

Fatzer ± Keuner

*Minä haistatan paskat
maailman järjestykselle
Minut on
menetetty*

Saksassa ei koskaan tapahtunut porvarillista vallankumousta, se on seikka joka sekä teki mahdolliseksi että välttämättömäksi Weimarin klassismin, mikä puolestaan syrjäytti Sturm und Drangin asemistaan. Klassismista tuli vallankumouksen korvike. Voitetun luokan kirjallisuutta, muoto joka tasoittelee erot, kulttuurillisen kanssakäymisen muoto vallanpitäjien kanssa ja keino siirtää eteenpäin vääriä tietoisuutta. Tyypiesimerkki siitä on, että Goethe tietoisesti valitsi Ifigeneian jambit sen sijaan että olisi valinnut Apoldan nälkäänäkevät kutojat. Uudemman historian ehkä kohtalokkain onnettomuus oli että proletaarinen vallankumous epäonnistui Saksassa ja että fasismi kuristi sen, ja pahinta se mitä siitä seurasi: että sosialismi joutui kokeiltavaksi Neuvostoliitossa eristetyissä ja edellytyksiltään riittämättömissä olosuhteissa. Seuraukset tunnetaan eikä niistä vielääkään ole selvitty. Se miten Saksan vallankumoukselta katkaistiin siivet jakamalla kansakunta kahtia, ei suinkaan ole pahinta. DDR pystyy elämään senkin seikan kanssa.

Brechtille lähteminen Saksasta, joutuminen etäälle Saksan luokkataisteluista ja mahdollisuus jatkaa työtä Neuvostoliitossa merkitsi pakoa klassisuuteen. Kun ajatellaan, mitä välittömiä poliittisia vaikutuksia Brechtin työllä on ollut, sisältävät Versuche 1-8 hänen työnsä elävän osan, sen hehkuvan teologisen ytimen, jos käytetään Walter Benjaminin marxilaisuuskäsitystä. Hollywoodista tuli antifasistisen maanpaon Weimar. Kun oli välttämätöntä vaieta Stalinista niin kauan kuin Hitler oli vallassa, koska hän oli sama kuin Neuvostoliitto, oli pakko paeta yleistäviin vertauskuviiin. Benjaminin referoinnit Svendborgissa käydyistä keskusteluista kertovat siitä yhtä ja toista. Brechtin elinaikana DDR oli sekä kansainvälisesti että kansallisesti tulkittuna sellaisessa tilanteessa, ettei se tarjonnut ulospääsyä klassismin dilemmasta.

Brechtin ja Benjaminin Svendborgin puheenaiheisiin kuuluu Kafka. Benjaminilla on rivien välissä luettavissa kysymys, oliko Kafkan tapa käyttää vertauskuvallista kertomistapaa laajempi kuin Brechtin, mahdollitiko se itseensä enemmän todellisuutta (luovutti todellisuudesta enemmän). Ja nimenomaan ei siitä huolimatta, vaan juuri sen takia, että se kuvasi/esitti eleen ilman että tämä ele liittyi olemassaolevaan systeemiin ja viittasi määrättyyn fyysiseen eleeseen (käytäntöön), Kafkan elettä ei voi pelkistää yhteen ainoaan merkitykseen, se on pikemminkin outo ja vieras kuin vieraannuttava, siinä ei ole mitään moraalialia. Uusimman historian heittämät kivet ovat vahingoittaneet "Rangaistussiirtolan" mallia vähemmän kuin opetusnäytelmien dialektista ihannerakennetta. Kafkan kokemus oli sokea, se on todiste sen autenttisuudesta. (Kun Kafka katsoo, hän katsoo suoraan aurinkoon. Poliitiikkahan perustuu siihen, ettei historiaa katsota suoraan, silmästä silmään.) Vain siten, että autenttisen kokemuksen painovoima lisääntyy ja siitä tulee "massojen omaisuutta", kehittyy kyky katsoa historiaa

