zelo podobnem fascinaciji, ki zajame hipnotiziranca pod vplivom hipnotizerja« (Freud 2007: 258). Zdi se torej, da se sugestija, ta sicer nekoliko nedoločen, spolzek, morda skoraj preveč nejasen pojem, ki še potrebuje analizo svoje vzročnosti, posreduje skozi fascinacijo, fascinacijo pa omogočajo ravno različni spektakelski efekti. Morda bi lahko fašistični spektakel zato razumeli v funkciji freudovske sugestije. Tako so javne govore in dogodke vse-skozi spremljali bobni, glasba, uniforme, luči, zastave, barve in ognjemeti (»Mnogi ne jemljejo dovolj resno globoke ljubezni malomeščanstva do pirotehničnih prireditev,« na nekem mestu opozarja Brecht (1987: 158)), navsezadnje pa je bila vir fascinacije morda tudi že sama množičnost dogodkov, torej že množica kot taka. Nemara je prav kombinacija vseh teh sredstev, njihova impozantnost in velikopoteznost – pomislimo samo na *Lichtdom*, Katedralo luči, ki jo je v 30. letih za potrebe srečanj nacistične stranke s pomočjo več sto različnih, v nebo usmerjenih žarometov ustvaril Albert Speer – pri udeležencih povzročila stanje »hipnotične« zamaknjenosti, osuplosti in občudovanja, ki jih je podvrglo v »nekritično« maso ljudi, pripravljenih, da storijo dejanja, ki so sicer v popolnem nasprotju z njihovim značajem in navadami. Vendar pa je poleg vseh vizualnih učinkov bržčas fascinirala že sama pojava fašističnega vodje, že njegov javni nastop. Hitlerjevi privrženci, Goebbels denimo, so nenehno opevali njegov »hipnotični in magični /.../ pogled, od katerega se ne da odvrniti oči« (Dolar 1982: 150), prav tako pa tudi njegov glas, ki da uroči in vzpostavlja avtoriteto, ki torej ne terja le poslušnosti, temveč tudi vzbuja občudovanje in fascinacijo. »Fašizem je fenomen glasu in pogleda, glasu osvobojenega črke in pisave, pogleda iz oči v oči brez posredovanja in tukaj lahko v najbolj grobi in najsplošnejši obliki vidimo mehanizem gospostva, ki zadeva njegovo hipnotično plat.« (prav tam: 80) Glas in pogled sta bila pomemben vir sugestibilnih vplivov, s katerimi je fašistični vodja ljudi pripravil do fanatičnega občudovanja in do nepreklicnega sledenja svojim navodilom in poti, po kateri jih je vodil.

Vendar pa je to le ena plat Hitlerjeve javne podobe: namreč tista, pri kateri se Hitler kaže kot *a great man*, veliki mož, popoln, idealen, nezmotljiv, od navadnih ljudi povzdignjen voditelj, veliki vodja, malodane tuzemski bog, ki je šele kot tak tudi upravičen do funkcije in vloge, ki mu jo priznava množična skupnost. Toda obstaja tudi druga plat njegovega javnega nastopa: ta je posredovana skozi serijo propagandnih podob Hitlerja, kakor po naključju ujetega v nežnih in toplih trenutkih z otroki

in z živalmi, denimo s psi, ali pa, recimo, podoba Hitlerja z lopato v roki ob začetku gradnje nove ceste ali pa, spet nekoliko drugače, Hitlerja s krožnikom tipične nemške enoločnice, kot kaže fotografija, ki jo je v *Kriegsfibel*² vključil Brecht. Na premnogih podobah te vrste se Hitler ravno ne vzpostavlja kot nad množico povzdignjena avtoriteta, pač pa, nasprotno, kot enakovreden član tega ljudstva, kot »eden od mnogih«, *a little man*, kot pravi Adorno, torej kot povsem navaden človek, v katerem se lahko prepozna sleherni državljan. Podobi firerja kot močnega voditelja se tako pridružuje podoba firerja, ki »ima slabosti, vendar samo zato, ker ima človek, katerega izvrsten predstavnik je, prav tako slabosti, in to so slabosti vseh, neizogibne slabosti« (GKA 21.1: 568). Adorno tej navidez nemogoči združitvi obeh podob pravi »topos velikega malega moža«, *great little man* (2013: 45), ki ima, kot pravi, zelo natančno funkcijo. Ker Hitler nastopa kot mali mož, se lahko v njem prepozna vsak državljan; ker je sočasno tudi v vlogi velikega moža, pa tak državljan v njem ne prepozna preprosto samo sebe, temveč svojo idealizirano in popolno podobo, podobo takšnega sebe, kot bi bil, če ga ne bi kazile vse napake, skrbi in prepreke vsakdanjega življenja.

