

SLAVICA TER СЛАВИКА ТЕР

30

SLAVICA TERGESTINA

European Slavic Studies Journal

VOLUME 30 (2023/I)

**Television in Eastern European Literature,
Art and Media (from 1960s to 2020s). Volume I.**

EUT

SLAVICA TERgestina volumes usually focus on a particular theme or concept. Most of the articles published so far deal with the cultural realm of the Slavic world from the perspective of modern semiotic and cultural methodological approaches, but the journal remains open to other approaches and methodologies.

The theme of the upcoming volume along with detailed descriptions of the submission deadlines and the peer review process can be found on our website at www.slavica-ter.org. All published articles are also available on-line, both on the journal website and in the University of Trieste web publication system at www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/2204.

SLAVICA TERgestina is indexed in:

- *ERIH European Reference Index for the Humanities* [2008/2011–2015]
- *ERIH Plus* [since 2015]
- *Directory of Open Access Journals (DOAJ)*
- *Class A journal by the Italian Evaluation Agency of University and Research (ANVUR)*

ISSN 1592-0291

30



9771592029007

SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

SLAVICA TER СЛАВИКА ТЕР 30

SLAVICA TERGESTINA

European Slavic Studies Journal

VOLUME 30 (2023/I)

**Television in Eastern European Literature,
Art and Media (from 1960s to 2020s). Volume I.**

ISSN	1592-0291 (print) & 2283-5482 (online)
WEB	www.slavica-ter.org
EMAIL	editors@slavica-ter.org
PUBLISHED BY	Università degli Studi di Trieste <i>Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione</i> Universität Konstanz <i>Fachbereich Literaturwissenschaft</i> Univerza v Ljubljani <i>Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko</i>
EDITORIAL BOARD	Roman Bobryk (<i>Siedlce University of Natural Sciences and Humanities</i>) Margherita De Michiel (<i>University of Trieste</i>) Ornella Discacciati (<i>University of Bergamo</i>) Tomáš Glanc (<i>University of Zurich</i>) Vladimir Feshchenko (<i>Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences</i>) Kornelija Ičin (<i>University of Belgrade</i>) Miha Javornik (<i>University of Ljubljana</i>) Jurij Murašov (<i>University of Konstanz</i>) Claudia Olivieri (<i>University of Catania</i>) Blaž Podlesnik (<i>University of Ljubljana, TECHNICAL EDITOR</i>) Ivan Verč (<i>University of Trieste, EDITOR IN CHIEF</i>)
ISSUE EDITED BY	Jurij Murašov, Maria Zhukova and Fabian Erlenmaier
EDITORIAL ADVISORY BOARD	Antonella D'Amelia (<i>University of Salerno</i>) Patrizia Deotto (<i>University of Trieste</i>) Nikolaj Jež (<i>University of Ljubljana</i>) Alenka Koron (<i>Institute of Slovenian Literature and Literary Studies</i>) Đurđa Strsoglavac (<i>University of Ljubljana</i>) Nenad Veličković (<i>University of Sarajevo</i>) Tomo Virk (<i>University of Ljubljana</i>) Mateo Žagar (<i>University of Zagreb</i>) Ivana Živančević Sekeruš (<i>University of Novi Sad</i>)
DESIGN & LAYOUT	Anja Delbello, Aljaž Vesel / AA
	Copyright by Authors

Contents

- 8 **Television in Eastern European Literature, Art and Media. Introduction**
I) Knowledge, Language, Religion, Economy and Power in TV-Age
II) TV in Aesthetics and Narration
Телевидение в восточноевропейских литературе, искусстве и медиа. Введение
I) Знание, язык, религия, экономика и власть в эпоху телевидения
II) Телевидение в эстетике и повествовании
✂ **JURIJ MURAŠOV**

DECONSTRUCTING SOCIALIST CULTURES

- 66 **„Monolog raspachnutoj duši“: Fernsehen und Lyrik im sowjetischen Film**
“Monolog raspachnutoj duši”: Television and Lyrics in Soviet Film
✂ **MARIA ZHUKOVA**
- 128 **Das Fernsehen und die Demontage des Bestarbeitermythos in Andrzej Wajdas Film „Der Mann aus Marmor“**
Television and the Dismantling of the Model Worker Myth in Andrzej Wajda’s “Man of Marble”
✂ **FABIAN ERLÉNMAIER**
- 174 **The Shadows of the Real: Representations of Television in Bulgarian film, 1970–1984**
Тени реального: репрезентации телевидения в българском кино, 1970–1984
✂ **TODOR HRISTOV**

TV IN POST SOCIALIST ART AND MEDIA I.

- 206 **Эстетика телевидения. Интермедиа́льность в современном искусстве постсоветского Казахстана**
Aesthetics of Television: Intermediality in Contemporary Art of Post-Soviet Kazakhstan
✦ **GAZINUR GIZDATOV**
- 232 **Solid Television: Ukrainian Art of the 1990s and its Media**
Твёрдое телевидение: украинское искусство 1990-х и его медиа́льность
✦ **BOHDAN SHUMYLOVYCH**
- 290 **TV Photobooks: “From Siberia to Cyberia” by Zofia Kulik and “TV” by Algirdas Šeškus**
Фотокнижки о телевидении: «Из Сибири в Киберию» Зофьи Кулик и «ТВ» Алгирдаса Шяшкус
✦ **ADAM MAZUR**

VARIA

- 318 **Zur historisch-sprachwissenschaftlichen Interpretation der slawischen Kustoden im Kodex Heiligenkreuz OCist., Cod. 250 aus dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts (ca. 1134–1147)**
On the Historical Linguistic Interpretation of Slavic Catchwords in the Heiligenkreuz OCist., Cod. 250 Codex from the Second Quarter of the 12th Century (c. 1134–1147)
✦ **MATEJ ŠEKLI**



Television in Eastern European Literature, Art and Media. Introduction

Телевидение в
восточноевропейских
литературе, искусстве
и медиа. Введение

I. KNOWLEDGE, LANGUAGE, RELIGION, ECONOMY AND POWER IN TV-AGE¹

There is an obvious difference between television and the book or the radio as forms of mass media: while the latter are based on a strict separation of our senses, particularly a separation of the eye and the ear requiring the visual codification and acousmatic arrangement of living speech and the participant's capacity for abstraction and imagination, electrified TV pictures reunite language and the body in a supposedly organic, synaesthetic entity. In contrast to the book and the radio, television's technicity seems to disappear in its communication: with their eyes and ears, the recipients always experience it live – be it in public or private spaces, in nature or on the moon or even in the terrestrial TV studio where the programme is being made. Since the early days of television, this effortless immediacy has repeatedly given rise to cultural criticism emphasizing its ruinous unintellectualism or educational concerns pointing to the dangers of stultification resulting from its consumption (Adorno 2003 [1953]; Anders 1961 [1956]). It is this unprepossessing nature of the medium to which Marshall McLuhan refers when he labels television a “timid giant” (McLuhan 1964, 308). Just how “gigantic” this cultural impact of television is can be measured if we recall the mechanisms of abstraction ranging from writing to the book to the radio, mechanisms that with the spread of television from the mid-twentieth century on have lost the exclusivity they held for over two-thousand years and are increasingly proving obsolete in the media cosmos of electrified images. This history of the media of abstraction can be divided into four stages representing an increasingly accelerating development.

1 The following chapter is based on a translation of the German article „Politik telekreatischer Gefolgschaft“, published in: Anne Ganzert, Philip Hauser, Isabell Otto (eds.), 2023. Ein Kompendium zu Medien der Gefolgschaft und Prozessen des Folgens. Berlin/Boston, 145–166.

(a) First, there is the graphic visualization and dissection of acoustic language in alphabetic script around the second century B.C. that gives rise to metaphysical reflection transcending the present and the doctrine of ideas and concepts. The formation of ritual and religious communities can now become the object of philosophical and rhetorical discovery and steering.

(b) With the standardization of textual signs and the mechanization of their reproduction, the printing press in the European early modern period lays the foundations for modern scientific thought guided by analysis and formalization. For the religions based on scripture – Christianity, Islam and Judaism – typography also opens up reformatory perspectives reflecting spiritual needs by providing opportunities for individual readings, often in the vernacular.

(c) A significant revolution takes place for the culture of book in the nineteenth century with the technological use of and research on electricity (McLuhan 1997, 16–38). Hidden from direct sight but effective and observable as a mechanical, thermal or optical effect in closed circuits, electricity differs from typographical analysis in its principle of synthesis and thus inspires holistic conceptions – in the form of a universal science embracing all specialist disciplines, including poetry, or in the form of a historical fulfilment of ideal concepts (Murašov 2021, 2–3). At the same time, however, the utopian visions remain trapped in the typographic space, which as the underlying experience of the Romantic era confirms the fundamental irreconcilability between the abstract sign-world of the book with its ideas and ideals on the one hand and the real historical execution of live speech and acting on the other.

(d) The relationship between the culture of the book and electricity undergoes a fundamental transformation with the electroacoustic

technologies of secondary orality – that is, the radio, which begins its ascent as a mass medium from the 1920s and 1930s on. The radio communicates knowledge acoustically, over spatial distances and also into non-literate milieus. Previous abstract, book-based knowledge is transformed into an immediate collective listening experience. Utopian visions of socialist, liberal, conservative or national communities are performatively reinforced by radiophony (Murašov 2021, 8–12).

Against this media-historical background, it is possible to sense the profound cultural impact of television. It reinforces the departure from the semiological abstractions and formalizations of the culture of the book that began with the radio, but now synaesthetically combines language and the body, hearing and seeing with its electrified images. Language no longer aims to create mental pictures, as in the case of the book or the radio; rather, it measures its communicative plausibility in terms of visibility – in terms of the extent to which personal gesture and individual expression correspond to, support and promote the semantics of the verbal – that is, how they embody it *telegenically*.

In what follows, the way TV pictures reconfigure the history of ideas brought forth by writing, the book, electricity and the radio and thereby fundamentally reshape the reciprocal relationship between the individual and the community will be examined with respect to five effects at play in the different spheres of knowledge production and its communication.

The first concerns the theoretical concept of the “singular” (1), the second the tendency for the embodiment of language (2), the third the return of the religious (3), the fourth the turn to a (neoliberal) economy of consumerism (4) and the fifth noetic effect refers to the personalization of political power and the formation of “telecratic” followings (5).

“The logic of the singular” and Idiosyncratic Knowledge

Probably no other media event marks the turn from the history of ideas carried by the book and the radio towards a culture of performative-emotive participation as clearly as John F. Kennedy’s surprise victory over Richard Nixon in the US presidential election of 1960. While the polls predicted a clear win for Nixon, the situation flipped after the candidates presented themselves in the first television duel in media history. As several sociological and politological studies subsequently showed, it wasn’t Kennedy’s argumentation and ideas that won over the public, but the overall personal and physical, telegenic impression he made. However, the majority of those who had followed the debate on the radio voted for Nixon (McLuhan 1964, 309 and 339–340).

This example from US media and political history becomes particularly telling when viewed over 70 years later in relation to subsequent tendencies and developments. It demonstrates the immense impact of television on the communication and structure of knowledge and shows how television effects a shift from general, abstract concepts and terms towards personal speech acts and embodiments that have a persuasive influence on the audience.

This noetic shift evident in the reception and political impact of the Kennedy–Nixon TV debate corresponds precisely to the one that has dominated thinking, discourses and debates since the late 1960s and early 1970s, which, informed by criticism of classical and traditional modernity and in the name of postmodernism, herald a methodological and theoretical paradigm shift. On the cultural-sociological level, Andreas Reckwitz, in his study *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne* (2019; *The Society of Singularities. On the Structural Transformation of Modernity*) diagnoses this paradigm shift

as an epochal structural transformation: “What is increasingly expected is not the *general*, but the *particular*. It is not on the standardized and regulated that the hopes, the interest and the efforts of institutions and individuals are pinned, rather it is on the unique and the singular” (Reckwitz 2021, 7). It is a structural transformation that consists in the fact that “the social logic of the general is losing its predominance to the social *logic of the particular*. This particular, the unique, that is, that which appears non-interchangeable and incomparable, [...] [is described] by the term singularity” (Reckwitz 2021, 11).

A prime example of this paradigm shift from the general to a logic of the singular is provided by Gilles Deleuzes’ and Félix Guattaris’ conception of a vitalist (liberating) philosophy in two volumes, *Capitalism and Schizophrenia*. While the first volume, *Anti-Oedipus* (1983 [1972]), criticizing Freud’s concept of the sublime, calls for the transcendence of capitalist, schizoid alienation via a concept of ‘desiring-machines’, the second volume, *A Thousand Plateaus* (1987 [1980]) examines the methodological shape taken by such a new philosophy of liberated and unrestrained ‘desiring-machines’. These machines may no longer consist of hierarchical architectures of general categories and concepts representing the world of things and thought as a result of mechanisms of abstraction, sublimation and formalization. Rather, the overriding principle is that of the web-like, intertwined work Deleuze and Guattaris call the rhizome, consisting of nodes of concentrated semantic connections. This presents performative textual events that singularly generate their ‘semantic value’ from their verbal environments. They are not the results of semiological abstraction; rather, they each appear as particular event-like effects of various emotive-physical, mental, disciplinary-discursive, linguistic moments and resist being merged into systemic, recursive entities. The “radical-system, or fascicular

root” produce a new type of book “to which our modernity pays willing allegiance. This time, the principal root has aborted, or its tip has been destroyed; an immediate, indefinite multiplicity of secondary roots grafts onto it and undergoes a flourishing development. This time, natural reality is what aborts the principal root, but the root’s unity subsists, as past or yet to come, as possible” (Deleuze and Guattari 1987, 1). Deleuze and Guattari term such a system a “rhizome”, and continue: “any point of a rhizome can be connected to anything other, and must be. [...] A rhizome ceaselessly establishes connections between semiotic chains, organizations of power, and circumstances relative to the arts, sciences, and social struggles. A semiotic chain is like a tuber agglomerating very diverse acts, not only linguistic, but also perceptive, mimetic, gestural, and cognitive: there is no language in itself, nor are there any linguistic universals, only a throng of dialects, patois, slangs, and specialized languages” (Deleuze and Guattari 1987, 7) In rhizome, there is “no unity to serve as a pivot in the object, or to divide in the subject. [...] A multiplicity has neither subject nor object” (Deleuze und Guattari 1987, 8). Due to this network structure, a rhizome “may be broken, shattered at a given spot” (Deleuze and Guattari 1987, 9) and “is a stranger to any idea of genetic axis or deep structure” (Deleuze and Guattari 1987, 12).

