

<http://doi.org/10.31861/pytlit2023.108.097>

УДК 821.112.2-1-2.09“19”Б.Брехт

ІДЕЯ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА ПРО КОЛЕКТИВНУ ТВОРЧІСТЬ

Світлана Маценка

orcid.org/0000-0003-1373-2887

svitlana.macenka@lnu.edu.ua

Докторка філологічних наук, професорка

Кафедра німецької філології

Львівський національний університет імені Івана Франка

Вул. Університетська, 1, 79000, м. Львів, Україна

Анотація. Опираючись на найновіші дослідження в царині теорії авторства, представлено оригінальну ідею колективної творчості німецького поета і драматурга Бертольта Брехта (Bertolt Brecht, 1898–1956). Зазначено, що, на думку брехтознавців, досі нема чіткого визначення поняття «колективно-креативного робочого процесу» (Nadia Dimassi), тоді як сам Брехт не приховував свого принципу творчої діяльності, наголошуючи у теоретичних текстах на важливості для своєї творчості колективно-творчої співпраці. Більше того, саме цей принцип особливо важливий для розуміння творчого феномену талановитого німецького митця. Вказано, що концепт колективного мистецького продукування виявляє модерністські риси його творчості, зокрема лірики. Для зображення сучасного світу в усій його надзвичайній комплексності обмежені можливості ізольованого митця, переконаний Бертольт Брехт, були недостатніми і сумнівними. З'ясовано, що брехтівський концепт колективного мистецького виробництва розгортався у кількох напрямках: упродовж свого життя він залучав до творчої роботи своїх друзів і соратників, знання і вміння яких особливо цінував, серед яких були і його численні кохані жінки. Тож митець був переконаний, що мистецтво – справа колективна. До того ж відомо, що Брехт не класифікував художні тексти як повністю завершені. Вони були для нього тимчасовими версіями, які постійно перебували в становленні, особливого розвитку вони зазнавали у процесі інсценування. Брехт своєрідно ставився до наявного літературного матеріалу, вважав себе щодо нього ремісником, тому розвинув особливу «поетику плагіату».

У зіставленні з поняттям «вагнерівського сукупного твору мистецтва» визначено також інтермедіальні складові мистецьких продуктів, відомих під іменем Бертольта Брехта. Узагальнено художню специфіку «Брехт-машини», визначено принципи її функціонування.

Ключові слова: автор; оригінальність; колективна творчість; ремісництво; плагіат; твір у становленні; інтермедіальність; Бертольт Брехт; «Брехт-машина».

Проблемний комплекс: автор/колективна творчість.

Художні досягнення до сьогодні звично приписують окремій творчій діяльності видатної особистості. Причиною цього дослідники вважають поміж іншим невизначеність і нерозробленість чітких термінів на позначення «колективно-креативних робочих процесів» (Dimassi 2006). Літературні проєкти, засновані на співтворчості багатьох, називають, наприклад, колаборацією чи колективами, а часом також кооперацією. Проте такі поняття, зауважує Надія Дімассі, часто виявляються історично обтяженими, ідеологічно зарядженими чи звужувальними, у будь-якому разі зовсім не адекватними для позначення «колективно-креативних робочих процесів» (Dimassi 2006: с. 9). До того ж досі приклади такої співтворчості досліджуються за допомогою суб'єктно-центрованого дискурсу креативності, колективно-творчі продукти приписуються певному індивідууму: фільм – режисерові, а вдалий проєкт – менеджерів. Схожу ситуацію дослідники відзначають і щодо творчості Бертольта Брехта, яка осмислюється більшістю брехтознавців як індивідуальна й оригінальна. І це відбувається попри те, що сам Брехт зовсім не приховував свого принципу творчої діяльності. У театральних програмах, есе і теоретичних працях він наголошував на важливості для своєї креативної праці колективно-творчої роботи. Від початку кар'єри Бертольту Брехту закидали плагіат, експлуатацію інших авторів, а згодом і співробітників. Митця називали «мисленнєвим фабрикантом» („Denkfabrikant“), у власності якого перебуває «фабрика писання» („Schreibfabrik“, “Brecht’s Factory”) (Delabar 2001: с. 260). Тож для розуміння творчого феномену Брехта принципове у цьому зв'язку інше сприйняття креативності і дискурсу геніальності: нова перспективізація креативності як медійної практики, причому креативність тут

розглядається не в аспекті творчого суб'єкта чи оригінального твору, а процесуально – як результат розподіленої сили дій мережевих творів і медійних щеплень. Суттєвим критерієм справжності творчої групи слугує при цьому мультидисциплінарність її членів і відсутність ієрархії у стосунках. Метою розвідки є, отже, заглиблення у концепт колективної творчості, як її розумів німецький митець, і виявлення на цьому ґрунті специфічних рис його творчого феномену.