V tem lahko zdaj vidimo, kako se identifikacija članov množice z njihovim vodjo, ta nemara ključni in osrednji koncept Adornove in Freudove analize množične psihologije, prepleta s teatralnostjo fašizma. Konec koncev, ne gre le za fotografije, gre tudi za držo, geste, Hitlerjev gromeči glas, uniforme, obrazno mimiko itn., skratka za kombinacijo mnogoterih sredstev, s katerimi se je Hitler sočasno uprizarjal kot veliki in kot mali mož, se povzdigoval nad ljudstvo in se hkrati predstavljal kot njegov član ter s tem svojim privržencem omogočal identifikacijsko točko, možnost, da z njim spletejo vez in s tem ustvarijo veliko množično gibanje. Po eni strani je šlo za to, da se iz banalnih dogodkov naredi »teater«, torej, da se »določenim okoliščinam, ki ne kažejo posebej izstopajoče oblike, [podeli] teatralen izraz« (GKA 21.1: 563), po drugi strani pa je fašistični vodja nenehno privzema in v svojih javnih nastopih uprizarjal ljudem domače vloge, takšne, s katerimi bi se jim lahko približal in se vzpostavil kot predstavnik svojega ljudstva. Brecht v spisu *O teatralnosti fašizma* omenja le nekaj od takšnih vlog: Hitler se je predstavljal kot ljubitelj in poznavalec nemške glasbe, nastopal je v vlogi neznanega vojaka iz svetovne vojne, vedrega darovalca, ljudskega tovariša itn. (prav tam: 564). Glavni cilj fašistične teatralnosti je bil namreč doseči tisto točko, ko se lahko množica v svojega vodjo »vživi in reče: Da, tudi mi bi tako ravnali.« (prav tam: 565) Poanta pa seveda je, da Hitler ravno ni bil pravi zastopnik interesov ljudskih množic. V njegovem političnem programu mu ni šlo za to, da bi povzel obstoječe mišljenje ljudstva, pač pa, ravno nasprotno, za to, da bi ljudstvo svoje obstoječe mišljenje zamenjalo za njegovo. S tem, ko se vživi v svojega vodjo, posameznik namreč

2 Brechtova zbirka časopisnih fotografij, ki jih je komentiral s svojimi štirivrstičnimi pesmimi. Nastala je v izgnanstvu na Danskem in izšla leta 1955.

zavrže lastno pozicijo in jo zamenja s pozicijo svojega vodje. S tem prevzame njegove interese, njegove ideje in njegovo voljo.

Koncept vživetja, *Einführung*, je bil Brechtu dobro znan, saj ga je imel celo za »glavni steber vladajoče estetike« (Brecht 1987: 316). O njem je podrobneje pisal v spisu *O eksperimentalnem gledališču*:

Če se je razmerje med odrom in občinstvom vzpostavilo na podlagi vživetja, potem je lahko gledalec vsakič videl samo toliko, kolikor je videl junak, v katerega se je vživel. In ob teh ali onih situacijah na odru je lahko imel le takšna čustvovanja, kakršna mu je dovoljevalo »razpoloženje« na odru. Gledalčeva zaznavanja, čustvovanja in spoznanja so se ujemala z zaznavanji, čustvovanji in spoznavanji delujočih oseb. Oder je le stežka proizvedel kakšna čustvovanja, dopustil kakšna zaznavanja in posredoval kakšna spoznanja, ki niso bila na njem predstavljena sugestivno. (prav tam: 317)