The cited passages show how Deleuze and Guattari undo the hierarchy of the traditional book-based conceptual architecture in favour of a textual mesh consisting of singular verbal entities. The logic of the singular leads from the level of argumentation to the sphere of verbal figurativeness in which abstract facts are embodied or reified, often in neologistic constructs such as the ‘desiring machine’, the ‘rhizome’ or ‘nomadic thought’. Via its linguistic form, theory becomes an event. Here it becomes clear how the singular is proven vis-à-vis the general

via a performative act of linguistic innovation and creativity, in analogy to the “creativity dispositive” that for Reckwitz characterizes the postmodern “society of singularities” (Reckwitz 2019, 314).

Seen from a media-historical perspective, it is obvious that the transformation of discourses, theories and ways of thinking heralded as postmodern are by no means solely a phenomenon of the Western European traditions of thought and theory, but rather apply to all cultures that fall under the spell of the mass medium of television.

Indeed, this postmodern transformation can quite clearly be observed as the erosion of utopian-socialist ideas, ideals and ideologies in Eastern European societies (Murašov 2016, 291–293). The utopian promises of socialism initially developed ‘scientifically’ in the book culture of the classics by Marx, Engels and Lenin and subsequently disseminated via mass communication, reinforced as mental images by radiophony, lose their persuasiveness when under the conditions of the electrified TV pictures linguistic meaning is constantly put to the test by the physical, personal appearance of the speakers and by the real here and now of the action on the television screen. Such a failure of the Soviet, socialist-utopian ideology in the medium of television is illustrated in ironic fashion by the painting *Televide-nie* (1982–1985; Television) by the Soviet painter Erik Bulatov, which shows a room with a tired, corpulent female figure in the foreground who can no longer be mobilized by the reports of socialist successes announced by a puny newsreader in the Soviet bulletin *Vremja* (Time) (Fig. 1).

This dismantling of general and abstract concepts as the rise of television privileges the singular, the personal and the authentic is also expressed in the famous pronouncement by Czechoslovak president Alexander Dubček in 1968 when he called for the Eastern European

socialist systems to take on a “human face” and adapt to their respective national conditions.

Such a performative synthesis of theory and concrete, living, authentic practice is also the aim of the Yugoslav Praxis School with its programmatic orientation around the early writings of Karl Marx. With its internationally received journal *Praxis*, published between 1965 and 1973, and its annual summer schools on the Croatian island of Korčula, its influence extended far beyond the Yugoslav context, to various European and even American student and protest movements. The story of the Praxis School came to an end in 1975. Accused by the authorities of dissidence, its philosophers were expelled from the University of Belgrade and the journal and the summer schools were banned (Murašov 2008).

Ultimately, in Soviet culture too the erosion of the political idea of communism can be observed in the figure of Leonid Brežnev and the problems of communicating this type of leader, and especially the aging and infirm general secretary, in the mass media via television pictures. As Aleksandr Sokurov demonstrates in his critical film essay *Sovetskaja élegija* (Soviet Elegy, 1991), it was this very TV image of the personal and authentic that secured political support for Mikhail Gorbachev (Fig. 2).

With Gorbachev, we see the appearance of the leader type who not only gives a voice to a certain ideological position but also – telogenically – provides a picture, the image of a universally human and moral reliability. The political is freed from the text-based and radiophone imaginary. It now only appears in virtual form, transcendently, as it were, in TV pictures portraying the singular and authentic-personal.



← **FIG. 1**
Erik Bulatov, *Televizionie*
(*Television*, 1982–1985),
244 cm × 292 cm, oil on
canvas. In: Bulatov, 83)



← **FIG. 2**
Still from Aleksandr
Sokurov, *Sovetskaja
ėlegija* (1991; *Soviet
Elegy*), 00:25:00

Language and Embodiment

The transition from the persuasiveness of the general to the singular promoted by TV pictures is accompanied by a second noetic effect that directly concerns language itself. In contrast to the radio, and especially to text and the book, by reconnecting language to the visible physical performance, television pictures sensitize their audience to individual ways of speaking, dialects and regional idioms (Biere and Hoberg 1996). Drawing on Saussure, one might say that the pragmatic attitude to language shifts from *langue* to *parole* (Saussure 2013 [1916], 187 and 223). The spread of television gives rise to an extensive retreat from refined and written language and an awareness of grammar. This is exemplified by the experiments with and the reforms to primary school acquisition of writing skills in Western European society since the 1960s, in which attempts have been made to teach writing (and orthography) not as a semiological system, as was previously the case, but as a spontaneous form of expression of verbal language. Similarly, in foreign language teaching too the pedagogic relevance of grammar is reduced in favour of practising speaking situations. Significant aspects in this regard are also the boom of orality in the literatures of the post-war period. Firstly, a trend towards regional idioms and dialect can be observed. Secondly, there are postmodern poetics, which – unlike phonetic poetry or the semantic streams of consciousness of early modernism – now strive to stake a claim for orality as a principle in and against the written form. Such efforts include the spoken word performances of the American Beatniks such as William S. Burroughs or Jack Kerouac, which McLuhan directly links to television:

[...] TV, with its deep-participation mode, caused young poets suddenly to present their poems in cafés, in public parks, anywhere. After TV, they

suddenly felt the need for personal contact with their public.
(McLuhan 1964, 53)

The prose of the German author Arno Schmidt also stands in this tradition, with its peculiar orthography and punctuation conveying spontaneous speech driven by the subconscious, as does the Soviet Russian conceptualist writer Vladimir Sorokin's drastic language of desublimation.

In *Understanding Media*, McLuhan considers the example of England in describing how television promotes the retreat of standard language oriented around the written word in favour of oral idioms:

One of the most extraordinary developments since TV in England has been the upsurge of regional dialects. [...] Their sudden prominence in England in areas in which previously one had heard only standard English is one of the most significant cultural events of our time. Even in the classrooms of Oxford and Cambridge, the local dialects are heard again. The undergraduates of those universities no longer strive to achieve a uniform speech. Dialectal speech since TV has been found to provide a social bond in depth, not possible with the artificial 'standard English' that began only a century ago. (McLuhan 1964, 310)

In England, Bavaria or Switzerland, due to the high level of institutionalization and indeed the mental internalization of written-language traditions, the rise in status of regional idioms did not have any consequences for the political structures, or if it did, they were only slight. The situation was quite different in the former Yugoslavia, where the increased sensibility for regional languages due to television developed the impetus to fundamentally question the political structure of federalism.

The example of Yugoslavia is interesting in that the idea of Yugoslav – that is, South Slavic – statehood is historically a philological, text-and book-based project: in 1850, leading Serb and Croat writers and philologists, under the chairmanship of the Vienna-based Slavic scholar Franc Miklošič, gathered to unite the various Croat and Serb dialects in a common written and literary language in what became known as the Vienna Literary Agreement. The crux of the Agreement was not its concrete, pragmatic linguistic feasibility; rather, it was that on the basis of philosophical analyses of grammatical and phonological equivalent structures within the group of South Slavic languages, the vision of a South Slavic state was combined with the concept of an agreement and thereby took up the modern idea of statehood reflected in juridical categories since Thomas Hobbes. Despite all historical, political and ideological transformations, this grammatically-based and contractual principle based on written language formed the point of departure for the idea of Yugoslav statehood. The principle of a written language and the intrinsic juridical element served as the foundation of the first Yugoslav state in 1918 and the Kingdom of Yugoslavia in 1929, but also accompanied the formation of socialist Yugoslavia in 1943 before being reinforced by the Novi Sad Agreement of 1954, the last time the written-language norms were formulated for the Yugoslav state (Murašov 2012, 228).

What is remarkable about the history of the linguistic debates in the former Yugoslavia is that the end of the Yugoslav Literary Agreement coincides precisely with the rise of television as a mass medium in the second half of the 1950s. At the turn of the 1960s and 1970s, the expansion of the TV medium saw its first peak. From 1963 to 1971, the number of registered TV sets increased by some 1,000 % to approximately two million (Murašov 2012, 228).

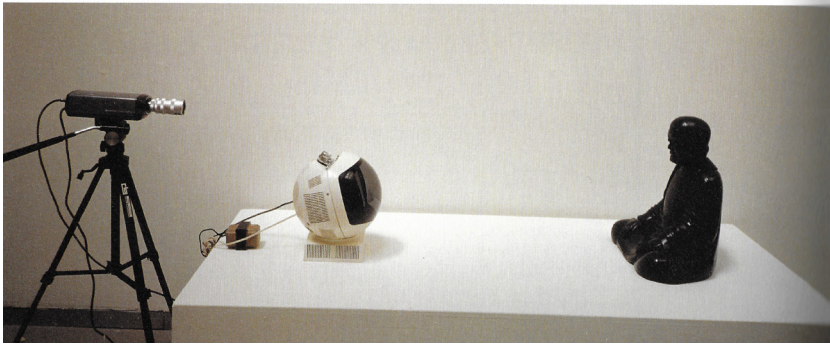
An example of how this rediscovery of regional idioms goes hand in hand with the rejection of universal political concepts and a change in policy is the 1969 book *Velike ideje i mali narodi* (Great Ideas and Small Nations) by Franjo Tuđman, who later became the first president of Croatia. A highly regarded work that even received academic awards, it collates an abundance of historical material from the nineteenth and twentieth centuries to concoct a historical narrative according to which all big ideas – that is, nationalisms, Panslavism, European liberalism, capitalism, and even socialism – are universal concepts serving to establish abstract, inhumane power structures. The smaller and more singular the nation, the more obvious the violence of the universal. In Tuđman's account, the civilitory success story of big ideas proves to be a narrative of the suffering of small peoples. Central to Tuđman's version of history is the notion that talk of the singular 'small nation' – the Croats or other European minority language groups – functions as a counterpoint to the big, abstract ideas, thereby invoking the essential experience of a community that can be grasped only through language and not on a conceptual, rational level. Tuđman's extensive historical narrative of the violence of the universal is intensified insofar as the semantics of the term 'small nation' as a sphere of the non-conceptual and the immediate is affectively charged in increasingly expansive narrative loops. It is this affective use of the word 'small nation' with which the text calls for an act of liberation, breaking the shackles of foreign abstractions in order to enter the history books. With its affective character, Tuđman's historical study models as a speech act and linguistic deed the threshold to the great identity-securing act of liberation performed by the speech community of Croat dialects (Murašov 2012, 229).

Desecularization and the Return of Religion

A third noetic effect of television as a mass medium consists in the return of the religious, or to put it more precisely, the desecularization of political and social discourses in particular. If we draw on Aleida Assmann's formulation of writing and the book as the media of "ex-carnation" (1993, 135), then in the electrified TV pictures reconnecting the word to physical performance, we can see the opposite: the word's incarnation, its becoming flesh. Insofar as these incarnation events develop charismatic intensity and promote emotional, affective agreement, individual experience is moved into a horizon that cannot be grasped conceptually but can be experienced transcendently. Whereas around the radio, a community comes together spellbound by an ideological-utopian but inner-worldly idea (Murašov 2021, 217–224), television with its live and incarnation events produces an affective community. Each live event contributes both to the affective cathexis and intensification and to the transcendental rapture of collective agreement. In the TV culture, religion thus returns, not in the form of scripture-based traditions and hermeneutic concepts of faith, but in the form of attitudes produced by telemedia events or charismatic actors and fed by different confessional or protoreligious sets of motifs. The return of the religious in its different guises, including the 'spiritual' and 'fundamentalist' variants, has often been the subject of scholarship, but it has only been tentatively linked to television (Reckwitz 2021, 409–413).

This medialogical conditionality has frequently been portrayed in the visual arts – perhaps most prominently in Nam June Paik's 1974 video installation *TV Buddha*. (Fig. 3)

Paik's video installation combines the religious Zen Buddhism and the technological TV medium in two aspects. The first aspect concerns



◀ **FIG. 3**
Nam June Paik, *TV
Buddha (*1974, in: TV-
Kultur, 286).

embodiment: just as Buddha as the founder of the religion is the incarnation of the theory of (Zen) Buddhism, television too – as outlined above – represents a medium of embodiment connecting verbal meaning to physical manifestations, wherein it gauges their authenticity. Here, the Buddha figure corresponds to television’s media *Eigensinn* much more closely than would be the case if it were Jesus as the Christian or Mohammed as the Islamic embodiment of the divine on earth, both of them functioning as mediators of a numinous, transcendental authority. In contrast, Buddha is content with himself, as is the TV picture that stimulates the present in real time. The second aspect is connected to this temporal structure. Unlike the sharp division of the human senses, particularly that of the eyes and ears in writing, radio or film, the TV picture predisposes the viewer to synaesthetically active, holistic perception bound up in the here and now. In this context, McLuhan speaks of a medium of constant “nowness” (McLuhan 1964, 335). This very immersion in the moment is also a central element of Zen Buddhism, encountered namely in meditation, but also in Zen-inspired everyday practice, although conscious asceticism is about eliminating the flood of ideas and thoughts via an experience

of emptiness and nothingness. Here too, one could see a similarity to the TV medium, which also strives to dissolve conceptual and rational, abstract concepts and ideas in a logic of the singular – albeit with the significant difference that television forms affective communities, whereas Zen Buddhism aims to cleanse its adherents of affects. That Paik's Buddha refuses to be drawn out of his meditative calm by the telematic affective communication ultimately represents a media-critical aperçu of the aesthetic exploration of religion and television undertaken by the South Korean-American artist.

Television as an apparatus of transubstantiation, as a machine that breaks 'our daily bread', transforming into a living, corporeal message and thereby creating an apostolic following, is the subject of Daniel Crook's seven-minute art film *Food for Thought* (1994). Consisting of photos of paintings of saints and Christ and industrial and advertising drawings, arranged in animations, montages and collages and presented almost entirely in black and white, the film's eleven sections dismantle television as a Christological transubstantiation machine. During such a "(tv)dinner", the television set provides meaning, miraculously and mass-produced as "thousands fed" by the personified figure of Christ made flesh, which itself grotesquely vanishes in the TV picture's pixel and grid structure (Figures 4, 5).

This TV semiotic feeding via the body of Christ dismembered into the breadcrumbs of TV pixels finally becomes a "speak in (...)" Pentecostal event, a spiritual agreement beyond all language in order to simultaneously produce a "communion", a bodily-emotive common/communal knowledge in which all disciplinary and discursive categories are connected and benefit from one another. With this transubstantiation of our daily bread via the TV set with its electrified grid structure into mass knowledge of salvation comes the sanctification

and “ascension” when, finally, the toasted slices of bread pop out of the toaster and take on the form of “pilgr(image)” disciples before the TV set (Figs. 6–9).

