

WHY BRECHT?



ПОЧЕМУ BRECHT?

ВЫПУСК №11 JANUARY 2006 | ГАЗЕТА ПЛАТФОРМЫ "ЧТО ДЕЛАТЬ?"

ISSUE №11 JANUARY 2006 | NEWSPAPER OF THE PLATFORM "CHTO DELAT? / WHAT IS TO BE DONE?"

Д м и т р и й В и л е н с к и й | П о ч е м у Б р е х т ?

«...Это великое искусство: в нем нет ничего очевидного; Я смеюсь над плачущими, я плачу над смеющимися»
Бертольд Брехт

Если мы в тексте Брехта “ОПЕРА - НО ПО-НОВОМУ!” попробуем заменить слово “опера” на “культуру” или “искусство”, то парадоксальным образом окажется, что анализ ситуации, проделанный Брехтом более 70-ти лет назад, имеет важное отношение к нашей сегодняшней реальности. Конечно же, многое изменилось – понимание власти, класса, труда, способов борьбы – но по-прежнему все те, кто еще способен задумываться о необходимости соединения мысли и действия, упираются в ту же проблему: как внутри отчуждающей системы капитала возможно интеллектуальное действие, претендующее на радикальное изменение общества. Полемизируя с Адорно, мы продолжаем спрашивать: “как возможно правильное в ложном”, т.е. исторически верное осознание момента и действие, соответствующее этому осознанию.

Как раз Брехт, вслед за Марксом, стал рассматривать интеллектуальное действие как важный элемент борьбы, взаимосвязанный с экономическими и политическими действиями. Все многообразие эстетических методов, которые разрабатывал Брехт, всегда отвечало на вызов той или иной конкретной исторической ситуации и основывалось на марксистком понимании субъективности, которая формируется не стихийным ходом событий, а сознанием происходящего. Брехт ясно понял, как в творчестве работают механизмы диалектики – и строил свою работу на их основе, описывая реальность как процесс постоянных изменений, возникающих за счет конфликтов и противоречий, которые делают возможным преобразование общества. Он писал, что «...подлинное новаторство заключается не в том, чтобы быть впереди, а в том, чтобы идти вперед. Подлинное новаторство делает возможным или вызывает движение вперед. Причем приводит в движение широкий фронт смежных категорий. Причиной подлинного новаторства является неблагоприятное положение вещей, а следствием - его изменение». Метод Брехта ясно воплощает идею политизации культурного производства через процесс коллективной субъективизации людей, ставящих задачи трансформации всей системы производства культуры и знания. В этом процессе теряет смысл само разделение на публику и создателей. Брехт так описывал процесс, который должен происходить в голове у зрителя: “Об этом я не думал; Так нельзя делать; Это в высшей степени необычно, в это почти нельзя поверить; Это должно прекратиться; Страдание этого человека потрясает меня, потому что для него мог бы найтись выход; Это великое искусство: в нем ничего нет очевидного». Но, чтобы такая реакция стала возможной, эти же вопросы должны возникнуть у всего коллектива, вовлеченного в интеллектуальное действие, которое уже не может удовлетвориться производством автономных объектов пассивного созерцания. Брехт делает акцент на создание ситуаций, вовлекающих в себя всех, кто хочет стать им причастным. Для брехтовской эстетической теории также важна идея коллективного творчества, основанного на принципе Советов. Брехт ставил задачу «превратить институты культуры из мест развлечения в органы публичной коммуникации» (Брехт о Театре). В этом важном аспекте его взгляды были во многом сформированы контактом с ближайшим другом Карлом Коршем - одним из ведущих марксистов Германии. Дуглас Келлнер в своей статье «Марксистская Эстетика Брехта» пишет: «Теория эстетического производства Брехта соответствовала разработанной Коршем модели рабочих Советов как подлинных органов социалистической практики. Как Корш, ставивший во главу угла демократию участия, как основу совместной производительной деятельности в труде и политике, так и Брехт стремится к утверждению подобных методов участия в своей эстетической практике. Подобная система отрицала значение одинокого гения и предвосхищала модель социалистической культурной организации, в той же степени, в какой советы рабочих были предназначены радикально изменить политические организации». (см. <http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell3.htm>)

Наиболее известным эстетическим методом, который ввел Брехт, стал знаменитый эффект очуждения. Предотвращая любые возможности вчувствования, основанные на иллюзии достоверности, эффект очуждения обнажал работу социальных механизмов и, таким образом, демонстрировал, не просто как и почему люди ведут себя определенным образом в обществе, а призывал анализировать сам механизм производства социальных отношений. В своем творчестве Брехт во многом предвосхитил основной тактический метод современного активизма «подрывное утверждение» (subversive affirmation). Но если мы начнем сравнивать их более детально, то мы увидим, что у них есть принципиальные отличия. Брехт понимал, насколько важно, прежде всего, отказаться от мимикрии действительности, и не предоставлять зрителю возможность очевидных интерпретаций. Для него было важно сформировать позицию вовлеченного наблюдателя, позволяющую как бы в реальном времени проигрывать множество ситуаций и уже из их конфликта выбирать наиболее точную, интеллектуально выверенную реакцию. Тем самым Брехт обнажил общее положение вещей и убедительно показал, что самым большим мастером overidentification является саморепрезентация капитализма, которая всегда происходит в гипертрофированной форме. Это становится понятнее, если мы обратимся к одному из конкретных и наиболее ярких примеров современной практики «подрывного утверждения», такому как перформанс «Please love Austria!», реализованному в 2000 году Кристофом Шлингензифом. Шлингензиф взял формат телешоу Big Brother, но заселил контейнер людьми, ищущими политического убежища. По правилам игры он дал возможность зрителям, наблюдающим по интернету за трансляцией из контейнера, голосовать за депортацию не понравившихся им участников. Этот перформанс был *очевидно* направлен на подрыв «нормальности» право-популистких правительств. Однако, на мой взгляд, необходимым элементом в нем мог бы стать жест самого этого правительства, пытавшегося установить совершенно «брехтианскую» табличку рядом с контейнером: «Внимание! Это театральный перформанс!». Именно этот жест (Шлингензиф активно и успешно протестовал против этого вмешательства в свою работу) мог бы стать эффективным дистанцированием происходящего, достигшего своей порнографической гиперреалистичности, и тем самым способствовать выявлению его подлинного политического смысла.

В отличии от Шлингензифа и множества других современных активистов Брехт ясно осознает, что капитализм никогда не стесняется демонстрировать свои «крайности». И вопрос об очуждении капитализма - это не вопрос скепсиса, иронии или же мимикрии, а вопрос ответственного интеллектуального действия, весомо заявляющего, что другой мир все-таки возможен.



TODAY, INJUSTICE GOES
WITH A CERTAIN STRIDE

Бертольд Брехт | Опера — но по-новому!

С некоторых пор все жаждут обновления оперы. Хотят, чтобы опера, не меняя своего “кулинарного” характера, стала актуальнее по содержанию и техничнее по форме. Так как обычным посетителям оперных театров опера дорога именно своей традиционностью, напрашивается мысль о привлечении новой публики, с новыми вкусами; так возникает стремление к демократизации оперы, конечно, в обычном понимании демократии, которое заключается в том, что “народ” получает новые права, но не реальную возможность ими воспользоваться. В конце концов, официанту все равно, кого обслуживать, лишь бы обслуживать! Итак, самые прогрессивные требуют и защищают нововведения, направленные на обновление оперы, - но никто не требует и, пожалуй, не стал бы защищать принципиальной перестройки оперы (ее функции!). Скромность требований авангарда имеет свои экономические причины, о которых он частично не догадывается. Опера, драматический театр, пресса и другие мощные механизмы идеологического воздействия проводят свою линию, так сказать, инкогнито. В то время, как они уже с давних пор используют людей умственного труда (в данном случае - музыкантов, писателей, критиков и т. д.), - причастных к доходам, а значит, в экономическом смысле и к власти, а в социальном отношении уже пролетаризировавшихся, - лишь для того, чтобы насыщать чрево массовых зрелищ, то есть используют их умственный труд в своих интересах и направляют его по своему руслу, сами-то люди умственного труда по-прежнему тешат себя иллюзией, что весь этот механизм призван лишь использовать плоды их мыслительной деятельности, и представляет собой, следовательно, производное явление, не оказывающее никакого влияния на их труд, а только обеспечивающее резонанс их труду. Это непонимание своего положения, господствующее в среде музыкантов, писателей и критиков, имеет серьезные последствия, на которые слишком редко обращают внимание. Ибо, полагая, что владеют механизмом, который на самом деле владеет ими, они защищают механизм, уже вышедший из-под их контроля, - чему они никак не хотят поверить, - и переставший быть орудием для производителей, а ставший орудием против производителей, то есть против самого их творчества (поскольку оно обнаруживает собственные, новые, неугодные или враждебные механизму тенденции). Творцы становятся поставщиками. Ценность их творений определяется ценой, которую за них можно получить. Поэтому стало общепринятым рассматривать каждое произведение искусства с точки зрения его пригодности для механизма, а не наоборот - механизм с точки зрения его пригодности для данного произведения. Если говорят: то или иное произведение прекрасно, то имеется в виду, хоть и не говорится: прекрасно годится для механизма. Но сам-то этот механизм определяется существующим общественным строем и принимает только то, что укрепляет его позиции в этом строе. Можно дискутировать о любом нововведении, не угрожающем общественной функции этого механизма, а именно развлекательству. Не подлежат дискуссии лишь такие нововведения, которые направлены на изменение функций механизма, то есть изменяющие его положение в обществе, ну хотя бы ставящие его на одну доску с учебными заведениями или крупными органами гласности. Общество пропускает через механизм лишь то, что нужно для воспроизводства себя самого. Поэтому оно примет лишь такое “нововведение”, которое нацелено на обновление, но не на изменение существующего строя - хорош он или плох.

Авангард и не помышляет о том, чтобы изменить механизм, ибо люди, его представляющие, полагают, что этот механизм находится в их власти и лишь перерабатывает плоды их свободного творчества, а следовательно, сам по себе изменяется вместе с их творчеством. Но их творчество отнюдь не свободно: механизм выполняет свою функцию с ними или без них, театры работают каждый вечер, газеты выходят столько-то раз в день, и они принимают только то, что им нужно; а им нужно просто определенное количество материала. Но сами-то производители целиком и полностью зависят от механизма - и в экономическом, и в социальном смысле он монополизирует их деятельность; и плоды труда писателей, композиторов и критиков все больше становятся лишь сырьем: готовую продукцию выпускает уже механизм. Можно подумать, что констатация такого положения (неизбежной зависимости творческой интеллигенции от механизма) равнозначна его осуждению: чересчур уж усердно стараются его затушевать! Однако само по себе ограничение свободы творчества каждого индивидуума прогрессивно. Индивидуум все больше и больше втягивается в могучие процессы, изменяющие мир. Он уже не может лишь “самовыражаться”. Он ощущает необходимость и способность решать всеобщие задачи. Мешает делу лишь то, что механизмы в настоящее время еще не принадлежат всему обществу, то есть что и в этой сфере средства производства не принадлежат производителям, и что таким образом труд художника становится товаром и подчиняется общим законам товарного обращения.

Бертольд Брехт, из статьи “Примечание к опере «Расцвет и падение города Махогони», О Театре. Пьесы. Статьи. Высказывания., Искусство, 1965



Bertold Brecht | Opera – with Innovations!

Dmitry Vilensky | Why Brecht?

For some time past there has been a move to renovate the opera. Opera is to have its form modernized and its content brought up to date, but without its culinary character being changed. Since it is precisely for its backwardness that the opera-going public adores opera, an influx of new types of listener with new appetites has to be reckoned with; and so it is. The intention is to democratize but not to alter democracy’s character, which consists in giving the people new rights, but no chance to appreciate them. Ultimately it is all the same to the waiter whom he serves, so long as he serves the food. Thus the avant-garde are demanding or supporting innovations which are supposedly going to lead to a renovation of opera; but nobody demands a fundamental discussion of opera (i.e. of its function), and probably such a discussion would not find much support.

The modesty of the avant-garde’s demands has economic grounds of whose existence they themselves are only partly aware. Great apparatus like the opera, the stage, the press, etc., impose their views as it were incognito. For a long time now they have taken the handiwork (music, writing, criticism, etc.) of intellectuals who share in their profits—that is, of men who are economically committed to the prevailing system but are socially near-proletarian—and processed it to make fodder for their public entertainment machine, judging it by their own standards and guiding it into their own channels; meanwhile the intellectuals themselves have gone on supposing that the whole business is concerned only with the presentation of their work, is a secondary process which has no influence over their work but merely wins influence for it. This muddled thinking which overtakes musicians, writers and critics as soon as they consider their own situation has tremendous consequences to which far too little attention is paid. For by imagining that they have got hold of an apparatus which in fact has got hold of them they are supporting an apparatus which is out of their control, which is no longer (as they believe) a means of furthering output but has become an obstacle to output, and specifically to their own output as soon as it follows a new and original course which the apparatus finds awkward or opposed to its own aims. Their output then becomes a matter of delivering the goods. Values evolve which are based on the fodder principle. And this leads to a general habit of judging works of art by their suitability for the apparatus without ever judging the apparatus by its suitability for the work. People say, this or that is a good work; and they mean (but do not say) good for the apparatus. Yet this apparatus is conditioned by the society of the day and only accepts what can keep it going in that society. We are free to discuss any innovation which doesn’t threaten its social function that of providing an evening’s entertainment. We are not free to discuss those which threaten to change its function, possibly by fusing it with the educational system or with the organs of mass communication. Society absorbs via the apparatus whatever it needs in order to reproduce itself. This means that an innovation will pass if it is calculated to rejuvenate existing society, but not if it is going to change it—irrespective whether the form of the society in question is good or bad.

The avant-garde don’t think of changing the apparatus, because they fancy that they have at their disposal an apparatus which will serve up whatever they freely invent, transforming itself spontaneously to match their ideas. But they are not in fact free inventors; the apparatus goes on fulfilling its function with or without them; the theatres play every night; the papers come out so many times a day; and they absorb what they need; and all they need is a given amount of stuff. The intellectuals, however, are completely dependent on the apparatus, both socially and economically; it is the only channel for the realization of their work. The output of writers, com-posers and critics comes more and more to resemble raw material. The finished article is produced by the apparatus.

You might think that to show up this situation (the creative artist’s utter dependence on the apparatus) would be to condemn it. Its concealment is such a disgrace.

And yet to restrict the individual’s freedom of invention is in itself a progressive act. The individual becomes increasingly drawn into enormous events that are going to change the world. No longer can he simply ‘express himself’. He is brought up short and put into a position where he can fulfil more general tasks. The trouble, however, is that at present the apparatus do not work for the general good; the means of production do not belong to the producer; and as a result his work amounts to so much merchandise, and is governed by the normal laws of mercantile trade.

Taken from Brecht on Theatre; “Notes to the Opera “Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”, the Development of an Aesthetic. (Edited and translated by John Willett.) New York: Hill and Wang, 1964, p. 32-33



THE OPPRESSORS MOVE IN FOR TEN THOUSAND YEARS

“That’s great art: nothing obvious in it - I laugh when they weep, I weep when they laugh”.
Bertold Brecht

If we try replacing the word “opera” with culture or art in Brecht’s text “OPERA - WITH INNOVATIONS!”, it paradoxically becomes clear that Brecht’s analysis of the situation more than 70 years ago is more than relevant today. Of course, many things have changed, such as the notions of power, class, labor, the means of struggle. But still, anyone who is still capable of considering the necessity of connecting thought and action now hits upon the same problem that was so obvious then: how is it possible to take intellectual action within the alienating system of capital, an action that might force society’s radical change? Arguing with Adorno, we continue to ask “how the right is possible in the wrong”, that is, how to gain a clear historical consciousness of the moment, and how it is possible to act correspondingly.