Ideja je, da do podobnega pride tudi v fašizmu. Fašistična politika namreč ne deluje v interesu množice, pač pa mora, obratno, množica delovati v interesu te politike. Ultimativni cilj fašističnih agitatorjev zato ni bil, da bi govorili in počeli tisto, kar bi si od njih želela obstoječa ljudska skupnost, da bi torej povzeli njihove interese in jih skušali uveljaviti, pač pa, da bi na novo formirana fašistična množica govorila in počela to, kar so si od njih želeli fašistični voditelji. Fašistični vodja se na sloj, ki ga je domnevno reprezentiral, celo »prav nič [ni] ozira[!]*]* – nasprotno, morda se temu sloju še nikoli ni godilo tako slabo kot pod fašizmom« (Dolar 1982: 130). Čeprav pogosto reče »Jaz sem samo vaš glas. /.../ Povelje, ki vam ga dajem, je samo povelje, ki ga dajete vi sami sebi« (GKA 21.1: 568), firer ni bil tisti, ki bi v resnici zastopal glas ljudstva. Nasprotno, ljudstvo je nastopalo v njegovem imenu, mu sledilo in počelo to, kar si je sam želel. To pa je bilo mogoče prav z vživetjem. S tem, ko se je množica vanj *vživela*, se je med fašističnim vodjem in njegovimi privrženci namreč ukinila sleherna distanca. Tam, kjer ni distance, pa ni prostora za kritičen premislek, za dvom, vsi mislijo enako in vsak ukrep je sprejet kot absolutno nujen. Ali kot pravi Brecht: možna so le takšna čustvovanja, zaznavanja in spoznanja, kot so posredovana s političnega odra fašističnega teatra. Človek, ki ga propaganda zajame na tak način, s tem postane le še mesečnik, ki slepo sledi svojemu voditelju, popolnoma prepuščen njemu in njegovim odločitvam. Tak človek »ima samo iluzijo, da živi, v resnici pa zgolj vegetira« (prav tam: 569). Svoje življenje prepusti nekomu drugemu, ta drugi zdaj živi in deluje namesto njega. V takem stanju namreč umolkne sleherna kritika, vse, kar fašistični voditelj od svojih podpornikov zahteva, je brezgrajno, ljudje se mu popolnoma predajo in vanj nikoli ne podvomijo. Prav zato fašistična teatralnost bazira na vživetju. To je *Einführungstheater* (Wagner 1989: 206), teater vživetja množic v svojega vodjo.

Vendar pa je za vsako vživetje potreben junak, protagonist, tista oseba, v katero se lahko gledalci sploh vživljajo. Pomembna plat fašistične teatralnosti je zato

personalizacija in poudarjanje političnih osebnosti. Fašistična politika je politika velikih oseb in imen. Dovolj je le »malo fašizma«, je Brecht nekoč povedal Cliffordu Odetsu, »in spet imate vse, kar potrebujete za gledališče«, med drugim tudi »velike osebnosti. Streicher. Göring. Goebbels. Thyssen.« (GKA 27: 100) Toda poudarek ni samo na tem, da fašistična teatralnost iz svojih vodij dela *velike* osebnosti, *great men*, kot bi temu nemara rekel Adorno, pač pa, da jih v prvi vrsti sploh predstavlja kot *osebnosti*. Fašistična oblast se namreč ne kaže kot abstraktna, od ljudi distancirana mašinerija, pač pa je, nasprotno, ves čas izrazito poseebljena v jazu, v eni osebi, v posamezniku. Personalizirana je, vse se vrtilo okrog te ene osebnosti, celo do te mere, da imajo ljudje njeno ime »ves čas na jeziku, saj nadomešča 'dober dan'« (Dolar 1982: 149). Množice vzklikajo in se pozdravljajo s »Heil Hitler!« in ga tako vseskozi postavljajo v ospredje. Okrog njega se vrtilo vse – ne le politika, temveč tudi družbeni vsakdan. Prav zato tudi na svojih javnih nastopih fašistični vodja nastopa »kot posameznik, junak v drami«, »govori kot privatna oseba« in se obnaša kot »homerski junak« (GKA 21.1: 566). Kot tak pa seveda potrebuje tudi svoje nasprotnike, antagoniste, tiste, proti katerim se bori in zaradi katerih se žrtvuje za svoje ljudstvo. V svojih javnih nastopih se zato prepira »s posamezniki, tujimi ministri ali politiki« in pri tem daje vtis, kot da se je »z njimi zapletel v osebni spopad« (prav tam). Svoje nasprotnike naslavlja neposredno, imenuje jih z njihovimi imeni ter s tem personalizira celotno politiko. Vendar fašistični vodja v svojih javnih nastopih kot privatne osebe ne naslavlja le sebe in svojih nasprotnikov, pač pa tudi ljudi, ki so jim njegovi govori namenjeni. Kot *Privatmann* se obrača na svojo publiko kot na *Privatmänner*, postavlja se v osebna razpoloženja, ki bi bila lahko dostopna tudi povprečnemu državljanu, zato da se slednji v njegovem nastopu lahko prepozna. »Učinek na poslušalca je: Kar sta za govornika angleški ali francoski zunanji ministri, je doma zame moj sovražni sosed.« (Wagner 1989: 207) Politika tako preneha biti spopad med različnimi idejami in koncepti in postane spopad med različnimi osebnostmi, med homerskimi junaki in antijunaki, v katerih ljudje prepoznajo sebe in svoje privatne probleme. To je tista ultimativna točka fašistične teatralnosti, ko se poslušalec v firerja, glavnega protagonista fašističnega teatra, vživi, ko sprejme njegovo držo (*Haltung*), ko »se odpove svojemu stališču in sprejme njegovo, [ko] pozabi svoje interese in zasleduje njegove« (GKA 21.1: 567). Takrat namreč posamezniki v fašistični množici svoj miselni in čustveni horizont uravnajo po njegovem, firerjevem, ter optiko in perspektivo, skozi katero poslej percepirajo realnost, prevzamejo od njega. To je torej točka, ko ideologija prične zares učinkovati.