The desecularization and the return of the religious ushered in by television culture can be observed in the discourse and practice of the political since the 1960s and 1970s, in various constellations ranging from militant religious fundamentalism to the increasingly religious legitimation and culturalization of the political in states constituted as secular. Examples would be Islamic Turkey, Orthodox Russia or the evangelical USA, but ultimately this development also includes a politics of culture and symbols characterized by the reactivation of the religious.

A prime example of the desecularization of the political is socialist Yugoslavia, where since the late 1960s and 1970s the new status accorded to regional, spoken dialects under the influence of television as a mass medium in all the republics goes hand in hand with the desecularization of the political. The political consequences of this development were greatest in Bosnia with its Muslim character (Murašov 2012, 230). The milieu of the emergent Young Muslims (*Mladi Muslimani*) in the 1960s gave rise to the *Islamic Declaration* (*Izlamska deklaracija*), a treatise largely authored by Alija Izetbegović, who would later become the first president of post-socialist Bosnia-Herzegovina. Initially circulated as a typescript, after its print publication in 1970 it enjoyed an international reception while remaining banned in socialist Yugoslavia. Like the Croat Tuđman, Izetbegović initially opposed the primacy of ‘great ideas’ and abstract concepts, an argument culminating in the assertion: “A multiplicity of laws and a complex legislature is usually a sure sign that that something is rotten in a society” (Izetbegović 1990 [1970], 28).

FIG. 4 →
Still from Daniel
Crooks' Food for
Thought (1994):
“(tv)dinner”,
“thousands fed”.



FIG. 5 →
Still from Daniel
Crooks' Food for
Thought (1994):
“(tv)dinner”,
“thousands fed”.





← **FIG. 6**
Still from Daniel Crooks' *Food for Thought* (1994): "speak in (...)", "communion", "ascension", "pilgr(image)".

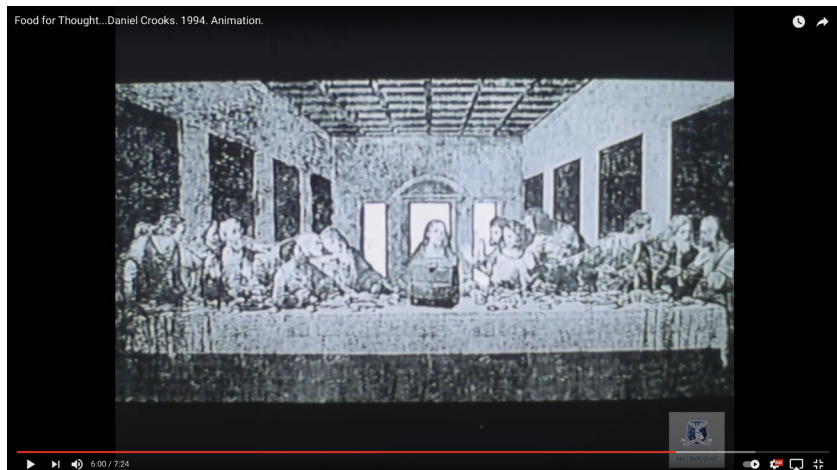


← **FIG. 7**
Still from Daniel Crooks' *Food for Thought* (1994): "speak in (...)", "communion", "ascension", "pilgr(image)".

FIG. 8 →
Still from Daniel Crooks' Food for Thought (1994): "speak in (...)", "communion", "ascension", "pilgr(image)".



FIG. 9 →
Still from Daniel Crooks' Food for Thought (1994): "speak in (...)", "communion", "ascension", "pilgr(image)".



However, whereas Tudman bases the political on the singularity of the (Croat) spoken idiom, for Izetbegović it is the religious spiritual experience that underlies the sense of political community. “In contrast to a society, as an abstract community with external relationships among its members, the Jama’a is an internal, tangible community, founded on spiritual membership, where contact between people is maintained by direct, personal acquaintance.” (Izetbegović 1990, 33)

The disqualification of universal, conceptual ideas as self-alienation and internally experienced membership as the wellspring of the political indicate that Izetbegović’s understanding of the political does not follow the abstract logic of book-based culture or the ideological poetics of the radio but is rather influenced by electrified TV pictures and their mechanisms of incarnation forming communities of conviction. As in Daniel Crook’s animation *Food for Thought*, it is a case of blending a sense of religious community and TV technicity, that is, the resolution of the very conflict that – for Izetbegović in the *Islamic Declaration* – is the cause of confusion and division among Bosnian Muslims in secular Yugoslavia “if mosque and TV transmitter aim contradictory messages at the people” (Izetbegović 1990, 43).

The Neoliberal Economy of Consumerism

Writing and the book display contradictory dynamics: to the extent that they promote the discovery, exploration and intensification of individual needs, wishes and drives, enabling us to experience them emotionally and rationally, satisfaction can be calculated in the realm of the fictional, but it always remains trapped within the cosmos of signs and unfulfilled in real life. Even when it is a matter of practical needs, print media and the radio reinforce the difference between current necessity and real fulfilment as a categorical distinction. This

economy of drives and deferment has been described from various disciplinary perspectives. Sigmund Freud's psychoanalytic theory of the sublimation of drives via intellectual achievements in art and science is based on it. In philosophy, it is reflected in Jacques Derrida's concept of "différance" (Derrida 1974, 44), according to which all production of sense and meaning by writing and the book remain unfinished, although this deferment itself is the prerequisite for all semiosis. It is this circular, triadic structure of production, abstraction and consumption that Max Weber also discovers in his examination of capitalism and the Protestant ethic, which consists in a "release of acquisitive activity". is combined with its opposite, the "limitation of consumption"; the result is the "accumulation of capital by ascetic compulsion to save" (Weber 2005 [1930], 116). That this specific type of capitalism is largely linked to the medium of the book is demonstrated by the cultural-historical thrust of Weber's study. Both developments Weber juxtaposes are a consequence of the printing revolution (Eisenstein 1983). Thus the printing press represents the basis for an individualization of Bible reading and decouples faith from ritual and institutionally regulated forms of experience. This allows the "rationalization of conduct within this world, but for the sake of the world beyond" (Weber 2005, 100) as a form of "inner-worldly asceticism" (Weber 2005, 53 and *passim*) in its manifold variants, from Calvinism to the Lutherans to American Protestant sects. Similarly, it is also typography that performs a "symbolic generalisation" ("symbolische Generalisierung", Luhmann 1997, 321–322) which now, unlike the various capitalist practices of earlier periods and in different parts of the world (Weber 1988 [1920], xxxiii), produces the 'spirit of capitalism' as an economic rationality permeating all areas of life and knowledge.

Just as television, since the 1960s and 70s, has encouraged (theoretical) discourses to sideline the general in favour of the singular, has increased sensitivity to regional idioms over the grammaticality of language and has prompted a return of the religious, it has also subverted and transformed the ascetic-Protestant type of capitalist business based on the culture of the book. This too is due to the structure of the electrified TV pictures, which in contrast to the medium of the book does not represent verbal meaning abstractly by encoding it in graphic signs. Rather, here the verbal meaning seems to be performatively fulfilled in real life in the synaesthetic reintegration of sound and picture. Television pictures produce and communicate, with their constant “nowness”, dispositions of fulfilment in the here and now. TV pictures combine the production of desire (for meaning) and satisfaction. The mechanisms of abstraction which in the culture of the book and the radio separate want, need and desire from fulfilment, satisfaction and consumption and ensure antithetical dynamics are switched off. In TV pictures, it is not production that dominates, but the principle of consumption.

It is at this connection between television and consumerism that the early culture-critical theories of television take aim. A prime example is Günther Anders’ “philosophical observations on radio and television” entitled “The World as Phantom and as Matrix” (1956; “Die Welt als Phantom und Matriz”). Firstly, the news presented on the television screen is described as a “phantom” in which the difference between reality and representation appears to be removed, and, secondly, the “phantom” is delivered to the homes of the “consumers” as “goods”. The former sequence of need and consumption is reversed. “Not what one needs, one finally gets, but what one has, one finally needs.” („Nicht was man benötigt, hat man schließlich, sondern was man hat, das benötigt

man schließlich.“ Anders 1961 [1956], 176) Need and consumption are short-circuited: “need follows consumption immediately. And in some sense, ‘addiction’ is the pattern of the contemporary need; that means, that needs owe their being and shape to the factual existence of certain goods.“ („das Bedürfnis folgt dem Konsum auf dem Fuße. Und in gewissem Sinn ist ‚Sucht‘ das Modell des heutigen Bedürfnisses; womit gesagt ist, dass die Bedürfnisse ihr Da- und So-sein der faktischen Existenz bestimmter Waren verdanken.“ (Anders 1961, 176)

Anders’ philosophical critique of the electrified mass media and the television in particular culminate in a polemical dismantling of the “Economical ontology” of consumerism. In contrast to these reflections on the result and effect of television, the economic theory of the 1950s and 1960s diagnosed a paradigm shift and announced a guideline for future economic activity: consumption as the principle of free, self-regulating markets. A decisive figure behind this departure from the abstraction-based capitalist or even socialist economy of ascetic or utopian deferment was the US economist Milton Friedman. In his microeconomic study *Theory of the Consumption Function* (1957), he establishes the central significance of consumption for the development of stable economic structures. In *Capitalism and Freedom* (1962), the principle of demand and consumption is macroeconomically universalized in order to argue – in polemical contrast to socialism – that democracy and the personal liberty of the individual can only be guaranteed if the economic rationality of the free, consumerist market is effective in all relevant functional areas of society, including education, healthcare and public transport. Even if the demand for and sale and consumption for goods have been an integral component of macro- and economic theoretical models since the automation of industrial (mass) production of ‘Fordism’ at the latest, it is not until the rise of television

as a mass medium that consumption becomes a central, all-pervading economic and cultural principle.

The media-historical connection between economic consumerism and television is evident in works of art and literature of socialist Eastern Europe – for instance, Il’ja Kabakov’s painting *Salon in a Luxury Apartment in Hotel Pearl in Soči* (1981), which directly links late Soviet tourism as a form of consumerism with television (Fig. 10).

Kabakov’s picture juxtaposes two forms of consumption, or in this case tourism. With the text comprising white typescript and the graphic scheme in the left-hand half of the picture, Soviet tourism is initially described as a collective “excursion by bus along the Black Sea coast,” praised as the “best way for visitors to recuperate on the Black Sea coast” and supplemented by verbal information about the coastal bus route and the address of the travel agency. Although the linguistic invitation is certainly suggestive in its wording, the text and the graphic scheme of the route retain the feel of abstract sketches. The picture itself deals with individual tourism and directly shows the interested consumer the object of desire – in keeping with the formal subtitle in the bottom right-hand corner: a “recreational space [*komnata otdy-cha*] of an apartment in Hotel Pearl” in Soči. In this picture, linguistic and graphic expression are fulfilled. Unlike the pedagogic, educational text of Soviet, collective leisure, the luxury room advertised presents itself to the viewer as a perspectival extension of an imaginary space that with its two large windows and the transparent, half-open curtains is flooded with light and with its pompous, red settee in the foreground conveys the impression of a peculiar emptiness the viewer is invited to fill with individual desires and hence intimate wishes.

The picture’s main focus is the television, which as a striking brown box between the light windows dominates the scene and via which the

two touristic concepts – the verbal, abstract promise of a collective trip and the concretely depicted offer of a luxury apartment – are placed in relation to one another. With the surface of the TV screen reflecting the view from the large front window, the television forms the central point of the entire composition. It functions as a metonym in two senses; it appears as the cause of the dismantling of the verbal socialist promise of happiness and as part of the depicted transcendence of the acoustically blind linguistic text by the figural, vivid picture of a (touristic) space of individual wish production and fulfilment.

Such a transition from the utopian planned economy based on deferment to a consumerist economy due to the rise of television is also the subject of Arkadij and Boris Strugackij's novel *Ponedel'nik načinaetsja v subbotu*, (1965; Monday Begins on Saturday), set in the "Scientific Research Institute for Magic and Sorcery" where researchers investigate the technological feasibility of utopian visions. Consumerism plays a key role here, initially verbalized by a magic pike that fulfils wishes. Derived from Russian fairytales and kept in the institute's archive, the pike laments the increasing individualization and excessiveness it encounters in what people wish for – above all their brazen desire for television sets. The topic of consumerism continues with the figure of Professor Ambrosij Ambruazovič Vybegallo and his project concerning the comprehensive production and satisfaction of material needs in the form of a "universal consumer". Vybegallo explains this human ideal type to the press, and to the horror of his colleagues at the institute, by declaring:

Here we have our ideal [...]. Or to be more precise, the model of the ideal of all of us. Here we have before us the universal consumer who wants everything and – ergo – can do everything. Built into him are all the

desires that there can possibly be in the world. And he can also satisfy all these desires. With the help of our science, of course. [...] The model of a universal consumer [...] wants and wants without limitation. All of us, comrades, with our self-admiration, are simply nothing compared to him. Namely, because this fellow wants such things about which we don't have the faintest idea. And he won't wait for nature to give him alms. He takes from nature everything he needs for his happiness, that is, for his satisfaction. His material powers automatically extract from nature everything he needs. The happiness of the given model will be indescribable. It will know neither thirst nor hunger, neither toothache nor personal troubles. All its needs will be satisfied the moment they arise. (Strugackij 1982, 174)

But Vybegallo's field trip to the production of an ideal "universal consumer" fails miserably. Vybegallo only creates an explosion of filth and rubbish, although that does nothing to weaken his convictions. Nor can the firm criticism voiced by his colleagues at the institute kill his enthusiasm for his project, especially as he considers the "universal consumer" to be of "international importance":

Here we have an experiment of international importance! The great mind shall emerge here, in the halls of our institute! That is a symbol, don't you see? It will be an advertisement for our entire institute! (Strugackij 1982, 189)

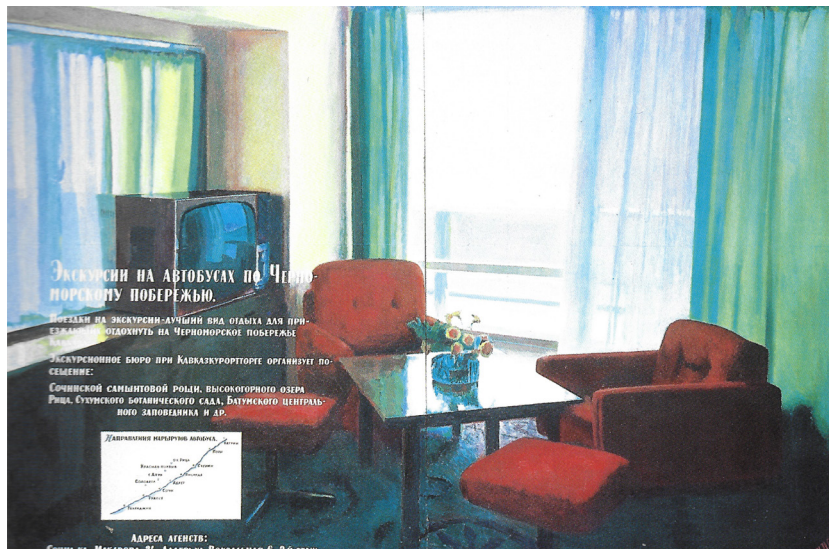
There are three remarkable elements to this episode. The first is that the project of a consumerist, "superegoistic" economy does not figure as a capitalist alternative to the Soviet, collectivist planned economy; rather, it is conducted by Vybegallo at the "Scientific

Research Institute for Magic and Sorcery” as the equally fairytale-like realization of utopian promises – an undertaking which in the opinion of its progenitor steadfastly implements the institute’s materialist worldview. The *second* element concerns how Vybegallo’s “universal consumer” corresponds with the episode of the magic pike who grants wishes, whose lament about current people’s self-indulgence and greed centres on the motif of the television. As in Kabakov’s painting *Salon in a Luxury Apartment in Hotel Pearl in Soči*, in the Strugackiys’ novel the consumerist economy is linked to the mass media of television.