In fact, Brecht, following Marx, began to examine intellectual action as an important element of struggle connected to economic and political action. The variety of aesthetic methods that Brecht developed always responded to the challenge of this or that concrete historical situation; his methods were based on the Marxist understanding of subjectivity, which is not formed by the spontaneous course of events, but by an awareness of history’s occurring. Brecht clearly understood that dialectic mechanisms are at work in creativity. Constructing his work on their basis, he described reality as a process of constant changes that arise due to the conflicts and contradictions that make the transformation of society possible. He wrote that “...true progress consists not in being progressive but in progressing. True progress is what enables or compels us to progress. And on a broad front, at that, so that neighbouring spheres are set in motion too. True progress has its cause in the impossibility of an actual situation, and its result is that situation’s change.”

Brecht’s method clearly embodies the idea of politicizing cultural production through a process of collective subjectification, which sets the common goal of transforming the entire system that produces culture and knowledge. In this process, even the differentiation between audience and producer loses its meaning. This is how Brecht described the process that is supposed to take place in the spectator’s head: “I’d never have thought it - That’s not the way - That’s extraordinary, hardly believable - It’s got to stop - The sufferings of this man appall me, because they are unnecessary - That’s great art: nothing obvious in it.” (Is that the way things are? What produced this? It’s terrible! How can we change things?...).

But for a reaction like this to become possible, the same questions need to arise in the entire collective, which is involved in the intellectual action, which can no longer rest complacent in the production of autonomous objects for passive contemplation. Brecht places an accent on creating a situation that might involve anyone who wants to become a party to it. Thus, another key aspect of the Brechtian aesthetic theory is the idea of collective creativity, based on the principle of soviets or councils. Brecht’s ultimate goal was to “convert the institutions of culture from places of entertainment into organs of mass communication”. In many ways, this view was formed by close contact with his friend Karl Korsch, one of Weimar Germany’s leading Marxist thinkers. In his article “Brecht’s Marxist Aesthetic”, Douglas Keller writes: “Brecht’s theory of aesthetic production is congruent with Korsch’s model of the workers’ councils as the authentic organs of socialist practice. For just as Korsch urged a democratic, participatory activity of coproduction in the spheres of labor and politics, Brecht urges the same sort of coparticipation in his aesthetic production. [...] Such a revolution in the concept of creation, rejecting the notion of the creator as the solitary genius, was intended to alter aesthetic production radically, much as the workers’ councils were intended to revolutionize industrial and political organization, thus providing an anticipatory model for socialist cultural organization.” (<http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell3.htm>)

The most famous aesthetic method that Brecht introduced was the “alienation effect.” Rejecting any possibility for empathy, based on the illusion of authenticity, the “alienation effect” laid bare the social mechanism, not only by demonstrating how and why people behave in a certain way in society, but also calling for an analysis of the very mechanism that produces social relations themselves. In many ways, this aspect of Brecht’s work anticipated the main tactical method of contemporary activism known as “subversive affirmation.” But if we begin to compare Brecht’s work and contemporary praxis in more detail, we will find that there are fundamental differences. Brecht understood just how important it was to reject any mimicry of reality and not to supply the spectator with the possibility for any obvious interpretations. The most important thing was to give form to the position of a participant observer, which make it possible to play out a multitude of situations, and to choose the most accurate, intellectually approbated reaction from their dialogue and conflict. In this way, Brecht exposed the general nature of things and offered convincing proof of the fact that the greatest master of over-identification is the political self-representation of capitalism itself, which always takes place in a hypertrophied form. This becomes more understandable if we turn to one of the concrete and more striking examples of the contemporary praxis of “subversive affirmation”, namely the performance “Please love Austria”, realized by the German theater director and artist Christoph Schlingensief in 2000. Schlingensief appropriated the format of the television series “Big Brother”, but incarcerated refugees seeking political asylum in the observation container. Following the rules of the game, he provided the spectators watching the broadcasts from the container over the internet to vote for the deportation of those participants they did not like. This performance was *obviously* aimed at subverting the “normalcy” of rightwing-populist governments. However, in my view, the most necessary gesture in this piece could have become the gesture of this government when it tried to install a completely “Brechtian” sign near the container: “Attention! This is a theatrical performance!” Though Schlingensief protested against this intervention in his piece adamantly, it is, in fact, this gesture that could have provided an effective means of distancing the spectator from the hyper-realistic pornography of the action, thus allowing its genuine political meaning to come to the fore.

Unlike Schlingensief and many other contemporary artists and activists, Brecht clearly understood that capitalism is never shy about demonstrating its extremity. And the question of gaining distance or alienating capitalism is not a question of skepticism, irony, or even mimicry, but a question of responsible intellectual action, gravely proclaiming that another world is possible after all.



Александр Скидан | Анахронизм Брехта

Ветер истории переворачивает страницы пепельных книг, и они открываются на нужном месте. Сегодня – на Брехте. Почему именно на нем? Потому что Брехт, не будучи профессиональным философом, с трезвой ясностью и сарказмом показал логику перерастания капитализма в фашизм, и этот *показ* сохраняет свою эвристическую силу? Да, но не только. Потому что его критика буржуазного способа культурного производства изнутри (*показ показа*) как нельзя более актуальна здесь и сейчас? Безусловно так. Потому что в своем методе он соединил критическую теорию и революционную практику, став, наряду с Маяковским, Филоновым, Эйзенштейном, основоположником социалистического искусства? О да. Потому что его динамическая – и аналитическая – версия социалистического реализма (и социалистической педагогики) выгодно отличается от официальной догмы? Не без того. Потому что, идя в ногу с новейшими научными открытиями, он осмыслил театр в терминах познания, а не эмоционального воздействия, заложив основы семиологии театра («его театр – не патетический и не рассудочный, но *обоснованный*» (Барт))? Разумеется. Но еще и потому, что он решительно связал материальную форму драмы с определенной – марксистской – идеей, явив образец *политизированного* искусства (к которому призывал и на который ориентировался Беньямин), при этом, однако, остающегося *искусством*? Вот это, пожалуй, самое важное. И самое трудное, если иметь в виду обращение к такого рода опыту (над искусством) на практике. Потому что в конечном счете, и это необходимо признать, разработанная Брехтом театральная техника направлена на *прерывание* (иллюзии) искусства. Это прерывание эпохально. Отнюдь не сводясь к объявленному Гегелем «концу искусства», оно тем не менее соотносится с ним в одной принципиальной точке, осуществ-ляя своего рода «эпохэ», – жест, в котором, оцепенев, в бездействии застывает диалектика (нашей эпохи).

Теологические ухищрения спектакля

В основе театра Брехта лежит «эффект очуждения» (Verfremdungseffekt), который легко перепутать с этимологически близким «отчуждением» (Entfremdung) Маркса. Чтобы избежать путаницы, удобнее всего проиллюстрировать эффект очуждения на примере театральной постановки, где он осуществляется сразу на нескольких уровнях: 1) *Фабула* пьесы содержит две истории, одна из которых является параболой (аллегорией) того же текста с более глубоким смыслом. 2) *Декорация* представляет социально опознаваемый предмет или пространство (например, завод). 3) *Пластика* информирует о представляемом индивидууме и его социальном облике, его отношении к миру труда (gestus, «социальный жест»). 4) *Дикция* не психологизирует текст, но воссоздает его ритм и фактуру. 5) В актерской *игре* исполнитель не перевоплощается в персонажа пьесы, он его показывает, как бы устанавливая дистанцию («выход из роли»). 6) Отказ от классического деления на акты в пользу «монтажа» эпизодов и сцен. 7) Обращение к публике, зонги, перемена декораций на виду у зрителя, введение кинохроники, титров и других «комментариев к действию» также являются приемами, подрывающими сценическую иллюзию.

По отдельности эти приемы встречаются и в греческом, и в шекспировском театре, не говоря уже о современных Брехту постановках Пискатора (с которым он сотрудничал), Мейерхольда, Вахтангова, Эйзенштейна (о которых он знал) и агитпропе. Новаторство Брехта в том, что он придал им осознанность, превратил в главный эстетический принцип. Строго говоря, этот принцип действителен для любого художественного языка, достигшего «самосознания». Применительно к театру речь идет о целенаправленном «обнажении приема»: вместо поддержания впечатления реальности происходящего на сцене, напротив, подчеркивается искусственность драматургической конструкции или персонажа.

К политическим импликациям «очуждения», как и самому термину, Брехт пришел не сразу. Потребовалось знакомство (через посредство Корша) с марксистской теорией и (через посредство Сергея Третьякова) с «остранением» русских формалистов. Но уже в начале 1920-х годов он занимает непримиримую позицию в отношении буржуазного театра, оказывающего на публику усыпляющее, гипнотическое воздействие, превращающего ее в пассивный объект. Такой театр Брехт называл «отраслью буржуазной торговли наркоти-ками». Уместно привести воспоминания Стефана Цвейга, описывающего атмосферу тех лет, царившую в Германии и вызывавшую у Брехта отвращение: «Золотое время переживало тогда все экстравагантное, не контролируемое разумом: теософия, оккультизм, спиритизм, сомнамбулизм, антропософия, хиромантия, графология, учение о йогах и парацельсовский мистицизм...». С подмосток лился тот же мутный поток, ставший питательной средой для национал-социализма с его культом неоязычества, кликушеством, магическими пассажами в сторону Шамбалы и канализированными в факельные шествия фекальными (отработанными, овеществленными) массами. Этот поставленный вскоре с невиданным размахом *спектакль* в точности подпадает под определение Ги Дебора (хотя он-то имел в виду иную, постиндустриальную его разновидность, вернее тотальность):

«Спектакль – это непрерывная речь, которую современный строй ведет о себе самом, его хвалебный монолог. Это автопортрет власти в эпоху ее тоталитарного управления условиями существования» («Общество спектакля», пар. 24.)

Поиски противоядия приводят Брехта к осмыслению принципиального отличия двух типов театра, драматического и эпического. Драматический театр стремится покорить эмоции зрителя, чтобы тот «всем существом» отдался происходящему на сцене, сострадал персонажам и вживался в иллюзию, утратив ощущение разницы между театральным действием и реальностью. Результат: очищение от аффектов (как под гипнозом), примирение (с роком, судьбой, «человеческим уделом», вечным и неизменным). Эпический же театр, напротив, должен обращаться к аналитическим способностям зрителя, пробуждать в нем удивление, любопытство, подталкивая к осознанию стоящих за тем или иным конфликтом исторически обусловленных общественных отношений. Результат: критический катарсис, желание изменить ход событий (не на сцене, а в реальности), желание творить историю. Критический катарсис так же отличается от классического аристотелевского, как идеалистическая философия, которая только объясняла мир, от марксистской, которая должна его изменить. Другая аналогия: произведение искусства в эпоху преобладания его культовой ценности vs. искусство в эпоху его превращения в культурный товар.

Прерывание искусства: Гегель, Маркс, Беньямин

Маркс не оставил сколько-нибудь разработанной философии искусства, однако его анализ товара полностью приложим к современному культурному производству, где «каждый продукт является приманкой, при помощи которой хотят выманить у другого человека его сущность – деньги». Такое положение вещей соответствует тому, что Беньямин называл выставочной ценностью произведения искусства. Эта последняя приходит на смену культовой в результате исторического процесса, освобождающего искусство от ритуальной, а еще раньше – магической функции. Этот процесс секуляризации описан им в знаменитом эссе «Произведение искусства в эпоху его технической производимости» (1936), где важную, хотя и неочевидную роль играет Брехт. Чтобы по достоинству оценить эту роль, необходимо вернуться к Гегелю, который в «Лекциях по эстетике» рассмотрел разложение романтической формы искусства и сделал вывод, что искусство для нас уже перестало быть «наивысшим способом, в каком истина обретает свое существование». «Конец искусства» обусловлен для Гегеля, с одной стороны, имманентной логикой развития, полной реализацией в романтическом искусстве его принципа, а с другой – «прозаизацией» мира, господством рациональной (научной) мысли, проникающей и в рефлексию художника.

Беньямин обращается к «Лекциям по эстетике» в ключевом месте своего эссе, чья задача, не стоит это забывать, противопоставить традиционным понятиям – таким как творчество, гениальность, вечная ценность и таинство, «неконтролируемое использование которых ведет к интерпретации фактов в фашистском духе», – новые, которые невозможно использовать для фашистских целей. Показав, что с появлением воспроизводящей техники (прежде всего фотографии) ритуальная, культовая основа искусства отпадает, он решительно утверждает: *«Но в тот момент, когда мерило подлинности перестает работать в процессе создания произведений искусства, преобразается вся социальная функция искусства. Место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая»* (раздел IV). И тотчас, начав новый раздел V, он ставит сноску, в которой цитирует Гегеля, и эта цитата читается задним числом как косвенный ответ Хайдеггеру, размышлявшему в «Истоке художественного творения» (1935) над той же проблемой «смерти искусства» и тоже ссылавшемуся на вынесенный Гегелем приговор: «Мы вышли <...> из того периода, когда можно было обожествлять произведения искусства и поклоняться им, как богам. Впечатление, которое они теперь производят на нас, носит скорее рассудительный характер: чувства и мысли, вызываемые ими в нас, нуждаются еще в высшей проверке». Но если Хайдеггер продолжает искать подлинную сущность искусства, его «исток» в красоте, в прекрасном как «событии разверзания истины», Беньямин отказывается от этого метафизического языка (чреватого сакрализацией, возвратом к магической стадии) и предпочитает говорить о радикальном изменении *функции* искусства.

Еще немного, и на сцене (опять же в сноске) возникнет Брехт. Прежде чем это произойдет, стоит еще раз проследить логику, которая удерживает его за кулисами. В эпоху технической воспроизводимости и интерпретации фактов в фашистском духе, из-за абсолютного преобладания его выставочной ценности, искусство становится чем-то иным, новым явлением с совершенно новыми функциями, из которых одна, эстетическая, «выделяется как та, что впоследствии может быть признана сопутствующей». И далее следует жест, приглашающий нас выслушать Брехта. Жест, прерывающий исторический контекст и помещающий нас в сам этот разрыв: «Если понятие произведения искусства больше не удастся сохранить для вещи, возникающей при превращении произведения искусства в товар, то тогда необходимо осторожно, но бесстрашно отринуть это понятие, если мы не хотим одновременно ликвидировать функцию самой этой вещи, поскольку эту фазу она должна пройти, и без задних мыслей, это не просто необязательное временное отклонение от правильного пути, все что с ней при этом проис-ходит, изменит ее принципиальным образом, отрежет ее от прошлого, и настолько решитель-но, что если старое понятие будет восстановлено – а оно будет восстановлено, почему бы и нет? – оно не вызовет никакого воспоминания о том, что оно когда-то обозначало».

Александр Скидан (род. 1965) поэт, критик, переводчик, живет в Петербурге, член рабочей группы «Что делать?»



Aleksandr Skidan | The Anachronism of Brecht

The wind of history turns the pages of burnt-out books, flipping them open at the most appropriate place. Today, this place is Brecht. Why exactly Brecht? Because Brecht, without being a professional philosopher, exposed the logic of capitalism’s escalation into fascism with sober clarity and sarcasm, and because this exposition still retains its heuristic strength?