Zaključek

Adornova razprava o fašistični propagandi se nazadnje izteče v to, da gre v (fašistični) ideologiji za čisto manipulacijo, za ustvarjanje lažnega videza, sprevrnjene podobe

realnosti. Pri tvorbi množice »postaja manipulacija množice edini smoter« (Adorno 2013: 39), zato bi se fašistične množice morale ustaviti »le za trenutek, ki bi ga namenile umu, [pa] bi se sesul ves 'show' in zajela bi jih panika« (prav tam: 56). Po tem razumevanju je ideologija še vedno le »lažna zavest«, njen smoter naj bi bil tako ustvarjanje drugačnega in sprejemljivejšega videza družbene realnosti, zato bi bilo navsezadnje dovolj le pokukati za ideološki zastor, poveznjen čez to realnost, ideološko podobo sveta primerjati z dejanskim stanjem, besede zoperstaviti razumu in argumentom, pa bi se ideologija sesula vase, odpovedala bi, s tem pa bi ji bila odvzeta tudi vsa veljava. Toda morda je v tem stališču neka vse preveč naivna predpostavka, da so bile množice res tako ne-umne, da neujemanja med fašističnimi dejanji in besedami sploh niso opazile. Če bi to držalo, bi bilo za izkoreninjenje fašistične ideologije dovolj zgolj pokazati na takšno neujemanje, opozoriti na neustreznost in neresničnost idej, ki jih je ta ideologija širila in v katere so ljudje množično verjeli. Vendar pa se zdi, da so se množice razumu in argumentom pripravljene trdovratno upirati in da se z njima proti nekaterim besedam ne da boriti.