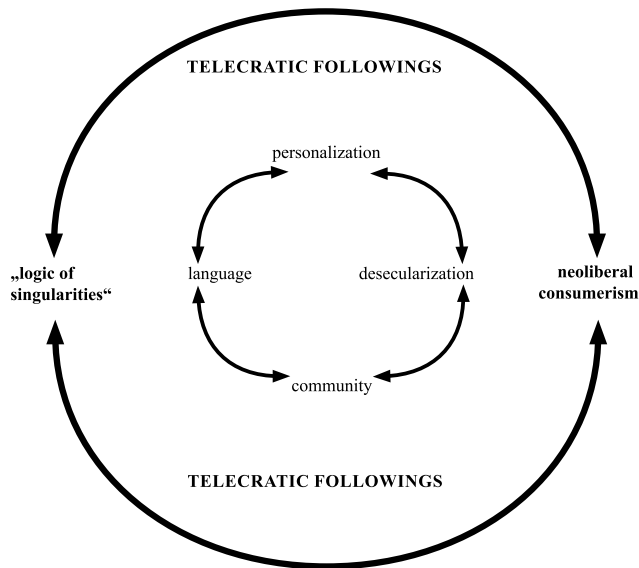
The (implied) reference to television gives rise to the third element: Vybegallo’s proclaimed “internationality” of the “universal consumer”. Under the specific technological conditions of television, the consumerist economy is set in motion irrespective of the national, historical and cultural circumstances. The economy of consumerism proves to be an international economic epiphenomenon of television’s advance as a mass medium, an epiphenomenon embracing both socialist and capitalist (book-based) economic cultures.

The Personalization of Power and Telecratic Followings

In the interplay between the noetic effects TV pictures in the fields of knowledge, language, religion and the economy, the concept of the political undergoes a fundamental transformation. Well-argued and reflected programmes for political action, their legitimation and their realization in formal, institutional and juridical procedures become less relevant for the formation of structures. The resources for political decision-making processes shift towards the field of emotive, mass-communication-driven mobilization of idiosyncratic dispositions and attitudes which themselves are formed out of rejection of and resentment towards general and abstract concepts.



◀ **FIG. 10**
Il'ja Kabakov, *Salon in a Luxury Apartment in Hotel Pearl in Soči* (1981)



◀ **FIG. 11**
The structure of telecratic followings.

This transformation of the political that goes hand in hand with the rise of television as a mass medium has been described from the perspective of various disciplines, each placing different emphasis on the noetic effects of TV pictures that we have analysed. A prominent example is Jürgen Habermas, who in *The Structural Transformation of the Public Sphere* (1991 [1962]) observes a tendency for depoliticization under the conditions of the post-modern, economic culture industry. A similar argument is put forward by Günther Anders when he speaks of a „Schlaraffenland“ to which the TV views are transported, with the effect that political stances are suppressed by passive consumption (Anders 1961, 172). Collin Crouch, in his study *Post-Democracy* (2008 [2005]), analyses a general loss of relevance of discourses concerning political programmes and a movement away from competence-led acting on the part of public institutions towards maximizing economic efficiency (Crouch 2015). Habermas' and Anders' observations and Crouch's politological analyses are persuasively confirmed by Thomas Piketty's study *Capital et Idéologie* (2020 [2019]) on the basis of data on electoral behaviour in European, Asian and American societies. Piketty shows how with the rise of economic neoliberalism since the 1960s discourses, visions and utopian concepts of dealing with societal inequalities have disappeared from political programmes (particularly those of the social democrat, left-wing parties and movements) and have lost their significance for the population's voting behaviour. In their stead, “social nativist” positions determined by religious and/or linguistic-ethnic belonging have taken on greater relevance for political thought and actions (Piketty 2020 [2019], 647). It is precisely such a shift from the political to a mental and psychological sphere of attitude as ‘psychopolitics’ that Bernard Stiegler identifies in ‘telecraty’ – in a power structure that is formed and reinforced under the conditions of mass television (Stiegler 2006).

The different observations on the post-modern transformation of the political can be linked to the noetic effects of TV pictures – singulization, the embodiment of language, resecularization and neoliberal consumerism – in a structure encompassing two function cycles. Here it becomes apparent that the reciprocal reinforcement between economic reproduction and the formation of communities of conviction based on resentment described by Joseph Vogl in *Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart* (2021; Capital and Resentment. A Short Theory of the Present) in the context of internet and platform capitalism was already beginning to emerge under the conditions of television.

In an initial function cycle, it is the switch from knowledge to the singular and idiosyncratic on the one hand and on the other hand the neoliberal, consumerist economy of the production and fulfilment of needs that, in TV pictures, reciprocally feed each other's tendencies towards the concrete in the here and now and the rejection of abstraction and ascetic or sublimating deferment. Both sides display a focus on the personal: in the case of the latter, the emphasis is on a singular, idiosyncratic knowledge and opinion that barely entertains ideas, ideals and abstractions, and in the case of the former, it is on subjects that experience themselves and their particular needs and satisfaction in economic terms. This double-sided mechanism rooted in both economics and a poetics of knowledge, and set in motion by the TV pictures, also determines how television functions as an institution in the context of societal communication as a whole. On the one hand, as a mass medium, television circulates singular knowledge and opinions, and on the other hand, it functions as an economic actor the success of which can be measured by viewing figures. Particularly in this overall societal context, it becomes clear how knowledge structure and the economy are intertwined. The increasingly refined methods allowing nuanced

evaluation of audience response enable the identification of demand for broadcasting formats, content and motifs in order to optimize television's economic performance. Television reproduces itself in economically successful fashion by establishing and asserting itself as a resonance machine for an eroded form of knowledge of the singular and the idiosyncratic – that is, a form of knowledge that has regressed into opinions.

If the first function cycle displays a centrifugal and dispersive dynamic via an economically calculated singularization of knowledge and reproduction of opinions, then in a second function cycle it centripetally feeds back into two entities of the universal. This cycle is a result of the interplay between the two noetic effects of the embodiment of languages and desecularization produced by the TV pictures, and enriches the circulating idiosyncratic knowledge and opinions reproduced by the telemedia with historical and cultural residues. Additionally, these residues are themselves mobilized in two directions: on the one hand towards a linguistic and/or protoreligious experience of community and on the other hand towards a personification of the communal in charismatic actors. This constellation forms the energetic centre out of which the political is produced under the conditions of telecraty – as a specific type of community that can be described by the term “following”.

Similar to the pre-modern following with a free individual's personal bond and loyalty to a leader figure, the telecratic community is not constituted via a general idea or programme. Rather, it is formed via singular, idiosyncratic knowledge, attitudes and opinions that release linguistic and/or protoreligious forces of cohesion via mass-media-economic mobilization, forces which are then bound by personification and leadership. This is how political agency is constituted. The binding

strength of this telecratic following, both internally and to the leader figure, results from the very dispositions – produced by the TV pictures – of knowledge of the singular, the attitudes and the opinions that, insisting on the concrete of the here and now, are constituted by the rejection of the general, the abstract and the formal. Accordingly, politics built on telecratic followings is underpinned and sustained precisely by “resentment” towards formal, institutional and juridical procedures (Vogl 2021, 166). And to the extent that this politics relies on the mobilization of singular dispositions of knowledge and opinions, it does not require any rationally or empirically established truths; rather, it operates with idiosyncratic pictures of reality that, as affective stimuli, claim to be valid and to reflect reality. The “fake news” (Vogl 2021, 177) circulated in this fashion is by no means a threat to the cohesion of telecratic followings. On the contrary, via its very aberration of reinforcing socio- and psychomotoric cohesion, it serves as a resource for agency and the reproduction of political power.

The telecratic production of the political in the form of followings formed in the tension between, on the one hand, the production of knowledge and the economy and, on the other hand, language and religion can be illustrated by the following schema (Fig. 11).

A recent American example of followings generated in and via TV pictures and forming the foundation of political agency and claims to power is Donald Trump’s presidential election campaign of 2016 and his subsequent, notorious undermining of formal institutions and procedures. Trump’s anti-institutionalism ultimately culminated in his refusal to accept his defeat in the 2021 elections, which he claimed were ‘fraud’ and ‘fake’, which then moved him to incite his supporters to violently storm the Capitol. At the same time, Trump’s political career is also an example of how the psychopolitical possibilities and

techniques of telecraty have been considerably advanced by online digital communication.

Similarly to the above-mentioned mobilization of Croatian nationalist or Bosnian Islamic followings as resources for Franjo Tuđman's or Alja Izetbegović's politics, during the early years of Vladimir Putin's rule politically effective telecratic followings with both linguistic and religious dispositions became established. At the same time, the post-Soviet example clearly demonstrates how in the formation of such followings, neoliberal economics and the reproduction of totalitarian violence intertwine, each promoting the other.

Putin's first election victory was itself the result of an artful TV image campaign that used highly effective mass communication to depict Putin as the authentic embodiment of a man of action concerned with the welfare of the citizens. Installed as an interim president at the turn of 2000 by the outgoing Boris Jelcyn, Putin expressly did without any kind of election campaign and the TV debates so symptomatic of the liberal post-Soviet 1990s. Instead, he presented himself on all television channels as an agile doer omnipresent throughout the country and concerned with everything related to the people at large. This culminated in a media coup on 26 March 2000, on the eve of the presidential elections, when he presented himself as a pecuniary saviour by signing a decree raising wages by 20 per cent for teachers, doctors and other public sector workers, which ultimately secured him 52.9 per cent of the vote in the first ballot (Belton 2020 [2022], 211). Four days after Putin took office, a system of power began to be developed around him, the so-called 'power vertical'; the market-leading media companies were accused of tax evasion and enriching themselves with public funds. These accusations, effective publicity but never proven in a court of law, forced the sale of the media companies to actors from within the presidential

administration's closest informal circle. Vladimir Gusinskij, the owner of the Media Most group, which ran the popular, critical NTV network, was forced to sell his company to the state gas monopoly Gazprom in exchange for around 300 million dollars and 473 million dollars in debt relief. Likewise, Boris Berezovskij had to transfer his shares in the ORT television network to Roman Abramovič, a close ally of Putin's (Belton 2020 [2022], 244 and 251). This transfer of property rights was accompanied by the restructuring of the networks' staff and broadcasting formats, and a three-pronged orientation of the mass media content.

Firstly, Putin was consistently portrayed on television as a man of action and care performing adeptly on both the national and international political stages, acting empathetically in intimate circles of friends, playing sports or in the Siberian wilderness and showing himself to be a religious man in his encounters with the clergy and those of the Russian Orthodox faith.

Secondly, it was these religious *sujets* and motifs increasingly defined by the TV broadcasts and pictures that reinforced a mobilization of a sense of community as a following inspired by Russian Orthodoxy. The mystical identification of the state and Church peculiar to Russian Orthodox theology and the associated mystical sanctioning of profane this-worldliness now functioned as the stimulus and motivation for a decisive battle against all discursive-critical, occasionally demonic questioning of the political and societal status quo by artists and intellectuals (Murašov 2016, 207–304). Corresponding broadcasts, including the religious advice series by the prominent film director Nikita Mikhalkov, *Besogon* (Exorcism), communicated this Russian Orthodox stance via the mass media. The system thereby secured support for its persecution of critics of the regime, which set in during the 2000s and has become ever more rigorous.

Just as the return and mobilization of Russian Orthodoxy via TV pictures legitimizes the violence of the state institutions in the inner world of society, *thirdly*, the motif and topic of Russophony communicated via TV serves to mobilize support for the actions of the state beyond its internationally recognized borders. Here we are dealing with the idea of the ‘Russian world’ (*Russkij mir*) already developed in the 1990s and reformulated in the early 2000s by the presidential administration’s Vladislav Surkov, according to which the Russophone community is connected to an imagined geographical space extending beyond the territory of the state (Surkov 2021). The ‘Russian(-speaking) world’ mass-communicated by television, a world that audiences can psychomentally experience in sound and image, provides state power with the majority following that has enabled it to portray the preparations and military realization of illegal territorial claims as necessary and natural measures to secure Russian cultural and linguistic identity – in Abkhazia in 2008, Crimea and the Donbas in 2014, and finally in the war against Ukraine since 2022.

Although the change in owners of the media companies and the TV networks in 2000 was initiated by force and with the support of the domestic secret service, the FSB, their restructuring followed the principles of the market economy and financial economics. The same holds for the media companies and TV stations themselves as economic actors that remain efficient, profit-maximizing economic entities operating along the lines of financial economics while generating mass support and psychosocial followings. In this way, the presidential administration can present itself as a reliable guardian of the free market, with reference to international markets and the associated political ideas, which lent Putin credibility on his visits to the USA and Western Europe (Belton 2022 [2020] 234–235 and 343). This double

game of a free market economy and totalitarian politics of coercion supported by sociopsychological followings was also shaped by the crushing of Mikhail Khodorkovskij's raw materials and finance empire Jukos in 2003, which followed the same pattern of widespread public approval as the authorities' pursuit of Gusinskij's media company – albeit on an incomparably larger industrial and financial scale, with much harsher consequences for Khodorkovskij and his partners and with considerably more complicated financial, ownership and operational restructuring procedures. The dismantling of Jukos meant that nearly all of Russia's energy sector and raw materials production was concentrated in the hands of actors from within Putin's close circle of associates (Belton 2022, 261–296). The economic power of the newly formed group of companies boosted the interests of foreign investors involved in Russia since the 1990s, including Deutsche Bank and the Dresdner Bank, who participated in the development and reinforcement of the new, statist architecture of the Russian energy industry (Belton 2022, 353) and thereby supported and promoted the power-political and violence-oriented reproduction of the “Putin system” (Mommsen and Nußberger 2009).