Yes, but not only. Because his critique of the bourgeois means of cultural production from within (the exposition of exposition) could not be any more current than here and now?

That is certainly so. Because in developing his method, he combined critical theory with revolutionary praxis, becoming a founder of socialist art, along with Mayakovsky, Filonov, or Eisenstein? Oh, quite! Because his dynamic – and analytical – version of socialist realism (and socialist pedagogy) differs favorably from the official dogmata? Not exactly incorrect.

Because, hand in hand with the newest scientific discoveries of his time, he gave the theater new meaning as a mode of cognition, and not emotional impact, paving the way for a semiology of the theater (“his theater is neither pathetic nor rational but well-founded.” (Barthes)))? It goes without saying.

But also because he decisively connected the material form of the drama with a definite – Marxist – idea, revealing a model of politicized art (which Benjamin called for and oriented himself toward) that was, however, still art? This is probably what is most important. And the most difficult, if one wants to draw upon this (artistic) experience in practice. Because in the final analysis, and this is something we need to admit, the theatrical technique that Brecht developed aimed at interrupting (the illusion of) art. This interruption is epochal. Though it can hardly be reduced to the “end of art” declared by Hegel, it can be related to this idea nevertheless on one fundamental point, namely in that it effects an “epoché” of sorts, a gesture in which the dialectic (of our epoch) comes to a standstill and freezes up in inaction.

The Spectacle’s Theological Subterfuge

The Brechtian theater is based upon the “alienation effect” (Verfremdungseffekt), which is easily mistaken for Marx’ notion of “alienation” (Entfremdung), since the two terms share the same etymology. To avoid confusion, it is most convenient to illustrate the alienation-effect with the example of theatrical production, where it is realized on several levels at once:

- 1) The fabula of the play contains two stories, one of which is a parable (allegory) of the same text with a deeper meaning.
- 2) The scenery presents a socially recognizable object or space (a factory, for example).
- 3) The play’s plasticity provides information on the individual presented and his-her social habitus, his-her relationship to the world of labor (gestus, “social gesture”).
- 4) Diction does not psychologize the text, but recasts its rhythm and texture.
- 5) In his-her performance, the actor does not impersonate one of the play’s characters but demonstrates it, establishing a distance to it (“stepping out of role”).
- 6) The classical division into acts is rejected in favor of a “montage” of episodes and scenes.
- 7) Further examples of how the scenic illusion can be interrupted include addressing the audience directly, songs, or changes of scenery in full view of the audience, as well as the introduction of newsreels, titles, and other “commentaries”

Individually, many of these devices can be found in the Greek theater or the Shakespearean theater, not to mention the productions of Brecht’s contemporaries, such as Piscator (with whom Brecht collaborated), Meyerhold, Vakhtangov, Eisenstein (whose work Brecht knew), and in agitprop. Brecht’s innovation lies in the fact that he used them consciously, turning them into his main aesthetic principle. Strictly speaking, this principle is valid for any artistic language that has gained “self-awareness.” In application to the theater, it entails a purposeful “exposure of devices:” instead of maintaining the impression that the action on stage is reality, it serves to underline the artificiality of the dramaturgical construction or its characters.

Brecht did not arrive at the political implications of the “alienation effect” immediately, nor did he use the term right away. He was only able to grasp its full meaning after studying Marxist theory (with Korsch) and being introduced with the “estrangement” of the Russian formalists (through Sergei Tretyakov). However, as far back as the early 1920s, he had taken an irreconcilable position with regard to the bourgeois theater for its sedative, hypnotic effect of the audience, which turned it into a passive object. Brecht called this type of theater “a branch of the bourgeois drug trade.” At this point, it seems appropriate to cite the memoirs of Stefan Zweig, in which he describes the predominant atmosphere in Germany at the time, the atmosphere that evoked Brecht’s revulsion: “Every extravagant movement that eluded the critique of common sense enjoyed a golden age: theosophy,

spiritualism, anthroposophy, palm reading, graphology, mystic doctrines from the Far East.” On stage the same murky torrent spouted forth freely, providing fertile ground for National Socialism and its cult of neo-paganism, hysteria, magical passes toward Shambhala, until it was canali-zed into the torch processions of the faecal (processed, materialized, objectified) masses. Soon to be staged on an unprecedented scale, this spectacle fits the definition of Guy Debord to a hair’s breadth (even if he actually meant its post-industrial variety or totality, to be more precise): “The spectacle is the existing order’s uninterrupted discourse about itself, its laudatory monologue. It is the self-portrait of power in the epoch of its totalitarian management of the conditions of existence.”

The search for an antidote leads Brecht to conceptualize the principal difference between two types of theater, the dramatic theater and the epic theater. The dramatic theater strives to take the emotions of the spectator by storm, so that he might give himself to the action on stage “with all his being”, empathizing with its characters and melting into its illusion completely, losing any sense of the difference between the action on stage and reality. The result: an expurgation of affects (as if under hypnosis), reconciliation (with fate, destiny, the “lot of man”, the eternal, and the unchanging). The epic theater, on the contrary, is meant to appeal to the spectator’s analytical capabilities, arousing his surprise and curiosity, pushing him into an awareness of the historically conditioned social relations behind this conflict or that. The result: a critical catharsis, the desire to change the course of events (not on stage, but in reality), the desire to make history.

Critical catharsis differs from its classical Aristotelean version just as idealist philosophy, which only interpreted the world in various ways, differs from Marxism, whose point is to change it. Another analogy: the work of art in the age of its cult-value’s dominance vs. art in the age of its transformation into a cultural product.

The Interruption of Art: Hegel, Marx, Benjamin

Marx did not leave behind any fully developed philosophy of art, but his analysis of the product is completely applicable to contemporary cultural production, in which “every product is a bait with which to seduce away the other’s very being, his money.” This state of affair corresponds to what Benjamin called the exhibition value of the artwork. This exhibition value takes the place of the artwork’s cult value as a result of a historical process that free art from its ritual (and earlier on, from its magical) function. Benjamin describes this process of secularization in his famous essay “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (1936), in which Brecht plays an important though unobvious role. In order to appreciate this role fully, we need to return to Hegel, who, in his “Lectures on Aesthetics” examined the dissolution of the romantic form of art, drawing the conclusion that art has already ceased to be the highest form in which truth comes into being. On the one hand, the “end of art”, for Hegel, is due to the immanent logic of its development, the complete realization of its principle in romantic art, and on the other hand, the “prosaization” of the world, the dominance of rational (scientific) thought, which now also infiltrates the artist’s reflections.

Benjamin turns to the “Lectures on Aesthetics” at a key point in his essay, whose goal, and this is something we should not forget, is to oppose and resist traditional notions such as creativity, genius, eternal value, and mystery whose “uncontrolled (and at present almost uncontrollable) application would lead to a processing of data in the Fascist sense” with new notions that would be impossible to use as a means to fascist ends. Having shown that the cultic foundation of art falls away with the emergence of reproductive technologies (first and foremost, photography), he decisively affirms: “But the instant the criterion of authenticity ceases to be applicable to artistic production, the total function of art is reversed. Instead of being based on ritual, it begins to be based on another practice – politics.” (Section IV)

Directly after beginning the next section V, he quotes Hegel in a footnote. This reads as an oblique response to Heidegger, who reflected upon the same problem of the “death of art” in his “Origins of the Work of Art” (1935), making reference to the same verdict that Hegel passed: “We are beyond the stage of reverence for works of art as divine and objects deserving our worship. The impression they produce is one of a more reflective kind, and the emotions they arouse require a higher test...” But if Heidegger continues to search for the authentic essence of art, its “origin” in beauty, in the beautiful as an “event of the truth’s dehiscence,” Benjamin rejects this metaphysical language (fraught with sacralization and the return to magic) and prefers to speak of the radical change of art’s function.

Just a little more, and Brecht will come on stage (again in a footnote). Before this happens, it once again makes sense to trace the logic that is keeping him backstage for now. In the age of technical reproducibility and the interpretation of data in the fascist sense, because of the absolute dominance of its exhibition value, art becomes something else, a new manifestation with completely new functions, one of which, the aesthetic, “later may be recognized as incidental.” What follows is a gesture that invites us to lend an ear to Brecht. A gesture that interrupts the historical context and throws us straight into the resulting rupture: “If the concept of ‘work of art’ can no longer be applied to the thing that emerges once the work is transformed into a commodity, we have to eliminate this concept with cautious care but without fear, lest we liquidate the function of the very thing as well. For it has to go through this phase without mental reservation, and not as noncommittal deviation from the straight path; rather, what happens here with the work of art will change it fundamentally and erase its past to such an extent that should the old concept be taken up again—and it will, why not?—it will no longer stir any memory of the thing it once designated.”

Alexander Skidan (born 1965) poet, critique, translator, lives in Petersburg, member of the workgroup “Chto Delat?”

FORCE SOUNDS CERTAIN:
IT WILL STAY THE WAY IT IS.
NO VOICE RESOUNDS
EXCEPT THE VOICE OF THE RULERS



Алисе Крайшер | Тоска по Брехту или по неприкрытому очуждению

Моя «тоска по Брехту» или по неприкрытому очуждению существует уже некоторое время. Она возникла, когда в середине 90-х годов в мире искусства постепенно наметился поворот в сторону нового субъективизма, а также новых аутентичных персонажей (как правило, мужского пола), связанных с искусством – все они нам знакомы по пещерам ужасов в парках развлечений - различных биеннале. Поначалу я спрашивала себя, имеют ли эти новые формы аутентичного бытия какое-нибудь отношение к новому ощущению «нации», особо явственно проявившемуся как раз в Германии. Я читала одну статью Малькома Мак Ларрена о брит-попе, где эта связь была очень четко сформулирована: «Сегодня суть нашей культуры можно выразить в двух словах: аутентичность и караоке... Караоке – это проговаривание слов из чужих песен, исполнение чужой лирики... Жизнь по незаконно присвоенной доверенности... Караоке – отличное развлечение для каждой из тысяч нуклеарных семей... Здесь, в «крутой Британии», где я живу, любой человек – знаменитость: сама нация (какой бы она ни была) приобрела такую звездность, что каждый, кто к ней принадлежит имплицитно также становится звездой... Тони Блэру, нашему премьер-министру, этот факт хорошо известен – по сути, он является первым Караоке Премьер-министром... Тем не менее, во всей этой ярмарки товаров и брендинга культуры кроется и противоречие. Это неизбежная жажда аутентичного, стремление найти его в нашей культуре...» (Karaoke World, NU, Nr. 2, Kopenhagen 1999).

Жажда аутентичного и создаваемый маркетинговыми средствами корпоративный имидж города, концерна или страны вовсе не противоречат друг другу, они лишь выступают как две противоположности. Собственного говоря, они соотносятся друг с другом как симптом со своей средой или причиной, которая его вызывает.

Аутентичные субъекты вроде Джонатана Мессе, Грегора Шнайдера, или Джона Бока являются, таким образом, симптомами. Это вызвало волну интервью с ними, которые скорее напоминали взаимоотношения терапевта и пациентов. Все, что обычно вменяют в вину психоанализу – что терапевт всегда слышит только то, что подтверждает его теорию; что пациент всегда говорит только то, что хочет услышать терапевт – все это отчетливо проявилось в тех интервью. Художники превратились в резонатор для газетных рубрик культуры, авторы которых прославляют их за подтверждение своих собственных идей и гипотез. Однако почему же все время разыгрываются одни и те же психозы и нарушения запретов (эдипов комплекс, гомосексуальность, женоненавистничество, Вагнер, Гитлер, нация), и каким образом предписанный канон манифестирует себя в этих аутентичных субъектах? Во время сеанса психоанализа нельзя игнорировать гонорар терапевта, который функционирует как общественный договор между пациентом и терапевтом и обуславливает речевой поток пациента и искусство толкования. Это можно перенести и на наших лидирующих субъектов, а также на их симбиоз с аппаратом их производства и восприятия, с журналами, выставочными и галерейными пространствами. Все эти пространства они должны дополнять и совершенствовать собственной «самостью», которая пока еще превосходит ожидания аутентичного, не-отчужденного. Однако при продаже эта самость должна соответствовать законам воспроизведения товаров и сохранять определенный стиль - она подчинена некому требованию, которое следует выполнять в любой момент - быть всегда аутентичной.

Как происходит не-отчуждение? Можно ли для этого демонстрировать безграничное свободное «Я» во имя идентичности и в рамках этой, так называемой, свободы превращаться в типаж? Какова связь между аутентичными художниками и Караоке национальных и экономических позиций?

Отношения между технологиями, субъективностью и деньгами – это самовыражение властных отношений. Именно в них проект глобальной экономики расценивается как стандарт универсально значимых отношений к реальности. Таким образом, субъект – общественный продукт – может сам себя инсценировать во всем обаянии глобального доступа. К примеру, в рекламном ролике «Майкрософта» он может сидеть перед своим ПК и преодолевать все половые, территориальные и социальные различия. Однако это находится в очевидном противоречии с подлинными трудовыми отношениями, в которых находится личность – например, если он/она работает в центре обработки телефонных звонков (Call Center) или в цеху по производству компьютерных чипов.

Когда я говорю, что у меня появляется тоска по Брехту, я хочу не просто избежать sentimentalности и китча. Я хочу также заново открыть каждого отдельного человека – не как жертву, не как производное, вытекающее из некоего художественного метода, но как личность, которой нужно отвести отдельное время, чтобы она могла что-то поведать, и к которой стоит прислушаться. У меня появляется тоска по Брехту еще и потому, что очень важно не потерять в субъективной экспрессивности, существующую возможность диалога между политическими и культурными практиками.

По-хорошему, мне бы следовало еще здесь написать о «модернизме» и о пространстве, которое придало модернизму особую диалогичность. Мне также следовало бы написать о банкротстве модернизма – например, о его застывании в стиле и в оформлении конференц-залов. Но это уже другая тема. Впрочем, я бы хотела еще упомянуть, что, как мне кажется, следует заново найти формы непосредственной субъективности, которые были выше подвергнуты критике, но уже в том виде, в каком предстает в художественных пространствах политический активизм. Но при этом стоит иметь в виду и тот факт, что и здесь вовлеченные активисты зачастую пропадают из поля видимости, т.к. для них нельзя найти соответствующей формы современного пространства, где они могли бы быть услышаны.

Алисе Крайшер (род. 1960), художник и писатель живет в Берлине, вместе с Андреасом Сикманном инициатор проекта ExArgentina (см. www.ExArgentina.org)



Alice Creischer | Yearning for Brecht or for Undisguised Alienation

I have been yearning for Brecht – or for undisguised alienation –for quite some time. It started during the mid-1990s, when the art-world made a separating turn toward new subjectivism as well new authentic (mostly male) artist personalities, something that is by now all too familiar from the ghost trains of the amusement park biennales. At first, I asked myself whether these new forms of being-authentic didn’t also have something to do with the new feeling of “nation” that we in Germany were affected by at the time. I read an essay about Britpop by Malcom McLarren that formulated this connection very clearly: “Today our culture can be summed up by these two words - Authentic and Karaoke ... Karaoke is mouthing the words of other people’s songs, singing someone else’s lyrics ... Life by proxy, liberated by hindsight ... Karaoke is the good clean fun for the millennial nuclear family ... Here in “Cool Britannia” where I live, everyone is a celebrity because the nation (whatever it is) is such a star that everyone who lives in it by implication is a star as well. ... Tony Blair, our Prime-Minister, knows this fact very well - he is in essence the first Karaoke Prime Minister. . However there is a counterpoint to all this produce placement and branding of culture. It is the undeniable thirst and search for the authentic in our culture...” (Karaoke World, NU, Nr. 2, Kopenhagen 1999)

The thirst for authenticity and the over-produced corporate image of city, enterprise, or country are not actually opposites; they simply to pretend to be. In fact, they belong together, just as a symptom belongs to its surroundings or to the power that calls it into being.

In this sense, authentic subjects like Jonathan Meese, Gregor Schneider, or John Bock were actually symptoms, and there was a wave of interviews with them that were a lot like a setting between a therapist and patients. These interviews put everything ever claimed of psychoanalysis on display, namely that the therapist only hears what confirms his theory, while the patient only says what the therapist wants to hear. The artists became resonators for the feuilleton that celebrates them as the augurs of their own preconditions. But why are the same psychoses and breaks of taboo performed again and again (Oedipus, homosexuality, misogyny, Wagner, Hitler, nation), endlessly depleting the same set of signs? Which canon of ascriptions is made manifest in these authentic subjects?

In psychoanalysis, the therapist’s fee cannot be ignored, since it is this fee that functions as a social contract between the patient and therapist: it conditions the patient’s language-flow as well as the therapist’s art of interpretation. This idea can projected directly onto these subjects on parade and their apparatuses of reception and production, the journals, the exhibition venues, the galleries. They have to fill all of these spaces with a “self” that still out-trumps the expectations toward authenticity – non-alienation. But in the course of its sale, this self still needs to obey the laws of commodity reproduction – the dictate of style – and is subordinate to ever-ready availability: always be authentic.

How does non-alienation work? When a self is performed unfettered and free, doesn’t it become a character mask in this so-called freedom? What is the connection between the authentic artists to the Karaoke of economic and national production sites?

After all, there are connections between technology, subjectivity, and money; in the self-representation of power-relations, the global economy/technology project is marketed as a standard of a universally valid reference to reality. In this way, the social product: subject can set itself into scene with the appeal of global access. For example, it can sit in front of its PC in a Microsoft advertising spot, overcoming all divisions of gender, locality, or social class. But this is exactly what stands in such stark contrast with the real conditions of labor that a person – for instance, someone in a call center or on a microchip assembly line – is subjected to.

When I yearn for Brecht, I do not only want to escape sentimentalities and kitsch, but also want to rediscover people like this, not as victims or clients of an artistic measure taken, but as people who need their own time to tell stories, people that need to be listened to. I also yearn for Brecht because it is important not to drown the negotiability of political and cultural praxis in expression.

At this point, I should probably write something about “modernism” and about the space that this modernism of negotiability has supplied us with. I should also probably write about how modernism went bankrupt, how it was, for example, turned to stone as a style and became a decoration for conference rooms. But that is another story.

Still, I would like to mention the following: I think that forms of unmediated subjectivity can also be found in the way political activism is presented in artistic spaces, and that the people that this activism is talking to, the people that this activism engages, often disappear because one fails to find a modern space to listen to them.

Alice Creischer (born 1960) is an artist and writer based in Berlin. Together with Andreas Sieckmann, she initiated the project ExArgentina (www.exargentina.org)

Janna Holmstedt | Are You Willing to Get Stupid?

Six basic questions in the Media and Communication Science are: Who is speaking? To whom? About what? With what means? In which situation? And what is the effect? They are used to analyze different forms of communcation. According to a classical model, information is coded and then transfered from a sender via a channel to a receiver where the message is decoded. Noise and interference should be eliminated to secure a successfull transfer of information. A rhetorician using this model thus structures his speech according to the message he wants to deliver in order to be as efficient as possible. It is important to catch the audience’s attention and to be understood (Do I make myself clear?).

Is this mass media logic possible to apply to any form of human communication, as art for example or a conversation between friends? A rhetorician I spoke to said yes. I say no. We often speak without having a specific message to deliver, because the act of speaking activates experiences that are not easily captured. Rather than being spoken about, they reveal themselves as a movement between, as drift. Unlike the aforementioned rhetorician with his goal set on being understood clearly, I believe that communication begins when we do not understand.

Efficient transfer of information utilizes all that is taken for granted in established generalizations. To understand is to rely upon, or be seduced by conventions. (As is the case when we are provoked; the provocateur and the rhetorician have much in common). We make ourselves prisoners of normality in order to gain access to the field of ”common sense”.

I collect stories. Our need for stories is greater than our need for facts. It may seem a trivial assertion, but I do not believe that we are such seekers of truth as we make ourselves out to be. We are seekers of context: we try to contextualize truth to make it understandable. Hannah Arendt spoke of ”storytelling” as a vital practice in the Human Sciences, her own field being political philosophy. Since it is impossible to reach an objective point of view by placing oneself outside the world of human interrelations, we need to practice our ability to ”go visiting”, as Arendt puts it. This is an ability to inhabit different positions and viewpoints within this world rather than to search for an universal overview. All abstract theories are derived from specific subjective experiences and these experiences cannot simply be lifted out of the theoretical constructions. Theorizing is about engagement, not detachment. For Arendt, who was interested in questions on how democracy and the political is made possible, it was important to activate an engagement based on a critical understanding. (“I totally understand” is in this context not a constructive starting point).

As in the case of Bertold Brecht. He, a writer and theater director, promoted a theater that stood up against all forms of suggestive realism end escapism. The theater is not a place of refuge; it is a work place where the audience should be actively involved in the production of meaning and confronted with its mechanisms. Brecht does not offer any emotional resolution, no catharsis so that we can go home and sleep calmly at night. The Brecht-influenced attitude focuses on disturbances or counter-stories. There is no safe and passive position to occupy in the auditorium. Nor is there room for the rapture that the arts are often expected to offer and which they also were used to evoke in Nazi Germany. At the theatre, where one often expects to be absorbed by the fiction and the illusion of reality, Brecht pointed out the need for objectivity.

His concept of ”Verfremdung” is often simplistically described as theatrical devices (such as a play-within-a-play, change of scenery openly on stage, actors directly addressing the audience etc.) used to create an alienation effect. This would serve the didactic purpose of making the audience critically composed, as if this critical potential would plainly occur as a result of the audience being reminded of their position as spectators of a spectacle. In a society where the media and entertainment business is becoming increasingly self-aware, similar techniques the audience are used everywhere to ”shock” and to draw its attention. This is a conventional, rhetorical instrument; either you use it to sell, to propagate, or to educate.

I prefer to ignore the didactic aspects of Brecht’s Epic Theatre in favour of the more subversive ones: it is not identification that should be offered, but friction. Not education (“this is how you become a good citizen”), not greater awareness (“this is how it is you see”), not guilt and blame (“and it is your fault”), not revelation and deliverance (“but we are humble, sinful creatures”), not cosy togetherness in the arms of the good and fine arts (“let’s rejoice”). Instead you are invited to engage in a game of expectations, preconceptions, conventions and the will to understand. You put yourself at risk. The repeated shifts of perspective aim to complicate and concretize, engage and distance. There are always bigger and smaller contexts to take into consideration. (Do you get the picture?).

Next after sleep and work, most of our time is devoted to different kinds of mass media such as commercials, entertainment, news, propaganda etc. What do we take in and who dictates the rules? What communicative strategies are there if you do not want to engage in the mass media logic of attention, noise reduction, and promotion of opinions? If you seek a position that is as neither a fully integrated social being nor an alienated outsider? This is where I find Arendt’s idea of ”storytelling” and Brecht’s unmasking of established conventions interesting. They point to the borderland of the willingly stupid where questions are necessary, because nothing simply can be taken for granted. Nothing simply is. The story unfolds where you engage your subjective experience in the reading. What is normally hidden as part of the framework is dragged onto the arena and activated as part of the storytelling machinery.

We are quick to ”get it”, to accept the illusions of reality presented to us. We are as Johan Huizinga puts it ”Homo Ludens”, playful creatures. Rather than to alienate, ”Verfremdung” serves to make strange, to use our ability to respond to interruptions and propositions: adjust to this, picture that, (catch my drift?). And when you are ready to accept yet another representation or mode of adress: here we go again. The situation is uncertain, awaiting you. Your response matters. From this point of view communication is a potential place – a field of action rather than mere transmission of information and mechanisms of influence.

Janna Holmstedt (born 1972) Lives in Stockholm. Artist, stage designer, initiator of SQUID together with Katja Aglert (www.squid-net.com)



Яна Хольмстедт | Готовы ли вы поглупеть?

Шесть главных вопросов в теории коммуникации таковы: Кто говорит? Кому говорит? О чем говорит? Посредством чего? В какой ситуации? С каким эффектом? Эти вопросы используются для анализа различных форм коммуникации. Согласно классической модели, информация кодируется и затем передается от отправителя – по каналу связи – получателю, где сообщение декодируется. Чтобы передача информации прошла успешно, шум и помехи должны быть исключены. Преподаватель риторики, используя эту модель, строит свою речь в соответствии с сообщением, которое он хочет передать, – чтобы быть как можно более эффективным. Важно привлечь внимание аудитории и быть правильно понятым (Я ясно изъясняюсь?).

Можно ли эту медийную логику приложить к любой другой форме человеческой коммуникации, к искусству например, или к общению между друзьями?

Преподаватель риторики, с которым я говорила, ответил «да». Я же говорю «нет». Мы часто говорим, не имея в виду передать какое-то особое сообщение, ведь в процессе разговора имеет место опыт, который непросто уловить. Он не столько выговаривает себя, сколько раскрывается как движение между, как дрейф. В отличие от упомянутого выше преподавателя, с его четко поставленной целью быть ясно понятым, я считаю, что коммуникация начинается тогда, когда мы не понимаем.

Эффективная передача информации утилизирует все, что считается доказанным в установленных обобщениями рамках. Понимать значит быть соблазненным конвенциями или полагаться на них. (Как в случае, когда нас провоцируют; у провокатора и преподавателя риторики много общего.) Мы превращаем самих себя в пленников норм, дабы получить доступ к сфере «здорового смысла».

Я собираю истории. Истории нужны нам больше, чем факты. Это утверждение может показаться банальным, но я не верю, что мы такие уж искатели истины, какими заставляем себя выглядеть. Мы – искатели контекста.

Ханна Арендт говорила о «рассказывании историй» как о жизненно необходимой практике в гуманитарных науках, при том что сферой ее собственных интересов была политическая философия. Коль скоро невозможно достичь объективной точки зрения, поместив себя вне мира человеческих взаимоотношений, нам необходимо практиковать способность «наведываться в гости», как выражается Арендт. Это способность занимать разные позиции и точки зрения внутри мира, а не искать универсальной площадки обзора. Все абстрактные теории восходят к специфическому субъективному опыту, который нелегко оторвать от теоретических конструкций. В теоретизировании дело идет о вовлечении, а не об отстранении. Для Арендт, которую интересовал вопрос, как возможны демократия и политика, важно было активизировать вовлеченность, основанную на критическом понимании. («Я полностью понимаю» в таком контексте отнюдь не является конструктивной отправной точкой.)

Как и в случае Бертольта Брехта. Писатель и режиссер, он выступал за такой театр, который борется с любыми формами суггестивного реализма и эскапизма. Театр – это не убежище, это рабочее место, где публика должна активно вовлекаться в производство смысла, столкнувшись лицом к лицу с его механизмами. Брехт не дает никакой эмоциональной разрядки, никакого катарсиса, после которого можно отправиться домой с легким сердцем и спокойно проспать ночь напролет. Установка, к которой подводит Брехт, фокусирует внимание на помехах и неудобствах или на контр-историях. Не существует никакой безопасной и пассивной позиции, которую могла бы занять аудитория. Не остается места и для прорыва, чувства, которого часто ждут от искусств и которое они призваны были вызывать в нацистской Германии. В театре, куда люди обычно приходят, чтобы их поглотил вымысел и иллюзия реальности, Брехт указал на необходимость объективности.

Его концепцию «Verfremdung» часто упрощенно описывают как театральные приемы (такие как «пьеса в пьесе», перемена декораций на глазах у зрителя, прямое обращение актеров в зал и так далее), использовавшиеся для создания эффекта оуждения. И все ради дидактической цели сделать публику критически невозмутимой, как если бы этот критический потенциал мог возникнуть просто-напросто в результате того, что публике напомнили о ее положении зрителя на спектакле. В обществе, где медиа- и развлекательный бизнес становится все более и более сознательным, похожая техника «шокового» воздействия на публику используется повсеместно с целью привлечь внимание. Это конвенционный, риторический инструмент, неважно, используете ли вы его для эффективной продажи, распространения или воспитания.

Я предпочитаю игнорировать дидактические аспекты брехтовского «эпического театра» в пользу более подрывных. Следует предлагать не отождествление, а трение. Не воспитание («вот как становится добрыми гражданами»), не еще большую сознательность («вот каким образом обстоят дела»), не чувство вины и порицание («и все из-за тебя»), не откровение и спасение («ибо мы униженные, греховные существа»), не уютное единение душ в объятиях благого и возвышенного искусства («да возрадуемся!»). Напротив, вам предлагается принять участие в игре с ожиданиями, предубеждениями, конвенциями и волей к пониманию. Вы рискуете. Постоянные изменения перспективы служат цели усложнить и конкретизировать, вовлечь и отдалить. Всегда имеются большие и малые контексты, которые необходимо принять во внимание (Уловили суть?).

После сна и работы большая часть нашего времени уходит на различного рода масс-медиа, такие как реклама, развлечения, новости, пропаганда и тому подобное. Что мы воспринимаем и кто диктует правила? Какие коммуникативные стратегии имеются под рукой, если вы не хотите вовлекаться в масс-медиальную логику внимания, устранения шума и продвижения мнений? Если вы ищете позицию, при которой не были бы ни полностью интегрированным социальным существом, ни отчужденным аутсайдером? Вот где я нахожу идею «рассказывания историй» Арендт и брехтовское разоблачение установленных конвенций интересными. Они указывают в направлении пограничной области где обитают готовые поглупеть, и где необходимо задавать вопросы, потому что ничто просто так нельзя считать доказанным. Просто ничего не бывает. История разворачивается там, где вы вовлекаете в чтение свой субъективный опыт. То, что обычно скрывается как часть конструкции, вытаскивается на сцену и задействуется как часть механизма рассказывания.

Мы горазды «понимать», горазды принимать иллюзии реальности, которые нам предлагают. Как выразился Хейзинга, мы существа играющие, homo ludens. «Verfremdung» служит не столько тому, чтобы отчуждать, сколько тому, чтобы делать странным, чтобы использовать нашу способность отвечать на помехи и предложения: приноровись к тому, вообрази это (уловили мой ход?). И когда вы готовы принять еще одно изображение или модальность обращения, тут-то все и начинается. Ситуация неопределенная, она ждет вас. Ваш ответ имеет значение. С этой точки зрения коммуникация – это потенциальное место, поле действия, а не просто передача информации и механизм влияния.

Яна Хольмстедт (р. 1972) живет в Стокгольме. Художница, театральный сценограф, совместно с Катей Аглерт инициатор группы «SQUID» (www.squid-net.com)

AND ON THE MARKETS,
EXPLOITATION SAYS IT OUT LOUD:
I AM ONLY JUST BEGINNING.
BUT OF THE OPPRESSED,
MANY NOW SAY:
WHAT WE WANT WILL NEVER HAPPEN
WHOEVER IS STILL ALIVE MUST
NEVER SAY “NEVER”!



Tsaplya /Olga Egorova/, Nikolay Oleynikov, Dmitry Vilensky [platform "Chto Delat?"]
performance "Angry Sandwich-People, or The Praise of Dialectics"
with the support and participation of activists from the groups "Worker's Democracy"
and "The Pyotr Alexeev Resistance Movement"
Digital photos transferred onto DVD with sound



Ольга Егорова /Цапля/, Николай Олейников, Дмитрий Виленский [Платформа «Что делать?»]
Проект “Гнев Людей-бутербродов Или Хвала Дилектике”
при участии активистов из групп: «Рабочая Демократия» и «Движение Сопротивления
имени Петра Алексеева»
цифровые фотографии, переведенные в видео со звуком

Илья Калинин | Сценография капитала

«В вещах, людях, событиях есть нечто, делающее их такими, каковы они есть, и в то же время нечто, делающее их другими», – так формулирует Брехт свой принцип надежды, связанной с убежденностью в том, что жизнь неотделима от становления, а ее познание заключается не в оправдании, но в изменении. Именно этот диалектический акцент лежит в основе теории эпического театра, базирующегося на эффекте очуждения и критической ревизии аристотелевского понятия мимесиса. Задача искусства изображать не только сами вещи, людей и события, но и то *нечто*, что делает их отличными от самих себя. Если понимать мимесис как подражание существующему, то искусство не миметично. Миметична лишь посмертная маска, снятая с застывшего лица умершего художника. Напротив, искусство – и драматическое искусство в частности – исторично и диалектично. Оно миметично лишь в той степени, в какой связано с живой мимикой актера, его жестикulyацией, складывающимися в то, что Брехт называл «социальным жестом» – динамичным выражением социальных отношений, существующих в определенные исторические эпохи. Иными словами, искусство должно изображать нашу способность становиться другими, а также те механизмы, которые отнимают у нас эту способность. Задача театра – «Так показать мир, чтобы вызвать желание изменить его». В этом и состоит основной смысл брехтовского театрального проекта: драматизировать социальную критику Маркса, вывести на сцену фигуры его политической экономики, но самое главное, – создать такое, разомкнутое в зрительный зал, сценическое пространство, в котором эти фигуры были бы не только дезавуированы, но и начали бы функционировать иным образом, альтернативным по отношению к существующему порядку. Брехтовская сценография – это не просто один из самых интересных (но точно, не самый радикальный) театральный эксперимент левого авангарда, сочетавший драматургическое новаторство, технологические новшества и активную социальную позицию. До сих пор не исчерпанный потенциал этого опыта связан с попыткой построить новую политэкономическую модель, в которой потребление заключалось бы в участии в самом производстве (в которой сама оппозиция: потребление/производство должна быть снята), а труд рабочего был бы неотделим от рефлексии, направленной на преодоление отчуждающих эффектов, связанных с трудом и присвоением его продуктов.

То, что концепция «эффекта очуждения» (*Verfremdungseffekt*) состоит в утверждении необходимости аналитической (что для Брехта синонимично критической) дистанции как по отношению к художественному материалу, так и по отношению к самой социальной реальности, - очевидно и было эксплицировано самим Брехтом. Интереснее другое, - эффект очуждения имеет такое же отношение к технике актерской игры, как и к повседневной жизни. Собственно, это вообще не специфически эстетическое понятие. Его отстраняющий пафос трансгрессивен не только по отношению к иллюзорной (но от этого не менее прочной) четвертой стене, отделяющей сцену от зрительного зала (и воплощающей буржуазный идеал охраняемой законом тайны частной жизни), но и по отношению к границе, отделяющей условность искусства от кажущейся естественной безусловности жизни. Привычка обыденного мышления состоит в том, чтобы воспринимать знакомое и повторяющееся как естественное, детерминированное самой природой, а не господствующей социальной и экономической системой. Устойчивость системы заключается в том, что мы не только привыкаем к знакомому, но и перестаем замечать привычное. Наше сознание словно обутое в войлочные музейные тапки скользит, не оставляя следа, по льду привычного, даже не задумываясь о таких вещах, как кристаллическая решетка льда или химический состав воды.

Очуждение привычных вещей необходимо как препятствие, упершись в которое мы с удивлением оглядываемся вокруг. Теперь наше сознание испытывает трение, уже не проскальзывая по поверхности вещей, что одновременно позволяет осознавать ее фактуру и изменять ее. Согласно Брехту ««Эффект очуждения» состоит в том, что вещь, которую нужно довести до сознания, на которую требуется обратить внимание, из привычной, известной, лежащей перед нашими глазами, превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную. Чтобы знакомое стало познанным, оно должно выйти за пределы незаметного». Эффектом очуждения становится обнажение пронизывающих сферу социальной коммуникации ритуалов, которые в силу своей пульсирующей повторяемости слились с неким антропологическим горизонтом очевидности, являющимся неисчерпаемым ресурсом естественности и легитимности наличного социального порядка.

Эта политэкономическая перспектива театра Брехта, связанная с построением новой сцены производства и социального взаимодействия, позволяет увидеть в полемике со Станиславским больше, чем внутритеатральную дискуссию с новатором предыдущего

поколения, успевшим завоевать доминирующее положение, в том числе и в стране победившего социализма. В брехтовской критике системы Станиславского, редуцированной в целях конвейерного воспроизводства его последователями, мишенью становится именно то, что делает ее функциональной и структурной аналогией политической экономии развитого товарного капитала. Основанный на магии перевоплощения, театр Станиславского рассматривается Брехтом как машина по производству фантазмов, удовлетворяющих человеческое стремление к идентификации с социальными образцами, предоставляемыми некритически прочитываемым культурным наследием. В процессе перевоплощения актер «выключает собственное сознание и заменяет его сознанием» персонажа. Благодаря актерскому мастерству та же операция происходит и с сознанием зрителя. В результате все сливаются в некой коллективной галлюцинации, элиминирующей саму возможность какой-либо рефлексивной позиции, направленной как на социальные отношения, отпечатавшиеся в разыгрываемом на сцене произведении, так и на те отношения, которые определяют сознание самого зрителя. Фигура стремящегося к полному перевоплощению актера представляет собой абстрактную фигуру капитала, идеальная пластичность и текучесть которого позволяет ему перевоплощаться в любую товарную форму. Работа такой театральной системы репродуцирует фетишизирующую работу капитала, порождающего иллюзию товарной формы и заставляющую нас видеть вещи сквозь навязанные нам потребности.

В этом смысле театр Станиславского становится социальным институтом, подхватывающим функцию религии, целью которой, с точки зрения Брехта, «является воспитание безволия верующих». Напротив, Брехт разрабатывает процедуру работы со зрителем, внешне сходную, но по сути противоположную той, которую Луи Альтюссер концептуализировал как процедуру интерпелляции, - интродуктивного вписывания готовности к подчинению в структуру самой сцены обретения субъективности. Только в случае Брехта описанный Альтюссером оклик полицейского - «Эй, ты!» - становится жестом прямого и непосредственного обращения актера (не персонажа) к зрителю, превращается в акт некой позитивной субъективации. Зритель должен перестать быть потребителем продуктов работы театра, он должен быть вовлечен в их производство. Вместо потребительской идентификации с персонажем, зрителя пытаются убедить в необходимости собственной критической работы, собственной позиции по отношению к социальным условиям, ответственным за поведение персонажа и самого зрителя.

Брехт призывает к отказу от ложной, гипнотической идентификации, вызванной техникой перевоплощения. Перевоплощение – крайний случай капиталистического производства, в процессе которого рабочий утрачивает собственную субъективность, полностью приравнивается к выполняемой им работе, исчезает в ней, не оставляя ни малейшего отпечатка-клейма на произведенном продукте. Так же и идеальный актер Станиславского должен исчезнуть в изображаемом им персонаже, его рабочий талант – способность к полной десубъективации. Наоборот, идеальный актер Брехта – это рабочий способный не только к труду, но и к рефлексии над своим трудом, более того, - к демонстрации этой рефлексии и к побуждению к этой рефлексивной работе другого, прежде находившегося в пассивном состоянии чистого потребления. «Все то, что актер должен показывать, он должен сопровождать отчетливой демонстрацией показа». Таким образом, Брехт пытается усложнить от отчуждающей логики товарного производства. В отличие от рабочего, включенного в такой тип производства, труд брехтовского актера не отрицает его самого, актер не растворяется в абстракции самого труда, не снимается он и в объективности продукта. Разрабатываемый Брехтом принцип очуждения оказывается механизмом, позволяющим построить политэкономическую модель, альтернативную по отношению к отчуждающей экономике капитала. *Verfremdungseffekt* создает пространство, блокирующее проявления *Entfremdung*. Брехт использует энергию отрицания, конститутивную для отчуждения, для создания позитивного результата. Как пишет Брехт: «Очуждение как понимание – отрицание отрицания». Иными словами, очуждение – это отрицание отчуждения. Если «непрерывное историческое развитие отчуждает нас от поступков людей, живших до нас», то эффект очуждения, достигаемый как продукт работы актера и режиссера, призван объективировать это историческое движение и стоящую за ним социально-экономическую логику. В сценографии Брехта обнажаются, становятся видимыми и продукт (сценический образ, воплощенный игрой актера), и труд (сама игра), и рабочий (актер). Смысл брехтовского театра в выведении на сцену этой вибрирующей как напряженная сталь диалектики, согласно которой зерну не нужно умирать, чтобы дать жизнь колосу.

Илья Калинин (род. в 1975 году) филолог, историк культуры, критик, редактор журнала “Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре” живет в Москве и Петербурге



Ilya Kalinin | The Scenography of Capital

“In things, people, and events there is something that makes them the way they are, and at the same time, there is something that makes them other.” This is how Brecht formulates his principle of hope connected with the conviction that life is inseparable from becoming, and that its recognition does not amount to affirmation but to change. It is this dialectic accent that lies at the base of the epic theater, founded upon the “alienation effect” and the critical revision of the Aristotelean notion of mimesis. The goal of art is not just to depict things, people, and events themselves, but also to reveal this *something* that makes them other than themselves. If one understands mimesis as the imitation of what exists, then art is not mimetic. The only thing that is mimetic is the death mask, taken from the dead artist’s frozen face. Art, on the other hand, and dramatic art in particular, are historical and dialectical. It is only mimetic in the facial expressions and gestures of the actor, which amount to what Brecht called the “social gestus,” the dynamic expression of social relationships that exist within a definite historical epoch.

In other words, art needs to represent our capacity to become other, as well as those mechanisms that rob us of this capacity. The goal of the theater is “to show the world in a way that would evoke the desire to change it.” This is where the main point of the Brechtian theatrical project can be found: to dramatize Marx’ social critique, to bring the figures of his political economy onto the stage, but, most importantly, to transform the auditorium into the kind of open, scenic space in which these figure might not only be disavowed, but might begin to function in a way that differs from and presents an alternative to the existing order of things. Brechtian scenography is one of the most interesting (but certainly not the most radical) theatrical experiments of the leftist avant-garde, combining dramaturgical innovation, technical novelty, and an active social position. Moreover, its potential has not yet been exhausted, because it attempted to build a new politico-economic model. In this model, consumption would consist in participating in production, (the opposition of consumption/production would be sublated and rendered void), and labor would be inseparable from reflection, geared toward overcoming the alienating effects of labor and the appropriation of its products.

It is obvious that the conception of the “alienation effect” (*Verfremdungseffect*) consists in affirming the necessity for an analytical (which, to Brecht, is synonymous for a critical) distance from the artistic material as well as in relation to social reality. This conception was put forth by Brecht himself. But there is another aspect that is far more interesting. The “alienation effect” is related to the techniques of acting as much as it is related to everyday life. In fact, it is hardly a specific aesthetic notion at all. Its defamiliarizing pathos is not only transgressive with regard to the illusory (but no less enduring) fourth wall that divides the stage from the audience (thus embodying the bourgeois ideal of a private life guarded by a rule of secrecy), but also with regard to the border that separates art’s arbitrary, conventional nature from the unconventional, seeming natural quality of life as lived. The habitual nature of everyday thinking consists in perceiving the familiar and the repetitive as something natural, determined by nature itself, and not by the dominant socio-economic system. The system’s stability does not only consist in the fact that we grow accustomed to what is already known, but that we stop noticing the familiar altogether. It is as if our consciousness were sliding along wearing the kind of felt slippers one wears in a museum, leaving no traces on the ice of the familiar,

not even stopping to think about things like the structure of ice-crystals or the chemical composition of water.

The alienation of familiar things is necessary as an obstacle; when we encounter it, we begin to look around in surprise. Now our consciousness experiences friction. It no longer slips across the surface of things, but simultaneously allows us to become aware of their texture and to change them. According to Brecht, the “alienation effect” consists in transforming a thing that needs to be brought to consciousness, a thing that requires attention. This thing needs to stop being something that is familiar, well-known, and right in front of us, and has to become something special, striking, and unexpected. For the familiar to be known, it needs to step beyond the bounds of the imperceptible. The alienation effect exposes rituals that interfuse the sphere of social communication, which, on the grounds of their pulsating repetition, have bled into a certain anthropological horizon of obviousness, thus forming an inexhaustible resource for the naturalness and legitimacy of the social order at hand.

This politico-economic perspective of the Brechtian theater, connected to the construction of a new scene of production and social interaction, allows us to see more in the polemic with Stanislavsky that an inner-theatrical discussion with the innovations of the preceding generation, which had gained a dominant position, and not only in the country of victorious. In his criticism of the Stanislavsky method, which had been reduced for assembly-line reproduction through his followers, Brecht targets the aspect that makes it a functional and structural analogy to the political economy of developed commodity capital. Brecht sees Stanislavsky’s theater, which is based on the magic of impersonation, as a machine that produces phantasms, thus satiating the human desire to identify with social images supplied by an uncritical reading of the cultural legacy. In the process of impersonation, the actor “turns off his own consciousness and replaces it with the consciousness” of the character. Thanks to the actor’s mastery, the same operation then takes place in the spectator’s mind as well. As a result, everything bleeds together into a certain collective hallucination. This hallucination eliminates the very possibility of any reflexive position that might target both social relations – which leave their imprint on the piece that plays out on stage – as well as the relations that determine the consciousness of the spectator himself. The figure of the actor who strives to reach complete impersonation represents the abstract figure of capital, whose ideal plasticity and fluidity allows it to impersonate any commodity form. The work of a theatrical system like this one reproduces the fetishized labor of capital, which engenders the illusion of the commodity form and forces us to see things through the exigencies that it imposes.

In this sense, the theater of Stanislavsky becomes a social institution that takes over the function of religion, whose goal, in Brecht’s opinion, is to “school the believer in passivity.” Countering Stanislavsky, Brecht develops a procedure of working with the audience that is outwardly related, but that is essentially its opposite. Louis Althusser conceptualizes this as a procedure of interpellation – an introjective framing of the willingness to submit to the structure of the scene at which subjectivity is gained. Only in the case of Brecht, as described by Althusser, the policeman’s challenge “Hey, you!” becomes a gesture through which the actor (not the character) addresses the spectator directly and immediately, thus generating a certain act of positive subjectification. The spectator is intended to cease being a consumer of the product that the work of the theater generates, becoming involved in their production. The goal is to replace the consumerist identification with characters by convincing the spectator of the necessity of his own critical work in examining his own position with regard to the social conditions, to make him responsible for the character’s behavior and for his own.

Brecht calls for a rejection of the false, hypnotic identification that the technique of dramatic impersonation will engender. Impersonation is an extreme case of capitalist production. In the productive process, the worker loses his own subjectivity and is completely equated to the work he is executing, disappearing in it without leaving even the slightest imprint or mark on the resulting product. Much in the same manner, Stanislavsky’s ideal actor is meant to disappear into the character he is representing; his operative talent consists in the ability to achieve complete desubjectification. In contrast, Brecht’s ideal actor is a worker who is not only capable of labor, but also of reflecting upon his labor, and what’s more, of demonstrating this reflection in order to spark this work of reflection in others still caught in the passive state of pure consumption. “The actor must accompany everything he has to show with the clear gestus of showing.” In this way, Brecht attempts to elude the alienating logic of commodity production. Unlike a worker who is involved in this type of production, the labor of the Brechtian actor does not negate the actor himself; the actor does not dissolve in the abstraction of labor itself, nor is he cancelled out by the product’s objectivity. The principle of alienation that Brecht developed proves to be a mechanism that allows the construction of a politico-economic alternative to the alienating logic of capital. The *Verfremdungseffekt* produces a space that blocks the appearance of *Entfremdung*. Brecht uses the energy of the negation constituent to alienation to construct a positive result. As Brecht writes: “Alienation as understanding is the negation of negation.” In other words, alienation is the negation of alienation. If “unceasing historical development alienates us from the actions of people who lived before us”, then the alienation effect, a product of work done by the actor and the director, is called upon to objectify this historical movement and its underlying socio-economic logic. Brecht’s scenography exposes the product (the scenic image that the actor’s performance embodies), labor (the performance itself), and the worker (the actor), rendering all three visible. The point of the Brechtian theater is to bring onstage this dialectic, which vibrates like steel under tension. According to its logic, the seed does not have to die first in order to bear fruit.

Ilya Kalinin (born 1975), philologist, historian of culture, critic. Lives in Moscow and Petersburg, Co-editor of *Neprikosnovennij Zapas (NZ)*, a Journal on Debates in Politics and Culture, Moscow.

CERTAINTY IS NEVER CERTAIN.
IT WILL NOT STAY THE WAY IT IS.
WHO DARES SAY “NEVER”?
WHO’S TO BLAME
IF OPPRESSION REMAINS?



Брехт. Земля. Хельсинки. Декабрь. Кофе. Сигареты. Кирккопельто. Магун.

Поддаваясь навязчивой страсти к повторению, два бескомпромиссных авангардиста, Эса Кирккопельто (финский философ, драматург и театральный режиссер) и Артем Магун (русский философ), отправились пить кофе в привокзальный ресторан города Хельсинки. В этом вычурном здании в стиле модерн, и в этом ресторане состоялись, по версии Брехта, «Диалоги Беглецов», которые он писал в Хельсинки в 1940 году. А теперь, в 2005 году, между Кирккопельто и Магуном состоялся следующий разговор.

Артем: У меня есть с Брехтом одна проблема – это уникальность его фигуры. Он нашел способ совместить авангард (в смысле разрушения формы и демонстрации техники) с прямым политическим высказыванием, и способ этот до сих пор актуален, хотя конкретные позиции Брехта нам сейчас, может быть, и не так близки. Но Брехт почти один такой.

Эса: То, что Брехт остается столь одинок, это не его вина, это печальная характеристика второй половины 20 века. Но если мы расширим то поле зрения, то мы увидим, что Брехт не так уж и уникален. Он принадлежит к долгой традиции романтической художественной формы, точнее традиции, которую можно обозначить, вслед за Гельдерлином и Беньямином, как революционную трезвость.

Артем: Что ты имеешь в виду? Я думал, в Германии, среди всех политических ориентаций, были издавна развиты традиции пивопития...

Эса: Конечно, но ведь есть еще трезвость на уровне тона: например, можно говорить об отрезвлении - или пробуждении, как Беньямин. Я бы объяснил, что такое трезвость, при помощи понятия «прозаического». Прозаический тон – медленный, запинаящийся, открытый, саморефлектирующий, в нем отсутствует целостная точка зрения. Кант, Гельдерлин, затем иенские романтики, также Наверное Клейст, Бюхнер – вот та постреволюционная традиция, которая отвергла и шоковую разрядку напряжения в экзальтированной риторике, и идею постепенного прогресса. Именно этих «немецких людей 1789» Беньямин в 1939 году противопоставил нацистам

Артем: Итак, две немецкие традиции?

Эса: Да, и они достаточно близки, но для Беньямина задачей критики было выявить разницу между ними. Именно в вышеупомянутом смысле. Так, например, романтики многое взяли у Фихте, но они отвергли ключевую вещь: представление Фихте о том, что бесконечность субъекта разрешится в бесконечном историческом прогрессе.

Артем: Одним словом, они отвергли либерализм!

Эса: Верно, хотя позже Фихте стал крайним националистом, и не случайно. К сожалению, некоторые романтики последовали за ним в этой одержимости.

Артем: Значит, есть две модернистских традиции, или скорее модернистская и авангардная традиции. И их не всегда просто различить. Позже, это противостояние превращается в оппозицию между фашизмом и левым искусством: «эстетизацией политического и политизацией искусства», в терминах Беньямина. И когда Беньямин говорит «политизация искусства», он имеет в виду как раз Брехта.

Эса: Да, в Веймарской Германии присутствовали обе традиции, и их было нелегко разграничить. Это была эпоха экспрессионизма: экспрессионизм – это ветвь романтизма или модернизма, которая близка к самому худшему. Экспрессионизм, который критиковал Беньямин, был захвачен немецкой «волей к искусству», мечтой основания нации на эстетической основе. В экспрессионизме, на мой взгляд (но я не уверен в этом), есть некая вера в невинное, нетронутое ядро человечности, которое нужно освободить из под спуда разложения! Но это очень слабая позиция! Она может оправдать что угодно!

Артем: В России, аналог экспрессионизма можно искать в футуристическом и формалистическом движении, особенно в Шкловском, который по-видимому «подарил» Брехту понятие остранения, Verfremdung. При всей очевидной близости между Шкловским и Брехтом, мы видим у Шкловского волю к обнажению грубой реальности, в то время как у Брехта прием используется, чтобы критически продемонстрировать ригидность реальности и исследовать возможности ее изменения. Любимый троп Шкловского – метафора, а у Брехта это конечно ирония (в строгом смысле высказывания, отрицающего само себя).

Но ирония может быть и опасна. Как в дурной версии романтической иронии (опять же, эта эстетизирующая линия присутствует в романтизме с самого начала), где она (опять, не без влияния Фихте) утверждает безответственную фrivольность любой субъективной позиции и как в сегодняшней циничской идеологии, где она утверждает пассивность субъекта.

Интересно, что в России в 1930х годах тоже происходит движение от метафоры к иронии: от футуристов к обэриутам. Во всей политической двусмысленности этой фигуры.

Эса: Да-да, и в Веймарском экспрессионизме присутствовали обе эти тенденции – к грубому натурализму и пассивной иронии. Они очень хорошо сочетались. Да и Брехт не имел иммунитета к тем же опасностям, что увлекали русское искусство. Беньямин, который в ранней юности примыкал к экспрессионистскому «Молодежному Движению», очень рано дистанцировался от экспрессионизма, особенно от кружка Штефана Георге (а также, тоже довольно рано, от Хайдеггера). Но у Брехта эволюция заняла больше времени. Он начинал в 1920е как экспрессионистский драматург, пьесами «Баал» и «Трехгрошовая опера». Здесь он представил, с отстранением и отвращением, характерным для экспрессионизма (подумайте о Брохе и Канетти) inferнальную картину общества, «как оно есть в действительности». И он сразу стал модным драматургом! Буржуазная публика на руках его носила! Но именно этот успех заставил его задуматься. Он поставил эксперимент, и этот эксперимент провалился. Ну и потом, для Брехта было существенно, что он стал свидетелем, в конце 1920х, как полиция расправлялась с рабочими на улицах Берлина. В общем, в результате Брехт принципиально поменял свои установки.

Артем: В общем, как в случае с Фихте, мы имеем не одну, а две линии расхождения. Одну – с фашистской зачарованностью шоковым образом, другую – с циничной либеральной отстраненностью.

Эса: Да, и возможно, это одна и та же линия. Когда Брехт ее осознал, то он радикально поменял свою стратегию, начав внедрять в искусство дидактическое, интеллектуальное содержание. В то время как Шкловский привилегировал непосредственное зрительное восприятие (потому

он и предпочитал метафору!), Брехт ставил акцент на мышлении (и потому предпочитал иронию).

Артем: Но здесь ведь появляется и третья опасность: догматический рационализм сталинского типа: ирония платоновского образца, ирония того, кто знает истину...

Эса: Да, но посмотри: Брехт делает много прямых дидактических высказываний, но он никогда не дает одного окончательного ответа. Его политика всегда была амбивалентной. Особенно в отношении Сталина: иногда он встает на его сторону, иногда, как в датских беседах с Беньямином, он его остро критикует. Подумай об амбивалентности «Ме-Ти». Такая амбивалентность иронии подражает противоречиям которые, согласно Марксу, определяют каждый способ производства.

Артем: Ну вот, снова – амбивалентность...

Эса: Но именно здесь мы приходим к тому, что искали – отношению искусства и политики. Брехт видел свою художественную задачу в том чтобы показать, что все всегда могло бы сложиться по-другому. Это сознание внутреннего избытка, сверхдетерминации мира – не его изобретение, но фундаментальный смысл всего искусства, особенно театра. После Брехта, в театре важен не столько персонаж, сколько актер, и тело актера, которое не подражает ничему в отдельности, но которое демонстрирует свою фантастическую миметическую силу, власть изменяться. В театре Брехта «вчувствованию» ставится барьер, и внимание переносится с персонажа на актера.

Артем: Тут ты явно подразумеваешь свой собственный экспериментальный театр. Это театр телесной трансформации, театр «становления животным», или «становления вещью»...

Эса: Я серьезно поменял свой подход в последние несколько лет. Театр 20 века был режиссерским театром – таким тотальным искусством, которое использовало все каналы и средства, чтобы усилить зрелищный эффект. Театр Брехта, как большая часть других экспериментальных произведений искусства, сохранил диалектические отношения со зрелищем, хотя бы в том, что он критиковал и подрывал его всеми возможными путями. Я и мои актеры, мы, наоборот, попытались отставить эту диалектику в сторону и сосредоточиться на жестах: на жестах, которые создают и открывают собственное пространство, собственное сообщество и собственный мир, без того, чтобы заранее их определять. Всегда есть возможность сделать правильный жест (так же как, например, найти правильный тон), который не будет апроприирован, но который сможет послужить источником неисчерпаемой свободы и радости.

Артем: Ок, но это похоже на новую формулу автономии искусства.

Эса: Да и нет. Я думаю, что модернистская художественная форма, со времен Романтизма, не является просто критиком или паразитом общества. Она представляет собой модель другого рода общества, не в смысле утопии, а в смысле существования, которое постоянно ставит господствующий порядок под вопрос. Именно потому его автономия должна пониматься буквально, в политическом смысле. Как Брехт нашел свой способ отнесения искусства к политике? Он говорит это прямо: «Они (нацисты) пролетаризировали и меня. Они не только отняли мой дом, мой пруд с рыбами и мою машину. Они отняли у меня мою сцену и мою аудиторию (Беньямин, «Беседы с Брехтом»). То есть искусство Брехта было поставлено под угрозу эстетизирующей политикой буржуазии. Я бы не занимался политикой, говорит он, но я был пролетаризован в качестве художника, лишен моих средств производства. Поэтому я должен был сделать мое искусство политическим, то есть революционизировать отношение искусства к политике, заступив в неизвестное. В моем театре, я тоже предлагаю перераспределение, переразделение искусства и политики. И хороший знак в том, что мне удается рассердить официальных критиков и чиновников: они злятся на наши представления, хотя мы не нарушаем общественной морали и не выкрикиваем провокационных лозунгов.

Артем: Конечно: они хотят откровения, катарсиса, а ты предлагаешь им физкультурное упражнение. Именно это имел в виду Беньямин, когда противопоставлял фашистское искусство шока левому искусству тренировки и привыкания. Возражая Шкловскому, мы должны заметить, что задача искусства – не в том, чтобы разрушить привычку (и вернуть вещь сознанию), а наоборот, создавать новые привычки! Задача искусства – тренировка, в смысле проникновения в само тело человека и трансформации его материального бытия (а не просто мифической «души»). Ты что-то по-настоящему узнаешь, только когда вещь входит в твое тело. Только тогда ты собственно начинаешь ее мыслить (важные вещи о мышлении понял в этой связи Лев Выготский – еще один автор, который продуктивно оттолкнулся и ушел от формализма).

Эса: Но мое искусство – не только о телах – оно также о членениях и соединениях тел. Когда я, в своем театре, ломаю границы между людьми и животными, я меняю структуры, при помощи которых мы воспринимаем мир. Беньямин называл эти структуры «созвездиями» или «идеями». «Идеи» - это не ментальные образы, а материальные отношения между вещами. Интеллектуальный театр способен постоянно революционизировать эти отношения.

Артем: Твой театр остается брехтовским театром остранения и «удивления»: ты показываешь, что тела ближе к другим вещам, чем к каким-либо «личностям». И, в отличие от брехтовского театра, эти тела не разговаривают. Ты следуешь древней воле человека понимать немой «язык планет» (Лакан), который является скрытой матрицей любого языка.

Эса: Не только понимать, но и говорить на нем. Задача не в том, чтобы исключить какую-то часть мира из всех отношений, но в том, чтобы переустановить миметические отношения с тем, что мы не смогли сознательно ассимилировать. Политика сегодня немислима без отношений с животными и с потенциальными инопланетянами. Наша гуманистическая вселенная находится в состоянии истощения и стагнации.

Артем: В общем, если можно так выразиться, нашей задачей сегодня является опять тотальное искусство, но совершенно в новом смысле: не в смысле художественного выражения через многообразные «каналы», но в смысле проникновения искусства во всевозможные практики, с целью развития и высвобождения этих практик. Не только политика как искусство, но и гимнастика как искусство и например медицина как искусство. Но не наоборот – «искусство как политика» и т.д. Таким образом, искусство (Kunst, от künnen, мочь) станет школой человеческих способностей обращаться с вещами, превращаясь в вещи.

Эса: Наши одинокие тела на меньшее не согласятся.

(Бармену, по-фински) Так что мы вам должны?

Записал Артем Магун (авторизовал Эса Кирккопельто).



WHO'S TO BLAME IF OPPRESSION REMAINS?
WE ARE.
WHO CAN BREAK ITS THRALL?
WE CAN.
WHOEVER HAS BEEN BEATEN DOWN
MUST RISE TO HIS FEET!
WHOEVER IS LOST MUST FIGHT BACK!

Brecht. Earth. Helsinki. December. Coffee. Cigarettes. Kirkkopelto. Magun.

Driven by the compulsion, to repeat, two non-compromising avant-gardists, Esa Kirkkopelto (Finnish philosopher, playwright, and theatre director) and Artiom Magun (Russian philosopher), went to drink their afternoon coffee at the railway station of Helsinki – the flamboyant monument of modernist national-romantic architecture where Brecht wrote his “exile dialogues” in 1940. There, they had the following discussion.

Artiom: One of the problems I have with Brecht, is the seemingly unique status of this figure. Because he provided a way to combine avant-garde art (destruction of form and exposition of the technique) with direct political engagement that still makes sense today –even though his concrete political statements may have become obsolete. And as for other similar type of avant-gardism – like Marinetti’s futurism, and even the “futurism” of Mayakovsky – they seem to be suspect now, since they either tend toward self-sufficient fascist hysteria, or toward autonomous, elitist art.

But exceptions prove the rule, or point at some deep misunderstanding.

Esa: That Brecht remains so solitary is not his fault, but a sad characteristic of the last half-century. But against a broader historical horizon, he was not at all unique. Brecht belongs to a long tradition of the German romantic art form, more precisely to the tradition that we may call, with Hölderlin and Benjamin, revolutionary sobriety.

Artiom: What do you exactly mean? I thought, Germans of all political orientations have always been serious beer-drinkers...

Esa: Well, there is sobriety at the level of tone, too: one might perhaps talk of sobering up, or waking up, to speak again with Benjamin.

I would explain this idea of sobriety through the notion of the prosaic. The prosaic tone is slow and stumbling, open and self-reflective, lacking any gathering point of view. Kant, Hölderlin, then the German romantics of Jena, maybe also Kleist or Büchner: here is the post-revolutionary tradition that rejected both the violent discharge of all tensions in exalted rhetoric, and the idea of gradual progress towards the better. Those “Germans of (17)89” whom Benjamin contrasted to the Nazi Germans in 1939, responded to the revolution in their own way – I don’t know how exactly to put it ...

Artiom: Perhaps through intensification?

Esa: What do you exactly mean by this?

Artiom: I mean it literally, as the internalization of tension.

Esa: In this case, yes, that makes sense.

Artiom: So, again, there are two German traditions?

Esa: Yes, and they are very close, but for Benjamin it was the political charge of criticism to see and make a difference, precisely in this sense. Romantics, for example, took much from Fichte, but they rejected the crucial thing: Fichte’s belief that the subject’s infinity is somehow resolved in gradual historical progress.

Artiom: Liberalism, in a word...

Esa: Right, but then Fichte became an extreme nationalist, which was not by chance, although unfortunately some of the romantics joined him later in this obsession.

Artiom: So, there are two modernist traditions, or rather a modernist tradition and the tradition of the avant-garde, which are not always easy to distinguish. Later, this controversy comes to mean: leftist art versus fascism; “aestheticization of politics versus politicization of art”, to come back to Benjamin. And Benjamin is thinking of Brecht when he refers to the “politicization of art”.

Esa: Yes, and of course in Weimar Germany, both of these traditions existed, and, again, it was hard to distinguish them from one another. It was the time of expressionism – and expressionism is a kind of romanticism or modernism which comes close to the worst. As criticized by Benjamin, German expressionism still remained captive to the German “will to art” (Kunstwollen), the dream of founding the nation on an aesthetic basis. In expressionism, I think

(although I am not sure), there is a sense of some innocent and healthy core of humanity, to be found beneath all the corruption. The problem of this position is its weakness. One can justify anything on its basis!

Artiom: In Russia, an analogy to expressionism was to be found in the movement of futurism and formalism, particularly in Shklovsky who probably “donated” his notion of “Verfremdung,” or estrangement to Brecht. As close as Shklovsky and Brecht may be, we see in Shklovsky the will to expose raw reality, while in Brecht we have the critical demonstration of its rigidity, and the search for its possible transformation. Shklovsky’s preferred trope is metaphor, and for Brecht, it is certainly irony – the figure of ambivalence. But irony can also be dangerous! As in the decadent version of romantic irony (again, this aestheticizing line is present in romanticism from the beginning, and again, it is not without Fichte’s influence), where it affirms the frivolous irresponsibility of any subjective position, and in today’s cynical ideology, where it justifies the passivity of the subject. If, speaking of Russian art, we move from futurists to the Oberiu art of the 1930s, then we see that the issue at stake was irony, not metaphor. And again, politically, this irony was ambivalent.

Esa: Yes, and in Weimar expressionism, both tendencies, to raw naturalism and to passive irony, were present at once. In fact, they went together very well. And Brecht was not immune to the kind of dangers that the Russian art faced. Benjamin, who was first a part of the expressionist youth movement, was very young when he distanced himself from all of this - particularly from the George circle (and, also very early on, from Heidegger). Now, for Brecht this evolution took longer. He started, in the 1920s, as an expressionist playwright, with “Baal” and the “Threepenny Opera”. In them, he presented, with a disgusted detachment so characteristic for expressionists (think of Broch or Canetti), the hellish picture of his society, “as it really was”. And then, he became a really fashionable guy! The bourgeois public gave him standing ovations! But precisely this success made him think. He had made an experiment, and this experiment had failed. It was no less important for him to see, in the late 1920s, how the police were slaughtering manifesting workers in the streets of Berlin. And so, he changed his attitude.

Artiom: So, like with Fichte, we have not one but two points of divergence. One is with the fascist fascination with the shocking image, while the other is with cynical liberal detachment.

Esa: Perhaps this is one and the same point. When Brecht became conscious of it, he radically changed his strategy, and started introducing didactic, intellectual content into his art. Where Shklovsky privileged immediate optic perception (that’s why he preferred metaphor), Brecht came to privilege thinking (and thus, preferred irony).

Artiom: But here is yet another, third danger: the dogmatic rationalism of Stalinist kind: the irony of a Platonic kind, the irony of someone who knows the truth...

Esa: Yes, but look, Brecht supplies many direct didactic statements, but he never has one finalizing answer. His politics was constantly ambivalent. Particularly with regard to Stalin: sometimes he takes Stalin’s side, sometimes, like in the Danish discussions with Benjamin, he sharply criticizes him. Think of the ambivalence of the “Me-Ti”. Such ambivalent irony mimics the contradictions that define, according to Marx, any given mode of production.

Artiom: Here we go again – the ambivalence...

Esa: Ah, but this is precisely what we have been searching for: the relationship of politics to art. Brecht saw his artistic task in showing that “things could be otherwise”. This awareness of the excess and of the overdetermination inherent to the world is not his invention but the fundamental message of all art, particularly of the theater. What, since Brecht, is important in theater, is not the character, but the actor and the actor’s body, which imitates nothing in particular but exposes its fantastic mimetic power, its power to change. In Brecht’s theatre, “identification” (Einfühlung) is interrupted, and attention is displaced from the character to the actor.

Artiom: And here, you already seem to be speaking of your own experimental theater. It is a theater of bodily transformations, of “becoming-animal”, or “becoming an inanimate thing”...

Esa: Yes - and I have seriously changed my approach in the last years. 20th century theater was “director” theater, a kind of total art that used all channels and media to increase the spectacular effect. Brechtian theatre as well the major part of experimental creations retained a dialectical relationship with the spectacle, if only by criticizing and disturbing it in all the possible ways. My actors and I, on the contrary, have tried to abandon this kind of dialectics as a whole and to concentrate

in producing mere gestures: letting them create and open their own space, their own community and world, without determining them beforehand. There is always a possibility to produce a right gesture (think of the right tone, in literature) which cannot be appropriated but which can form an inexhaustible source of liberty and joy.

Artiom: Ok, but this seems to be a new version of the autonomy of art.

Esa: Yes and no. I think the modern art form in itself, since Romanticism, is not just a critic or a sort of parasite in bourgeois society, but constitutes a model for another kind of society, not in an utopian manner, but as an way of existing that never ceases to challenge the prevailing order. This is also why its autonomy is to be understood literally, i.e. politically.

Artiom: Well, but this is precisely Adorno’s notion of autonomy.

Esa: Maybe so. But how did Brecht find his way of relating art to politics, the way that you call so unique? Well, he says this directly: “they’ve proletarianized me too. It isn’t just that they’ve taken my house, my fish-pond and my car from me; they’ve also robbed me of my stage and my audience” (Benjamin, “Conversations with Brecht”) – his art was threatened by the aestheticized politics of the bourgeoisie. I would not make politics, he says, but I was “proletarianized” as an artist, and deprived of my means of production. So I had to make my art political, that is, to revolutionize the relationship of art with politics, by reaching into the unknown. In my art, I also want to propose a redistribution or redivision of art and politics. And the best proof is the reaction of official people: they sometimes get really angry or perplexed with our demonstrations, although we do not offend public morals or scream out any provocative slogans.

Artiom: They want a revelation, they want catharsis, and you offer them physical training. This is precisely what Benjamin meant when he opposed to the fascist art of shock, the leftist art of training and habituation... Against Shklovsky, one has to point out that the task of art is not to destroy habit and bring things into consciousness. Rather, the task of art is habit or training, in the sense of the penetration, transformation of the very material being of humans (and not just their mythical “mind”). You really come to know some new thing, when it enters into your body. It is then that you start to think it (and not when you become “conscious” of it). If someone really understood what thinking is about, it is Lev Vygotsky: one more figure of the 1930s who started as a formalist and then took distance to formalism, in a very productive way.

Esa: Yes, but my art is not only about bodies, it is also about their divisions and groupings. When I break, in my theatre, the borders between humans and animals, I change the structures in which we perceive the world. Benjamin called these structures “constellations” or “ideas”. “Ideas” are not some mental images, they are material relationships among things. Intellectual theater is able to revolutionize these relationships constantly.

Artiom: Your theater remains a Brechtian theater of estrangement and “surprise”: you show bodies that are closer to things than to human “persons”. And, unlike Brecht’s theater, these bodies do not speak. There seems to be some hermeticism in this – oriented toward something that is precisely beyond all relationships. You pursue an ancient human will to understand the silent “language of the planets” (Lacan) which is the secret matrix of all language.

Esa: Not to only to understand, but to speak it. It is not to exclude some part of the world from all relationships, but to re-establish a material relationship with what we have failed to subsume by consciousness. Politics today is unthinkable without a relationship with the animals and with the extraterrestrial. Our humanist universe is in a state of exhaustion and stagnation.

Artiom: Maybe one could put it as follows: today our ambition is again to total art – not in the sense of artistic “expression” through many channels, but in the sense of penetration of art into all possible practices – aiming to criticize, develop, and liberate these practices. Not just politics as art, but gymnastics as art, or medicine as art. And not vice versa. Art (Kunst, from können) would then be a school of human capacity to deal with things by becoming into them.

Esa: Our lonely bodies would not settle with anything less. (To the waiter, in Finnish): So what do we owe you?

(Recorded by Artem Magun and authorized by Esa Kirkkopelto)



Давид Рифф | Апология очевидного?

+++

Когда нечто кажется «очевиднейшей вещью в мире», это значит, что всякая попытка понять этот мир провалилась. (1)

+++

Прочитанный сквозь призму усталости, вопрос «Почему Брехт?» кажется прологом к апологии очевидного. Хотя брехтовская эстетика является *неотчуждаемой* частью культурного наследия современности, ее политическое значение еще только предстоит вернуть. Это понятно. Брехтовский ореол – женщины в косынках, мужчины в рабочих кепках, пение шарманки, сильный свет, редкие опоры конструкций, действие, разыгрываемое как можно ближе к рампе, – превратился в стилистический ресурс современной культуры. Метод Брехта был разобран на ряд жанровых составляющих, инструментарий для производства знания. Брехт и повсюду и нигде, что приводит к странной смеси ностальгии и «усталости от Брехта». Брехт, быть может, и *неотчуждаем*, но где Брехт – политический художник, практический философ, марксист? Не почему Брехт, но – какой Брехт?

+++

М-р Стриплинг: М-р Брехт, не могли бы вы сказать Комитету, сколько раз вы бывали в Москве?
М-р Брехт: Пожалуйста. Меня приглашали в Москву дважды.
М-р Стриплинг: Кто вас приглашал?
М-р Брехт: Первый раз меня пригласили показать фильм, документальный фильм, который я помог снять в Берлине.
М-р Стриплинг: Как назывался этот фильм?
М-р Брехт: Название... это название Берлинского пригорода, Кюле Вампе.
М-р Стриплинг: Когда вы были в Москве, вы встречались с Сергеем Третьяковым?
М-р Брехт: С Третьяковым – да, встречался. Это русский драматург.
М-р Стриплинг: Писатель?
М-р Брехт. Да. Он перевел кое-какие мои стихи и, думаю, одну пьесу.
М-р Стриплинг: Господин Председатель, «Интернациональная Литература» № 5 за 1937 год, изданная Государственным издательством «Художественная литература» в Москве, напечатала статью Сергея Третьякова, ведущего советского писателя, об интервью, которое он взял у м-ра Брехта. На странице шестьдесят он говорит: «...Брехт изучает и цитирует Ленина как великого мыслителя и как великого мастера прозы. Традиционная драма изображает борьбу классовых инстинктов. Брехт требует, чтобы на место борьбы классовых инстинктов пришла борьба общественного сознания, общественных убеждений. Он утверждает, что ситуация не только должна чувствоваться, но должна быть объяснена-выкристаллизованна в идею, которая перевернута мир».
Вы вспоминаете это интервью, м-р Брехт?
М-р Брехт: Нет. (Смех.) Это, должно быть, написано лет двадцать назад или около того. (2)

+++

Проблема в том, что линия расследования «Почему Брехт?» так же неотделима от тотальности современного культурного производства, как и сам Брехт. Возвращение и политико-эстетическая актуализация нейтрализованных мыслителей-марксистов рискует сегодня превратиться в средство реконструкции идентичности (бренда): как только левые вновь установят гегемонию над своим нейтрализованным прошлым, запустив его механизм в работу, их (левых) можно будет идентифицировать и тем самым двинуть на рынок – без ничего, в одной своей реконструированной идентичности. Это знаменует пресловутое начала конца, прежде чем начало успеет начаться.

+++

Фон Триер: Это история основана на тексте Бертольта Брехта. Это песня [песня «Пиратки Дженни» из «Трехгрошовой оперы», которую вы наверняка знаете, о корабле, заходящем в гавань. У него пятьдесят пушек и много мачт. [Звонит мобильный телефон Фон Триера, у него знакомая мелодия. Фон Триер отвечает, но на том конце раздается молчание.]
Капла: Какая хорошая мелодия!
Фон Триер: Да, это Интернационал!
Капла: Расскажите поподробнее о песне Брехта. (3)

+++

Установленная «слева» биополитического культурного поля, вся бесценная работа по трудоемкой реконструкции и актуализации методов становится абстрактным производительным трудом. В этом смысле ответ на вопрос «Почему Брехт?» сталкивается лицом к лицу с непреодолимой негативностью: подобно всему остальному, он рискует быть включенным в качестве пустой фигуры, товара, отчужденного от себя самого. Или, если совсем без обиняков, ответ на вопрос «Почему Брехт?» попросту кажется слишком очевидным, чтобы обеспечить отправную точку для какой-либо содержательной диалектики.

+++

Мастер Гегель учил: все, что существует, есть только благодаря тому, что также не есть; это значит, – благодаря тому, что оно становится или исчезает. В становлении содержится *бытие* и *небытие*, точно так же и в становлении. Становление переходит в исчезновение, а исчезновение – в становление. Из исчезающей вещи получается другая вещь, в становящейся вещи исчезает другая вещь. Таким образом, покоя нет ни в вещах, ни в наблюдателе. Уже в процессе говорения ты, говорящий, изменяешься, и изменяется то, о чем ты говоришь. Но пусть даже в каждой новой вещи есть нечто старое, но все-таки совершенно свободно можно говорить о новых и старых вещах. У тех, кто правильно применяет Великий Метод, манера говорить становится не более неопределенной, а более определенной.

Мастер Гегель сказал: вещи – это события. Состояния – это процессы. Процессы – это переходы. (4)

+++

Итак, что если утвердительную реконструкцию Брехта понимать как обходной маневр, «подрывное утверждение», как нечто, что кажется очевидным и, следовательно, приемлемым для господствующего (либерального) образа-товара левых, но в действительности порывает с доминирующими стереотипами левой культурной идентичности? *Plumpes Denken* (брехтовский термин для грубого материалистического мышления) не всегда столь очевидно, каким оно кажется. Иногда необходимо быть хитроумным. Иногда необходимо признать, что твои враги ошибались.

+++

Однажды господин Койнер, Мыслитель, высказался при большом скоплении людей против власти силы и заметил, что люди перед ним отступают и уходят. Он обернулся и увидел за собой Силу.
"Что ты сказал?", - спросила его Сила.
"Я высказался за силу," - ответил господин Койнер.
Когда господин Койнер ушел, ученики спросили его о внутреннем стержне.
Господин Койнер отвечал: "Я безхребетный, и поскольку мне нечего ломать, то я проживу дольше, чем Сила."
И господин Койнер рассказал следующую историю:
В квартиру господина Эгге, который научился говорить нет, пришел однажды, во времена беззакония, агент. Он показал документ, выданный теми, кто правил городом, и в котором было написано, что ему должны принадлежать все квартиры, в которые ступила его нога, и вся еда, которую он затребует, и служить ему должен был всякий, кого он увидит. агент сел на стул, потребовал еды, помылся, улегся на кровать и спросил, лежа лицом к стене, перед тем, как заснуть: "Ты будешь мне служить?" Господин Эгге укрыл его одеялом, прогнал мух, надзирал над его сном и слушался его еще семь лет, как в этот день. Но, чтобы он ни делал, от одного он воздерживался: не говорил ни слова. Когда же прошли семь лет, и агент стал толст от многих кушаний, снов и приказов, Агент умер. Тогда господин Эгге завернул его в испорченное одеяло, вытащил из дома, помыл ложе, покрасил стены, выдохнул и ответил: "Нет." (5)

- (1) Bertold Brecht, interview with Luth Otto, in *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*, ed. and tr. by John Willett, Hill and Wang, New York, 1964, p. 70-71.
(2) Bertold Brecht interrogated by the House Unamerican Activities Committee, October 30th 1947, <http://eee.uci.edu/programs/humcore/archives/HUACBrecht.htm>
(3) Marit Kapla, Lars von Trier, *Our Town*, *Filmmaker Magazine*, 6/11/02, http://www.filmmakermagazine.com/archives/online_features/our_town.php
(4) Бертольт Брехт, *Ме-ти. Книга перемен*. Пер. с нем. Сергея Земляного. Собрание избранных сочинений. Т. I Проза. Издательство «Логос-Альтера», «Ecce homo», 2004.
(5) Bertold Brecht, *Stories of Mr. Keuner* (translated by Martin Chalmers), San Francisco: City Lights 2001, p. 3-4

Давид Рифф (род. 1975) художественный критик, переводчик, живет в Москве, член рабочей группы “Что Делать?”



David Riff | An Apology of the Obvious?

+++

When something seems ‘the most obvious thing in the world’ it means that any attempt to understand the world has been given up. (1)

+++

Read through the lens of fatigue, the question “Why Brecht?” seems to preface an apology of the obvious. Though the Brechtian aesthetic is an *inalienable* part of modernity’s cultural legacy, its political significance has yet to be recaptured. So much is clear. The Brechtian aureole – women in kerchiefs, men in worker’s caps, hurdgy-gurdy organ music, stark lighting, sparse props, proximal action played out in the ramp lights – has become a stylistic resource for contemporary culture. The Brechtian method has been disassembled into an array of generic components for the toolkit of knowledge production. Brecht is both everywhere and nowhere, leading to a strange mixture of nostalgia and “Brecht fatigue.” Brecht may be *inalienable* but where is Brecht the political artist, the practical philosopher, the Marxist? Not why Brecht, but which Brecht, wither Brecht?

+++

MR. STRIPLING: Mr. Brecht, could you tell the Committee how many times you have been to Moscow?
MR. BRECHT: Yes. I was invited to Moscow two times.
MR. STRIPLING: Who invited you?
MR. BRECHT: The first time I was invited to show a picture, a documentary picture I had helped to make in Berlin.
MR. STRIPLING: What was the name of that picture?
MR. BRECHT: The name-it is the name of a suburb of Berlin, Kuhle Wampe.
MR. STRIPLING: While you were in Moscow, did you meet Sergei Tretyakov?
MR. BRECHT: Tretyakov, yes. That is a Russian playwright.
MR. STRIPLING: A writer?
MR. BRECHT: Yes. He translated some of my poems and, I think, one play.
MR. STRIPLING: Mr. Chairman, International Literature No.5, 1937, published by the State Literary Art Publishing House in Moscow had an article by Sergei Tretyakov, leading Soviet writer, on an interview he had with Mr. Brecht. On page 60, it states: “[...] Brecht studies and quotes Lenin as a great thinker and as a great master of prose. The traditional drama portrays the struggle of class instincts. Brecht demands that the struggle of class instincts be replaced by the struggle of social consciousness, of social convictions. He maintains that the situation must not only be felt, but explained-crystallized into the idea which will overturn the world.”
Do you recall that interview, Mr. Brecht?
MR. BRECHT: No. (Laughter.) It must have been written twenty years ago or so. (2)

+++

The problem is that the line of interrogation of “Why Brecht?” is as inseparable from the totality of contemporary cultural production as Brecht himself. By now, the recapture and politico-aesthetic actualization of neutralized Marxist thinkers constantly runs danger of becoming a means of reconstructing an identity (brand): once the left has reestablished hegemony over its neutralized past, setting its devices to work in a new historical situation, it (i.e. the left) can be identified and thus brought to market, wearing nothing but its reconstructed identity. This marks the proverbial beginning of the end, before the beginning has begun to become.

+++

von Trier: The story is based on a text by Bertolt Brecht. It’s a song [the “Pirate Jenny” song from The Threepenny Opera] that I’m sure you know, about a ship that comes to a harbor. It has 50 cannons and many masts. [von Trier’s cell phone rings, playing a familiar tune. He answers, but there is no response].
Kapla: What a good tune!
von Trier: Yes, it’s the Internationale!
Kapla: Tell us more about the Brecht song. (3)

+++

Installed as “on the left” of the biopolitical cultural field, all of the invaluable work undertaken in painstakingly reconstructing and actualizing methods becomes abstract, productive labor. In this sense, the answer to the question “Why Brecht?” faces an overwhelming negativity: like anything else, it runs danger of being included as an empty figure, a commodity ultimately alienated from itself. Or to put in the plainest terms possible, the answer to the question “Why Brecht?” just seems too obvious to supply a point of departure for any meaningful dialectic.

+++

Master Hegel taught: all that is only becomes by that it also is not, i.e. in that it becomes or passes. Being and non-being is in becoming as in passing. Becoming merges into passing and passing into becoming. The passing thing becomes another; in the becoming thing another passes. Thus, there is no rest in things, nor is there in its observers. Only by speaking, you, the speaker, change yourself, and that what you are speaking about changes. But if every new thing already contains something old, one can still speak of new and old things quite well. The way of speaking of those who use the Great Method properly does not become less definite but more defined.

Master Hegel said: things are occurrences. States are processes. Processes are transitions. (4)

+++

So what if the affirmative reconstruction of Brecht were understood as a diversion, a “subversive affirmation”, as something that seems obvious and therefore acceptable to the hegemonial (liberal) image-commodity of the left, but actually breaks with the dominant stereotypes of leftist cultural identity? *Plumpes Denken* (Brecht’s term for blunt materialistic thinking) is not always as obvious as it seems. Sometimes you have to be subtle. Sometimes you have to admit that your enemies are wrong.

+++

As Mr. Keuner, the thinking man, was speaking out against power in front of a large audience in a hall, he noticed the people in front of him shrinking back and leaving. He looked round and saw standing behind him – Power. “What were you saying?” Power asked him. “I was speaking out in favor of Power,” replied Mr. Keuner. After Mr. Keuner had left the hall, his students inquired about his backbone. Mr. Keuner replied: “I don’t have a backbone to be broken. I’m the one who has to live longer than Power.” And Mr. Keuner told the following story:
One day, during the period of illegality, an agent entered the apartment of Mr. Eggers, a man who had learned to say no. The agent showed a document, which was made out in the name of those who ruled the city, and which stated that any apartment in which he set foot belonged to him; likewise, any food that he demanded belonged to him; likewise, any man whom he saw, had to serve him. The agent sat down in a chair, demanded food, washed, lay down in bed, and, before he fell asleep, asked, with his face to the wall: “Will you be my servant?”
Mr. Eggers covered the agent with a blanket, drove away the flies, watched over his sleep, as he had done on this day, obeyed him for seven years. But what he did for him, one thing Mr. Eggers was very careful not to do: that was, to say a single word. Now, when the seven had passed and the agent had grown fat from all the eating, sleeping, and giving orders, he died. Then Mr. Eggers wrapped him in the ruined blanket, dragged him out of the house, washed the bed, whitewashed the walls, drew a deep breath and replied: “No.” (5)

Sources:
(1) Bertold Brecht, interview with Luth Otto, in *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*, ed. and tr. by John Willett, Hill and Wang, New York, 1964, p. 70-71.
(2) Bertold Brecht interrogated by the House Unamerican Activities Committee, October 30th 1947, <http://eee.uci.edu/programs/humcore/archives/HUACBrecht.htm>
(3) Marit Kapla, Lars von Trier, *Our Town*, *Filmmaker Magazine*, 6/11/02, http://www.filmmakermagazine.com/archives/online_features/our_town.php
(4) Bertold Brecht, *Me-ti: The Book of Changes*, http://www.dada-hoelz.de/meti/b_meti3.html. Translation: DR
(5) Bertold Brecht, *Stories of Mr. Keuner* (translated by Martin Chalmers), San Francisco: City Lights 2001, p. 3-4
Notes:
*The German “Gewalt” (force) can be understood as both “power” (i.e. Rechtsgewalt=force of law) and “violence” (Gewalttätigkeit).
**The German “Illegalität” (illegality) denotes the state under which parties or people are declared illegal and forced into hiding. Brecht is obviously referring to the prohibition of the political opposition under National Socialism.

David Riff (born 1975) art critic, translator, lives in Moscow, member of the workgroup “Chto Delat?”



WHOEVER HAS RECOGNIZED
THEIR CONDITION -
HOW CAN ANYONE STOP THEM?
AND NEVER WILL BECOME :
ALREADY TODAY!

Кривда уверенным шагом сегодня идет по земле.
Кровопийцы устраиваются на тысячелетья.
Насилье вещает: «Все пребудет навечно, как есть».
Человеческий голос не может пробиться
сквозь вой власть имущих,
И на каждом углу эксплуатация провозглашает:
«Я хозяйка теперь».
А угнетенные нынче толкуют:
«Нашим надеждам не сбыться уже никогда».
Если ты жив, не говори: «Никогда»!
То, что прочно, непрочно.
Так, как есть, не останется вечно.
Угнетатели выскажутся — Угнетенные заговорят.
Кто посмеет сказать «никогда»?
Кто в ответе за то, что угнетенье живуче? Мы.
Кто в ответе за то, чтобы сбросить его?
Тоже мы.
Ты проиграл? Борись.
Побежденный сегодня победителем станет завтра.
Если свое положение ты осознал,
разве можешь ты с ним примириться?
И «Никогда» превратится в «Сегодня»!

Today, injustice goes with a certain stride,
The oppressors move in for ten thousand years.
Force sounds certain: it will stay the way it is.
No voice resounds except the voice of the rulers
And on the markets, exploitation says it out loud:
I am only just beginning.
But of the oppressed, many now say:
What we want will never happen
Whoever is still alive must never say “never”!
Certainty is never certain.
It will not stay the way it is.
When the rulers have already spoken
Then the ruled will start to speak.
Who dares say “never”?
Who’s to blame if oppression remains? We are.
Who can break its thrall? We can.
Whoever has been beaten down must rise to his feet!
Whoever is lost must fight back!
Whoever has recognized their condition —
how can anyone stop them?
Because the vanquished of today
will be tomorrow’s victors
And never will become: already today!

АВТОРЫ НОМЕРА | AUTHORS: JANNA HOLMSTEDT | ЯНА ХОЛЬМСТЕДТ /// ESA KIRKKOPELTO | ЭСА КИРККОПЕЛЬТО /// АРТЕМ МАГУН | ARTEM MAGUN /// АЛЕКСАНДР СКИДАН | ALEXANDER SKIDAN // DAVID RIFF | ДАВИД РИФФ /// ИЛЬЯ КАЛИНИН | ILYA KALININ /// ALICE CREISCHER | АЛИСЕ КРАЙШЕР

ИЛЛЮСТРАЦИИ | ILLUSTRATIONS: ПРОЕКТ ОЛЬГИ ЕГОРОВОЙ /ЦАПЛИ/, НИКОЛАЯ ОЛЕЙНИКОВА, ДМИТРИЯ ВИЛЕНСКОГО "ГНЕВ ЛЮДЕЙ-БУТЕРБРОДОВ ИЛИ ХВАЛА ДИЛЕКТИКЕ" ///// A PROJECT BY OLGA EGOROVA /TSAPLYA/, NIKOLAY OLEYNIKOV, DMITRY VILENSKY "ANGRY SANDWICH-PEOPLE OR, IN PRAISE OF DIALECTICS"

Публикация №11 - Идея и реализация: рабочая группа “Что делать?” | publication №11 - idea and realisation: workgroup “What is to be done?”

редакторы | editors: Давид Рифф, Дмитрий Виленский, Александр Скидан | David Riff, Dmitry Vilensky, Aleksander Skidan

графика | Artwork and Layout: Дмитрий Виленский и Цапля | Dmitry Vilensky and Tsaplya

Издание осуществлено в рамках | This publication was realized in the framework of: выставки “Капитал” | exhibition “Capital” (It Fails Us Now) /07.01.–15.02.2006/, Kunstihoone, Tallinn, Estonia with the generous financial support of the NIFCA /Nordic Institute for Contemporary Art/

Состав рабочей группы “Что делать?”/// The members of the workgroup “Chto delat?”: Глюкля | Gluklya / А. Магун | A. Magun // Н. Олейников | N. Oleynikov // А. Пензин | A. Penzin // Д. Рифф | D. Riff // А. Скидан | A. Skidan // О. Тимофеева | O. Timofeeva /// Цапля | Tsaplya // К. Шувалов | K. Shuvalov /// Д. Виленский | D. Vilensky

Платформа «Что Делать?» - это коллективный проект, создающий пространство взаимодействия между теорией, искусством и активизмом и направленный на политизацию этих типов практики. Работа платформы осуществляется через сеть групповых инициатив в России и их диалоге с интернациональным контекстом. Деятельность платформы координируется одноименной рабочей группой.
(подробности на сайте www.chtodelat.org;
contact: info@chtodelat.org // dvilensky@yandex.ru)

Platform “Chto delat/What is to be done?” is a collective project. It opens a space between theory, art, and activism with the goal of politicizing of all three types of praxis. The platform’s activity consists in developing a network of collective initiatives in Russia and setting them into an international context. The platform is coordinated by a workgroup of the same name.
(see more at www.chtodelat.org
contact: info@chtodelat.org /// dvilensky@yandex.ru)

Перевод | Translations: Давид Рифф | David Riff: Russian-English, German - English
Александр Скидан | Alexander Skidan / Артем Магун | Artem Magun: English - Russian
Полина Жураковская | Polina Gurakovskaja: German - Russian