Menim, da lahko to pojasni prav Brechtov koncept vživetja. Pri vživetju gre namreč za to, da posameznik svoj položaj zavrže, namesto njega pa privzame neko specifično pozicijo, perspektivo določene ideologije, s katere poslej percipira in meri družbeno realnost. Ko se posameznik vživi v firerja, ne gre preprosto le za to, da se počuti kot on in da se lahko poistoveti z njim, pač pa predvsem za to, da se s tem vživi tudi v firerjevo oziroma v fašistično percepcijo realnosti, da torej privzame takšno optiko, skozi katero svet ocenjujejo fašisti. To pomeni, da posameznik sprejme določene družbene in praktične norme, ki mu postanejo merilo, ob katerem poslej meri svoj vsakdan, in ki ga vodijo v zavzemanje specifičnih stališč in ideoloških drž. Ideologija (s tem pa tudi fašistična teatralnost) potemtakem ni toliko usmerjena v ustvarjanje lažnega videza realnosti, s čimer bi bila realnost podvojena v svoji sprevrnjeni podobi, pač pa je nemara bolj vpisana že v samo strukturo te realnosti, kar bi pomenilo, da je tisto, kar se kaže kot nekaj najbolj neomajnega, neovrgljivega, naravnega, nujno tudi nekaj najbolj ideološkega. Stava, da je ideologijo mogoče razbliniti tako, da se jo preprosto zoperstavi realnosti, je zato naivna v toliko, v kolikor predpostavlja, da je realnost nujno nekaj realnega. Nasprotno pa se zdi, da je realnost vselej že ideološko posredovana, kar pomeni, da dojem te realnosti vselej poteka z določenim zaznavnim in spoznavnim aparatom, ta aparat pa je že ideologija *per se*. Morda lahko le tako pojasnimo, zakaj z argumenti ni mogoče izkoreniniti fašistične ideologije in celo še več – zakaj se ravno tisti argumenti, ki so domnevno najbolj *proti* ideologiji, sčasoma obrnejo sami vase in postanejo argumenti *za* ideologijo. Vse, kar je v nasprotju z določeno percepcijo realnosti, se namreč zdi nenaravno in nemogoče, zato si je možno za vsako še tako nemogoče stanje priskrbeti argument, s katerim bi se to situacijo nazadnje le pojasnilo in razrešilo.

Ideologija je prisotna v prav takšnih situacijah in trenutkih, ki se nam zdijo najbolj samoumevni in naravni. Brechtov gledališki projekt si je zato za enega od svojih osrednjih ciljev postavil *potujitev* teh trenutkov. S tem bi jih postavil v drugačno luč, jih napravil čudne in drugačne, jim odvzel njihovo samoumevno naravo ter gledalce tako spodbudil h kritiki in dvomu. Obstaja neskončna razlika med (ideološkim) prepoznavanjem in (znanstvenim) spoznavanjem, začetni korak od prvega k drugemu pa po Brechtovi oceni napravi prav čudenje. Pri prepoznavanju gre za to, da čudni pojav v nekem hipu postane znan in domač, pri spoznavanju pa, ravno obratno, da nekaj domačega postane tuje in čudno – kar naenkrat ga ugledamo v drugačni in novi luči. Namesto živjetja torej distanca in namesto naravnega pojava »začudnost«, *Verfremdung* – to sta le dve, nemara celo pogloblitvi razliki med teatralnostjo enega (recimo fašističnega) in drugega (recimo Brechtovega) tipa.

Ena od takšnih tehnik potujitve je tudi časovna in krajevna potujitev, pri kateri se problem aktualnega časa in prostora prenese v preteklost in v drugo okolje, na časovno in prostorsko, s tem pa tudi na miselno distanco, znotraj katere bi se lahko porodila kritična misel. Morda je danes prav to tudi ključ za branje Brechtove študije o teatralnosti fašizma. Čeprav je to zgodba o drugem času in drugem okolju, bi bilo nemara produktivno iskati povezave z današnjim časom in se vprašati: ali ni morda vse to, o čemer piše Brecht, torej reprezentacija, personalizacija, živjetje itn., le potujitev tistih kategorij in mehanizmov politične teatralnosti, ki se na soroden način uprizarjajo še danes?

Viri in literatura

- ADORNO, Theodor W., 2013: Freudovska teorija in struktura fašistične propagande. *Problemi* 51/1–2. 31–57.
- BRECHT, Bertolt, 1987: *Umetnikova pot*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- BRECHT, Bertolt, 1989–1998: *Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Berlin: Aufbau in Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- DOLAR, Mladen, 1982: *Struktura fašističnega gospostva*. Ljubljana: DDU Univerzum.
- FREUD, Sigmund, 2007: *Spisi o družbi in religiji*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- HEIßERER, Dirk, 2020: Brecht studiert Hitler. *JUNI – Magazin für Literatur und Politik* 34/57–58. 264, 265.
- WAGNER, Frank Dietrich, 1989: *Bertolt Brecht: Kritik des Faschismus*. Opladen: Westdeutscher Verlag.