It is this reciprocal intensification of the expansion of neoliberal-consumerist economic circuits and the increasing decoupling of political activity from all juridical, institutional and ethical foundations via the mass mobilization of sociopsychic followings, driven by the noetic effect of TV pictures, that have allowed the political system in Russia under Putin since the 2000s to slide into a spiral of violence towards opponents both at home and abroad. And it is this very mechanism of economics and a telecratic following that also drove German foreign policy, beginning with Frank-Walter Steinmeier from 2005 on, to increasingly pursue a politics of “change through interdependence”

and to enter into a “modernizing partnership” with the totalitarian “Putin system” (Wehner 2022).

II. TV IN AESTHETICS AND NARRATION

A far-reaching consequence of McLuhan’s renowned dictum “The medium is the message” is the heuristic re-evaluation of aesthetic artefacts (Murašov 2024). In this media-theoretical perspective, artistic creations represent a sphere preceding the concept-based discourses, a sphere in which those shocks and shifts are registered that are triggered by technological innovations in the conventionalized status quo framework of knowledge and discourses of a cultural community. In this sense, aesthetic artefacts are not only *faits sociaux* in which socioeconomic structures are replicated, but also *faits medials* (Murašov 2023, 4) dealing with material-technological as well as perceptual and sensory circumstances influencing the production and communication of knowledge before the latter is conceptualized in the specialized discourses. Writers and artists are – according to McLuhan – “experts” on the cultural “effects of technology”:

The effects of technology do not occur at the level of opinions or concepts, but alter sense ratios or patterns of perception steadily and without any resistance. The serious artist is the only person able to encounter technology with impunity, just because he is an expert aware of the changes in sense perception. (McLuhan 1964, 18)

[...]

The artist picks up the message of cultural and technological challenge decades before its transforming impact occurs. He, then, builds models or Noah’s ark for facing the change that is at hand. [... S]o the artist

is indispensable in the shaping and analysis and understanding of the life of forms, and structures created by electric technology.
(McLuhan 1964, 64f.)

To a large extent, this analytical value of the aesthetic holds for television, which by its supposed closeness to reality eludes observability and develops as a “timid giant” (McLuhan 1964, 308) – latently, but all the more powerfully – its noetic effects in the fields of theoretical and linguistic concepts, religion, economics and politics.²

This heuristic relevance of aesthetic and narrative representation for the analysis of the televisual medium’s profound impact on cultural systems is the guiding thesis underlying the selection of the essays on Russia, Bulgaria, Poland, Lithuania, Ukraine and Kazakhstan contained within this volume of *Slavica TerGestina*.

The essays are also informed by another conceptual constellation developed by McLuhan in *Understanding Media*: the distinction between hot and cold media, which enables an understanding of the reciprocal effects of media and their resultant cultural impact.

This thermodynamic distinction between hot and cold takes aim at the degree of differentiation and specialization inherent to media with respect to representation and communication and hence their energy and development potential (Murašov 2022). For instance, the printed word (using the phonetic alphabet) represents a hot medium in that it radically divides sight and hearing, demands of the eye a high degree of specialization and precision and releases future-looking dynamics of differentiation. In contrast, spoken language is a cold medium „of low definition, because so little is given and so much has to be filled in by the listener.“ (McLuhan 1964, 23). And it has a tendency to inhibit differentiation and distancing.

2 At the same time this profound cultural impact of television also essentially depends on the local media-technological conditions and traditions – and hence primarily on the degree of institutionalization and mental internalization of literacy (Ong 2002 [1982], 77–114). The higher the degree of textualization, the more sluggish, compact and resistant the cultures prove to be to the media self-will of the TV pictures, which with their performative “nowness” are the very opposite of the medium of distance and abstraction that is the book. And conversely, the lower the degree of internalization and institutionalization of literacy, the more receptive and open the cultures to the new, electrified media, particularly television. The latter especially applies to the Eastern European, Slavic linguistic cultures, since here the textualization of the national languages and the expansion of the printing press and the book trade came relatively late – compared to Western Europe – and were initially also substantially limited to the sacral sphere and restricted by politics (Murašov 2016, 15–20).

Taking language, writing and printing as our point of departure enables us to compare the cultural effects of the distinction hot/cold and chemotechnological and electrified media such as photography, telegraphy, the gramophone, the telephone, cinema, radio and television:

There is a basic principle that distinguishes a hot medium like the radio from a cool one like the telephone, or a hot medium like the movie from a cool one like TV. A hot medium is one that extends once single sense in "high definition". High definition is the state of being well filled with data. A photograph is, visually, "high definition". A cartoon is "low definition", simply because very little visual information is provided. The telephone is a cool medium, or one of low definition, because the ear is given a meager amount of information. And speech is a cool medium of low definition, because so little is given and so much has to be filled in by the listener. On the other hand, hot media do not leave so much to be filled in or completed by the audience. Hot media are, therefore, low in participation, and cool media are high in participation or completion by the audience. (McLuhan 1964, 22 f.)

This model of gradual tempering enables us to measure dynamics of increasing or decreasing differentiation processes or the intensification or absorption of analytical energy potentials in intermedia constellations and reciprocal representations. For instance, cold spoken language within the hot medium of the written word (in the specialist discourse of *rhetoric*) takes on an energetic potential, specifying and strengthening the ways it can be used. Conversely, a hot written text becomes tied to a given situation and hence cooled by vocal performance.

We can also identify such conflicting dynamics in representations involving television. If cold television is depicted in hot media like

film, painting, photography or literature, it loses its cold, performative nowness while its specific effects become more prominent on a higher energetic level of differentiation. And conversely, the potential for differentiation displayed by hot media, such as writing, literature, painting and film, is absorbed when they are cooled as objects of communicative participation in TV pictures.

When the volume presents the individual articles in chronological order, it is to capture three phases of the conceptualization of television in which the interplay of the different media gives rise to different-tempered modi of understanding the world and acting – modi that can be situated in a broad spectrum between cold performative involvement and hot analytical distancing. The volume's three sections are each dedicated to a theory on the conceptualization of television and the resulting cultural energetic potential.

If television became the subject of socialist film from the 1960s to the 1980s, then it was the hot, analytic-differentiating effect of cinematography that makes clear how the cold TV medium contributes to the deconstruction of the book- and word-based socialist cultures: to the extent that seeing and speaking are synaesthetically reintegrated in the TV pictures, abstract, ideological truth proves no longer aptly communicable (1). With this gesture of the authentic and the documentary, television is initially also connected to the post-socialist portrayals of the 1990s in art and photography. At the same time, in the early 2000s one could see that the cold TV medium performatively involving its recipients beyond the anti-utopian protest began to dismantle discourses of the conceptual, instead favouring affective stances and attitudes across the board. As a mass medium of affects and attitudes, television promotes authoritarian forms of power and the formation of charismatically oriented (political) followings.

It is at these telecratic hegemonial structures that the critical dismantlings in YouTube videos, film and literature of the 2010s take aim (2). Parallel to the television motifs and *sujets* in various hot aesthetic portrayals, we can observe a contrary media energy flow from the 1960s on: the poetics of performative nowness broadly communicated by TV pictures itself begins to reshape filmic and literary narration. The traditional, book- and film-based narration cools into an aesthetic of the performative, intertextual, serial and incomplete that is often labelled postmodern (Lyotard 1979). In the mass genre of TV series from the 1990s onwards, this postmodern, cool narrative style finds its way back into television as a narrative type of *Complex TV* (Mittell 2015). Here it is less about narration as “truth and invention” (Koschorke 2012) than about the sequencing and linking of performative-affective attitudes – from *laughter* to charismatic admiration. The mass television series of complex TV thus indicate a profound transformation in the narrative culture and represent a symptom of the cooling of originally hot, book-based knowledge under the conditions of television. At the same time, however, they offer a forum for the critical exposure of the structures of this cooled production and communication of knowledge by entertainingly playing with the notorious instability of affective attitudes and corresponding (political) followings (3).

The volume’s individual articles each examine different aspects of these three developmental phases.

1) In the first section, *Deconstructing Socialist Cultures*, Maria Zhukova’s article “‘Monolog raspachnutoj duši’: Fernsehen und Lyrik im sowjetischen Film” (“Monolog raspachnutoj duši”: Television and Lyrics in Soviet Film) considers popular Soviet films: *Perechodnyj vozrast* (Transitional Age, 1968, Ričard Viktorov) and *Moskva slezam ne verit* (Moscow Does Not Believe in Tears, 1979, Vladimir Menšov). Zhukova shows how

poetry plays a central role in both films while being linked to television – similar to McLuhan's ideas in which the poetry boom from the 1950s onwards is traced back to the experience of the (re-)integration of semantics and physical expression communicated by cool TV pictures. In both Soviet films, television functions as a medium via which poetic, authentic speaking is articulated publicly and thereby counteracts the claims to validity of the official socialist-utopian ideology.

Under the title “Das Fernsehen und die Demontage des Bestarbeiter-mythos” (Television and the Dismantling of the Model Worker Myth), Fabian Erlenmaier examines Andrzej Wajda's film *Człowiek z marmuru* (*Man of Marble*, 1977). The film depicts the failed attempt to reproduce the story of a renowned socialist hero of labour of the 1950s for the mass-media TV present of the 1970s as part of the propaganda effort. Erlenmaier makes clear how resolutely the Polish director narrates the failure of the best worker ideology as a result of the conditions of TV production and above all the documentary gesture of the mobile TV camera. Before the television camera, the compact ideological heroic narratives collapse into a multitude of personal and self-serving episodes, ultimately revealing themselves to be a falsification. The real life of the hero of labour, on the other hand, proves to be an allegorical Passion story. Moved by the sensory nature of the TV pictures, Wajda develops a multilayered filmic pictorial language that is symbolically enriched insofar as it loosens its semantic-narrative references.

In the article “The Shadows of the Real: Representations of Television in Bulgarian film, 1970–1989”, Todor Hristov uses diary entries by TV viewers to empirically demonstrate how in Bulgarian socialist society the rise of television as a mass medium from the 1960s on meant that the performative power of the official, ideological discourses declined. Hristov analyses three examples of filmic reflections of this

3

The cultural-critical orientation of Moscow conceptualism towards manuscript-based techniques is vividly illustrated by Günter Hirt's [Georg Witte] and Sascha Wönder's [Sabine Hänsen] (Eds.) publication: Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat. Mit Multimedia CD, Bremen 1998.

experience. In *Kit* (The Whale, 1970, Petar Vasiliev), television functions as a medium of parody, depicting the socialist-utopian economic successes as a grotesque phantasm. In *Sobaka v jaščike* (Dog in the Box, 1982, Dimitar Petrov), television transforms ideological news programmes into boring, acoustic and visual background noise. In *Interv'ju po zakažu zritelej* (Interview at the Viewers' Request, 1984, Hristo Hristov), it is a live TV broadcast that in the course of the plot creates the tragic divergence of the life story and ideology of the protagonist.

2) The second section, *TV in Post Socialist Art and Media*, opens with Gazinur Gizdatov's article "Эстетика телевидения. Интермедальность в современном искусстве постсоветского Казахстана" (Aesthetics of Television: Intermediality in Contemporary Art of Post-Soviet Kazakhstan). Kazakhstan's political-critical contemporary art of the 1990s to the 2020s refers to television in various fashions: television initially features in artistic projects as a documentary medium. TV pictures and TV-based narrative techniques are then recruited in order to deconstruct present-day, post-socialist (economic) circumstances in absurd scenarios; ultimately, Kazakh art operates with the "sincerity of performances", using television in multimedia constellations with radiophone voices, painting, sculptures and photography.

Bohdan Shumylovych's article "Solid Television: Ukrainian Art of the 1990s and its Media" undertakes a long overdue shift in perspective by examining late and post-Soviet contemporary art of the 1980s and 1990s. He considers Ukrainian contemporary art, which – unlike the Moscow Conceptualism dominating the international art discourse – deals intensively with TV and video technology.³ A central topic in this regard is the transition from the Soviet textual culture to a culture of seeing shaped by cool TV images and their specific noetics. Using a plethora of examples, Shumylovych demonstrates

how Ukrainian artists, often with an eye on traditional panel painting, reflect transformation of the concepts of visuality brought about by television, explore the associated transformation of symbolic and pragmatic approaches to reality and expose the consumerist and pro-toreligious dispositions at play here.

Adam Mazur's article "TV Photobooks: From 'Siberia to Cyberia' by Zofia Kulik and 'TV' by Algirdas Šeškus" introduces two artistic projects in which televisions' performative flow and the pull of its nowness are frozen in photographic images in different ways. The Polish artist Zofia Kulik uses her photo camera to capture images mostly from Polish and Russian historiographical television broadcasts. Kulik arranges the photographic evidence, together with written information, in tableaux consisting of individual pictures that ornamentally vanish in their overall aesthetic structure, like the grid structure of a TV picture. An entirely different approach is taken in the photographic project by the Lithuanian television worker and cameraman Algirdas Šeškus, whose photos capture his working environment at the Lithuanian TV station in the 1980s in personal-subjective fashion, whereby the documentary gesture of the TV camera in photographic images comes to nothing.

In her article „Television in the Laugh-Scape of YouTube“, Nadezhda Grigorieva analyses digital video clips in the Russian internet segment of YouTube that have formed an unofficial alternative public sphere, as Russian television stations have been directly or indirectly regulated by the presidential administration since Putin became president in 2000 and thereby secure mass media support for the actions of the state. A particularly suitable genre is talk shows; Grigoreva's analysis shows how YouTube video clips deconstruct this performative attempt to secure community, rendering them the subject of "digital

laughter”. TV pictures’ inherent embodiment is cynically exaggerated to the extent that it becomes obscene and shameless: economic TV consumerism transforms the viewers into objects of autocratic power and control; the distinction between the figure and the actor implodes in an absurd multitude of copies: “retro-utopian” parodies of Soviet *perestroika* television turn out to be proto-Christian fantasies of salvation.