Колективне авторство у новітніх літературознавчих дослідженнях. Сучасне літературознавство вочевидь отямалося від заявленої постструктуралізмом «смерті автора» і знову активно розмірковує про автора, авторство і твір, формулюючи нові перспективи щодо їхнього осмислення. Колективному літературному продукуванню при цьому приділяється значна увага. У виданому 2022 року томі «Ключових тем літературознавства: авторство» дослідники Штефан Пабст і Нільс Пенке вказують на потенціал колективного авторства, прихований уже в напруженому зв'язку його складових: те, що кілька осіб водночас задіяні у процес виробництва тексту, суперечить самому поняттю «автора», бо колективність, із погляду теорії й історії, часто розуміється як заперечення самого принципу авторства. Тож розгортаються суперечливі аспекти поняття колективного авторства, пов'язані з неоднозначністю розуміння колективу як автора на рівні текстового продукування, інтенціональності і твору, конституйованого за умов певної стилістичної цілісності (Pabst 2022). Колективна монографія «Колективне письмо», 2021 (Ehrmann und Traupmann 2021) також пропонує систематизацію і теоретизацію колективного писання, висвітлюючи практики, інсценування й ієрархії різних авторів, які перебували у взаємовигідних або конфліктних творчих зв'язках. Автори монографії розмірковують про те, як відбувається колективне текстове продукування, як поміж різними авторами циркулюють окремі твори і як змінюються в результаті такого текстового руху самі учасники співтворчості. Важливою темою книги є медійні практики колективного авторства. У дисертаційному дослідженні «Груповий портрет з автором або групова креативність Бертольта Брехта», 2016, його авторка Надія Дімассі зосередила

увагу на реалізації ідеї колективної творчості у драматургічній і театральній діяльності Бертольта Брехта (Dimassi 2016).

Концепт колективного художнього продукування. Бертольт Брехт застосовував групові принципи роботи, не тільки працюючи літературно і сценічно над драмами, але й коли писав теоретичні праці, вірші або прозу. Митця часто називають «генієм». У своїй автобіографії «Наче це була моя п'єса» Карл Цукмайер описує свої перші зустрічі з Брехтом у жовтні 1923 року:

Його поетичні і сценічні ідеї були невичерпні, він продукував їх із такою ж легкістю, з якою він їх знову відкидав <...> Я ніколи не переживав такої творчості, яка буяла і здійснювалася з кожного корінчика, і водночас була критично опанованою (Zuckmayer 1966: с. 378).

Колективна співпраця для німецького митця слугувала підґрунтям його розуміння творчого робочого процесу, яке він плекав ще з юнацьких років. У цьому зв'язку Леон Фейхтвангер пише про Брехта:

На театральних репетиціях він сперечався, демонстрував свою владу, не міг опанувати себе. Він не припиняв, доки його актори не викладалися повністю, він вганяв їх у почуття безпомічності і виснаження. Сам він був пристрасним працівником... Він поглинав багато життя, був владним і гордим, вимагав від своїх друзів терплячої співпраці. Проте він був позбавлений будь-якої пихи і хвастощів, не мав заздрості і був щедрий в усій повноті (Feuchtwanger 1956: с. 350).

Риси, які відзначив Леон Фейхтвангер у Брехта, були важливими для організації колективної співпраці. Врахування стилю і принципів його творчої діяльності специфікує також розуміння його «геніальності» не тільки як літератора, але й як організатора чи менеджера літературного виробництва.

Брехтівський концепт колективного художнього продукування брехтознавці дедалі частіше розглядають як один з аспектів модерністського характеру його творчості, зокрема його лірики. Ульріх Кітштайн аргументує в цьому зв'язку, покликаючись на самого Бертольта Брехта, котрий усвідомлював, «що сучасний

розподіл праці в багатьох важливих сферах переформив і творчість. Творчий акт став колективним творчим процесом, континуумом діалектного типу, так що ізольований первісний винахід втратив своє значення» (Brecht 1994a: с. 76). Прогресуюча диференціація виробничих процесів, пов'язана з розподілом праці, в очах Брехта, наголошує дослідник, не могла не позначитися і на мистецтві та літературі.

Самотній геній, інспірація якого впливає з недосліджуваних джерел душі, поступається місцем у сенсі нової діловитості раціональному конструювальнику, який кооперує в своїй роботі також з іншими спеціалістами, –

зауважує Ульріх Кітштайн (Kittstein 2012: с. 20).

Для зображення сучасного світу в усій його надзвичайній комплексності обмежені можливості ізольованого митця були і так недостатніми: «Будь-яка письменницька діяльність, упроваджувана окремими особами, стає чимраз більш сумнівною» (Brecht 1992: с. 449), – заявляє Брехт, – «занепад індивідуалістичних художніх творів протікає невпинно» (Brecht 1992: с. 488). До партнерів кооперації мистецької продукції Брехт зараховує також і читача, до якого він апелює, звертається із запитаннями, якого він провокує. Як наслідок,

літературний текст не передається від свого автора читачам і нащадкам як чітко окреслене утворення, натомість він суттєво більше конститується у відкритому процесі, руху якому надає інтеракція поміж закладеними в тексті структурами і реакціями реципієнта, і котрий завершується, по суті, щойно у змінній його імпульсами життєвій практиці «користувачів», –

узагальнює дослідник (Kittstein 2012: с. 20).

Брехтівський концепт колективного продукування розгорнувся у кількох напрямках: упродовж свого життя Бертольт Брехт залучав до творчої роботи своїх друзів і соратників, знання і вміння яких він цінував, серед яких були і його численні кохані жінки. Тому дослідники вказують на те, що багато творів, опублікованих під його іменем, з'явилося із настільки різних творчих інтеракцій, що

конкретні доробки окремих залучених у творчий процес особистостей уже не можна встановити. Цікаво, що захоплення ідеєю колективної творчості відбилося у спекулятивних міркуваннях Бертольта Брехта про те, що і п'єси Вільяма Шекспіра теж могли бути створені «невеликим колективом»: «Колектив не мусить існувати у сталому складі, можна працювати дуже вільно, Шекспір міг бути вирішальною особистістю, він міг тільки принагідно мати співробітників і т. ін.» (Brecht 1994b: с. 444). Ульріх Кітштайн називає такі міркування «спроєктованим у століття назад віддзеркаленням власного способу» літературного виробництва (Kittstein 2012: с. 21).

Мистецтво – справа колективна. Брехтова самосвідомість була підґрунтям його групово-креативної діяльності. Митець був переконаний у тому, що мистецтво – це справа не виключно індивідуальна, ба більше, щодо свого походження і впливу – цілком колективна. Він любив колективну творчість. Він належав до тих, хто потребував допомоги інших, щоб могли працювати самому. Тож в есе «Епічний театр» Брехт зазначає:

У багатьох це може викликати серйозні сумніви в моїх мистецьких здібностях. Вони звикли бачити в поетах єдині у своєму роді, доволі неприродні істоти, які достоту із божественною впевненістю знають речі, котрі інші можуть розпізнавати тільки з великими зусиллями і стараннями. Звичайно, неприємно визнавати, що сам до цих обдарованих не належиш. Та зізнатися у цьому треба (Brecht 1967: с. 268).

Тож відомий театральний критик Альфред Керр дошкульно, але влучно сформулював спосіб роботи над «Тригрошовою оперою» так: «За англійською версією Джона Гея... Переклад Елізабет Гауптман... Адаптовано Брехтом. Музика: Курт Вайль. Режисер: Еріх Енгель. Сценічний образ: Каспар Неер. От це й усе» (Kerr 1981: с. 418). Популярності цього сценічного проекту під іменем Брехта суттєво сприяло комерційне просування тренду під його іменем. Видавцям, наприклад, було вигідніше працювати на ринку тільки з іменем Бертольта Брехта. Свідченням цього є історія зі співробітницею Брехта Елізабет Гауптман, яка 1955 року звернулася до драматурга з проханням згадати її ім'я в зв'язку із

публікацією його п'єс. Брехт хотів, щоб ім'я Гауптман як редакторки було зазначене на зібранні його творів. Видавництво (Aufbau-Verlag), проте, відмовилося. Презентація індивідуального автора Бертольта Брехта була для видавництва кращою стратегією просування на ринку. Відомо, що Елізабет Гауптман вклала багато праці у підготовку до друку п'єс Брехта. У листах до Гелени Вайгель вона писала, що у процесі роботи чи не щодо кожного речення велися дебати, висувалися пропозиції і зміни. Гауптман постійно була на зв'язку з Брехтом. Водночас вона мала право втручатися у текст і користалася цим правом. Для друку вона звіряла різні манускрипти, щоб вирішити, що залишиться для останньої версії. Тільки в критичних питаннях Гауптман залучала Брехта, який не мав сумнівів, що вона працює в його інтересах.

Митець – ремісник, який працює з наявним літературним матеріалом. Інша важлива форма колективного мистецького продукування Брехта стосувалася його ставлення до наявного матеріалу і того, як він із ним обходився. Митець вважав себе щодо цього ремісником, тому і плекав ремісниче поводження з джерелами. Існують різні назви обробки і запозичень Брехтом чужого матеріалу: «ремісниче поводження» (Suhrkamp), «діахронна колективна робота» (Ute Baum), яка відразу створила йому репутацію плагіатора, «інтертекстуальність» (Peter Zajac) (Dimassi 2016: с. 88). Безліч творів Брехта містять елементи китайського чи японського театру, чужих ліричних мотивів чи драматичних фігур, навіть стилі інших авторів.

Цитування й адаптація, переважно без зазначення джерел, характерні для митця – при цьому він покликався на Шекспіра, стверджував, що той, не задумуючись, переймав матеріали інших, а інколи й їхнє оформлення. Тож і Брехт покликався на твори інших авторів, щоб виокремити власну думку. «Не важко уявити собі драми і романи Брехта як жваві, інколи гострі дискусії, перелік учасників яких охоплює від Аристофана до Гете, від Лютера до Аль Капоне», – зазначає М. Гаккарайнен (Hakkarainen 1994: с. 25). Леон Фейхтвангер пригадував, що Брехт так змінював першоджерела, що вони повністю перетворювалися на його власну роботу: «Він сам підхоплював усі матеріали й оформлення, які його приваблювали, возився з ними, переробляв, привласнював їх, змінював їх так, що

вони починали належати йому» (Feuchtwanger 1956: с. 361). Герхард Зайдель розподіляє інтертекстуальне поводження Брехта з наявними матеріалами на два види: переймання і контрпроект (Seidel 1977: с. 48). З одного боку, Бертольт Брехт використовував частини оригіналу, не змінюючи його, а з іншого боку, він його частково або повністю переробляв. Мартін Есслін повідомляє, що Брехт запозичував цілі пасажі, проте вводив їх в нові контексти й у такий спосіб розхитував смисл (Esslin 1998: с. 41). До того ж відомо, що Брехт ніколи не класифікував тексти як повністю завершені. Вони були для нього тимчасовими версіями, які постійно перебували в становленні, особливо тексти зазнавали розвитку у процесі інсценуванні: «П'єсу неможливо завершити без сцени» (Dimassi 2006: с. 91). Ще 1928 року Ліон Фейхтвангер запрогололював, що Брехт практикує безмежно переробляти свої твори, позаяк йому більше залежить на роботі, як на кінцевому продукті, чим він доводив до відчаю видавців і театральних директорів (Feuchtwanger 1956: с. 13). Такий принцип ставлення до наявного матеріалу – це не тільки індивідуальний принцип Брехта, а й групово-креативний принцип, який також практикували його співробітники як основоположний для спільної роботи. Елізабет Гауптман охарактеризувала літературну майстерню Брехта як «живу роботу» і зафіксувала його зауваження: «Цю п'єсу знову треба переробити» (Hauptmann 1977: с. 174). Групово-креативна робота стала для Бертольта Брехта обов'язковою умовою його художнього письма:

Звичайно, Брехт міг працювати і сам, проте чимраз більше виявлялося, що, наприклад, під час роботи над п'єсами творчість у колективі ставала необхідною умовою, адекватним методом праці над драматургічною продукцією і театральними постановками, коли йшлося про написання нової п'єси, чи про обробку старої, чи про підготовку самого інсценування, –

згадувала Елізабет Гауптман (Hauptmann 1968: с. 7).

Поетика плагіату. Таку форму колективного продукування Бертольт Брехт представляв і захищав під «непристойною назвою плагіат» (Ульріх Кітштайн). Як стверджує Ульріх Кітштайн, йшлося про позбавлене вагань використання і подальше застосування

текстів, формальних елементів, мотивів і мистецьких стратегій, які належали давнім або сучасним авторам (Kittstein 2012: с. 21). Суперечка щодо цієї практики досягла свого апогею вже 1929 року, саме тоді, коли критик Альфред Керр звернув увагу на те, що частини деяких зонгів із «Тригрошової опери» запозичені з перекладу німецькою Карлом Кламмером творів Франсуа Війона. Брехт визнав це без вагань і виправдав себе відомим зізнанням щодо своєї «основоположної безпринципності у питаннях духовної власності» (Brecht 1992: с. 316). Потому він наполегливо повертався до цієї теми і в численних нотатках розвинув щось на зразок «поетики плагіату» (Ульріх Кітштайн), яка зачіпає центральні аспекти його письменницького саморозуміння. Легковажне переймання матеріалу він виставляє як літературно-нормальний випадок, навіть як визначну ознаку особливо продуктивних епох: «Так, чи не кожен розквіт літератури характеризується силою і невинністю плагіатів» (Brecht 1992: с. 323). На його переконання, те, що твори певного письменника використовуються далі, тобто досягають «цитованості», має тішити автора: «Автор домагається успіху тим, що він зникає. Хто досягає того, що його опрацьовують, тобто в особистому він усувається, той зберігає „себе”» (Brecht 1992: с. 318). Як особливий варіант колективної творчості плагіатування, стверджує Брехт, відкриває великі можливості, котрі зовсім недоступні для того митця, який покликається тільки на самого себе. Саме про це йдеться в одній із давніх історій про пана Койнера під назвою «Оригінальність»:

Пан Койнер і оригінальність

Сьогодні, жалівся пан Койнер, багато хто прославляє себе публічно, бо зміг зовсім самостійно створити великі книги, а це загально схвалюється. Китайський філософ Джуанг Дзі ще у віці дорослого чоловіка написав книгу обсягом сто тисяч слів, яка на дев'ять десятих складалася із цитат. Такі книги в нас більше не можуть бути написані, бо не вистачає духу. Як наслідок, думки продукуються тільки у власній майстерні, у цьому процесі кожен видається собі лінивим, хто не досягає достатньої їх кількості. Звичайно, тоді і нема жодної думки, яку можна було б перейняти, і жодного формулювання думки, яке можна було б процитувати. Як мало всім їм треба для своєї діяльності! Перо і трохи паперу – це

єдине, що вони могли б продемонструвати! Тож без жодної допомоги, тільки завдяки жалюгідному матеріалові, який окрема людина може доставити своїми руками, вони зводять хатини! Більших будівель вони не знають, тільки такі, які у стані спорудити окрема людина (Brecht 1995: с. 18).

Щоб уникнути такого «самообмеження», Брехт зараховує «мистецтво плагіату» до ремесла письменника (Brecht 1992: с. 399). Звертаючись у власній роботі до давніх і сучасних літературних та мистецьких першоджерел, він визнає за ними неабияку споживчу вартість для сучасності.

Автор і медійна практика – інтермедіальний мистецький продукт. Групова робота, як її розумів Бертольт Брехт, мала передусім інтердисциплінарний характер і передбачала співпрацю спеціалістів із різних мистецьких сфер. Це уможливило створення інтермедіальних мистецьких продуктів у дусі вагнерівського сукупного твору мистецтва на оригінальних мистецьких засадах. Такими, наприклад, є брехтівський епічний театр, його робота в кіно, а також його поетичні проєкти з живописом і фотографією.

У цьому зв'язку Надія Дімассі говорить не тільки про «групово-креативні принципи» сценічної діяльності Бертольта Брехта, а й про «групово-креативну генезу» його тексту (Dimassi 2006: с. 111). Уже сама робота з текстами і над текстами, зонгами і п'єсами визначала протікання процесів написання й інсценування. Кожен учасник проєкту привносив у загальну працю власні знання і вміння. Митці, учасники проєкту, взаємно спонукали один одного до творчості. Так, композитор Ганс Айслер писав про те, що у тридцятих роках Брехт заохочував його озвучити цілу низку своїх віршів, натомість композитор використав вірш «До нащадків» як композиційну основу для своїх «Двох елегій». У подібний спосіб висловлювалися й інші митці, зокрема композитор Пауль Дессау чи скульптор Фрітц Кремер. Тому Надія Дімассі узагальнює креативно-колективну роботу так: креативні групи не слід розуміти у значенні колективу як відкритого соціального контексту, скерованого на Брехта як його центр. Креативні групи навколо Брехта не варто уявляти собі як певну невизначену кількість індивідумів, які перебували один з одним у вільному контакті. Для креативної роботи

були необхідні тісна інтеракція і комунікація. Робочі об'єднання були тимчасово тісно поєднаними креативними групами, які своєю чергою були залучені у ще більші мережеві зв'язки. Їх можна було б порівняти зі сферами кіно чи стратегічним підприємницьким обговоренням. Цей принцип закладений в основу продукування текстів і є панівним у сфері театральної роботи, інституціоналізованої заснуванням «Берлінського ансамблю» (Dimassi 2006: с. 131–132).

Продуктивною для групово-креативної генези тексту стала «медіа-технічна де-індивідуалізація» творчого процесу, що, зокрема, засвідчує роль в ньому друкарської машинки, а також техніки монтажу – «клебології»:

Переклади, ідеї, тексти, сконструйовані колективно, а також самим Брехтом, часто відразу потрапляли у друкарську машину, а листки, які з'являлися у такий спосіб, знову відразу ж розрізалися і склеювалися в новому порядку, інколи їх фотографували, щоб знову видрукувати (Kebir 1997: с. 8).

Такі манускрипти уподібнювалися наклейкам, колажам багатьох авангардистських художників початку ХХ століття, які теж інтегрували у свої роботи наявні матеріали. Не так робота на друкарській машинці, як, вочевидь, «клебологія», зазначає Надія Дімассі, справила вплив на форму мислення митця:

Ми бачимо невпинний, а відтак схвальний занепад індивідуалістичного мистецького твору. Він більше не може досягнути ринку як єдність... Мистецтво – це форма людського спілкування, а тим самим воно залежне від людського спілкування в загально визначальних факторах, –

стверджував Брехт (Brecht 1992: с. 489). Наслідком колективної роботи, якій Брехт віддавав перевагу передусім, пишучи п'єси, є наявність сторінок манускриптів, написаних від руки співробітниками, і машинописом, так що важко визначити, що з того написав сам Брехт.

Цим можна пояснити і великий інтерес Брехта до фотографії з її основоположним документувальним жестом медіума, який виключає творця як активно діючу особу. Так само і кіно, яке

релятивувало розуміння автора як творця, натомість утверджувало ідею автора-виробника, було близьким німецькому митцеві. Звідси і захоплення радіо як комунікативним апаратом суспільного життя, який спричинявся до того, що слухач міг налаштувати автора. Отже, нові медіа суттєво вплинули на розуміння авторства і загострили погляд митця на нові медійні способи відображення.

Ідею колективної творчості теоретично обґрунтував Вальтер Беньямін, який у статті «Автор як виробник», покликаючись на Бертольта Брехта, виступає проти автономії і спеціалізації письменника, щоб могли приписати йому суспільну функцію, яка сильно орієнтована на газету як колективне писання. Беньямін проголошує автора «інженером», який не виражає себе як індивідуальність, а натомість покликаний продукувати на найновішому рівні техніки.

Узагальнення. Ведучи мову про творчий феномен Брехта, доречно зважати на домовлене авторство різних індивідуумів, яке виправдовується процесом кооперації як його результатом. Такий тип колективного авторства слід вважати «трансіндивідуальним» (Pabst 2022: с. 413). Те, що у театрі Вільяма Шекспіра, Бертольта Брехта чи Гайнера Мюллера роздуми про колективну творчість відіграють таку роль, пояснюється взаємозалежністю текстової генези й інсценування. Брехта визнано «найавторитетнішим» прихильником ідеї колективного авторства (Pabst 2022: с. 421), яка охоплює критику літературних творів як індивідуального володіння ними, як це кодифікує категорія «духовної власності». Поняття «матеріал» і «плагіат» натомість спрямовані на поетику зневласнення, позаяк вони звільняють твори інших авторів від інтенції і володіння ними, щоб рефункціонувати їх у новому взаємозв'язку. Важливо, що Брехт заперечує значення індивідуальної креативності і піднімає престиж позірно некреативних досягнень, таких як плагіат. Водночас ідея креативності відбивається в естетичній практиці, передусім у навчальній п'есі 1920-х років: «Форма нового колективного театру може бути тільки епічною» (Брехт 1992: с. 379). Матеріали теж обираються згідно з колективним ідеалом. Брехт сприймає мистецтво, якщо воно відповідає його ідеалам, у цілому як колективне. І все ж перенесення ідеї і практики колективізму на автора залишається суперечливим. Твори Брехта

публікуються під його власним ім'ям. Він залишається "mastermind" мистецького колективу, з яким він працює, і має здебільшого права на п'єси, які він створює з іншими. Саме щодо співпраці з жінками йому найчастіше закидали «експлуатацію чужої креативності». «Брехт-машиною» називають критики використання чужого матеріалу й продуктивне обходження зі здібностями і талантами окремих її «машиністів» (Erik Zielke 2022). Ніхто не сумнівається, наприклад, у колективній значущості композиторів у «Брехт-машині»: Пауля Гіндеміта, Курта Вайля, Пауля Дессау, Ганса Айслера. Ніхто з них не зник за шифром «Бертольт Брехт», натомість вони здобули ще більше визнання в одному фахові. Колектив навколо Брехта не був ексклюзивним колом, а вільним простором, в якому могли рухатися і неоднаково обдаровані особистості, об'єднані мистецькими та політичними вимогами. До того ж надто рідко йдеться про співпрацю Брехта в проєктах інших митців.

- Benjamin, W. (1977). Der Autor als Produzent. In: Benjamin, W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, S. 683–701.
- Brecht, B. (1967). Das epische Theater. In: Brecht, B. *Gesammelte Werke 15. Schriften zum Theater I*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, S. 262–272.
- Brecht, B. (1991). *Werke. Bd. 24. Schriften 4. Texte zu Stücken*. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main : Aufbau-Verlag, Suhrkamp, 605 S.
- Brecht, B. (1992). *Werke. Bd. 21. Schriften I*. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main : Aufbau-Verlag, Suhrkamp, 821 S.
- Brecht, B. (1994a). *Werke. Bd. 25. Schriften 5*. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main : Aufbau-Verlag, Suhrkamp, 650 S.
- Brecht, B. (1994b). *Werke. Bd. 26. Journale I*. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main : Aufbau-Verlag, Suhrkamp, 687 S.
- Brecht, B. (1995). *Werke. Bd. 18. Prosa 3. Sammlungen und Dialoge*. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main : Aufbau-Verlag, Suhrkamp, 696 S.
- Delabar, W. (2001). Brechts Factory. Zur literarischen Produktion im Zeitalter der industriellen Arbeitsteilung. In: Plachta, B. (Hr.). *Literarische Zusammenarbeit*. Tübingen : Max Niemeyer, S. 257–270.
- Dimassi, N. (2006). *Gruppenbild mit Autor oder Teamkreativität bei Bertolt Brecht*. Berlin : dissertation.de, 280 S.
- Ehrmann, D. und Traupmann, Th. (Hg.) (2021). *Kollektives Schreiben*. Paderborn : Wilhelm Fink, 283 S.
- Esslin, M. (1998). Brecht and the ironies of creativity. *Communications from the International Brecht Society*, vol. 27, no. I, pp. 38–44.

- Feuchtwanger, L. (1956). *Centrum opuscula. Ein Auswahl.* Rodolstadt : Greifenverlag, 644 S.
- Hakkarainen, M.-L. (1944). *Turnier der Texte. Stellenwert und Funktion der Intertextualität im Werk Bertolt Brechts.* Frankfurt am Main : Peter Lang, 392 S.
- Hauptmann, E. (1968). Mitarbeiter und Mitarbeit bei Brecht. *Theater der Zeit*, Heft 23, S. 7.
- Hauptmann, E. (1977). *Julia ohne Romeo. Geschichten, Stücken, Aufsätze, Erinnerungen.* Berlin, Weimar : Aufbau-Verlag, 252 S.
- Kebir, S. (1997). *Ich frage nicht mehr nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht.* Berlin : Aufbau, 292 S.
- Kerr, A. (1981). *Mit Schleuder und Harfe: Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten.* Berlin : Severin und Siedler, 668 S.
- Kittstein, U. (2012). *Das lyrische Werk Bertolt Brechts.* Stuttgart, Weimar : J. B. Metzler, 378 S. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05340-4>
- Pabst, S. und Penke, N. (2022). Kollektive Autorschaft. In: Wetzel, M. (Hr.). *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Autorschaft.* Berlin, Boston : De Gruyter, S. 411–428. <https://doi.org/10.1515/9783110297065-015>
- Seidel, G. (1977). *Bertolt Brecht – Arbeitsweise und Edition. Das literarische Werk als Prozess.* Stuttgart : Akademie-Verlag, 364 S.
- Wetzel, M. (Hr.) (2022). *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Autorschaft.* Berlin, Boston : De Gruyter, 645 S. <https://doi.org/10.1515/9783110297065>
- Zielke, E. (2022). Im Dickicht des Schaffens. Kunst und Kollektiv: Lernen von der Brecht-Maschine. In: *nd.Aktuell.de*. URL: <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1165908.bertolt-brecht-im-dickicht-des-schaffens.html> (accessed: 15.05.2023).
- Zuckmayer, C. (1966). „*Als wär's ein Stück von mir*“. *Horen der Freundschaft.* Frankfurt am Main : S. Fischer, 704 S.

BERTOLT BRECHT'S IDEA OF COLLECTIVE CREATIVITY

Svitlana Macenka

orcid.org/0000-0003-1373-2887

svitlana.macenka@t-online.de

Department of German Philology

Ivan Franko National University of Lviv

1 Universytetska St., 79000, Lviv, Ukraine

Abstract. The most recent research in the theory of authorship has been used to put forward an original idea about the collective creativity of the German poet and playwright Bertolt Brecht (1898–1956). It is stated that according to Bertolt Brecht scholars, there still does not exist a definition for the “collective creative

work process” (Nadia Dimassi). At the same time, Brecht never concealed his creative principle, highlighting in his theoretical texts how important collective creative collaboration was for his work. Moreover, this specific principle is particularly important for understanding the creative phenomenon of the talented German artist. It is established that the concept of collective artistic creation manifests modernist qualities in his creativity, namely lyrics. Brecht believed that one isolated artist’s depiction of the modern world in its extraordinary complexity was insufficient and dubious. It has been established that Brecht’s concept of collective creation developed in several directions: throughout his life, his creative work involved friends and peers whose knowledge and skills he particularly valued, including his numerous beloved women. The artist was, thus, convinced that art was a collective affair. In addition, it is known that Brecht did not consider creative texts as being complete. For him, they were temporary versions in a constant state of creation. A particular moment of development came with their staging. Brecht had a particular attitude towards existing literary material – he believed he was a craftsman as far as texts were considered, so he developed his own “poetics of plagiarism”. A comparison with “Wagner’s total work of art” revealed intermedial aspects of artistic products created by Bertolt Brecht. The artistic specificity of the “Brecht machine” has been summarized, and the principles of its operation have been identified.

Keywords: author; originality; collective creativity; craft; plagiarism; a work in progress; intermediality; Bertolt Brecht; “Brecht machine”.

Suggested citation

Macenka, S. (2023). Ideia Bertol'ta Brekhta pro kolektyvnu tvorčist' [Bertolt Brecht's Idea of Collective Creativity]. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 108, pp. 97–111. (in Ukrainian). <http://doi.org/10.31861/pytlit2023.108.097>

Стаття надійшла до редакції 31.05.2023 р.

Стаття прийнята до друку 4.07.2023 р.