

*Д-р. Марк ЗІЛЬБЕРМАН
Медісон (США)*

ГЕСТУС БРЕХТА, АБО ПОСТАНОВКА СУПЕРЕЧНОСТЕЙ¹

Хоча Брехт не запропонував ні когерентної теорії театру, ні формального методу навчання акторів, він давно займався проблемами даної теорії та акторською підготовкою. Саме таким був стан справ під час кризових років Веймарської Республіки, коли він перебував у пошуку радикальної відповіді домінуючим формам інституалізованого театру, а протягом років вигнання у Скандинавії та Сполучених Штатах нестача реальних можливостей для театральних постановок надала час для продуктивних теоретичних роздумів і творчості. За цей час Брехт розвинув три фундаментальні та споріднені концепти для свого діалектичного підходу до театру: епічність, ефект очуження (V-Effekt), а також гестус (Gestus).

У той час, як епічність з її акцентом на розповідних та епізодичних подіях спрямована на антиілюзорний вплив неарістотелівської драматургії, а ефект очуження свідчить про вигаданий або створений вимір інсценізованої дії, гестус надає перевагу соціальному виміру, який лежить в основі двох інших концептів. Постановка гестусу, що розуміється як типова, пізнавана поведінка, спрямована на зовнішнє вираження вчинків, які традиційно вважають внутрішніми, психологічними. Гестус, однак, не є вираженням особистості, це вираження швидше дозволяє акторам та аудиторії спостерігати за діями з метою утворення естетичного образу функціональних законів суспільства.

Таким чином, ці дії стають через гестус релевантними як з технічної перспективи театру, так і з перспективи соціального аналізу. Деякі очевидні приклади з пізніших п'єс Брехта охоплюють: „Артуро Уї“, де диктатор бере уроки акторської майстерності, щоб навчитись поводитись як диктатор; або „Пунтіла“, де заможний, однак п'яний землевласник втрачає самовладання, обіймає свого нерішучого слугу і отримує натхнення вилізти на уявну гору з меблів; або „Кавказьке крейдяне коло“, де жебрак вчить багатого чоловіка їсти так, як бідні. Іншими словами, гестус описує проце-

ду поєднання театральної дії, суспільства і аудиторії, роблячи вчинки видимими, вказуючи на структурно визначальні причини, що стоять за ними, а також уможливаючи соціальну критику.

Так як Брехт значною мірою використовував власний досвід у сполученні усіх трьох концептів, то вони змінювались так, як і його діяльність. Тобто, самі концепти набирали форми в історичному плані умовно з 1920-х до 1950-х рр. Фактично, Брехт не зміг систематично розробити концепт гестусу так само детально, як були опрацьовані споріднені концепти епічності та очуження.

Окрім того, концепт гестусу нагромаджував взаємопов'язані значення, розвиваючись у пучок гестусу (рі.), основного гестусу (базового), соціального гестусу, а також жестикуляційності як загальної форми гри. До того ж, жоден з цих концептів не можна сплутувати або звукити до стилістичної техніки чи ізольованих театральних ефектів; вони були для Брехта швидше частиною більшого проекту у пошуках інноваційних форм у театрі, проекту, який не можна з легкістю відокремити від його (неортодоксального) марксизму або його політичного плану зміни суспільства, яке було йому знайоме. Зрештою, дивує та трішки спантеличує, що слово гестус не можна перекласти. Дійсно, думки Брехта марковані такими неологізмами, як гестус, ставлення (Haltung, до якого я звернусь пізніше), очуження, як відзначає критик Дарко Савін, “надає когнітивного ефекту, який не є систематизованим, однак може бути перенесеним” у інші сфери.

Джон Віллетт, один з найбільш кмітливих і досвідчених перекладачів Брехта на англійську, вирішив у своїй класичній антології 1964 року “Брехт про театр”, що застаріле слово “gest” (подвиг, поведінка) було адекватним англійським перекладом і вживав його у всій роботі Брехта видавництва “Метуен”, незважаючи на те, що для більшості читачів цей термін резонує більшою мірою з “jest” (жарт, дотеп) або “gist” (суть, сутність). Фредрік Джеймсон у своїй нещодавній книзі “Брехт і метод”, чий центральний розділ трактує гестус як щось більше і менше, ніж концепт, наполягає на латинській лексемі “gestus” (жест) або інколи “the gestural” (“жестикуляційний”). Я вживатиму тут німецьке “Gestus”, коли мова йтиме про концепт Брехта.

Чому гестус? Я маю на увазі археологію гестусу, повертаючись до Брехта та його концепту гестусу, щоб згадати контекст, який породив його теоретичну роботу, а також, щоб відслідкувати деякі з відгалужень або генеалогічні лінії, котрі стали основою його впливу серед, скажімо, французьких структуралістів у 1960-х, контркультур 1970-х, теоретиків фемінізму 1980-1990-х рр. Для цього я спершу реконструюю, як думки Брехта про гес-

¹ Переклад зроблено за публікацією Marc Silberman. Brecht's Gestus or Staging Contradictions // The Brecht-Yearbook 316 318-335

тус змінювалися з середини 1920-х до 1950-х рр. Я покажу, що його підхід непростий, однак він надає деякі інструменти для подачі складних думок простим способом.

У нашій культурі медійного перенасичення та акселерації, як я поясню згодом, жестус спадає мені на думку як особливо корисне знаряддя для відсторонення або зупинки дії, таким чином створюючи простір, який приваблює допитливі погляди. Тоді я перенесу розгляд жестусу із галузі театральної постановки до мови, щоб підкреслити корисність жестусу як інструмента – як аналітичного, так і виконавчого, – що походить від його обґрунтування в активності мови через активність означального, переміщеного у візуальний простір театру. Деякі критики, зокрема Патріс Паві, асимілювали жестус як „знак“ із семіотикою театральної вистави, належним чином не звернувши уваги, на мою думку, на цю лінгвістичну величину.

Як наслідок, жестус – як і ефект очуження – стає одним з багатьох театральних знаків, мобілізованих у постановці. Крім того, у сучасному „постдраматичному театрі“, де панують різноманітність, фрагментація і збільшення ідентичностей та суб'єктивностей, де навіть сам текст стає матеріальним, роздуми про те, чому Брехт розвинув концепт жестусу може стати корисною справою. Це, зрештою, приведе мене до питання, чому жестус став таким важливим інструментом для тих, хто прагне замінити або витіснити наслідування у театрі.

I. Генеалогія слова

Етимологічно жестус можна прослідкувати до грецького слова *bastos*, чий корені вказують на прямок руху у заданому напрямку. Латинське *gestus*, іменник чоловічого роду, який походить від дієслова *gerere* (означає нести, переносити), стосується у загальному значенні до фізичної дії “нести” або руху тіла, зокрема долонею чи рукою. У вужчому розумінні слово вказує на жестикуляцію мовця або актора.

Споріднений іменник середнього роду *gesta*, у свою чергу, означає дію або вчинок. Іншими словами, латинське *gestus* відноситься до усього, що пов'язане з мімікою та імітуванням, включно з виразами обличчя, положенням тіла, а також мовою тіла, які привносять свій внесок у розповідь певної історії. Приблизно у 1500 р. слово «Geste» (жест, рух тіла) увійшло в німецьку мову у зв'язку з мандрівними фіглярями, а до 1800 р. лексема *Gestus* стає відомою, хоча розширює значення і охоплює також звукові характеристики і загальну поведінку⁶. Протягом XVII-XVIII ст. “риторика пристрастей” зміцнила свої позиції у Європі як мова жестів, а класичне мистецтво риторики

було визначене саме як жестикулювання. У цьому контексті розрізняли між жестами як фізичними сигналами, котрі виражають внутрішнє ставлення за допомогою рухів тіла (напр., кивання головою, зведення брів), а також умовною поведінкою (напр., рухи, які виражають емоції чи наміри, котрі не можна передати вербально).

Слідкуючи коротко за подальшою історією цього слова у Німеччині, спадає на думку драматург і театральний діяч Лессінг, який проявляє все більший інтерес до психології та антропології, коли пише у 1767 р. про “індивідуалізований жестус” як знаряддя актора, яке може зробити моральний символізм або загальні моральні принципи відчутними і зрозумілими. Хоча воно не є однозначно жестикуляційним, проте поняття “красивого руху”, представлене Фрідріхом Шиллером вкінці XVIII ст. теж має концептуальну спорідненість, оскільки він розглядає цей „красивий рух“ як доказ моральної краси індивіда: ненавмисне вираження характеру особистості. Це звернення до індивідуальної, а не нормативної категорії символізує романтичну експресивність з її акцентом на спонтанність і оригінальність, а не на правила і умовності.

Протягом студентських років наприкінці 1910-х Брехт пожинав плоди цього розвитку „експресії“ як форми внутрішнього досвіду у постановках театру експресіоністів, до яких він відчував відразу. Психологізування стилю постановки акторів експресіоністичного театру використовувало жести для виявлення внутрішньої сутності індивідуальної особистості, збентеження душі. Для Брехта прирівнювання вираження і форми, драматичної суті та інсценованого жесту призвели якраз до втрати значення.

Його концепт жестусу як прорахований ефект був би націлений на запобігання прямого прирівнювання ставлення і вираження. Брехт також був зачарований можливостями німого кіно. Тут домінували дискусії про жестикуляційну гру, галузеву пресу і кінокритиків. Спочатку німе кіно успадкувало свій репертуар жестів з театру XIX століття, але до 1910-х рр. стало зрозуміло, що цей сценічний спадок не спрацював перед камерою. І справді, брак слів у німому кіно разом з ідеалістичними поняттями мистецтва і мови дозволили набути ваги ідеї, що чисте жестикулювання – це мова-замінник з претензіями на універсальну зрозумілість.

Для багатьох німе кіно, здавалося б, мало забезпечити беззаперечні докази здатності мови жестів спілкуватися такими способами, які вербальна мова у театрі вже втратила. Таким чином, з'явилися спроби затвердити лексикон мови рук і тіла (“eine Urgrammatik der Gebärden”, або “Праграматика жестів”) спеціально для педагогічних

цілей в традиціях довідників з риторики. Цей вид жестикуляції категоризує, як дія чи функція інсценізується з використанням виразу обличчя, жестів, постави та руху усього тіла.

Брехт ніколи не погоджувався з цим видом наївного підходу, який намагається ізолювати жести так, ніби вони можуть бути відокремленими від транзитивного часу руху, аналітично усвідомлені й окреслені за допомогою специфічного визначення. Фактично, він, напевно, зміг розпізнати у фільмах Сергія Ейзенштейна, які вийшли на екран у Німеччині у 1926 р., явище споріднене з індивідуалістичним, суб'єктивним способом експресивності. Використовуючи “біомеханіку” Всеволода Мейерхольда з його конструктивістським імпульсом для створення жестів абстрактно, а також ідею механізації усіх жестів Іллі Еренбурга, Ейзенштейн прагнув створити значення в межах послідовного ряду змонтованих кадрів. Він розробив семантику фільму, розглядаючи постановку як послідовний процес, у якому лексикон жестів може існувати лише як інвентар полівалентних елементів. Критика Брехта (нео-) класицизму та експресіонізму протягом 1920-х рр. поступово поєдналася з його інтересом до неіндивідуалістичних підходів у психології, підтриманих соціологічними теоріями. Починаючи з 1927 року, він зацікавився “соціологізацією” естетики під впливом свого друга і наставника Фріца Штернберга, соціолога-марксиста з Берліну. Брехт прагнув відкрити теорію міжособистісних стосунків, яка осягнула б індивіда з його соціально визначеними функціями.

Так само корені жестикуляційності можна знайти у переформулюванні Брехтом концепту суб'єкта: жестус протистоїть внутрішньо-зовнішньому поділу буржуазного суб'єкта, а разом з цим і пануючій ідеї постромантизму про внутрішнє як конститутивний простір суб'єкта. Розгляд людини як об'єкта дозволяє драматургу Брехту вивести назовні внутрішні дії чи ставлення, відкрити їх для стилізації та маніпулювання. Наприклад, у “Тригрошовій опері” Меккісу дають характеристику та представляють – ще до того, як він виходить на сцену – за допомогою суто зовнішнього опису його дій і появи у баладі, а також завдяки опису пані Пічем у першій сцені, адже “чоловіка, чоловіка з плоті і крові, можна зрозуміти лише через ті процеси, за допомогою яких і під час яких він існує.” З цієї точки зору те, що називають свідомістю у буржуазному дискурсі, уже завжди було “назовні, у світі”, тобто функцією соціальних структур влади.

Згідно із записами його співробітниці Елізабет Гауптманн, Брехт вживав слово “жестус” уже в 1926 р. під час дискусії щодо п'єси “Людина — це людина”²³, у той час, коли набагато пізніше,

у 1939 р., він посилався на «так званий принцип жестусу» більш загально та експансивно. В середині 1920-х рр. він розрізняє між повсякденним вживанням слова *жест* і його власною, ширшою концептуалізацією *жестусу*, а ще пізніше, у 1951 р., він заявить досить точно, що жестус – це показ «ставлення людей одне до одного».

Отже, в той час, як жестус став точкою відліку у його практичній роботі для театру приблизно у 1930 р., Брехт фактично писав про нього докладніше тільки в контексті розвитку загальної категорії для мистецтва і мови у фундаментальній праці 1938 року під назвою «Про вірші без рими і регулярного ритму». Поступово звернення до жестусу стало нагодою для інколи полемічних, а інколи і прагматичних думок про театр, а сам Брехт зрештою вживав слово таким чином, що лексема «the gestural» («жестикуляційний») могла в загальному означати його загальний підхід до постановки у театрі, тобто центральний аспект та практичну роботу з відкритими формами ненаслідувального реалізму.

II. Розробка концепту

Брехтівська обробка 1924-го року твору Крістофера Марлоу «Життя Едварда II, короля Англії» була добре продуманою у плані жестусу, особливо у використанні мови. Есе 1938 р. про ліричну поезію у ретроспективі пояснює, як він підкреслював неприродність мови п'єси порівняно з вишуканістю мови оригіналу (англійської). З цією метою він зосередився на вписуванні «невідповідностей та втручань» соціального життя в німецьку мову адаптованого твору¹⁸. Ця само-рефлексивна якість мови уже засвідчує стилізацію та зумисність, які властиві для жестикуляційності, однак ще не обґрунтовані теоретично.

Фактично, можна було простежити, як Брехт працював у цьому лінгвістичному вимірі, все більш послідовно у п'яти версіях екстраординарної п'єси «Людина — це людина», написаній між 1926-1953 рр. можна побачити, як він «соціологізував» драматичні фігури. Ця кіплінгівська п'єса, поставлена у колоніальній Індії, показує руйнування (або знищення) індивіда, зображуючи соціологізацію людини.

Головний герой, Гелі Гей, не є персонажем, представленим за допомогою внутрішньої психології чи розтину душі, а, швидше, він – продукт вчинків і дій, які є реакцією на поведінку та потреби інших. У цьому розумінні «Людина — це людина» – це пародія на «Нову Людину», представлену у трансформаційних п'єсах сучасників-експресіоністів Брехта: вона не показує ні унікальні страждання, властиві лише героєві, ні

його порятунок, а натомість презентує механічну, вульгаризовану трансформацію звичайного кулі (робітник і носій в Індії – прим. перекл.) у машину для війни.

Особистість визначається бажаннями, а суб'єкт відрізняє себе від інших за допомогою різноманітних практичних дій, пов'язаних з процесами харчування, пиття, куріння, або з сексуальністю. Категоричний імператив Канта перетворився на практичний здоровий глузд.

У коментарі до цієї п'єси, написаному Брехтом під час постановки у Берліні у 1931 р., він наголосив, що гестус мови, створений актором, має «в цілому» спрямовуватися на «об'єктивно найбільш можливе роз'яснення суперечливих внутрішніх процесів». У цьому випадку людина зводиться відносно механістично до окресленого одиничного зразка поведінки. Спрощення є логічним наслідком нових міжособистісних відносин:

«Тоді, коли ми знайдемо свій підхід до предмета, ми можемо переходити до стосунків, які на даний час надзвичайно складні та можуть бути спрощені лише формальними засобами.» Ці коментарі ілюструють не тільки те, як Брехт виводив на передній план типологічне мислення, але також показують, як концепт «гестус» починав об'єднувати фундаментальні аспекти брехтівської постановки: ясність донесення; неемоційний тон; роз'яснення аудиторії людської поведінки.

Починаючи з 1930 р. відбувається інтелектуальний діалог Брехта з групою філософів-позитивістів, пов'язаних з берлінським журналом «Пізнання» (Erkenntnis), серед них були Отто Нейрат, Рудольф Карнап і Ганс Рейхенбах, котрі допомагали драматургу побачити його власну театральну діяльність з поглядів прагматичних функцій, тобто соціальних потреб. Lehrstücke („навчальні“ п'єси), наприклад, „Той, що каже так, і той, що каже ні“ або „Захід“, роблять дії чіткими, що допомагає спостерігати за ними та оцінювати. Крім того, дії розташовують акторів у силовому полі суперечливих інтересів, часто зосереджених на питанні життя і смерті, а вони повинні пояснити одне одному власне ставлення до цих інтересів.

Перетворення соціальних реалій у дещо видиме відповідає постановці гестусу. Цікаво те, що не Брехт, а його співробітник, композитор Курт Вайль, вперше сформулював це поняття гестусу під час їх роботи над оперою „Магагоні“ наприкінці 1920-х рр.: „[Музика] може відтворити гестус, який пояснює дію на сцені, вона може навіть створити певний вид елементарного гестусу, який примушує актора до певної позиції, яка усуває будь-який сумнів і будь-яке нерозуміння певної важливої дії. В ідеальній ситуації вона може виправити цей гестус настільки ясно, що помилкове представлення цієї дії стане неможливим.“ Гестус

стосується, таким чином, в першу чергу, дій актора для вираження специфічних позицій, які персонажі займають стосовно одне до одного.

Особливо у своїй роботі про Lehrstücke („навчальні п'єси“) Брехт сам не чітко розрізняє власне вживання термінів *Gestus* (Гестус) і *Haltung* (ставлення)². *Haltung* можна перекласти як «ставлення, відношення» в інтелектуальному смислі когнітивної категорії, а також як лексему «позиція» у прагматичному смислі фізичної поведінки. Німецька етимологія відносить *Haltung* до «halten» (тримати), «Verhalten» (поведінка), а також «Verhältnis» (зв'язок, стосунки); Брехт часто вживав слово у другій половині 1920-х рр., щоб описати динаміку тіла у процесі соціальних змін.

Один з його улюблених анекдотів пана Койнера з 1929 р. звучить, наприклад, так: „Я часто спостерігаю, каже, думаючи, чоловік, що в мене батькова позиція. Але я не хочу того, що й мій батько. Чому мої вчинки відрізняються від його дій? Тому що те, що необхідне, є іншим. Але я спостерігаю, що позиція витримує довше, ніж форма дії: вона протистоїть тому, що наказують“. Тут *Haltung* стосується пристосування до соціального середовища, як відношення до необхідності, що також може спричинити опір. І *Gestus* (гестус) і *Haltung* (ставлення) виникають у тілі та передаються через нього, а Гестус, як найменший елемент *Haltung*, коротко виражає діалектику балансу і руху.²⁵ Іншими словами, Брехт вміщує у міжсуб'єктні відносини традиційне розуміння жестів, виразів обличчя та мовленнєвої інтонації.

Розвиваючись і надалі, гестус стає аналітичним концептом, який дає можливість актору розкласти соціальні дії та феномени на одиничні «жести», а також протиставити їх одне одному. Таким чином, гестус стає відповіддю на питання: «Як може актор послідовно впровадити, назвати чи поставити значення на сцені?»

Звичайно, Брехт майже не розробив методологічний порядок роботи чи формули для акторів, щоб навчити їх постановці гестусу, він лише часто давав вказівки, що емоції мають бути виведені назовні. Ні фізичні вправи, ні повторення індивідуальних жестів, а, насамперед, повсякденний досвід і соціальна практика шліфують акторську техніку для Брехта. Після його візиту до Москви у 1935 р., де він побачив гастрольний спектакль видатного китайського актора Мей Лан-фанга, Брехт почав тісніше пов'язувати концепт гестусу з усім концептуальним апаратом епічності, ефекту очуження, фабули і ненаслідувальним реалізмом.

Він був у захваті від репертуару китайського театру з його стійкими, самобутніми співвідношеннями смислу, які передавалися з покоління до покоління, але, звичайно, він відкидав його конвенціоналізм, який дегенерував у жорстокість,

антиісторизм і неприродність. Крім того, демонстративний характер китайського театру, його «подвійний показ», або показ показу, наштовхнули його на створення дистанції між актором і драматичною фігурою, а також між актором і публікою: «Китайці показують не лише людську поведінку, але й поведінку актора. Вони показують, як актори грають людські жести на свій лад.» Так як актор знає і показує, що за ним спостерігають, ілюзія невидимої публіки руйнується. Цей ефект показу надзвичайно важливий аспект гестусу.

Цікаво, що Брехт назвав свою п'єсу 1938 року «Страх і відчай у Третньому рейху» («Гестаріум»²⁸, а також «Таблицею гестусу») (проводячи паралель з періодичною таблицею хімічних елементів). Більш, ніж у бідь-якій іншій п'єсі, написаній до цього часу, ця вільна послідовність епізодів була створена на основі низки гестусу. Індивідуальні жести мовчання, параної, тривоги, приховування сімейних, сусідських чи близьких стосунків, заперечення класових та політичних симпатій, ліквідація імен та ідентичності тепер видимі – або виведені назовні – як приклади типової людської поведінки за фашизму. Тут стає зрозумілим, чого може досягнути гестус на сцені Брехта: соціальні відносини стають виразними через акторську тілесну гру; різниця між жестами актора (роллю) і поведінкою особи (персонаж) стає видимим у грі, певною мірою шизофренічній чи стереоскопічній; а глядачі можуть розпізнати поведінку дійової особи як одну з кількох можливостей у специфічному соціальному контексті. З цього моменту Брехт вживав концепт майже виключно у значенні «соціального гестусу».

Для брехтівського актора здатність спостерігати та імітувати поступово веде до створення репертуару визначених відношень (*Haltungen*) і рухів з критичним потенціалом, тобто репертуару гестусу. Він / вона розробляє інвентар соціально значущих жестів тіла, голосові модуляції, а також погляди, які підкреслюють чуттєве: видиме, чутне або тілесне. Брехт розширює інвентар і надалі аж до монтажу, який може вмещувати елементи музики (тексти пісень, виконання пісень, музика), мову (підбір слів, манера мовлення), художній дизайн (опори, костюми, маски), архітектуру сцени (освітлення, декорації). Так як усі ці театральні засоби мають вагомні функції, їхня жестикуляційна якість вносить свій вклад у естетичний дизайн сцени та її вплив. У той же час саме відокремлення цих різних рівнів значення є важливим виміром жестикуляційного театру Брехта. Він згадує цю «сепарацію елементів» у 1930 р. у своїх «Нотатках до Магагоні», щоб охарактеризувати можливість протиставити слова, музику і акторську гру стосовно одне одного у межах постановки. У пізніших коментарях про китайський

театр і у вправах, які розроблялися для акторів, він особливо наголошує на відокремленні індивідуальних жестів, що можна використати для прорахованого ефекту. Естетичне відокремлення призводить до спорідненого концепту *Grundgestus*, перекладеного як фундаментальний або базовий гестус, який складається з різних, навіть суперечливих деталей гестусу. У цій сукупності гестус стає візуалізацією індивідуальної психології у соціальній динаміці, а базовий гестус (*Grundgestus*) стосується несподіваних змін або неочікуваної ідентичності протилежностей.

Під час скандинавської еміграції у 1933-1941 рр. Брехт знайшов нагоду зібратись з думками і організувати нотатки для загального огляду своєї теорії театру. Оскільки в центрі уваги знаходиться гестус, то найбільш вагомою є праця „Вулична сцена“, написана у 1938 р. із підзаголовком „Основна модель сцени епічного театру“. Короткий оповідний опис має на меті показати, як ненаслідувальний театр відчуває потребу в новому або іншому акторі, який може усунути звичайне „так, ніби“, тобто уособлення як підхід до гри, щоб виконувати роль свідка, який доповідає про те, що бачить та яким є персонаж. Брехт пропонує буденну ситуацію, де присутній свідок автомобільної аварії, який демонструє очевидцям, що насправді сталось, а потім коментує гру як акт демонстрації.

Це спонукає до думок про те, як свідок / актор і режисер можуть змусити аудиторію допустити множинні перспективи, і таким чином розібрати одиничну абстрактну перспективу драматургії в чотирьох стінах. Тут гестус узгоджується з іншими аспектами брехтівського театру: наданням привілеїв розповіді, або, як він називає, „фабули“, використання коментарів для розрізнення персонажа і ролі, відкриття інтелектуального та емоційного простору, де глядач зустрічає знайомі моделі та історії. Брехт також розробив для дружини, акторки Гелени Вайгель, серію жестикуляційних вправ і сцен для акторів, які вона, очевидно, використовувала як навчальний матеріал у приватній школі акторської майстерності у Стокгольмі. Згодом вони були доопрацьовані та інтегровані у діалоги „Купівлі міді“, фрагментарного філософського діалогу Брехта про діалектичний театр.

Зрештою, під час років вигнання у США з 1941 р. по 1947 р. Брехт працював три роки з актором Чарльзом Лафтоном, щоб перекласти „Життя Галілея“ на англійську та розробити головну роль. Лафтон, який не розумів німецької, і Брехт, котрий володів англійською лише на задовільному рівні, взяли за переклад як за своєрідну гру, яка базувалася на пошуку відповідного гестусу, кожного слова і виразу. Дотримуючись свого індуктивного методу роботи, Брехт робив детальні нотатки про процес, змусив свою співро-

бітницю Рут Берлау робити багато фотографій під час репетицій, а також збирав огляди в очікуванні подальшого документування усього процесу у своїй першій „Modellbuch” (“Книга моделей”) для постановок. Сама ідея “Книги моделей”, якої він буде дотримуватись надалі у власному театрі, Берлінському Ансамблі, пропонує хореографію жесту, прояв діяльності зі статичного протоколу, тобто фіксованих образів постановки. Після повернення Брехта у Східний Берлін у жовтні 1948 року він швидко став брати участь у практичній роботі в театрі, будуючи ансамбль, адаптуючи чужі та власні тексти для сцени, а також створюючи вистави. Велика кількість його молодих акторів та асистентів режисера стверджували у мемуарах та автобіографіях, що він ніколи не обговорював теорію акторської гри з ними, а також і теорію жесту!³⁹

III Жест – теорія мови?

У той час як концепт жесту Брехта входив у більший експериментальний проект, який він називав «театром епохи науки», джерело театру жестів потрібно шукати у кризі мови у межах модернізму. Брехт бачив разом з іншими представниками модернізму, такими як Франц Кафка, Андре Бретон, Антонен Арто та Сергій Ейзенштейн, потребу винайдення більш правдивої мови рухів тіла, що об'єднує думку і слово. Можливо, що досвід покоління у Першій світовій війні, війні масовій, зробив акцент на розгляді тіла як найважливішого аспекту пізнання, а також може пояснити загальну зацікавленість у матеріальності рухів і позицій для теорії і практики процесу мислення серед зазначених модерністів. У випадку Брехта жест, як і ефект очуження та епічний театр, черпає свою логіку зі структури і феноменальної активності мови, на відміну від усної форми чи озвучування драматичного. Жест з'являється для набуття статусу і впливу, які гарантують тлумачення і розуміння в традиціях герменевтики. У статті, де досліджуються збіги між Брехтом та Деррідою, Ентоні Татлоу характеризує епічний театр як «театр письма..., вид написання, переписування», який нашо́вхує мене на думку, що естетику Брехта можна було б пов'язати з теорією мови. Його театр – одне зі значень, а у візуальному просторі його сцени домінує діяльність того, хто виражає це значення. Роз'єднання елементів активізує різноманітні виражальні практики «морфології» театру. Жест – головний аспект роз'яснення рухів та позицій актора; за допомогою літераризації («Literarisierung»). Брехт звертався до оповідного виміру своїх п'єс, зв'язування епізодів і випадків; а те, що він навмисне покривав свою сцену письмом – заголовками, написами, афішами, знаками

– засвідчує, що він надавав перевагу читанню театру, а не його спогляданню. У проникливому дослідженні антимодерністичної театральності Мартін Пучнер ставить Брехта в один ряд з Сйтсом та Беккетом, які систематично виступали проти наслідувальної репрезентації на сцені. Брехт не довіряв театру, заснованому на ототожненні з актором, який виконує певну роль, а також вуаеризмі спектаклю, постійно удосконалюючи використання театральних знарядь як канонічних знаків для активізації аудиторії. Цей стимул контролювати процес вираження усуває зв'язок між знаком та абстрактним значенням, створює прогалину між словом і сценою, яку аудиторія повинна перекрити, виявляючи власну силу інтерпретації.

Ця прогалина, або розрив, між словом і сценою є тим, що Вальтер Беньямін вважав найпривабливішим у епічному театрі Брехта. Один з його найбільш проникливих критиків, Беньямін запропонував у творі „Що таке епічний театр?” таку відповідь: „Епічний театр, за визначенням, — театр жестів“. Уже в статті про дитячий театр (написаній незадовго до того, як він зустрів Брехта у 1929, але, мабуть, після того, як переглянув „Тригрошову оперу“ та прочитав його поезію) Беньямін досліджував концепт „жест“ (нім. „Geste“, не Gestus). Після жвавої переписки з Брехтом у 1930/31 рр. у контексті берлінської постановки п'єси „Людина — це людина“, він дійшов до розуміння жесту як „утримання в собі кожного елемента ставлення“, так і плину цілого. У пізнішій версії своєї роботи Беньямін додає заголовок для п'ятого розділу: „Цитований жест [Жест]“.⁴ Здатність цитувати одиничний жест стає реакцією на необхідність фрагментувати сучасність, а саме переривання дії у жесті вивільняє непримиренні суперечності, які матеріалізуються у певних формах. З політично-етичних поглядів Беньяміна, жест епічного театру розвивається як знаряддя втручання, щоб стати центральним засобом унаочнення панівних стосунків і їхньої сили репрезентації шляхом представлення «природного» як чогось умовного. Він стає третім елементом поряд з мовою (яка служить вираженням) та дією (яка служить сюжету), тобто «чистим засобом», не обтяженим змістом. На протигагу соціально та соціологічно обґрунтованому жесту Брехта, поняття жестикуляційності Беньяміна відхиляє розуміння – те, що він називав «зупинкою діалектики» («діалектикою в стані спокою», нім. «Dialektik im Stillstand»). Як шок, катастрофа і розруха (усі центральні категорії для Беньяміна), він також вказує на той поріг, де концептуальне і діалектичне мислення ще не існує, так само, як і протиріччя чи відсторонення.

IV Уроки гестусу

Концепт гестусу продовжує жити у таких традиціях, як внесок Брехта у ненаслідувальні, антиреалістичні та антиілюзорні методи постановки, чи фігура втручання Беньяміна, що протистоїть тоталізації і обґрунтовує політичну критику представлення. Цей завершальний розділ розглядає специфічні приклади впливу Гестусу. Одним з найбільш важливих епізодів впливу Брехта були два святкові візити Берлінського Ансамблю у Париж зі своїми постановками п'єс «Матінка Кураж і її діти» у 1954 р., а також «Кавказьке крейдяне коло» у 1957 р. Для французьких інтелектуалів, таких як Луї Альтюссер, Ролан Барт, Мішель Фуко та П'єр Бурдьє (а саме його концепція габітуса!), а особливо школи структуралізму, яка саме виникла, виклик Брехта загальноприйнятим формам театру і постановки стали одразу зрозумілими. Структуралізм доводить, що наші душі у своїй основі формуються навколо лінгвістичної активності, а наслідки цього знаку, які позначаються на людській думці, а особливо у площині візуальної постановки, знаходяться в ядрі брехтівського оновлення театру, як я зазначав вище. Альтюссер, наприклад, запропонував у своїй праці про Брехта і Маркса, що ефект очуження не потрібно розуміти як специфічну сценічну техніку, націлену на зміну загальноприйнятої театральної практики, а, насамперед, як ефект зміщення чи децентрації. Ролан Барт написав понад 15 праць про різноманітні аспекти Брехта і свої зустрічі з брехтівським театром між 1955-1975 рр. Особливо для молодого Барта Брехт став структуралістом «*avant la lettre*», а його сценічні постановки – яскравим підтвердженням фундаментально створеного статусу людської реальності. Як зазначає Барт у передмові до «Матінки Кураж», дійсність не можна сприймати як даність або щось природне, її слід бачити як виражальну практику, а смисли виникають у процесі набуття значення. Так само, ефект очуження Брехта, тобто перетворення даного на щось невідоме, нагадує критику Барта щодо ідеології першоджерел, яка обґрунтовує його теорію «письма». Його перехід у 1970-х рр. від стратегії демістифікації у міфології до насолоди у читабельному тексті адаптує ефект очуження як «читання, яке відокремлює знак від його ефекту».

Існує ще багато інших прикладів, однак я маю на увазі дещо інше. Брехт увійшов до течії плідного інтелектуального дискурсу у Франції 1950-х рр., що – опосередковано через кілька шарів рецепції – призвело до певного типу «брехтіанізму» («*ad hoc Brechtianism*») у контексті політизованої культури і дебатів у 1960-х рр. Він не тільки став постаттю, на яку посилались, для багатьох, зацікавлених у товариствах опору та змін, але й його

«політичний модернізм» був зразком вираження критики та відносин у владі. Брехт надихнув кінорежисерів, серед яких Жан-Люк Годар, Александр Клюге, Глаубер Роша та Івонне Райнер, шукати альтернативи наслідувальному методу ідентифікації у розповідному кінематографі. Ранні фільми Райнера Вернера Фассбіндера особливо багаті на жестикуляційний матеріал, і дійсно, можна, мабуть, було б навіть говорити про «жестикуляційну камеру» у цьому випадку. Ці режисери «контркінематографу» старанно розвивали зацікавленість в аудиторії, яка надто легко піддається маніпуляції шляхом захоплюючих вистав і радощів кінематографічного вуаеризму. Для англо-американських інтелектуалів британський кіножурнал «Екран» (Screen) став головним посередником і перекладачем розвитку французької теорії протягом 1970-х рр., включно з двома спеціальними групами статей про Брехта, який вважався кумиром через невизнання загальноприйнятого кіно. Я не маю на увазі, що Брехт потрапив до Великобританії та Північної Америки через цей журнал. Так як у Франції візит Берлінського Ансамблю ще в 1956 р. з виставою «Галілей» Брехта залишив незгладимий слід, який просочився також у кіно та інші засоби інформації, але це історія, яку краще уже розповіли інші.

У кіножурналі «Екран» Лаура Малві опублікувала свою фундаментальну статтю «Візуальне задоволення і нарративний кінематограф», яка у ретроспективі запустила нову траєкторію психоаналітичної теорії фемінізму. Через рік після спеціального випуску про Брехта у журналі Малві висловила фундаментальний закид щодо маніпулятивної бази візуального задоволення у панівному кінематографі. **Багато в чому вона повторювала позицію Брехта щодо мистецтва глядача («*Zuschauerkunst*»)** і навіть звернулася до проривної техніки «очуження» у кінематографі, не згадавши імені Брехта, це, до речі, недолік, який може охарактеризувати певні елементи теорії фемінізму. Сам екран перемістив згодом свій фокус на психоаналітичні та семіотичні теорії, зацікавившись тим, щоб знайти більш «наукові» та прогресивні знаряддя для аналізу будови суб'єктивності, в свою чергу облишивши Брехта і політичну колотнечу 1970-х рр., а також риторику індивідуальної чи колективної емансипації.

Брехт, звичайно, просить нас обдумати ще раз суб'єктивність за межами традиційних уявлень про індивідуальний суб'єкт. Його концепція гестусу підтримує розігрування ролі як виду самоформування через постановку дії: актор робить щось з внутрішнім світом (тобто самим собою), а також і зовнішнім. Більше того, ефект очуження можна описати як практику теорії формування суб'єкта, пов'язану зі здатністю людини-суб'єкта

відсторонитися від даного (ідеологічного) мислення. Тлумачення суб'єктивності – це, звичайно, головна проблема фемінізму і теорії та практики феміністського театру, бо становить собою ядро пригнічення за ознакою гендеру. Теорія фемінізму шукала шляхи для об'єднання критики патріархату, а також визнає, як вона вписана у соціальні відносини і працює через непослідовні та репрезентативні структури, що дозволяє їх розпізнати. Близькість до Брехта та його концепту гестус мала б бути очевидною, хоча для тих, хто наближується до Брехта, в першу чергу, через його біографію, це може звучати як ересь. Більше того, саме різноманіття феміністських підходів призвело до серйозних розбіжностей щодо Брехта як зразка чи знаряддя.

Два протилежні підходи розвинули серед феміністок у США цікаві сумніви щодо Брехта та його гестусу. У 1980-х рр. Тереза де Лауретіс прийняла виклик Лаури Малві розробити шляхи руйнування норм візуального задоволення чоловічої статі і досліджувала можливості репрезентації жіночої статі, яка б ґрунтувалась на подвійному досвіді жінки як знаку всередині патріархального порядку і як історичного суб'єкту на периферії зображення. Спираючись на працю Альтюссера про відносини між індивідуальним суб'єктом і суспільством, на історичні дослідження сексуальності Фуко, а також на сугестивні ідеї Дерріди про ексцентричне і небачене, де Лауретіс виступає за перетворення на щось видиме пережитого жінкою досвіду за допомогою пробудження чутливості погляду глядача або усвідомлення невидимості гендерної різниці.

Тут ми можемо виявити слід впливу Брехта через генеалогію паризького структуралізму і постструктуралізму, який в загальному не є визнаним і, мабуть, навіть не розпізнаним у психоаналітичних дослідженнях фемінізму про відмінність погляду і голосу жінки. Проте, аналогія досягає мети і робить видимою класову відмінність, яка для Брехта була систематично прихованою реалізмом буржуазної сцени, а щодо гестусу, то він, зрештою, лише знаряддя праці над та крізь відмінності. Аналогічним чином, концепт гендерної ідентичності Джудіт Батлер, змінений під впливом філософії та феноменології, який також можна порівняти з маскарадом або соціальною виставою, пов'язаний з антиреалістичними і денатуралізуючими стратегіями субверсії гендеру, вживає концептуальний аргумент, сформульований з театральними метафорами, а це вже досить близько до гестусу Брехта. Інший підхід, зосереджений на дослідженнях театру і, можливо, саме тому більш зацікавлений у формуванні виразного зв'язку з Брехтом, інколи характеризують як матеріалістичний фемінізм таких вчених, як Жанель

Рейнелът, Елін Діамонд, Сью Еллен Кейс і Джилл Долан.

Всередині 1980-х рр. Рейнелът відкрила для себе Брехта завдяки його присутності у британському театрі, а більш детально через дослідження морфологічних рис у текстах феміністських драматургів-сучасників, а згодом у своїй статті детально розглядала концепт гестусу Брехта, який вона називає соціальним гестусом, як вирішальний інструмент, щоб показати гендер і критично відобразити жіночий суб'єктивізм. Тим часом, Елін Діамонд під впливом роботи над кінематографічним спогляданням Малві та де Лауретіс також запропонувала різні стратегії Брехта як ідеальні для феміністського вираження гендеру. Дійсно, споглядання стало центральною категорією у практиці феміністської сцени, і спрямоване на підрив наслідування. І нарешті Джилл Долан поглибила цей підхід, розвиваючи точну феміністську термінологію для прийомів Брехта, які можна використати для радикальної феміністської чи лесбійської вистави. Зокрема, вона зосереджується на протиставленні «не / а» (у Брехта «nicht / sondern»). Для Долан брехтівський розкол акторської ролі і драматичного персонажа, його наполегливість, щоб показувати гру, є технікою для перетворення відмінностей у щось видиме, а, отже, ідеальний метод для театрального руйнування гендерних відмінностей.

Метою цього огляду не є запропонувати Брехта як джерело усіх знань. Навпаки, сподіваюсь, що я продемонстрував, яким чином ретельна контекстуалізація і оцінка того, як і чому Брехт формулював свої питання, допоможе нам сформулювати свої. Корисність Брехта можна знайти не в ідеології, а лише у способі, яким він моделює діалектичне мислення – «не / а», до якого я тільки-що звертався. Його п'єси не висловлюють етичних позицій на альтернативу чи останні судження, а швидше демонструють відмінності між певними позиціями і альтернативами, а, отже, запрошують аудиторію робити висновки. Подібним чином і його теоретичні роздуми, разом із концептом гестусу, пропонують шляхи розпізнавання, а не прийняття відмінностей. За історичного збігу обставин, коли здається, що ми втрачаємо здатність мислити діалектично, тобто охоплювати суперечливу напругу як таку, Брехт пропонує певні могутні стратегії для театральної теорії і практики.

З англійської переклав Ярослав Пазюк