



Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.
Philological Sciences. Vol. 2 (90)

Вісник Житомирського державного
університету імені Івана Франка.
Філологічні науки. Вип. 2 (90)

ISSN (Print): 2663-7642
ISSN (Online): 2707-4463

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ТА КОМПАРАТИВІСТИКА

УДК 821.112.2:82.09

DOI 10.35433/philology.2 (90).2019.43-49

ЕФЕКТ ОЧУЖЕННЯ: БЕРТОЛЬТ БРЕХТ І ГЕЛЬМУТ БАЙЄРЛЬ

О. І. Анхим*, М. М. Анхим**

У статті розглянуто теоретичний та художній діалог Г. Байєрля з Б. Брехтом. що точиться навколо основних концептів епічного театру. Уваги переважно зосереджено на особливостях реценції ефекти очуження Г. Байєрлем. Здійснений аналіз п'єс драматурга показує зумовленість особливостей їх поетики різноманітними художніми засобами, які автор перейняв здебільшого у свого вчителя Б. Брехта, підпорядковуючи традицію епічного театру власним творчим настановам. На прикладі п'єс "Пані Флінц", "Іоанна із Дьобельна" та "Веселун" з'ясовано, що на різних етапах свого творчого шляху Г. Байєрль постійно прагнув удосконалення своїх мистецьких навичок та інструментарію. Він не сліпо використовував усі вказівки й методи Б. Брехта, а поступово шукав при цьому власне розуміння епічного театру та, відповідно, нові засоби й техніки, більш дієві щодо зображення безпосередньої дійсності. Саме так Г. Байєрль намагався практично реалізувати учнівський діалог із Б. Брехтом у театрі на наступному етапі розвитку. Із зазначеного вище робимо підсумок, що завдяки вмілому використанню прийомів Б. Брехта Г. Байєрль зміг перенести його персонажів у нову реальність та художньо показати нову дійсність, чим довів силу брехтівської теорії та її дієвість у нових суспільно-історичних умовах. За допомогою порівняльного аналізу з'ясовано, що, хоча розуміння драматургом ефекту очуження в багатьох аспектах перегукується з брехтівським, усе ж сам прийом зазнає певних трансформацій. Такі спостереження дали підстави обґрунтувати думку, згідно з якою Г. Байєрль не епігон, а послідовник Б. Брехта, який, хоча й опирався на усталену драматургічну практику, рухався самобутнім шляхом у драматургії.

Ключові слова: ефект очуження, епічний театр, діалог, монолог, епігон, послідовник.

* кандидат філологічних наук,
викладач кафедри германської філології
та зарубіжної літератури
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)
ankhimoleksii@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8693-1970

** викладач кафедри германської філології
та зарубіжної літератури
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)
mmbaranuyak@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6537-5776

THE ALIENATION EFFECT: BERTOLT BRECHT AND HELMUT BAIERL

O. I. Ankhym, M. M. Ankhym

The article dwells upon the theoretical and creative dialogue between H. Baierl and B. Brecht, which focuses on the main concepts of the epic theatre. The major focus is H. Baierl's reception of the alienation effect particularities. The detailed analysis of the plays by H. Baierl shows their abundance with various artistic means, which the playwright took mostly from his teacher B. Brecht, subordinating the tradition of the epic theatre to his own artistic guidelines. On the basis of the plays "Frau Flinz" ("Mrs. Flinz"), "Johanna von Döbeln" ("Joan of Döbeln"), "Lachtaube" ("The Laughing Dove"), it is revealed that at various stages of his career, H. Baierl was constantly striving to improve his artistic skills and tools. He did not blindly use all the instructions and methods of B. Brecht, but was gradually seeking his own understanding of the epic theatre and, accordingly, the new means and techniques which would be more effective in depicting immediate reality. It was in this way that H. Baierl tried to practically implement a student dialogue with B. Brecht in the theatre at the next stage of development. The result is that due to the skillful usage of B. Brecht's techniques, H. Baierl managed to transfer his characters to a new reality and artistically demonstrate a new state of facts, by which he proved the power of B. Brecht's theory and its effectiveness in new socio-historical conditions. Using a comparative analysis, it was found that, although H. Baierl understood the effect of alienation in the way that was very close to the Brechtian point of view, but still the method itself undergoes certain transformations. Such observations made it possible to substantiate the opinion, that H. Baierl is not an epigone, but a follower of B. Brecht, who, although relying on the established dramaturgical practice, was moving along his own distinctive path in dramaturgy.

Key words: alienation effect, epic theatre, dialogue, monologue, epigone, follower.

Постановка проблеми. Зі своєрідною драматургією, особливими методами й способами зображення дійсності, Г. Байерль став однією з найбільш дискусійних творчих особистостей післявоєнної Німеччини. У своїх п'єсах драматург показує себе надзвичайно здібним учнем Б. Брехта, який не лише продовжує драматургічні традиції майстра, але й, переймаючи певним чином його персонажів, розповідає їхні історії далі, відстежуючи їх за інших суспільно-історичних обставин. Однак така манера написання п'єс, а також використання у творах "перекручених" персонажів авторитетного вчителя різко негативно сприймалися критиками не лише в Східній Німеччині, але й за її межами. Саме тому протягом багатьох років Г. Байерля називали епігоном Б. Брехта й звинувачували в прямому наслідуванні та "перевертанні" творів вчителя без будь-якої оригінальності чи самостійного підходу. Досі серед літературознавців не існує одностайної думки щодо цієї постаті та її значення для драматургії. Одні

вчені називають його епігоном, другі – послідовником, треті – новатором і т. ін.

Тому, зважаючи на диференційованість сприйняття художнього досвіду цього драматурга в сучасному літературознавстві, а також на його яскраво виражений творчий діалог із Б. Брехтом, задля адекватного оцінювання творчості Г. Байерля необхідно звернутися до його п'єс та простежити реалізацію драматургом основних принципів епічного театру. Водночас потрібно враховувати не лише вплив Б. Брехта як теоретика і практика епізації драми, але й тенденції розвитку епічного театру після смерті драматурга. Представлене дослідження ґрунтується на наукових матеріалах, теоретично розроблених у дисертації "Літературно-художня творчість як діалог та інтерпретація (на матеріалі драматургії Гельмута Байерля)" [1].

Аналіз останніх досліджень.

Безумовно, невдача деяких п'єс та звинувачення в епігонстві стали причиною того, що Г. Байерль вдається до переосмислення своєї

драматургічної практики й на деякий час свідомо відходить від зображення безпосередньої дійсності засобами, які він перейняв у Б. Брехта. У цей період драматург починає шукати свій власний шлях у драматургії, а також пробує свої сили в ролі режисера і сценариста на телебаченні та в кіно. Про новий крок у творчості Г. Байєрля свідчить і його звільнення з "Берлінер Ансамбль" у 1967 році. Сам драматург таке своє рішення пояснював бажанням віднайти самого себе: "Кожен повинен шукати власну дорогу, щоб подолати великі еталони. Жоден молодший драматург не пройшов повз образ і праці Брехта. Кожен повинен був сприйняти Брехта, подолати його та віднайти себе, а не лише Брехта"[9: 57]. Такий відхід Г. Байєрля від традиційного написання п'єс у "стилі" Брехта пояснюється також небажанням залишатися далі в тіні свого вчителя [4].

Однак при переході на новий етап творчості, шукаючи нового себе, Байєрль не повністю пориває зі своїм наставником, а лише переосмислює його методи, при цьому деякі відкидає, деякі залишає, а деяким надає свого власного значення. Такий рух драматурга від сліпого наслідування Б. Брехту до віднайдіння власного "Я" і своєї моделі епічного театру яскраво показує драматургічний талант Г. Байєрля, його здатність до розвитку і змін. Саме на цьому етапі творчості драматурга можна спостерігати певний перехід від діалогу творчих особистостей (насамперед Б. Брехта та Г. Байєрля) до монологу, адже саме в цей момент явним стає відкриття Г. Байєрлем того "нового", що йде від його власної творчої особистості. У цьому контексті важливими є міркування О. Чиркова з приводу творчості Г. Байєрля про жанрову своєрідність його драм-парабол [3]. Поряд із О. Чирковим на різницю у

використанні елементів епічного театру між Г. Байєрлем та насамперед Б. Брехтом звернули увагу також В. Адлінг, А. Баканов, Д. Батрік, О. Димшиц, В. Міттенцвай, Ф. Меннемайєр, В. Шівельбуш, В. Шмідт та ін.

Тому **метою** цієї статті є дослідження діалогічного звернення драматурга до основних принципів епічного театру (насамперед ефекту очуження) та їх своєрідного втілення задля реалізації власних творчих задумів. Це допоможе зіставити творчість Г. Байєрля не лише з художньою практикою Б. Брехта, але й з іншими авторами.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ефект очуження, що є не тільки невід'ємною складовою брехтівського епічного театру, його художнім прийомом, але й універсальним законом художньої творчості, знайшов своєрідне втілення в Г. Байєрля. В. Міттенцвай, досліджуючи особливості ефекту очуження у п'єсах Ф. Дюрренматта, М. Фріша і Г. Байєрля, стверджував, що саме останній найдосконаліше володів брехтівською технікою очуження [8: 277]. Аналізуючи п'єсу Байєрля "Пані Флінц" (1961), дослідник вказував: "Байєрль очужує персонаж чи явище, показуючи зіткнення певної системи поглядів і поведінки, звичайної в умовах експлуататорського суспільства, з новими суспільними умовами. Контрасти, які виникають при цьому, автор використовує для історичного аналізу, щоб чіткіше виявити характер нових суспільних відносин" [8: 277]. Тут, як зауважує В. Міттенцвай, Г. Байєрль застосовує прийом очуження так, що стає особливо виразним комічний момент, який оживляє фабулу і персонажів, а задоволення, яке отримує глядач, сприяє розумінню [8: 277]. Дослідник вказує на типові зображення протиріч для діалектично-очужуючого зображення, котре націлене на

критичне розуміння й зміну способу мислення глядача.

Проте були й інші судження щодо використання Байерлем ефекту очуження. Наприклад, В. Шівельбуш, досліджуючи п'єси "Пані Флінц" (1961) та "Іоанна із Дьобельна" (1968), наголошував на тому, що очуження в Байерля є не таким, як у драматургії Брехта, адже слугує не демонстрації суперечливої поведінки чи відносин, а навпаки: "Велика єдність "очужується" в нього з уявними протиріччями для того, щоб вона не уподібнювалася гармонії"[10: 50].

Такі розбіжності в поглядах пояснюються тим, що багато критиків НДР сходилися на думці, що використання брехтівського очуження можливе лише за умови зображення антагоністичних протиріч. Щодо цього виникало багато дискусій, про які у своїй книзі "Епічний театр" згадує Ю. Екгардт [7: 61–65]. Проте, незважаючи на всі суперечки дослідників, заслуга Г. Байерля полягає в тому, що, зображуючи у своїх п'єсах неантагоністичні протиріччя та уявні конфлікти, він все ж зумів перенести ефект очуження в нову дійсність і показати його дієвість за нових суспільно-історичних умов. Наприклад, ефекту очуження в п'єсі "Пані Флінц" (1961) драматург досягає шляхом демонстрації розбіжностей між тим, чого Флінц хоче, і тим, що вона фактично отримує. При цьому всі переваги нового суспільства не відкриваються глядачеві відразу, а показуються поступово, за допомогою образу матері, котра одного за одним втрачає своїх синів у "новій" державі, від якої вона їх застерігає і на яку постійно зводить наклеп. Г. Байерль хотів чітко показати всі переваги нового суспільного устрою, а також змінити свідомість глядачів так, як вона змінилася в головній героїні п'єси.

Якщо зіставити функцію ефекту очуження в працях двох драматургів,

то видно, що Г. Байерль, як і Б. Брехт, прагнув показати складну систему причинно-наслідкових зв'язків, які існують у суспільстві й визначають його сутність, що й робить його справжнім послідовником свого вчителя. Але на відміну від Б. Брехта, який зазвичай відтворює на сцені очужений світ експлуататорського суспільства, Г. Байерль досліджує різні аспекти передового, на його думку, устрою, зображуючи переваги, очевидні для нього. При цьому Г. Байерль використовує очуження для надання дії комічного забарвлення, оскільки сміх, згідно з брехтівською теорією, є очужуючим фактором, який допомагає глядачам краще зрозуміти причинний зв'язок подій ("очуження як розуміння"). Такого роду комічне очуження навіть цілком серйозних речей показує також те, що автор та його герої вірять у силу нового суспільства й упевнені в його щасливому майбутньому.

Будучи учнем і послідовником Б. Брехта та його епічного театру, у своїх п'єсах драматург намагався показати на сцені не стільки людей, скільки суспільний процес, у взаємодії з яким розкривається людська особистість. У цьому сенсі різниця між Б. Брехтом та Г. Байерлем полягає в тому, що останній у своїх п'єсах не вдається до вказування на помилки чи неправильні судження своїх героїв, а натомість показує причини тих чи тих учинків. Наприклад, у п'єсі "Пані Флінц" дії майже всіх героїв комедії пояснюються не стільки їхнім соціальним становищем, скільки пережитим ними раніше, досвідом, який вони здобули в минулі часи. Г. Байерль показує, як герої п'єси в новій суспільній реальності справляються зі своїм досвідом, накопиченим за попередній відтинок німецької історії.

При порівнянні "Матінки Кураж" Б. Брехта та "Пані Флінц" Г. Байерля

проступає суттєва різниця. Кураж, незважаючи на всі нещастя, які на неї звалилися, і втрату всіх дітей, залишається вірною своїм поглядам і переконанням, тому навіть у найбільш трагічні хвилини вона не викликає в глядачів співчуття. Таке зображення головної героїні сприяє тому, що протягом усієї п'єси глядачі займають стабільно очужену позицію щодо неї. Але, на відміну від Б. Брехта, Г. Байерль іноді відступає, відповідно до свого авторського задуму, від стабільно очужуючої характеристики пані Флінц, тому сприйняття головної героїні на початку та в кінці п'єси в глядачів різне.

Про прекрасне володіння ефектом очуження свідчить і наступна п'єса Г. Байерля – "Іоанна із Дьобельна" (1968), у якій головна героїня зображується доброзичливою, милою та надзвичайно наївною дівчиною. Ці риси її характеру навмисно підкреслені автором для того, щоб викликати асоціації з Орлеанською дівкою і щоб змусити глядача поглянути на світ "очужено" – очима героїні. П. Байерль однозначно має рацію, стверджуючи, що Іоанна Г. Байерля – персонаж-парабола, який виконує функцію очуження [5: 66]. І справді, героїня спонукає інших персонажів п'єси, а також глядачів сприймати дійсність не як щось звичайне, зрозуміле й буденне, а розглядати її як щось незвичайне, дивовижне, дивуватися буденності. Водночас головна героїня стимулює інших розкрити суперечності й замислитися над їхнім розв'язанням, а також віднайти можливості для подальшого розвитку.

За допомогою такого способу зображення головної героїні Г. Байерль, як і у випадку з п'єсою "Пані Флінц", також хотів показати всі переваги нового суспільного ладу, де, як він хотів вірити, всі живуть у мирі й злагоді, де не існує посправжньому антагоністичних

суперечностей. Хоча Іоанна Г. Байерля своїм характером і схожа на історичну Жанну д'Арк, життя в них склалося по-різному. Тоді як остання була звинувачена своїми ворогами в чаклунстві й спалена, "вороги" байерлівської Іоанни продовжують ставитися до неї з повагою й розумінням, а також готові й надалі сприяти розвитку її особистості.

У наступній п'єсі Г. Байерля – "Веселун" (1974) – прийом очуження також зазнав зміни. Тут, за словами М. Буля, він використовується головно "для виявлення нового, що з'являється" [6: 29].

Аналізуючи теоретичну працю Г. Байерля "Голови, або Ще менший органон" (1974), можна зауважити, що сама суть ефекту очуження, який, за його словами, являє собою зображення невідомого відомим, а відомого невідомим [4: 12–13], драматург розширює. Він стверджує, що ефект очуження не є конкретним і однотипним, а, відповідно до мистецтва споглядання кожного глядача, існує в найрізноманітніших формах, які мають свій власний відтінок; тому ефект очуження, на думку Байерля, полягає не лише в тому, щоб глядач його помітив, але й у тому, що кожен повинен віднайти свій власний [4: 13].

За словами драматурга, такі міркування про ефект очуження були першим кроком до створення власної поетики [4: 13]. Наступним кроком став принцип "перевертання перевертання" (за терміносистемою Г. Байерля "die Umkehrung der Umkehrung" або "die Umdrehung der Umdrehung") [4: 13]. Говорячи про "перевертання перевертання", Г. Байерль наводить як приклад п'єсу Б. Брехта "Мати", у якій автор за допомогою ефекту очуження зробив функціонера функціонуючим, і припускає, що якщо сьогодні зробити цього ж функціонера нефункціонуючим, то це буде також

ефектом очуження [4: 13]. Такі роздуми щодо ефекту очуження, а також прохання Гелени Вайгель написати їй роль, сприяли тому, що на світ з'явилася п'єса "Пані Флінц" – обробка відомої п'єси Б. Брехта "Матінка Кураж та її діти". Ця п'єса драматурга мала великий успіх серед публіки й принесла автору славу.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, аналізуючи п'єси Г. Байєрля та беручи до уваги його книгу "Голови, або Ще менший органон", можна зробити висновок, що драматург уміло застосовував ефект очуження. Він зумів показати, незважаючи на всі дискусії, дієвість брехтівського методу в умовах нового, як здавалося, неантагоністичного суспільства, а також розширив саме поняття ефекту очуження, доповнивши його новим змістом. Зрештою, це ще раз свідчить "про невичерпні можливості самого V-ефекту як закону не лише літературного мистецтва, а мистецтва в широкому сенсі цього поняття" [2: 12].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Анхим О. І. Літературно-художня творчість як діалог та інтерпретація (на матеріалах драматургії Гельмута Байєрля) : дис. ... кандидата філол. наук : 10.01.06. Житомир, 2019. 227 с.
2. Соколовська С. Ф. Ефект очуження як теоретико-літературна категорія : генезис, поетика (на матеріалі творчості Б. Брехта) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. Донецьк, 2000. 16 с.
3. Чирков А. С. Жанровое своеобразие драм-парабол Хельмута Байєрля. *Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении.* 1978. С. 37–40.

4. Baierl H. Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon. Berlin. Weimar, 1974. 152 S.
5. Beyer P. Dramatik der Deutschen Demokratischen Republik. Wroclaw, 1976. 104 S.
6. Buhl M. Zur Brecht-Rezeption des Dramatikers Helmut Baierl. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Wilhelm-Pieck-Universität Rostock : Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, 1980. Heft 3/4. S. 27–30.
7. Eckhardt J. Das epische Theater. Darmstadt, 1983. 246 S.
8. Mittenzwei W. Gestaltung und Gestalten im modernen Drama. Berlin und Weimar, 1969. 2. Auflage. 463 S.
9. Müller K.-H. Gespräch mit Helmut Baierl. *Theater der Zeit.* 1976. № 5. S. 57–61.
10. Schivelbusch W. Sozialistisches Drama nach Brecht. Drei Modelle : Peter Hacks – Heiner Müller – Hartmut Lange. Darmstadt, 1974. 263 S.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Ankhym, O. I. (2019). Literaturno-khudozhnia tvorchist yak dialoh ta interpretatsiia (na materialakh dramaturhii Helmuta Baiierlia) [Literary Creative Work as a Dialogue and Interpretation (Based on Helmut Baierl's Drama)]. *Candidate's thesis.* Zhytomyr [in Ukrainian].
2. Sokolovska, S. F. (2000). Efekt ochuzhennia yak teoretyko-literaturna katehoriia: henezys, poetyka (na materialy tvorchosti B. Brekhta) [Verfremdungseffektasa Theoretical Literary Category: Genesis, Poetics (onMaterialof B. Brecht's Works)]. *Extended abstract of candidate's thesis.* Donetsk [in Ukrainian].
3. Chirkov, A. S. (1978). Zhanrovoe своеобразие dram-parabol Khelmuta Bayerlya [Genre Originality of Parabola Dramas by Helmut Baierl]. *Tselostnost khudozhestvennogo proizvedeniya i problemy ego analiza v*

shkolnom i vuzovskom izuchenii – Integrity of a Creative Work and Problems of Its Analysis in School and University Studies, 37–40. Donetsk [in Russian].

4. Baierl, H. (1974). *Die Köpfe oder Das noch kleinere Organon [The Heads or The Even Smaller Organon]*. Berlin Weimar: Aufbau-Verlag [in German].

5. Beyer, P. (1976). *Dramatik der Deutschen Demokratischen Republik [Drama of German Democratic Republic]*. Wrocław [in German].

6. Buhl, M. (1980). Zur Brecht-Rezeption des Dramatikers Helmut Baierl [On the Brecht Reception of the Playwright Helmut Baierl]. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Wilhelm-Pieck-Universität Rostock: Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe – Scientific Journal of the Wilhelm Pieck University Rostock: Social and Linguistic Series*, 27–30. Heft ¾ [in German].

7. Eckhardt, J. (1983). *Das epische Theater [The Epic Theatre]*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [in German].

8. Mittenzwei, W. (1969). *Gestaltung und Gestalten im modernen Drama [Formation and Figuration in Modern Drama]*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag [in German].

9. Müller, K.-H. (1976). Gespräch mit Helmut Baierl [Conversation with Helmut Baierl]. *Theater der Zeit-Theatre of the Time*, 5, 57–61 [in German].

10. Schivelbusch, W. (1974). *Sozialistisches Drama nach Brecht. Drei Modelle: Peter Hacks – Heiner Müller – Hartmut Lange [Socialist Drama after Brecht. Three Models: Peter Hacks – Heiner Müller – Hartmut Lange]*. Darmstadt: Luchterhand [in German].

Стаття надійшла до редколегії: 20 жовтня 2019
Схвалено до друку: 29 листопада 2019