suoraan silmästä silmään ja se voikin olla politiikan loppu ja ihmisten historian alku. Kirjailija on viisaampi kuin allegoria, metafora vii- saampi kuin kirjailija. Eräessä Elisabetin ajan kirjallisuutta käsittelevässä tekstissään Gertrude Stein selvittää, miten hirvittävästi hän joutui ponnistelemaan kielessä tapahtuvien merkitysten muutosten kanssa: "Kaikki on niin kovasti liikkeessä". Kapitalismin aamunkoitteessa, kun maailma on löytämässä markkinavoimat, on kielen merkitysten muuttuminen kokemuksen paineen ilmapuntari. "Kokemuksen paine ajaa kieltä kohti runon tiheyttä." (Eliot) Joka pelkää metaforaa, pelkää materiaalin omaeloista liikkumista. Joka pelkää tragediaa, pelkää jatkuvaa vallankumousta.

Muistelen mitä Manfred Wekwerth sanoi valmistellessaan "Teurastamoiden Pyhän Johannan" ohjausta. Oli kysymys siitä, että se minkä Brecht oli kirjoittanut yliselvästi, piti hämärtää, jotta sen pystyi näkemään uutena. Hegeliä: tuttu ei ole tunnistettavissa jne. Kun ajattelee eurooppalaisen vasemmiston historiaa, tulee kyllä mieleen että tässäkin Hegelin voisi kääntää pääläelleen. Kaikilla niillä alueilla, joita valistus on hallinnut, on "huomaamatta" muodostunut tuntemattomia hämärän vyöhykkeitä. Liittoutumalla rationalismin kanssa ovat vasemmistolaiset uudelleen ja uudelleen paljastaneet selkensä tikareille, joita taantumus näillä hämärän vyöhykkeillä takoo. Tunnistettu ei ole tullut tutuksi.

Tätä asiaa valaisee sekin, miten Brecht viimeisissä Wekwerthin kanssa käymis- sään keskusteluissa yhä uudestaan painotti, että naiivius on hänen estetiikkansa primaari kategoria.

Benjaminin Svendborgin keskustelujen kommentaateista on luettavissa, että Brecht pyrki olemaan ymmärtämättä Kafkaa tai yritti ymmärtää hänet väärin.

Neuer Deutscher Rundfunk (NDR) lähetti, luultavasti vuonna 1948, ohjelman kahdesta ideologisesti sitoutuneen kirjallisuuden edustajasta: katolisesta T.S. Eliotista ja kommunisti Brechtistä. Yhdistäväksi tekijäksi tarjottiin Eliotin lausetta: poetry doesn't matter. Muistan Brechtin haastattelusta lauseen: jatkaminen, kontinueetti luo tuhoa. Brecht on selittänyt tätä tarkemmin eräessä Saksan sodanjälkeistä teatteritilannetta käsittelevässä tekstissä: uusia taloja rakennetaan jo, vaikkei kellareita ole vielä raivattu. Yhteys Thomas Mannin toteamukseen Saksan historiasta on ilmiselvä: saksalaisesta kaupunki- kuvasta on luettavissa, että yhtään aikakautta ei ole eletty loppuun, koska yksikään vallankumous ei ole onnistunut. Se ei suinkaan tarkoita, että Brecht olisi lukenut Faustuksen. Germanisti Gerhard Scholz kertoo miten hän kerran keskusteli Brechtin kanssa sosialismin tulevaisuudesta Saksassa, kun molemmat olivat maanpaossa Skandinaviassa. Brecht oli, peräti puoliksi tosissaan, polemisoinut kansanrintamasuunnitelmia vastaan ja esittänyt vaihtoehdoksi "Fatzer"-unelmansa rakentaa kommunistinen diktatuuri (solu) vaikka Ratiboriin tai jonnekin muualle, ikään kuin esimerkkitapaukseksi.

Keskustelllessaan opiskelijoiden kanssa Leipzigissä samana vuonna (1948) Brecht määritteli sen mihin hän pyrki työssään Saksan neuvostovyöhykkeellä: kak- sikymmenvuotinen ideologia oli tuhattava perusteellisesti ja hänen olisi saatava oma teatteri, jossa hän voisi "tieteellisesti tuottaa skandaaleja", joiden tarkoitus

oli jakaa yleisö poliittisesti kahtia eikä luoda sitä harhakuva, että jokin näennäinen estetiikka muka voisi sen yhdistää. Toisin sanoen hän toivoi voivansa luoda poliittisen teatterin, jota eivät koskisi kaupalliset myyntipakotteet. Teatterin, jolle menestyksen ja vaikuttamisen ristiriita olisi onnistumisen eikä epäonnistumisen lähtökohta, kuten kapitalistisessa yhteiskunnassa. Hän meni tapahtumien edelle, loi kuvan tulevaisuudesta, josta ei ole tullut nykyisyyttä, vaikka hän itse on ollut jo 23 vuotta kuolleena. Skandaaleja ei syntynyt syyttämään suuria keskusteluja teatterissa, vaan niitä tehtiin lehtien kulttuurisivuilla keskustelun estämiseksi. Uudet talot oli rakennettava nopeammin kuin kellarit ehdittiin raivata. Piiritystila, johon kylmä sota ajoi DDR:n ja joka yleissaksalaisen tilanteen osalta yhä jatkuu, tarvitsi ja tarvitsee ideologiaa. Tämän Leipzigissä lausutun väittämän ja varhaisteosten myöhäiseen esipuheeseen kirjoitetun tabula rasan, puhtaan esimerkin ihanteesta luopuvan lauseen väliin sijoittuu Brechtin kokemus DDR:stä historia ehkä pyyhkii pöydän puhtaaksi, mutta kammoa tyhjää pöytää... Ollennainen osa tätä kokemusta on huomata, että ystävällisyys on poliittinen kategoria. Brechtin teatterityö oli sankarillinen yritys siivota kellarit vaarantamatta uusien rakennusten tasapainoa. (Määritelmään sisältyy DDR:n kulttuuripolitiikan perusongelma.) Tässä kontekstissa eivät klassikkosovitukset ole päivänkohtaisten vaatimusten väistämistä, vaan klassismin revisionismin revisiota, uudelleenarviointia, tai sen välittämistä edelleen.

Brechtin oli vaikea saada otetta DDR:n tarjoamasta materiaalista, se näkyi selvästi "Büsching"-suunnitelmasta. Ensimmäinen luonnos tähtää historialliseen näytelmään, jossa työläinen (Garbe) olisi ollut historiallinen hahmo. Käänteentekevä ero Plutarkhokseen, Holinshediin, Shakespearaan olisi ollut se, että sankari olisi itse ollut oma kronikoitsijansa. (Brecht teetätti Käte Rüllickellä materiaalin Garben kertomusten nauhoituksista.) Ongelman ero on siinä, ettei polttoainetta riitä viiteen näytökseen, sankari joka ei tiedosta, ei ole draamallinen tai hänestä on kirjoitettava toinen draama. Brecht oli kehittänyt muotoarsenaalinsa vuorovaikutuksessa toisenlaisen todellisuuden kanssa joka lähti vallankumousta edeltäneen eurooppalaisen proletariaatin luokkatilanteesta ja eduista.

Kun avantgarde oli tyystin hävitetty, massat turmeltu, toinen maailmansota tuhonnut Saksan itäosan ja Neuvostoliiton, oli DDR:n vallankumous vallankumous, joka oli mahdollista tehdä vain työväenluokan puolesta — ei työväenluokasta käsin. Kun tältä työväenluokalta sitten vaadittiin, että vallankumous muuttuisi osaksi sen tajuntaa, sen oli tapahduttava kylmän sodan olosuhteissa, maassa joka oli miehitetty ja jaettu ja johon toinen Saksan valtakunta, kolmannen valtakunnan oikeutettu perillinen, vaikkakin kahden maailmansodan terveeksi tyypistävä, päivittäin suuntasi kapitalismin ihmettä mainostavan rumputulensa. Tähän todellisuuteen ei pääse kiinni klassisilla marxilaisilla kategorioilla: ne leikkaavat lihaan.

Tämä riittää vain yksinäytöksiseen näytelmään, Brecht huomautti ja sanoi, ettei hän nähnyt mitään mahdollisuutta antaa sankarille sitä ilmaisuskaalaa, jonka olisi tarvinnut kirjoittaakseen näytelmän, ja siihen Büsching-suunnitelma

keskeytyi. Se palauttaa mieleen Plehanovin teesin proletaarisen (positiivisen) sankarin epäkiinnostavuudesta kun tätä vertaa kiinnostavaan negatiiviseen porvarilliseen sankariin; proletariaatin laatu piilee sen määrässä, sanotaan... Brecht otti teeman uudelleen esiin vuoden 1953 kesäkuun 17. päivän tapahtumien jälkeen tehdäkseen siitä tällä kertaa "Maßnahmen" (Toimenpiteen) tyyllisen opetusnäytelmän; nyt hän oli taas kuullut mainittavan sanan "luokka" ja nähnyt sen esiintyvän, olkoonkin että se oli turmeltunut ja vihollistensa manipuloima. Siinä oli kuitenkin vastakkainasettelu joka olisi voinut avata sen Suuren Keskustelun, mitä teatteriesitys vaatii. Siitä syntyi vain katkelma.

Brechtin dramaturgian verkko oli liian harvasilmäinen uusien ongelmien mikrostruktuurille: jo "luokka" oli fiktiota, todellisuudessa se oli epämääräinen ryhmittymä uusia ja vanhoja elementtejä; nimenomaan rakennustyöläiset, jotka aloittivat silloisen Stalinalleen lakon, olivat suurimmaksi osaksi luokastaan suistunutta keskiluokkaa, entisiä Wehrmachtin upseereja, fasisin yhteiskuntakoneiston virkamiehiä, oppikoulunopettajia jne. sekä uudesta byrokratiasta tipahtaneita epäonnistuneita virkailijoita. Todellisuuden hiekkamyrsky peitti alleen suuren suunnitelman eikä sitä kyennyt hahmottamaan/hajottamaan yksinkertaisella vieraannuttamisella joka pohjaa/perustaa negaation negaatioon. Näin ollen on hyvin mielenkiintoista, että Brecht tarttui Gerhart Hauptmanniin ja epäonnistui sovittaessaan "Majavannahkaturkkia/Punaista kukkoa", heimokulttuurin väkivaltaisuudesta ja provinssin kauhuista kertovaa näytelmää. "Kommuunin päivät", joka kirjoitettiin "teknistä tasoa tietoisesti alentaen" sosialistisen teatterin ohjelmistoksi, suhtautuu todelliseen sosialismiin kuin "Don Carlos" porvarilliseen vallankumoukseen. Sen kauneus on oopperan kauneutta, sen paatos utopiaa. Kuolemaansa asti Brecht oli ilmiselvästi sitä mieltä, ettei näytelmää voinut esittää ilman että todellisuusvaikutelma/vaikutus kärsisi. Ensi-ilta oli Berliner Ensemblella 1961, vuonna, jolloin raja suljettiin, se oli ensimmäinen mahdollinen ajankohta. Brechtin malli jäi soveltamatta olomassaoleviin olosuhteisiin, sillä se olisi edellyttänyt että uudet näytelmät olisi tehty esityksiksi. Esitys jäi yksityistapaukseksi, joka tuli liian myöhään ja liian varhain: liian monia mahdollisuuksia oli päästetty käsistä, liian monet ongelmat olivat vanhentuneet.

"Turandot", Brechtin viimeinen yritys kirjoittaa paraabeli ja raivata pois se vanha paska jonka hän näki uudelleen nousevan pintaan, oli fragmentti puhtaimmillaan. Väkivaltainen yritys selvittää lopullisesti antifasismi, mikä DDR:n oloissa tuntui lähinnä alibilta, rikkoo rakenteen, näytelmän. Toisenslaisissa olosuhteissa, esimerkiksi kolmannen maailman sotilasdiktatuureissa, näytelmän läpäisevä halkeama olisi ehkä tehnyt mahdolliseksi/antanut mahdollisuuden nähdä asian läpi ja näin ollen tarttua siihen. Brecht sanoo: taide-teoksen tekevät kestäväksi sen virheet.

Büschingin nimi kuten muutkin Garbe-projektin nimet viittaavat Fatzermateriaaliin, joka on Brechtin suurisuuntaisin suunnitelma ja ainoa teksti, jossa hän kuten Goethe Faust-aineistossaan on suonut itselleen vapauden kokeilla, vapautunut pakosta tehdä jotakin valmista ja täydellistä aikalaiseliitille ja jälkimaailmalle, pakata ja luovuttaa teos yleisölle ja myyntiin. Se on yhteis-

mitaton tuote, se on kirjoitettu jotta kirjoittaja itse paremmin itseään tajuaisi. Teksti on esi-ideologinen, kieli ei hahmota ajattelun tulosta, vaan seuraa ajatusprosessin poljentoa. Siinä on samaa autenttisuutta kuin katseessa, joka ensi kertaa kohtaa tuntemattoman, kauhussa joka syntyy, kun uusi ensi kertaa on silmän edessä. Kun marxilaisen terminologian malli sovitetaan egoistin, massaihminen, Uuden Eläimen kuluneisiin ajatuskuvioihin, alkavat näkyä ne liikkeen lait, jotka uusimman historian kuluessa ovat puhkoneet rei'ille tämän mallin. Kirjoittamisen gestus/ele on tutkijan, ei oppineen joka tulkitsee tutkimustuloksia tai opettajan joka pyrkii niitä edelleen opettamaan. Tässä tekstissä Brecht edustaa vähiten niitä marxilaisia jotka olivat Marxin viimeinen painajainen. (Miksei muuten Marxinkin kohdalla voisi pitää paikkansa se, että uuden havaitseminen aina ensiksi herättää kauhun ja että toivon ensimmäinen muoto on pelko.) Kun mukaan tulee Keunerin hahmo (Kaufmann/Koch muuttuu Keuneriksi) luonnos kuivahtaa, siitä tulee moraliteetti. Leniniläisen puoluekurin varjo, Keuner, maopukuinen pikkuporvari, vallankumouksen laskukone. "Fatzer" merkitsee materiaalin taistelua, jossa Brecht käy Brechtä vastaan (= Nietzsche Marxia vastaan, Marx Nietzscheä). Koska Brecht sulkee heidät kaikki pois, hän jää henkiin heidän jälkeensä. Brecht jää henkiin marxismi-leninismien raskaassa tulituksessa. Kun näkee, miten anarkistista dreijattiin puoluevirkailijaa, tajuaa selvemmin Adornon pilkallisen kritiikin Brechtin teosten esiteollisia piirteitä kohtaan. Tästä vallankumouksellisesta kärsimättömyydestä, jonka olosuhteiden kypsymättömyys on aiheuttanut, on noussut halu korvata proletariaatti, ja se on taas johtanut paternalismiin, kommunististen puolueiden sairauteen. Se alkaa sillä, että torjutaan anarkistiluonnollinen matriarkaatti, lähdetään rakentamaan kapinallisesta pojasta isähahmoa: siitä syntyi Brechtin menestys, siihen törmäsi hänen vaikutuksensa. Paluu kansanomaisuuteen ja kulinaarisuuteen (teatterissa), joka karakterisoi Brechtin myöhäistuotantoa, muuttui tiedotusvälineiden tyhmistävissä imussa ja sosialistisen kulttuuripolitiikan halussa valaa isäpatsaita turhaksi tulevaisuuden ennakkoinniksi. Menetettiin nykyisyys, viisaus, toinen maanpako. Brecht: kirjailija jolla ei ole nykyisyyttä, jonka tuotanto jää menneisyyden ja tulevaisuuden väliin. En tiedä, olisinko kriittinen vai enkö: nykyaika on teollisuusvaltioiden aikaa, sopii toivoa, ettei tuleva historia olisi niiden tekoa; niiden politiikasta riippuu, pitääkö historiaa pelätä. Väärän ja oikean kategoriat iskevät taideteosten kohdalla tyhjään. Kafkan vapaudenpatsaalla on miekka eikä soihtua. On petos käyttää Brechtä kritisoidutta Brechtä.