Using two striking examples, Innokentii Urupin’s article “Patriotism as a Return to Suprematism: the History of Television in Andrei Silvestrov’s ‘The Ice Hole’ and Vladimir Sorokin’s ‘White Square’” shows how literature and film since the 2010s reveal Putin’s autocratic rule as being largely produced by the mass medium of television. In the footsteps of Malevič’s and Chlebnikov’s avant-gardist media vision, film and literature expose the media mechanism of this “telecratic” means of securing power and hegemony. Television, which in the 1970s had still dismantled with its performative nowness the socialist utopia invoked by the power of the word, now proves to be a treacherous, cold medium that forces upon the recipient emotive-bodily participation and regressive, protoreligious attitudes yielding to power.

3) The third complex, *Narration, Politics and Laughter in Complex TV*, opens with Lybov Bugaeva’s article “Investigative Journalism and Television”, about the Russian TV series *A Journalist’s Last Article* (2018), which tells the story of two journalists who are friends. Oleg Verchovcev represents the investigative journalism of the late 1980s and 1990s, which was based on the personal eye-witness account of an author operating under cover and reporting findings in print media. In contrast, the style of the 2010s is represented by Aleksej Demin, who saves his friend and colleague from a tricky situation. Demin makes use of the technologically mediated evidence of video recordings that are

further authenticated by the public during their broadcasting on TV. Bugaeva's analysis demonstrates how the series narrates a fundamental paradigm shift: in TV culture, it is not language- and text-based factuality, but communicative success and effectiveness that decide what is true and correct and shape narration and understanding.

Two aspects of the communicative poetics of "Contemporary Television Storytelling" (Mittell 2015) are analysed by Volkha Isakova's article "Scary Funny Television: *Call DiCaprio!* in Local and Global Contexts". On the one hand, the focus is on the 2018 TV series' concept of characters, which is neither psychological in its design nor aimed at promoting identification with them. Instead, the series introduces negative, inconsistently puzzling figures driven by external coercion, entangled in complex circumstances and stuck in various attitudes between cynicism or despair who, as Isakova demonstrates, provide a merciless satire of Russian contemporary culture with its film and TV industry. On the other hand, the series operates with various direct or indirect allusions to figures, topoi and moods from Russian literary classics of the nineteenth century (Puškin, Čechov, Gogol', Saltykov-Ščedrin), from Soviet and international film and from contemporary global TV series.

Stephen Hutching's article "Luminous Heroes for Dark Times: Transculturation, Cosmopolitanism, and the Go-Between as a Double Agent in Channel 'Russia-1' Miniseries *The Optimists*" is concerned with the critical and subversive potential of the 2017/ 2021 miniseries *The Optimists*, which tells of a generational shift in Soviet diplomacy of the 1960s and has proved equally successful with American and Russian audiences. With irony, satire, opaque characterization, switches between intra- and extradiagesis and the superimposition of temporal and spatial (local-cultural and global) frames of reference, the series

shows how recipient followings can be generated simultaneously. With respect to telecratic power consolidation and politics, the series functions as a deconstruction or – as Hutchings puts it – as a “trans-cultural go-between”. This was also the reason why the production of *The Optimists* was placed under the supervision of the presidential administration after the first series and was completely stopped after the director’s criticism of Putin’s bellicose attack on Ukraine since February 2022.

In their piece entitled “Russkii mir i ego granitsy: smechovaia kul’tura i politicheskaia satira (rossijskie i ukrainskie teleserialy)” (Russian World and its Borders: Laugh Culture and Political Satire (Russian and Ukrainian TV Series)), Ilya Kalinin, Konstantin Kaminskij and Anna Zotina investigate the development of post-Soviet, Russian-language TV satire, which reached its zenith in the series *Sluga naroda* (*Servant of the People*, from 2016 onwards). At the same time, this series also marks the watershed at which the cultures of laughter in Russia and Ukraine finally drift apart: in the Ukraine of the Euromaidan civic movement, the comedy and satire of the TV series lead to political action and bring TV entertainer Volodymyr Zelens’kyi’s entry to active politics. In Putin’s “Russian world” satirical TV series emerge as an answer to *Sluga naroda*, but their humour aims to confirm power structures and convey authoritarian nationalism. ♡

Translated from German by John Heath.

Reference list

- ADORNO, THEODOR W., 1977 [1953]: Prolog zum Fernsehen.
Gesammelte Schriften Vol. 10/1. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt
 am Main. 507–517.
- ANDERS, GÜNTHER, 1961 [1956]: Die Welt als Phantom und Matrise.
Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen.
Die Antiquiertheit des Menschen. Ed. idem Munich. 97–212.
- ASSMANN, ALEIDA, 1993: Exkarnation. Gedanken zur Grenze
 zwischen Körper und Schrift. *Raum und Verfahren.* Ed. Jörg Huber
 und Alois Müller. Zurich. 133–155.
- BELTON, CATHERINE, 2020 [2022]: *Putin's People: How the KGB Took
 Back Russia and Then Took on the West.* London 2020. [Putins Netz.
*Wie sich der KGB Russland zurückholte und dann den Westen ins Auge
 fasste.* Hamburg].
- BERGER, PETER, 1999: *The Desecularization of the World: Resurgent
 Religion and World Politics.* Washington.
- BIERE, BERND ULRICH/ HOBERG, RUDOLF (eds.), 1996: *Mündlichkeit
 und Schriftlichkeit im Fernsehen.* Tübingen.
- BÖNKER, KIRSTEN, 2015: “Dear Television Workers...”:
 TV Consumption and Political Communication in the Late Soviet
 Union”. *Cahiers du monde russe* 56 , 2. 371–399.
- BÖNKER, KIRSTEN, 2020: *Television and Political Communication in the
 Late Soviet Union.* Lanham.
- BURRET, TINA, 2011: *Television and Presidential Power
 in Putin's Russia.* London.
- CROUCH, COLLIN, 2008 [2005]: *Postdemokratie.* Frankfurt am Main.
- DELEUZE, GILLES/ GUATTARI, FÉLIX, 1977: *Rhizom.* Berlin.

- DELEUZE, GILLES/ GUATTARI, FÉLIX, 1983 [1967]: *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DERRIDA, JACQUES, 1974: *Grammatologie*. Frankfurt am Main.
- ENGELFRIED, ALEXANDRA, 2012: Zar und Star. Vladimir Putins Medienimage. *Osteuropa* 62.5: 47–67.
- DE SAUSSURE, FERDINAND, 2013: *Cours de linguistique générale*. Tübingen.
- EISENSTEIN, ELISABETH L., 1983: *The Printing Revolution in Early Moderne Europe*. Cambridge.
- FOSSATO, FLORIANA, 2006: Vladimir Putin and the Russian Television ‘Family’”. *Les cahiers Russie* no. 1 (2006). [https://www.sciencespo.fr/ceri/sites/sciencespo.fr/ceri/files/cahier_1.pdf]
- FRIEDMAN, MILTON, 1957: *Theory of the Consumption Function*. Princeton.
- FRIEDMAN, MILTON, 1962: *Capitalism and Freedom*. Chicago.
- HABERMAS, JÜRGEN, 1962: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuwied/ Berlin.
- HIRT, GÜNTER [Witte, Georg]/ WONDERS, SASCHA [Hänsen, Sabine] (eds.), 1998: *Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat*. Bremen.
- HUTCHINGS, STEPHEN/ RULYOVA, NATALIA, 2009: *Television and Culture in Putin’s Russia. Remote Control*. New York.
- HUTCHINGS, STEPHEN/ TOLZ, VERA, 2015: *Nation, Ethnicity and Race on Russian Television. Mediating Post-Soviet Difference*. London.
- IMHOF, KURT, 2011: *Die Krise der Öffentlichkeit. Kommunikation und Medien als Faktoren des sozialen Wandels*. Frankfurt.

- INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS (ED.), 1989: *Erik Bulatov*.
Moscow/ London.
- IZETBEGOVIĆ, ALIJA, 1990 [1970]: *The Islamic Declaration of Alija Izetbegović*. Sarajevo.
- KOSCHORKE, ALBRECHT, 2012: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M.
- PESCHLER, ERIC A. (ED.), 1988: *Künstler in Moskau. Die neue Avantgarde*. Schaffhausen/Zurich/Frankfurt a. M.
- LUHMANN, NIKLAS, 1997: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*.
Frankfurt am Main.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, 1979: *La condition postmoderne*, Paris.
- MCLUHAN, MARSHALL, 1964: *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York.
- MCLUHAN, MARSHALL, 1997: *Media Research: Technology, Art, Communication*. Amsterdam.
- MICKIEWICZ, ELLEN, 1988: *Split Signals. Television and Politics in the Soviet Union*. New York.
- MICKIEWICZ, ELLEN, 1999: *Changing Channels. Television and the Struggle for Power in Russia*. Durham.
- MITTELL, JASON, 2015: *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York/ London.
- MITROFANOVA, ANASTASIA, 2005: *The Politicization of Russian Orthodoxy. Actors and Ideas*. Stuttgart.
- MOMMSEN, MARGARETA/ NUSSBERGER, ANGELIKA, 2009:
Das System Putin: Gelenkte Demokratie und politische Justiz in Rußland. Munich.

- MURAŠOV, JURIJ, 2008: Im Bann des sprachlichen Idioms. Praxisphilosophie und Medientheorie. *Osteuropa* (1968. *Das Enzym der Freiheit. 1968 und das halbierte Bewusstsein.*), 58, no. 7 (2008), 119–128.
- MURAŠOV, JURIJ, 2012: TV and the End of Grammar-based Politics: Tuđman und Izetbegović. *Memories. Media Constructions of National and Transnational History*. Ed. Tanja Zimmermann. Bielefeld: 227–232.
- MURAŠOV, JURIJ, 2016: *Das unheimliche Auge der Schrift. Mediologische Analysen zu Literatur, Film und Kunst in Russland*. Munich.
- MURAŠOV, JURIJ, 2021: *Die Elektrifizierung des Wortes. Das Radio in der sowjetischen Kultur der 1920er und 30er Jahre*. Munich.
- MURAŠOV, JURIJ, 2022: Temperirovannye media u Maršalla Makljuenna. *Energija: Transformacija sily, metamorfozy ponjatija*. Ed. Ilja Kalinin, Jurij Murašov, Susanne Strätling. Moscow.
- MURAŠOV, JURIJ, 2024: On the Heuristic Validity of Aesthetics: Economy, Media and Power in Arkadij and Boris Strugatskij's *Monday Begins on Saturday* (1965). *Procedures of Resistance*. London (forthcoming).
- ONG, WALTER, 1982: *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York.
- PIKETTY, THOMAS, 2021: *Capital and Ideology*. Cambridge.
- RECKWITZ, ANDREAS, 2019: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Frankfurt am Main.
- RECKWITZ, ANDREAS, 2021: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Frankfurt am Main.
- SCHMID, ULRICH, 2015: *Technologien der Seele. Vom Verfertigen der Wahrheit in der russischen Gegenwartskultur*. Frankfurt am Main.

- SCHMIDT, ARNO, 1970: *ZETTEL'S TRAUM*. Karlsruhe.
- STIEGLER, BERNARD, 2006: *La télécratie contre la démocratie. Lettre ouverte aux représentants politiques*. Paris.
- STRUGACKIJ, BORIS/ STRUGACKIJ, ARKADIJ, 1982 [1965]: *Montag beginnt am Samstag*. Frankfurt am Main.
- SURKOV, VLADISLAV, 2021: Im Gespräch mit Aleksandr Borodaj über die Zukunft der Volksrepublik Doneck. [www.youtube.com/watch?v=gYuqBK83l3o&t=2225s].
- THOMAS, GÜNTER (ED.), 2000: *Religiöse Funktionen des Fernsehens? Medien-, kultur- und religionswissenschaftliche Perspektiven*. Wiesbaden.
- TUĐMAN, FRANJO, 1969: *Velike ideje i mali narodi: rasprave i ogledi*. Zagreb.
- HERZOGENRATH, WULF/ GAEHTGENS, THOMAS W./ THOMAS, SVEN/ HOENISCH, PETER (EDS.), 1997: *TV-Kultur: Das Fernsehen in der Kunst seit 1879*. Amsterdam/ Dresden.
- VOGL, JOSEPH, 2021: *Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart*. Munich.
- WEBER, MAX, 1988 [1920]: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*. Tübingen.
- WEHNER, MARKUS, 2022: Sätze wie aus dem Kreml. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 88.3 (14. April 2022).
- ZVEREVA, VERA, 2012: *Nastojasčaja žizn' v televizore*. Moscow.

List of Figures

- FIG. 1: Erik Bulatov, *Televidenie (Television)*, 1982–1985, 244 cm × 292 cm, oil on canvas. Institute of Contemporary Arts (ed.), 1989: Erik Bulatov. Moscow/ London. 83.
- FIG. 2: Aleksandr Sokurov, *Sovetskaja èlegija (Soviet Elegy)*, 1991), 00:25:00.
- FIG. 3: Nam June Paik, *TV-Buddha* (1974). Herzogenrath, Wulf/ Gaehtgens, Thomas W./ Thomas, Sven/ Hoenisch, Peter (eds.), 1997: *TV-Kultur: Das Fernsehen in der Kunst seit 1879*. Amsterdam/ Dresden. 286.
- FIGS. 4–9: Daniel Crooks, *Food for Thought* (1994). [https://www.youtube.com/watch?v=tOIFxUt_GUI].
- FIG. 10: Il'ja Kabakov, *Salon im Luxus-Appartement im Hotel 'Perle' in Soči* (1981, 210 cm × 300 cm, enamel on hardboard. Peschler, Eric. A., 1988: *Künstler in Moskau. Die neue Avantgarde*, Schaffhausen/ Zürich/ Frankfurt am Main. 115.
- FIG. 11: Drawing by Jurij Murašov.

Jurij Murašov

Jurij Murašov is Professor Emeritus of Slavic Literatures at the University of Konstanz. His research interests include: Literary and media theory, history of Slavic literatures; orality and writing; literature and technical media in the 20th century; medialisation of the body and “symbolically generated media” (money, law, love). He is the author of: Jenseits der Mimesis. Russische Literaturtheorie im 18. und 19. Jahrhundert von M. V. Lomonosov zu V. G. Belinskij (1993), Im Zeichen des Dionysos. Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov (1999), Das unheimliche Auge der Schrift. Mediologische Analysen zu Literatur, Film und Kunst in Russland (2016), and Das elektrifizierte Wort. Das Radio in der sowjetischen Kultur der 1920er und 30er Jahre (2021). He co-edited numerous books, among them Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre (with Georg Witte 2003), Science oder Fiction?: Stanisław Lems Philosophie der Wissenschaft und Technik (with Sylwia Werner, 2017), Cultures of Economy in South-Eastern Europe (with Davor Beganović, Andrea Lesić, 2020) and Energija: Transgressija ponjatija (with Susanne Strätling, Il’ja Kalinin, 2021).

Deconstructing Socialist Cultures



„Monolog raspachnutoj duši“: Fernsehen und Lyrik im sowjetischen Film

„Monolog raspachnutoj duši“:
Television and Lyrics in Soviet Film

Im Zentrum des Aufsatzes steht die spannende Beziehung, die sich zwischen dem Televisuellen und dem Poetischen in einer Reihe sowjetischer Filme entwickelt und dazu beiträgt, eine verschlüsselte Aussage (äsoische Botschaft) zu vermitteln, die unter den Bedingungen der staatlichen Zensur nicht offen auszusprechen war. Die „seelische Aufrichtigkeit“ und die „lyrische Enthemmung“ der Fernsehkünstler, fein durchdachte Bildarrangements, raffinierte Arbeiten mit dem Fernsehton und -Bild tragen dazu bei, eine subversive Meinung zu formulieren. Im Detail werden die Filme *Übergangsalter* (1968) und *Moskau glaubt den Tränen nicht* (1979) analysiert. Hier kommt in einer Poetik der Verschlüsselung die Solidarisierung mit dem von der sowjetischen Macht verpönten Dichter Boris Pasternak zum Ausdruck. Solche filmischen Konzeptualisierungen des Fernsehens als Vermittler der Gegenkultur stehen in einem markanten Widerspruch zum offiziellen Fernsehdiskurs der Printmedien, in dem das Fernsehen als „Tribüne“ der Macht dargestellt wird.

FERNSEHEN, POESIE, ÄSOPISCHE
SPRACHE, AUFRICHTIGKEIT, OFFIZIELLE
PRINTMEDIENTEN, SOWJETISCHER
FILM, BORIS PASTERNAK

The aim of this paper is to demonstrate the thrilling connections between television and poetry in Soviet film, and their contributions to the construction and transmission of hidden messages (Aesopian language) which were impossible to state directly. The communication of these subversive messages was aided by the 'spiritual sincerity' and 'lyrical disinhibition' of TV artists, considered and meaningful scenography, and attentive work with TV sound and picture as essential parts of the filmic narrative. Exemplifying this are the films *Transitional Age* (1968) and *Moscow Does Not Believe in Tears* (1979), analyzed here in detail, and the solidarity expressed within them with the poet Boris Pasternak, frowned upon by Soviet authorities. The concept of television as a tool of counterculture represented in Soviet film, shows an evident contradiction of the official print media discourse. Here, TV functions as a tribune of the authority.

TELEVISION, POETRY, AESOPIAN
LANGUAGE, SINCERITY,
OFFICIAL PRINTMEDIA, SOVIET
FILM, BORIS PASTERNAK

1

Diese Bezeichnungen entstammen dem Buch von Vladimir Sappak (1963: 65–66, 95, 147), der Dziga Vertovs Gedanken über den Dokumentarfilm für die Beschreibung der Fernsehästhetik verwendet.

EINFÜHRUNG

Sowohl der westeuropäische als auch der amerikanische Film reagiert rasch auf den Aufstieg des Fernsehens zum Massenmedium, indem er das Televisuelle auf unterschiedliche Art und Weise zum Objekt der Darstellung macht. Diese Tendenz gilt auch für den sowjetischen Film, in dem seit Mitte der 1950er Jahre moderne Fernsehgeräte die Wohnungen der antisowjetischen Saboteure (*vrediteli*) verschönern (*Einfache Geschichte* [*Prostaja istorija*], 1960, Jurij Egorov), Mitarbeiter der Fernsehinstitution als heimtückische Verführer dargestellt werden (Geliebte [*Ljubimaja*], 1965, Ričard Viktorov) und TV-Direktübertragungen eines Konzerts den Familienfrieden zerstören (*Hinter dem Schaufenster eines Warenhauses* [*Za vitrinoj univermaga*], 1953, Semën Derevjanskij). Diese negative Repräsentation des Fernsehens im Film wird üblicherweise auf die wachsende Konkurrenz der beiden Bildschirmmedien zurückgeführt (Stokes 1999; Smirnov 2009: 262–266). Allerdings lässt sich in einigen sowjetischen Filmen auch eine entgegengesetzte Tendenz beobachten: Der Film ist begeistert über die Möglichkeiten des kleinen Bildschirms, den „Gegenwartseffekt“ (*éffekt prisutstvija*) (Sappak 1963: 54–56) zu evozieren, das „lebendige“, „überrumpelte Leben“ (*žizn vrasploch*) direkt ins Zimmer zu bringen und dabei jeden Zuschauer persönlich und vertrauensvoll ansprechen zu können.¹ Im Rahmen des filmischen Sujets wird das Fernsehgerät nicht nur viel größer und technologisch fortschrittlicher dargestellt, sondern es wird auch mit ästhetischen Potentialen ausgerüstet, was das rein technische Verbreitungsmedium in die Sphäre des Künstlerischen überführt. So erfahren die Fernsehzuschauer im Film *Frühlingsstimmen* (*Vesennie golosa*, 1955, Ėldar Rjazanov, Sergej Gurov), dass das experimentelle Wunder-Fernsehgerät, das Konzertstücke aus unterschiedlichen Teilen der Sowjetunion nach Wunsch und Laune des



← **ABB. 1**
Frühlingsstimmen

Rezipienten überträgt, die Abbraviatur *PTPV* trägt, die von beiden Erfindern des Geräts als *Einfaches Fernsehgerät Plus Einbildungskraft* (*Prostoj Televizor Pljus Voobraženie*) gedeutet wird (Abb. 1).

Damit wird ein Grundstein für weitere kinematografische Ausfabulierungen des neuen Mediums gelegt, bei denen die Fantasie und die künstlerische Anteilnahme des Fernsehzuschauers ausschlaggebend für die Entdeckung der in Fernsujets versteckten Botschaften werden, die unter den herrschenden Zensurbedingungen kaum in den offiziellen Massenmedien, wie dem Fernsehen, ausgesprochen werden konnten. Ergänzt wird die televisuell vermittelte Botschaft oft durch diverse poetische Kontexte, so dass diese auf den ersten Blick unerwartete mediale Kohäsion des Technischen und des Lyrischen eine doppelbödige Bedeutung offenbart, die unter der Bezeichnung der äsopischen Sprache in die Literaturgeschichte eingegangen ist.

2

Dazu siehe z.B. die Bibliographie zu Pasternaks Werk und Literatur über ihn auf Russisch: Troickij 1969; Überblick der Forschungsliteratur zu Pasternak: Pasternak E. 2001. Die Tendenz zum Verschweigen des Namens bedeutete nicht das vollständige Forschungsverbot: vgl. Lotman 1969; Smirnov 1973.

Der vorliegende Aufsatz stellt diese spannende Beziehung, die sich zwischen dem Televisuellen und dem Poetischen im Rahmen des Filmgeschehens entwickelt, ins Zentrum der Analyse, die anhand von zwei sowjetischen Filmen durchgeführt wird. Der Dichter als „das ewige russische Problem“ (Pančenko 2002) ist zentral für die äsopischen Sujets der beiden zu besprechenden Filme. Im Jugendfilm *Übergangs-alter* (*Perechodnyj vozrast*, 1968, Ričard Viktorov) genauso wie im Oskarpotreisträger *Moskau glaubt den Tränen nicht* (*Moskva slezam ne verit*, 1979, Vladimir Menšov, 2 Folgen) wird neben der Hauptlinie des Sujets ein Parallelnarrativ über den verpönten Dichter und Schriftsteller Boris Pasternak (1890-1960) entwickelt, der nach der Verleihung des Nobelpreises 1958 für den Roman *Doktor Živago* einer Hetzkampagne ausgeliefert war, so dass sein Werk nur sporadisch gedruckt und die Präsenz seines Namens im öffentlichen Diskurs im gewissen Sinne tabuisiert wurde.² Die Würdigung des verbotenen Poeten in beiden Filmen kommt unter anderem durch die Mitwirkung des Fernsehgeräts zustande, das an die Seite der verbotenen, inoffiziellen Kultur tritt und sich mit dem verpönten Poeten solidarisiert. Diese filmische Konzeptualisierung des Fernsehens stellt einen markanten Widerspruch zur Positionierung dieses Mediums im sowjetischen printmedialen Diskurs dar, wo es seit Ende der 1950er Jahre zum mächtigen Erziehungs- und Propagandamittel, zum „Sprachrohr der Partei“, zur „Tribüne, von der die Partei mit dem Volk spricht“ (*tribuna, s kotoroj partija govorit s narodom*) (Česnokov 1957: 2) erklärt wird.

Im theoretischen Teil der Untersuchung wird auf die Gründe dieser vom Film pointierten Affinität des Fernsehens zur Lyrik eingegangen, indem Marshall McLuhans Auffassung vom Fernsehen in Beziehung zu Käte Hamburgers Lyriktheorie gesetzt wird. Zum anderen wird die für die sowjetische Kultur spezifische Auffassung

vom Fernsehens als einer Kunstform unter die Lupe genommen, die auch wesentlich dazu beigetragen hat, dass das Televisive und das Dichterische vereint in Widerspruch zur offiziellen Ideologie treten. Der Aufsatz verfolgt die These, dass der Film Lyrik und Fernsehen zusammen thematisiert, um dadurch Empathie des Rezipienten zu evokieren und die Glaubwürdigkeit der Botschaft zu erhöhen, während die filmische Ästhetik so eingesetzt wird, dass sie die Aufrichtigkeit und emotionale Anrufung des Lyrischen und Televisiven verschleiert und dadurch die Filmbotschaft als Ganzes in die Rahmen der Konvention zurückbringt.

Eben diese sich gleichzeitig entfaltende Strategie der Offenlegung und der Verschleierung der Mitteilung ist für die äsopische Rede typisch, so wie sie Lev Lossev in *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature* (1984) untersucht hat. Im Ausblick des Aufsatzes wird auf diese kommunikative Strategie und ihre Entwicklung in den audiovisuellen Medien Film und Fernsehen der sowjetischen Epoche näher eingegangen.

3
Rus. „dar duševnoj
otkrovennosti“ (Sap-
pak 1963:83).

FILM, FERNSEHEN UND LYRIK: THEORETISCHE GRUNDLAGEN

«Televidenie — éto iskusstvo»: ästhetische Inhalte und die „Gabe der seelischen Offenheit“³

Die Leitidee der frühen westlichen Fernsehtheorie basiert auf der Vorstellung vom Fernsehen als einem reinen Verbreitungs- und Übertragungsmittel (Arnheim 2001: 172, 175), das höchstens die dokumentarische Fähigkeit des Rundfunks „ins Ungeheuerere“ steigert. Zum „Verkehrsmittel des Geistes“, einem Verwandten von Auto oder Flugzeug wird das Fernsehen von Rudolf Arnheim proklamiert (174). „So sehen wir dem Fernsehen vom ästhetischen Gesichtspunkt aus

4 Dabei wird das Fernsehen schon seit Anfang der 1960er Jahre zum begehrten Objekt der künstlerischen Auseinandersetzung, wie etwa im Werk von Wolf Vostell, Gunther Uecker, Nam June Paik, Joseph Beuys. Dazu siehe: Herzogenrath 1997, Daniels 2004, Wehling 2010, Berg 2015.

5 Zu den Versuchen der Künstler, wie etwa der italienischen Futuristen um Marinetti, das TV-Medium für künstlerische Zwecke zu instrumentalisieren siehe: Wehling 2010:113–114, Weibel 1990:66.

6 Mehr zu den Fernsehenthusiasten und dem frühen sowjetischen Fernsehen: Roth-Ey 2011: 225–236, Evans 2016: 21–46, Koenig 1995. Zum Fernsehenthusiasmus im Film s. z.B. Prišvins *Papieraugen* (*Bumažnye glaza Prišvina*, 1989, Valerij Ogorodnikov), *Frühleinsfrühling* (*Devič'ja vesna*, 1960, Veniamin Dorman, Genrich Oganesjan).

7 Die Aktualität des Konzepts des TVs als Kunst bleibt auch in den 2000er Jahren erhalten. So schreibt der Fernseh- und Kinoregisseur Vladimir Ginzburg: „Ich bin sicher, dass Fernsehen doch eine Kunstform ist, es soll sich in diese →

ohne viel Interesse entgegen“ (172), konstatiert der deutsche Philosoph.⁴ Auch Theodor W. Adorno und Max Horkheimer folgend, könnte man Fernsehen und Kunst als zwei „einander unversöhnlich gegenüberstehende Antagonisten“ begreifen“ (Hammes/Weiss 2016: 9). Während die Kunst auf „geistige Emanzipation der Betrachter zielt“, ist „Fernsehen der paradigmatische Vertreter der allein politischen und ökonomischen Interessen einiger weniger dienenden und deshalb sein Publikum blind und taub machenden ‚Kulturindustrie‘“ (9).⁵

Einen anderen, der westlichen Fernsehtheorie entgegengesetzten Weg betritt die sowjetische Fernsehtheorie, wenn sie von der Vorstellung vom Fernsehen als einer Kunstform ausgeht. Diese Vorstellung geht auf die ersten Fernsehmitarbeiter, die so genannten Fernsehenthusiasten⁶ zurück, wird dann in den einschlägigen Printmedien aufgegriffen und zieht sich wie ein roter Faden durch die ganze sowjetische Fernsehgeschichte, von den ersten Übertragungen bis in die späten 1980er Jahre, also bis hin zur Auflösung der Sowjetunion 1991.⁷

Die Fernsehenthusiasten, die gleichzeitig als Praktiker und die ersten Theoretiker des neuen Mediums in ihrem Land auftraten, bezeichneten sich als „Diener der Bildschirmmuse“ (*služiteli ékrannoju muzy*) (Boreckij 1988:152) und haben diese Vorstellung auch in den Fachpublikationen vertreten. Der damalige Kommentator in der Propaganda-Abteilung des Zentralfernsehens (und spätere stellvertretende Chefredakteur des Vierten Programms) Leonid Dmitriev erinnert sich an seine ersten beruflichen Schritte im Fernsehen:

Wir kämpften für unsere von keinem bewiesene Eigentümlichkeit und legten im Sommer 1957 auf den Tisch des Redakteurs der Zeitung Sowjetische Kunst (Sovetskoe iskusstvo) <...> den Artikel mit dem Titel Fernsehen ist eine Kunstform. Der vorsichtige Redakteur wollte nach

dem Titel ein Fragezeichen setzen. Wir (R. Boreckij, A. Grigorjan und der Autor dieser Zeilen) haben mit viel Mühe den bejahenden Punkt verteidigt. Danach löste sich eine langjährige Diskussion aus: „Kunst - oder keine Kunst?“

→ Richtung entwickeln. Ich hoffe auch sehr, dass dieser Prozess noch anfängt, dass der Zuschauer schon die Fabrik Fernsehen satt hat“ (Ginzburg 2000).

Мы боролись за свою еще никем не доказанную самобытность и летом 1957 года положили на стол редактора газеты «Советское искусство» (так называлась тогда «Советская культура») статью под заголовком «Телевидение — это искусство». Осторожный редактор хотел поставить после заголовка вопросительный знак. Мы (Р. Борецкий, А. Григорян и автор этих строк) с трудом отстаивали утверждающую точку. Затем разразилась многолетняя дискуссия: «Искусство — не искусство?» (Dmitriev 1988:100)

Auf der Suche nach der ästhetischen Spezifik des neuen Mediums zeichnet sich besonders die Auffassung von einem der ersten sowjetischen Fernsehtheoretiker aus: Vladimir Sappak (1921-1961). In seinem Buch *Fernsehen und wir* (*Televidenie i my*, 1963) macht er sich Gedanken über das Besondere der neuen Fernsehkunst, das er nicht nur in der Anwendung diverser ästhetischer Verfahren sieht, sondern auch in der Persönlichkeit des TV-Schauspielers:

Ich glaube, zum großen Fernsehkünstler wird nicht der Künstler, der uns mit der raffinierten Fähigkeit zur Verwandlung erstaunt, sondern der, der durch die lyrische Entblößung des Talents, durch die seltene Gabe der seelischen Offenheit erschüttert.

Мне кажется, великим телевизионным актером станет не тот, кто удивит нас изощренной способностью к перевоплощению,

*а кто потрясет лирической обнаженностью таланта,
редкостным даром душевной откровенности. (83)*

Sappak führt genauer aus, was er damit meint, wenn er sich an die Fernsehübertragung von Mitte Mai 1958 erinnert und dabei den Auftritt des jungen amerikanischen Pianisten, des Preisträgers des Tschaikowskij-Wettbewerbs in Moskau, zu den „glücklichen Stunden des Fernsehens“ erklärt:

Übrigens, zum großen Fernsehkünstler.

Ich habe ihn gesehen. Es war Van Cliburn –der Van Cliburn des Moskauer Abschiedskonzerts (ich meine seinen ersten Besuch). Gut, nein – talentvoll arbeiteten an dem Tag die Übertragungskameras. Können Sie sich an diesen Jungen mit dem Ausdruck der Güte und der Trauer auf dem Gesicht erinnern, an seinen schönen, leicht zurückgeworfenen Kopf, seine Kinderwimpern, seine leidvoll, erstaunt hochgewölbten

Wimpern und an diesen stimmlosen – auch wenn die schönste Musik erklingt – Monolog der aufgerissenen Seele, den intimsten Akt des Schaffens, erinnern Sie sich daran? \<...\> Was war das? Eine „heimliche Beobachtung des Lebens“ oder die Begegnung mit einem Schauspieler eines solchen Ausmaßes der Aufrichtigkeit und der inneren Freiheit, von denen die szenische Kunst heute nur noch träumen kann?

К слову, о великом телевизионном артисте.

Я видел его. Видел на своем экране. Это был Ван Клиберн — Ван Клиберн московского прощального концерта (я имею в виду первый

его приезд). Хорошо, нет — талантливо работали в этот вечер передающие камеры. Помните этого мальчика с выражением добра и печали на лице, его красивую, чуть запрокинутую голову, его детские ресницы, его скорбно, недоуменно поднятые брови и этот безмолвный — хоть и звучит прекраснейшая музыка — монолог распахнутой души, интимнейший акт творчества, помните? \<... \> Что это было? «Подглядывание жизни» или встреча с артистом той меры искренности и внутренней свободы, о которых искусство сцены сегодня может еще только мечтать? (83)

Unter den heimischen „Fernsehkünstlern“ nennt Sappak besonders den Meister der mündlichen Erzählung Iraklij Andronikov, die Moderatorin Valentina Leont'eva und den ersten Kosmonauten Jurij Gagarin. Sie alle vereint „die Gabe der televisuellen Ansteckungskraft“ (dar televizionnoj zarazitel'nosti) (155), die Art ihres Auftretens vermittelt „Häuslichkeit“, „Echtheit“, „gute Frauenfreundschaft“ (155).

Summierend bezieht sich Sappak auf ein Zitat aus dem Tagebuch von Eugène Delacroix, der von der „geheimnisvollen Berührung zwischen den Seelen der dargestellten Personen und des Zuschauers“ (tainstvennoe soprikosnovenie meždu dušami izobražennyh lic i dušoj zritelja) spricht, wenn er die Werke der Malerei beschreibt. Die gleiche Maxime gilt fürs Fernsehen:

Auch noch deswegen glaube ich an die ästhetische Natur des Urelements des Fernsehens – den Kontakt der beiden mittels des Bildschirms, – weil das Wesen dieser inneren, lyrischen Enthemmung, ihr Sinn, ihr menschliches Thema, in der Regel nicht versprachlicht, nicht in den Reihen der (auch noch so genau gewählten) Worte verfestigt werden will. Ja, das ist ein Merkmal der Kunst!

Я потому еще и верю именно в эстетическую природу перво-элемента телевидения – контакта двоих через экран, – что сущность этой внутренней, лирической расторможенности, ее смысл, ее человеческую тему, как правило, не хочется формулировать, не хочется закреплять рядами (даже и точно подобранных) слов. Да, это – признак искусства!“ (155)

Bei der Beschreibung der rezeptiven Eigenschaften des Fernsehens werden in Sappaks Buch immer wieder ihre „lyrischen“ Bestandteile herausgestellt, wie etwa die „lyrische Entblößung des Talentés“ (liričeskaja obnažennost' talanta, 83) oder die „lyrische Enthemmung“ (liričeskaja rastormoženost', 155), die auf dem Bildschirm sichtbar sind.

Käte Hamburger und Marshall McLuhan: Annäherung des Lyrischen und des Televisuellen

Diese auffallende Affinität zwischen den beiden Medien – Lyrik und Fernsehen – die in Sappaks Auslegungen zur Sprache gebracht wird, lässt sich durch die theoretischen Auslegungen der deutschen Germanistin Käte Hamburger und des kanadischen Medienphilosophen Marshall McLuhan bestätigen.

In der *Logik der Dichtung* (1957) spricht Käte Hamburger von zwei charakteristischen Merkmalen eines lyrischen Gedichtes, die auch für das sich gerade verbreitende Medium Fernsehen zutreffen. Zum einen definiert Hamburger das lyrische Gedicht als eine „Wirklichkeitsaussage“, die sie der Fiktion, Illusion, dem „Schein“ von Romanen und Dramen gegenüberstellt (216). Zum anderen unterstreicht die Forscherin die Affektivität der Rezeption: „Unsere Ergreifung des Gedichtes ist eine in hohem Grade „nacherlebende“ (215). Und an einer anderen Stelle:

„Was wir zu erfahren und nachzuerleben erwarten, ist nichts Sachliches, sondern Sinnhaftes.“ (215)

Fast in gleichen Worten beschreibt Marshall McLuhan in seinem Buch *Die magischen Kanäle* (*Understanding media. The extension of man*, 1964) das expandierende Medium Fernsehen. Nach McLuhan ist Fernsehen ein „kühles“ Medium, das bei seiner Rezeption die Involvierung und Beteiligung aller Sinne fordert, einen „Drang zum ganzheitlichen Miteinbezogensein“ initiiert (364, 339–340) und somit ein starkes Miterleben – „Nacherleben“ bei Hamburger – provoziert. Ein anderes wichtiges TV-Merkmal nach McLuhan ist der Bezug der Fernsehübertragung auf die „Jetztheit“ (364), auf das Momenthafte, auf die so genannte „instantness“, was dem Zuschauer die Illusion der Unmittelbarkeit und Echtheit der TV-Übertragung gewährleistet. Dieses Merkmal entspricht Käte Hamburgers „Wirklichkeitsaussage“ des lyrischen Gedichtes. Gleichzeitig sieht auch McLuhan das Fernsehen als ein ideales Medium an, um das Schreiben der Gedichte, das Dichten dem Publikum beizubringen: „Wenn das Fernsehen zum Literaturunterricht verwendet würde, könnte sich der Lehrer auf den schöpferischen Prozeß des Entstehens eines bestimmten Gedichtes konzentrieren“. (348)

Auch Vladimir Sappak bringt in seinem ein Jahr vor McLuhans *Magischen Kanälen* erschienenen Buch *Fernsehen und wir* das Fernsehen und die Lyrik zusammen. Fernsehen versteht er „als die bedeutendste Tribüne, welche die moderne Gesellschaft dem Poeten, dem Schauspieler, dem Gelehrten, dem Politiker gewährleisten kann“ (172). Dabei konzentriert sich Sappak auf die Figur des Poeten, der auf dem Bildschirm nicht nur als Vortragender und Künstler, sondern auch als Mensch auftritt:

Zum ersten Mal bringt der Poet nicht nur seine Gedichte zur allgemeinen Schau „vor aller Augen“, sondern auch seine Stimme, sein Gesicht,

8

Vgl.: Fernsehensendungen zum 75. Jubiläum von Majakovskij *V načale puti* (19.07.1968) und Zyklus *Televizionnoe sobranie sočinenij Majakovskogo*. Dazu siehe: Dubnova 1971; Rassadin 1984.

9

Zum Fernsehschicksal von Bulat Okudžava z.B.: Šilov 2004:322; über Aleksandr Gorodnickij und Fernsehen: Rušaškin 2003.

das Blitzen und die Kälte der Augen, aber auch seinen entferntesten Gedanken, den er selbst noch nicht bis zum Ende gedacht hat, aber der wie durch ein Wunder dem Auditorium vermittelt werden konnte.

Впервые на всеобщее обозрение, на всенародные очи' поэт выносит не только свои стихи, но и свой голос, и свое лицо, и блеск или холод глаз, и самую дальнюю свою мысль, которую и сам-то не додумал до конца, но которая чудом все-таки передалась аудитории. (172)

Dieses Wunder der unmittelbaren „Translation“ nicht nur des Verstextes, sondern auch aller sichtbaren und nicht direkt sichtbaren „Zusatzfaktoren“ der Vortrags, Mimik, Gestik, sogar die unvollendeten Gedanken – ermöglicht das Fernsehen. Damit könnte man annehmen, dass das Fernsehen die orale, vorschriftliche Dichtung wiederbelebt, bei der mit Albert Lord jeder „Vortrag als Schöpfungsakt einmalig ist“ (152) und der Zuschauer sich am eigentlichen „Entstehungsakt“ des dichterischen Werkes beteiligt (24).

Das Geheimnis der gegenseitigen Anziehung zwischen dem Fernsehen und der Lyrik wird zwar früh erkannt, aber kaum durch entsprechende Programme realisiert. Auf den Fernsehbildschirm gelangen vorwiegend der von der sowjetischen Macht als Revolutionsdichter in die Literaturgeschichte aufgenommene Vladimir Majakovskij und der Klassiker Aleksandr Puškin.⁸ Die zeitgenössischen Dichter sind eher eine Seltenheit im Fernsehprogramm. Eine Ausnahme sind die poetischen Abende im Konzertstudio *Ostankino* sowie die TV-Übertragungen der so genannten alljährlichen „Lyrikabende“ (*Večer poézii*) aus dem Stadion *Lužniki*.⁹ Eine ähnliche Situation herrschte im Radio. Viele Gedichte existieren in mündlicher Form und werden entweder in Samizdat oder gar nicht veröffentlicht. Der in den 1960er Jahren entstandene Ausdruck

„das wandelnde Tonbandgerät“ (hodjačij magnitofon) bezeichnete Menschen, die Gedichte auswendig lernen und diese weitererzählen. Die Tonbandpoesie (magnitofonnaja poézija) wurde zur neuen Existenzform der Lyrik.

Markanterweise ist es die Kinokunst, die schon ganz früh – zuerst in Form einer Chronik, eines Dokumentarfilms, aber auch fast gleichzeitig in einem Spielfilm der Figur des Dichters und seinen Gedichten viel Aufmerksamkeit schenkt.¹⁰ Am Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre reagiert die Kinokunst mit zahlreichen Filmen auf die aufblühende Lyrik (u.a. *Noch einmal über die Liebe* [Eščë raz pro ljubov'], 1968, Georgij Natanson; *Männergespräch* [Mužskoj razgovor], 1968, Igor Šatrov; *Die Verabschiedung der weißen Nächte* [Provody belych nočej], 1969, Julian Panič), fällt jedoch gleichzeitig der starken Zensur zur Opfer. Die berühmten Lyriklesungen mit Bella Achmadulina, Evgenij Evtušenko, Andrej Voznesenskij, Robert Roždestvenskij, Rimma Kazakova, Bulat Okudžava, Boris Sluckij, Michail Svetlov u.a. im August-September 1962 im Großen Saal des Polytechnischen Museums in Moskau, wo in den 1910er Jahren Blok, Majakovskij, Cvetaeva ihre Gedichte vorgetragen haben, waren als Teil des Films von Marlen Chuciev *Il'ičs Stadttor* (Zastava Il'iča) gedacht. Der Film erschien erst 1965 in verkürzter Version unter dem neuen Titel *Ich bin zwanzig Jahre alt* (Mne dvadcat' let); die Szene im Politechničeskij wurde stark zensiert, so dass zum Beispiel die Lieder von Bulat Okudžava ausgeschnitten worden waren (Chlopnjankina 1990).

Vor diesem Hintergrund bekommen die beiden zu besprechenden Filme mit lyrischen Fragmenten eine besondere Bedeutung: Entweder konnte die Zensur die versteckte Mitteilung nicht entziffern oder sie hat es geduldet, weil die konforme Bedeutung plausibel und überzeugend war, während der nonkonforme Inhalt der Mitteilung nur einer Minderheit der sowjetischen Bürger verständlich werden konnte.

10

Vgl. *Onkels Wohnung* (Djadjuškina kvartira, 1913, Pëtr Čardynin), *Drama im Cabaret der Futuristen №13* (Drama v kabare futuristov № 13, 1914, