

Бенджамін БЕННЕТ
Шарлотсвіль (США)

ПИСЬМЕННИК БРЕХТ ПРОТИ ТРАДИЦІЇ ПИСЬМЕННИЦТВА¹

Бре́хт і Арто уособлюють революційний театр, який не тільки змінює свою форму, але і вносить свій вклад у революційний рух у суспільстві, яке породжує і використовує цю форму. Театр самовдоволеної психології моралі, з якою Арто полемізує, підтримує і виправдовує депресивну буржуазну культуру багато в чому таким же чином, як і, за словами Брехта здійснює аристотелівський театр. Проте, сучасні літературні теоретики - в широкому діапазоні, скажімо, від Сьюзен Зонтаг, Крістєвої та Дерріди – напрочуд однастайні в прийнятті ними Арто, а не Брехта у якості зразкової інстанції, прикладу для наслідування.

Існує багато причин для цієї тенденції. Я думаю, що найважливішим фактором загальної порівняльної оцінки Брехта і Арто є я радикальна відмова Арто від поняття літератури як такої, особливо критика Арто тиранії тексту в театрі. Літературна традиція письменництва, її очевидна жорстка незмінність і відсутність новаторства лежать в основі перешкоди для культурної революції. Мистецтво письма фокусується саме в собі, і існує саме для себе, це особливо вірно для літератури, адже вона - ніколи не може означати нічого принципово відмінного від того, що малося на увазі. Хоча, як видається, майже неможливо уникнути тиранії традиціоналізму в мистецтві слова, тому ініціатива, що прагне змін (особливо в літературі), повинна полемізувати з диктатурою традиції, що Арто беззаперечно вміло робить. У свою чергу, Брехт, здається, – полемізує лише з певними літературними та драматичними традиціями, але не оскаржує і не кидає виклику системі на рівні формування канону.

Як твердження С. Зонтаг «проти інтерпретації» ставить серйозні теоретичні питання, так і відносно схематична опозиція «семіотичне::символічне» Ю. Крістєвої викликає певні проблеми, бо вона (опозиція) не враховує повністю взаємозв'язок символічного порядку і включення авторського

тексту і текстів, які розглядаються в контексті єдиної літературної традиції.

Наприклад, Дерріда, чия точність і скрупульозність утримує його на ненадійній висоті на межі цілковитої капітуляції перед історією мистецтва слова, намагається у своїй праці «Письмо та відмінність» створити так званий резонанс між своїми творами та Арто, з метою використовувати його крайню відмову опустити руки і здатися як засіб стабілізації своїх власних спроб. Спроба радикального культурного чи інтелектуально відродження завжди має в собі ризик мимовільної поразки традиціоналізму в сфері літератури, а - повністю агресивна і безкомпромісна рішучість творчості Арто постає свого роду маяком для навігації.

Якщо не проводити достатньо ґрунтовного дослідження, творчість Брехта на перший погляд видається занадто простою та розрахованою на масового читача, аби створити такий же, як і у Арто своєрідний парадоксальний спокій. Але чи означає це, що революційні настрої Брехта не в змозі протистояти небезпеці капітуляції перед традицією в літературі? Я проілюструю «Leben des Galilei» в якості навчального посібника для обговорення цього питання, оскільки серед п'єс Брехта це та, в якій традиція в літературі є провідною темою. Сама п'єса зазвичай розглядається у контексті історії, однак вона, - в основному про походження, виробництва, зберігання, значення і традицію «Discorsi e dimostrazioni matematiche» Галілея. Я в жодному разі не стверджую, що «Leben des Galilei» **якимось чином втрачає свою цінність** в контексті літератури, навпаки, я стверджую, що тут Брехт використовує літературні якості свого доробку як засіб підриву всієї історичної традиції в мистецтві слова. І в результаті творчість Брехта наприкінці являє собою більш ефективний виклик його власному стилю в порівнянні з Арто.

Зокрема, - Брехт використовує наукову працю у вигляді моделі, де він відтворює зв'язок між написаним і його виконанням (перформансом) на сцені в найширокому сенсі цього слова. Твердження “земля рухається”, наприклад, є доволі безглуздим стосовно будь-якої концепції «прямого» або історично безпосереднього людського досвіду, - прелати і вуличні співаки зробили цей пункт приводом для жартів і сатири, що в кожному конкретному випадку є історичним відтворенням даного твердження. Важливим є те, що соціальне відтворення цього твердження, - це насамперед його експлуатація і зловживання за своєю суттю та в своїй основі довільним і метафоричним ставленням до папства, що знаходилося в центрі системи звичних соціальних сфер. Доречність використання поняття “відтворення” (перформанс), як на мене, є аналогом письмової історії Галілея (уривки якої постають перед глядачем як вступ до кожної сце-

¹ Переклад зроблено за публікацією Benjamin Bennett. Brecht's Writing against Writing The Brecht Yearbook 17 (1992), pp. 164-179.

ни) і - її відтворенням, як текстовим, так і невербальним, що і утворює таким чином саму п'єсу.

Однак наукові праці, чия очевидна семіотична достовірність, здається, гарантується їх референційним ставленням до фактів, що є результатом спостереження і природних математичних законів, які є пізнаваними і незмінними, піддаються відтворенню. Точна референціальність написаного виявляється свого роду лезом ножа, на кінчику якого нічого з того, що ми можемо розумно називати "сенсом" не може бути збалансованим. Твердження «**Земля рухається**» не стане осмисленим до тих пір поки не піддається відтворенню (перформансу): або як потенційно революційне пробудження «сумніву» у соціально пригнічених прошарків суспільства (283), або ж як капітуляція, прийняття статусу просто «математичної гіпотези» (239), яка тим не менш забезпечує правлячі класи новими винаходами (284) і більш точними картами зоряного неба (269), отже, економічними перевагами та консолідацією політичної влади. Більше того, Галілей сам вказує, що письмо не тільки повинно створюватися відповідно до критеріїв його відтворення (перформансу) з метою закарбуватися в історії, вона також повинна бути заздалегідь передбачено відтворенням. Не були б можливими праці Галілея, чи, наприклад, Джордано Бруно, якби не попередній вплив на них соціального відтворення (перформансу), яке асоціюється у Галілея з виникненням трансокеанської навігації. (190). І якщо Галілей уникає екзекуції за ті ж ідеї, через які Бруно був приреченим, то причина не в тому, що у Бруно, за словами Галілея, не вистачило доказів для своїх тверджень (210); основні причини полягають в умовах відтворення (перформансу), у вже існуючих політичних і комерційних обставинах, під час яких Галілео працює.

Існують також цікаві думки, які не простежуються явно у Брехта, однак мають на увазі. Якщо наукове оновлення зазнає значно меншого політичного і церковного опору в Голландії, ніж в Італії, про що згадується принаймні в трьох окремих джерелах (195-6, 250, 278 -9)-то чому найбільш важливі наукові роботи Галілея здійснено в Італії? Відповіддю на це питання є ідея передбаченого і очікуваного соціального відтворення (перформансу) в сфері літератури. Зокрема, Італія, де підтримка церкви надає традиційну сталість структурі суспільства у сфері економічної експлуатації, є країною, де науковий доробок Галілея був необхідним, де він відігравав важливу і очевидну роль у відтворенні прихованої соціальної напруги. Саме Італія країною, де економічні нестатки є наслідком саме церковного впливу, його писемного відтворення (перформансу), метафоричного зв'язку між уявними релігійними умовами і реальними соціальними обставинами, саме

в цій країні на рівні відтворення(перформансу) (а не на рівні диспуту, що стосується абстрактної істини) має виникнути протидіюча сила, яка наполягатиме на своїх паралельних метафоричних ідеях. Насправді, ми можемо спостерігати це в динаміці в 14 сцені, де Галілей створює свою основну наукову працю під максимально можливим тиском церковної влади. Навіть наука ніколи не говорить просто: «Земля рухається», вона завжди стверджує в тій чи іншій формі «*Errare si Muove*» – «Земля все-таки рухається», наука не виникає і не формулюється без діалектичної взаємодії соціального і історичного відтворення (перформансу).

Література відкрита для відтворення (перформансу). Вона досягає історичного втілення і навіть простого історичного існування тільки шляхом соціального відтворення (перформансу). Однак положення літератури щодо відтворення (перформансу) не означає, що література стає незатребуваною і відкинутою, як пережиток консервативної традиції. По суті, це робить можливим вибір всієї письмової традиції, будь-якого соціального класу чи іншої політичної організації, яка має достатньо влади, щоб довести власне відтворення, як остаточне. Це в результаті відкриває шлях до гіпостатису (авторитарного соціального відтворення), метафоричного зв'язку між письмовим об'єктом і передбаченою незмінністю істинності, або цінності, або соціальної структури. Неущкодженисть *Discorsi* Галілея в якості постійного фізичного об'єкта наприкінці п'єси, у жодному разі не стає символом політичного прогресу або ж просвітлення.

Вплив літератури на інсценізацію не є рішенням проблеми революційної літератури, але саме в собі є проблемою, яка простежується з особливою точністю в наукових працях. Адже навіть якщо погодитися, що наукові твори не можуть уникнути впливу метафоричності мови, все ж таки наука ще виявляє стійкість до впливу метафори (можна назвати його жанрово-причинною стійкістю), акцент на факти та референціальність, які в інших жанрах літератури не проливають світло на різні рівні метафоричності, включаючи метафоричний зв'язок між літературою та її відтворенням.

Таким чином, письмові праці Галілея проливають світло на нестійку метафоричність відносин між ієрархічними небесами та ієрархічним соціальним устроєм. Але наукова праця створює такий ефект тільки тоді коли сама непохитно претендує на істину в свої формулюваннях. І цей замах на істинність у свою чергу неминуче відкриває шлях до соціально консервативного відтворення (перформансу) літератури, оскільки це вже є форма метафори, яка пов'язує мниму незмінність літератури з такою ж мнимою сталістю емпіричної реальності.

Брехт розвиває цю проблему в останніх словах Галілея. Намагається радикально модифікувати претензії на істинність наукових праць: «Eine Mensch-heit, stolpernd in diesem tausendjährigen Perlmutterdunst von Aberglauben und alten Wörtern, zu unwissend, ihre eigenen Kräfte voll zu entfalten, wird nicht fähig sein, die Kräfte der Natur zu entfalten, die ihr enthüllt» (284). Вчені повинні займатися не тільки безпосередньо питаннями наукової істини, але і можливостями відтворення (перформансу) своїх праць. Галілей продовжує: „Wofür arbeitet ihr? Ich halte dafür, dass das einzige Ziel der Wissenschaft darin besteht, die Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern.» В цих словах бачимо проблему, оскільки мірило, яке пропонує Галілей, «полегшити важку роботу, яка являє собою людське буття» є тим самим критерієм, який постійно використовувався як аргумент проти соціального аспекту його вчення. (Чому б не залишити спокій, який забезпечує релігія недоторканим для людей, чиї соціальні умови не надають їм ніякого безпосереднього фізичного благополуччя?) Якщо вчений послаблює свою сувору орієнтацію на істину і намагається надати своїм роботам етичний аспект, хіба не входить він у сферу непевних понять і суджень, де перевага наукових праць, їх метафорична руйнівна сила зникає. Галілей ігнорує цю проблему в даний час, і звертає увагу на інше: „Wenn Wissenschaftler, eingeschüchtert durch selbsts üchtige Machthaber, sich damit begnügen, Wissen um des Wissens willen aufzuhäufen, kann die Wissenschaft zum Krüppel gemacht werden, und eure neuen Maschinen mögen nur neue Drangsale bedeuten». Цей останній абзац належить до останньої версії п'єси і апелює до досвіду Другої Світової Війни, але він робить безпосередній внесок у внутрішню будову тексту, дозволяючи Галілео наводити переконливі аргументи на користь своєї ідеї ставити під сумнів претензії на догматичність наукових праць, те, про що Галілео сверджував раніше у загальній формі.

DER KLEINE MONCH: Und Sie meinen nicht, dass die Wahrheit, wenn es Wahrheit ist, sich durchsetzt, auch ohne uns?

GALILEI: Nein, nein, nein. Es setzt sich nur so viel Wahrheit durch, als wir durchsetzen; der Sieg der Vernunft kann nur der Sieg der Vernünftigen sein. (246; cf. 1st version, 67)

Зміст літератури не повинен завжди бути істинним чи правдивим. Однак ні наука врагальною, ні сам Галілей не можуть самі претендувати на істинність своїх суджень. У 14 сцені Галілей насміхається над готовністю Андреа пробачити йому відмову від своїх переконань: “O unwiderstehlicher Anblick des Buches, der geheiligten Ware! Das Wasser läuft im Mund zusammen und die Flüche ersäufen» (282-3). Наука, претендуючи на достовір-

ність своїх суджень, призводить до того, що сама книга починає особливо цінитися і стає своєрідним товаром, і здається, що Галілей оскаржує ідею достовірності наукових здобутків. Галілей говорить: „Und es gibt kein wissenschaftliches Werk, das nur ein Mann schreiben kann“ (282), припускаючи, що його робота була б ціннішою, якби її написала людина із сильнішим протистоянням тиску влади.

Однак це твердження насправді якраз і передбачає претензію на істинність, яку воно в той же час і піддає сумніву. Не має значення, хто є автором наукової праці, якщо не брати до уваги етичну або соціальну складову, тому що з наукової точки зору робота повністю відповідає фактам і природним законам, оскільки вони істинні самі по собі. Галілей, прощаючись з Андреа говорить: „Gib acht auf dich, wenn du durch Deutschland kommst, die Wahrheit unter dem Rock“ (285).

З одного боку, Галілей припускає, що, піддаючи себе небезпеці, Андреа робить крок, який матиме значну етичну цінність, що певною мірою убереже зміст самої книги від негативного впливу особистості її автора. З іншого боку, вчинок Андреа набуває етичної значущості завдяки самому статусу книги, як носія істини.

Остання сцена спектаклю, в якій з'ясовується, що Андреа нічого не загрожує відображає усвідомлення Галілеєм того, що загроза бути страченим на вогнищі ніколи не існувала (284). Однак впевненість Галілея у тому, що перед його зреченням від своїх переконань, він володів певним політичним впливом („Einige Jahre lang war ich ebenso stark wie die Obrigkeit“) оманливе. Його так званий політичний вплив зовсім не захистив його, таким же чином, як це сталося з Андреа на прикордонній станції. Віра в достовірність науки надає науковим працям змогу ставити під сумнів вже чинні діючі метафори, а також віддає ці праці під вплив авторитарної змови. У першу чергу, достовірність наукових праць спирається на конкретну наукову теорію, яка доволі легко може розглядатися окремо від соціальної практики. Барберіні говорить: „Schütten Sie nicht das Kind mit dem Bade aus, Freund Galilei“ (240) влада завжди може знайти спосіб, щоб дозволити науці розвиватися, не наражаючи себе на небезпеку. Пізніше Барберіні скаржиться: “Man kann nicht die Lehre verdammen und die Sternkarten nehmen”, - інквізитор відповідає просто, “Warum nicht?” (269). По-друге, науковий догмат пропонує використовувати книгу/текст, цю так звану «святиню/священну корову» як метафору сталості, непохитності. Не тільки в Католицькій Італії, але і в реформованій Німеччині, так званий землі, де кумиром була Біблія, Андреа має бути обережним.

Вплив літератури на відтворення відкриває можливості для бурхливої реакції і революцій-

них настроїв. Для того, щоб зрозуміти як цими можливостями можна маніпулювати на практиці, ми повинні спочатку уточнити саме поняття відтворення (перформансу) оскільки дуже легко заплутатися в судженнях, якщо не буде помітно відмінність між поняттям перформансу і такими поняттями як «сприйняття» (рецепція) у Яссуса чи «зсув» або «злиття горизонтів» у Гадамера. Теорія сприймання та філософська герменевтика напрочуд важливі в контексті наших цілей, оскільки вони змінили загальний і нечітко сформований погляд на літературну традицію 19 століття таким чином, що удосконалили і змінили її структуру. Обидва поділяють сучасну точку зору стосовно первинного і радикального відхилення ідеї тексту (опусу), ідеї про те, що текст містить у собі власне значення та ідентичність, що знаходять відгук у сучасній історії літератури. Результатом такої дискредитації «опусу», однак, є визначення тексту як аспекту загальної історичної системи сприйняття чи інтерпретації (це стосується саме історико-орієнтованих галузей літературної думки, на відміну від суто риторичних). Таким чином, історія літератури постає такою, що складає основу поняття літературного механізму чи системи, яка впроваджує в життя те, що я називаю свого роду тиранією літературної традиції. Роздуми / теоретизування про історію означають систематизацію історії на певному рівні, не зважаючи на апеляцію деяких теоретиків, що сама історична система чи з'ясування, власне, її існування знаходяться за межами людських можливостей. Особливо це стосується довільності «гри / дії / вистави / перформансу», яку неможливо розглядати з точки зору теорії.

Очевидно, існує серйозна проблема не тільки для історико-літературної теорії в цілому, але і для моїх власних аргументів. Як ми можемо взагалі говорити про «перформанс», якщо наша дискусія вимушена частково ґрунтуватися на зовсім нетеоретичній концепції? По суті, це також є проблемою з точки зору Брехта. Бо якщо Брехт намагається у «*Leben des Galilei*» осмислити питання літератури і її відтворення (перформансу), і якщо це питання осмислює читач (глядач), то що в цьому випадку може запобігти теоретизуванню цього питання самим читачем. Цей момент має вирішальне значення, він відокремлює реакційні можливості від революційних можливостей. Він рішуче заохочує консерватизм, оскільки консервативна метафора перформансу виступає проти реакції або консерватизму, тому що збереження цих метафор для продуктивності, як правило, надає літературі ознак самостійного буття, наполягає на сталості й авторитеті літератури і таким чином заперечує вплив перформансу на літературу, в той час як революціонер стверджує протилежне.

Оскільки ми почали надавати перформансу теоретичного обґрунтування, то стає недоступною ідея його абсолютної довільності в літературі, та, яка не обмежиться поверненням назад до письмової традиції. І як ми можемо стверджувати про те, що навіть не можливо адекватно сприймати?

Таким чином, постає питання: як вплив літератури на перформанс може бути представлений, опублікований, поширений як стан нашого соціального існування, але при цьому не підлягати теоретичному осмисленню? Відповідь на це питання, як на мене, дає театр.

Театралізована вистава, той же ж перформанс, не завжди повністю пов'язані з письмовим текстом п'єси. Перформанс не є остаточним, простим прямим проявом тексту, оскільки можливі різноманітні варіації перформансу. Чарльз Лафтон може грати роль Галілея у Брехта, але ми ж розуміємо, що й інші люди можуть відтворити цю роль на сцені, існує також різниця між тим, ким є Чарльз Лафтон (конкретна людина) і тим, ким є Галілей Брехта (комплекс значень в різних текстах Брехта і навіть в текстах інших авторів). Справді, Чарльз Лафтон, на нашу думку, не може грати Галілея без нашого усвідомлення того, що він відрізняється від Галілея, що він просто поєднаний з Галілеєм. Ця довільність є важливою складовою того, що Брехт намагається представити глядачу у вигляді очуження. Звичайно, завжди можна стверджувати, що той чи інший аспект, який стосується, скажімо, самого Лафтона або його гри на сцені, співвідноситься з особистістю Галілея, отже, не є довільним.

Але співвідношення між перформансом і текстом у драмі не просто довільне, а стає дивним чином необхідним. В сфері літературної традиції саме сфера тиранії письма наполягає на розходженні між драмою та іншими літературними формами, ця відмінність втрачає сенс, якщо взяти до уваги те, що театральна вистава потрібна для повного розкриття змісту і для самого існування драматичних творів. Я не заперечую існування драматичних творів, які ніколи не були поставлені. Я хочу сказати, що, коли п'єса ставиться на сцені, то ми усвідомлюємо, що церемонія, в якій ми беремо участь вимагається родовою приналежністю твору, це свого роду доля тексту, на якій ґрунтується вистава.

Знову ж: чи може бути перформанс «справді» довільним чи «справді» необхідним? Питання поставлене таким чином є безглуздом. Питання довільності недоступне для теоретичної дискусії. Якщо ми скажемо, що «X (невідоме) = довільному», це означає поєднати довільне з X (невідомим) в процесі мислення, що автоматично знімає будь-яку довільність.

Питання необхідності перформансу ставить питання про необхідність порядку концепцій,

в сфері яких необхідність визначається і т.д. Моя точка зору, тим не менше, полягає в тому, що нашою основною метою є можливість революційного оновлення у царині письмової традиції. Цього достатньо для такої літературної форми як драма, якщо доволість і необхідність визначаються з посиланням на спеціальний літературний аспект цієї традиції. І сама ідея драми як визнаного літературного роду передбачає необхідність перформансу.

Зв'язок драми з театром з точки зору літературної традиції є водночас довольним і необхідним. Це не просто парадокс, це протиріччя. Тому цю ідею можна переформулювати наступним чином: драма – це те місце, в межах якого виникає суперечність в контексті письмової традиції, де зв'язок літератури і перформансу не страждає від засилля теорії, перетвореної на прості структурні особливості письма. Відкритим залишається питання про вплив літератури на перформанс, що зберігає в собі революційний потенціал. Більше того, після усвідомлення цього стає зрозуміло, як повинна працювати революційна драма. Драма не тільки не може, але й не повинна знайти спосіб для уникнення або відхилення чи заперечення свого статусу письмової форми. Навпаки, її статус письмового джерела стає тим, що надає драмі революційні важелі.

Я думаю, що цей висновок має велике значення, але не вирішує проблему, про яку говорилося раніше. Яке значення в літературній традиції мають протиріччя між необхідним і довольним, зумовлені родовою приналежністю драми. Будь-які міркування, які прагнуть продемонструвати існування цих протиріч, будуть на такому самому теоретичному рівні, як і заперечення самої можливості довольності. Тому, по суті, така аргументація суперечить власному висновку. Ситуація тут нагадує питання про можливий революційний бунт, спрямований проти всієї письмової традиції. Як тільки ми розпочнемо будь-яке теоретичне обговорення цього питання, то потрапимо в таке становище, коли відповідь може бути тільки «ні». Існує, таким чином, свого роду сувора риторична послідовність, наприклад, у висновку Поля де Мана про те, «що підстави для історичного знання є не емпіричними фактами, а письмовими текстами, навіть якщо ці тексти маскуються під виглядом воєн і революцій». Якщо ми запитаємо, чи театральна вистава уникає стану буття, який є замаскованим письмовим текстом, то саме формулювання питання диктує відповідь «ні».

Але це «ні», оскільки воно саме вже продиктоване формою запиту, не може претендувати на жоден ступінь емпіричної достовірності, а отже, і на статус міри будь-якої з наших дій загалом, навіть в сфері письменництва. Хоч як сильно мій

аргумент говорить «ні» власному висновку, хай як часто я повторюю «ні», питання все ще залишається відкритим: питання про драму як революційне відкриття в історичній системі літератури, питання театральної вистави (перформансу) і втілення (перформансу) в літературі загалом, які, зараз ми розуміємо, повинні перебувати у довольних стосунках із власними ідеями.

Нарешті те, що ми повинні запитати: Яким чином питання літератури і її втілення (перформансу) залишається відкритим? Чи воно залишається таким саме по собі через існування драми, як родової форми? У якому значенні існує форма драми? Варто пов'язати це з міркуваннями про те, що Брехт та Арто зробили свої революційні зрушення в драмі.

Драматична форма залежить від теоретичного свавілля не менше, ніж попередній диспут про саму сутність цієї форми. Я стверджую, що полеміка і літературний доробок як Брехта, так і Арто спрямовані проти класифікації типів драми, що, в свою чергу, також викликає вплив на театр. Вони критикують ідею театру, в якому досвід життя буржуазного глядача ідентифікується з вигадкою. Для Арто способом ідентифікації стає спрощена моральна психологія, яка фіксується в певних драматичних конвенціях; для Брехта це складний комплекс текстових і театральних методів, розрахованих на отримання ілюзії реальності.

Після усвідомлення цієї опозиції драми до власної теорії, окрім ідеї революційного руху, спрямованого проти всієї історії літератури, втіленої у писемному слові, прояснюється також співвідношення між Брехтом і Арто. Наполягання Арто на заклинанні, міфі, квазі-магії в театрі — це більше, ніж просто пропаганда відходу від письмової форми. Це спроба продемонструвати і відповідно звільнити динамічні якості театру, які визначають наперед його зв'язок з літературою, сподіваючись, що театр, таким чином, відновлений, буде уособлювати фундаментальні порушення або протиріччя в розвинутих літературних системах. Очуження Брехта, з іншого боку, приводить театральний досвід ближче до літератури, процесу написання і читання. Він наполягає на тому, що становище театру залежить від літератури, однак я тут підтримую думку Арто. Стил Брехта є небезпечнішим, легше потрапляє під ризик простої мимовільної капітуляції, легше теоретизується, але він також є перспективнішим. Він краще може використовувати руйнівні роботи драми як форми в системі літератури, а не просто сподіватися на результат.

Чи вдається Брехту досягти революційного результату, чи це все ж таки поразка? У будь-якому випадку ідея поразки займає дуже важливе місце в «*Leben des Galilei*» і, враховуючи важли-

вість ідеї написання та її перформансу в п'єсі, стає спірним ствердження, що зречення Галілея від своїх ідей є формою алегорії, яка в Брехта з'являється на поверхні, а саме капітуляція драми щодо історії літератури. Чи це дійсно є капітуляцією чи це замаскований революційний рух? В п'єсі (в алегоричному сенсі) це Андреа, і тільки Андреа, який наполягає, що капітуляція Галілея дійсно не була тим, чим вона є в первісному значенні цього слова, вона була своєрідною «перемогою» (281-2). Це так як воно і має бути. Сам Галілей не може виправдати зречення від своїх ідей (в алегоричному сенсі) – теоретизуючи революційний рух (якщо він існує) і позбавляє його революційної сили щодо літератури. Як ми бачимо, це неясно навіть, у п'єсі, що виживання *Discorsi* повинно отримати позитивну соціальну або історичну оцінку. Але в області літератури революційність не зазначена будь-яким позитивним досягненням чи прогресом або будь-якою конкретною оцінкою; вона відзначена відкриттям та відкритих питання про літературу і її перформанс.

Було б нерозумно стверджувати, що п'єса Брехта повністю усвідомлена думкою, що спробував сформулювати. Але чи залишається ця п'єса революційною в значенні цієї думки. Ідея залежності перформансу від літератури займає чільне місце в тексті. Але хіба п'єса показує цей вплив і відкриває його як ключове питання в театрі? Знову ж, ми повинні бути в курсі обмежень наших дій. будь-яке критичне зауваження щодо того, яку форму має приймати п'єса, стає свого роду «Protokoll», як запис зроблений в двома секретарями. Сцена 7. Цей тип документу за своєю природою викликає реакційний перформанс, він фіксує в доктринальній позиції навіть в діалектичній спробі позбавитися доктринальної структури. Проте ми не маємо вибору.

Принаймні, п'ять рівнів літератури її перформансу фігурують у структурі п'єси:

1. Назва, яке вже являє собою проблему, оскільки «Leben» означає як реальне життя («Levesi», безпосередність особистого досвіду), так і письмовий звіт про життя людини («vita», «Protokoll», підготовлений біографами та істориками). Ця двозначність підкреслює той факт, що якою б життєздатністю або безпосередністю вся п'єса (текст і дія) можуть володіти, вона заснована на вже існуючій літературній основі, являючись перформансом цієї літератури.

2. Окремі назви сцен, які глядачі читають, становлять певний критичний момент із написаного життя Галілея, таким чином, по суті, перформанс літератури, який ще належить до області літератури.

3. Враховуючи місце дії в п'єсі, а саме Італію, зв'язок між назвами сцен і фактичними написани-

ми діалогами кожної сцени нагадує нам *commedia dell'arte*, відносини між сценарієм і імпровізованим діалогом у цій формі. Таким чином, діалог представлений як і елемент літератури у письмовій формі і як довільний перформанс письмових заголовків сцен.

4. Театральна гра сама по собі (ким є актори і що вони роблять на сцені) є перформансом написаного діалогу, та із всіх рівнів перформансу п'єси він може найбільшою мірою характеризуватися як довільний, включаючи всі види непередбачених випадків. Можливість довільності, однак, також проблематизується паралельно з іншими рівнями продуктивності (1, 2 і 3 вище), які зводяться до письмової форми.

5. Нарешті, на тематичному рівні існує зв'язок між власними творами Галілея і їх історичним перформансом, який став ще більш цікавим, оскільки він передбачає визнання того, що п'єса в цілому сама належить до того історичного перформансу, який вона продовжує. Нескінченні історичні ре-перформанси творів Галілея є свого роду «життям Галілео «врешті-решт, не в сенсі написаного «vita», але в тому сенсі, в якому ми говоримо про «життя» тексту в історії, динамічне розгортання оцінки і дискусія постійно відкрита для можливості довільності, життя, яке таким чином, стає безперервним з життям фактичної аудиторії в історії. Питання про літературу і її перформанс багаторазово відкривається у структурі п'єси. Особливо важливим стає нескінченний ряд перформансів, перехід від рівня 1 до 4 і ідея постійного ре-перформансу творів Галілея в історії. Перформанс літератури завжди сам по собі зводиться до письмової форми, але ніколи таким чином, що область літератури, нарешті втрачає свою значущість, оскільки подальший перформанс не тільки можливий, але й неминучий.

Вся ця структура значно резонує з її театральним середовищем презентації, з драматичним театром, який розглядається як місце суперечності або порушення в системі письма. Проблема як така, проблема літератури та її перформансу містить можливість революції, можливість радикального ре-перформансу традиції чи соціальних структур, що розглядаються як вид письма. І театр, що є органом суспільства і літератури, функція якого - це коли задумано таким чином, щоб довести функцію на перший план - розкриття і розвиток проблеми перформансу літератури. Не намагаючись уникнути своєї долі, як «літератури», такий твір як «Життя Галілея» стає в театрі невичерпно (циркулярно) провокаційною алегорією або метафорою театрального поновлення, необхідного для розвитку саме цієї метафоричної функції.

Чи повинен був Галілео чинити опір Інквізиції? Це питання має вирішальне алегоричне зна-

чення. Сам Галілей говорить, що він помилився, відрекшись від своїх ідей, що він втратив унікальну можливість встановити вид клятви Гіппократа для вчених (284). Вся п'єса відповідно не має рації, приймаючи своє становище в історії літератури, прийти до висновку, що вона є пригодницькою книгою (Звичайно, потрібно щось більше, ніж маніфест потрібно, ляпас по лицю культури і класів, які споживають все, створене літературою). Однак ця неправильність п'єси, ця неповнота, цей вплив на протиріччя, спростування, кооптація є прикладом точного революційного важеля драми та її театру.

Той факт, що драма як форма ніколи не «має рації», що вона не може реалізувати остаточно свій революційний або руйнівний потенціал, що це радикально завжди під питанням, завжди неправильно і, отже, не може піддаватися теоретичному завершенню диспуту, ніколи повністю не засвоюється в літературній традиції: такий стан справ - на яких, здається мені, сам твір орієнтований - є самим по собі прикладом радикальної неправоти, проблеми і можливості революції в системі літератури.

З англійської переклала Іванна Дмитрієва

*Майкл МОРЛІ
Аделаїда (Австралія)*

БРЕХТ І СТАНІСЛАВСЬКИЙ: ПОЛЯРНOSTІ ЧИ СУМІЖНОСТІ?¹

У своїй нещодавній автобіографії «Утопія та інші місця» Річард Ейр, художній керівник Британського Королівського Національного Театру поєднує Брехта і Станіславського таким чином:

Великий внесок Станіславського був у вимозі до акторів ставитися до свого ремесла настільки ж серйозно, як і письменники, котрим вони служать, і забезпечувати певну формальну дисципліну, в якій можуть реалізуватися цілі обох [1].

У порівнянні зі Станіславським, зазначає Ейр, Брехта звертається до політичних та естетичних питань з ідеологічної позиції, яка, тим не менш, повинна завжди бути готовою пристосувати менш чітко окреслений матеріал до театральної практики:

В усіх формах мистецтва... прихильники традиційності будуть відстоювати, що є вічні і непорушні закони, якими можна нехтувати при небезпеці, але в театрі є лише одне незмінне правило: «Доказ всякого пудингу у поїданні». Брехт вчить нас ставити запитання: «Що відбувається у театрі?» (133).

До цього можна додати: обидва прагнуть того, щоб і режисер, і виконавець ставили собі запитання: «Що відбувається у п'єсі?»

Дослідник і біограф Станіславського, Єн-Норман Бенедеті, в своєму есе «Брехт, Станіславський і мистецтво гри», наполягає на перегляді «комплексних, змінних взаємозв'язків між Брехтом та Станіславським» [2]. Дане дослідження не пропонує встановлювати зв'язок між обраною для нього темою та іншими спорідненими питаннями, такими як використання актором емоційної пам'яті; різних або схожих підходів до понять «голове завдання», «дія», «провідна мета». Причиною для тих змін, які відбулися або відбувалися протягом декількох років у ставленні Брехта до Станіславського і його методу і які чітко помітні, якщо порівняти початкове потрактування Брехтом очікувань Станіславського від актора з іншими окремими ремарками через декілька років, зокре-

¹ Друкується за виданням: Michael Morley. Brecht and Stanislavski: Polarities or Proximities? van Dijk, Maarten (ed.) / I'm still here = Ich bin noch da (The Brecht Yearbook, 22) (1997) pp. 194-203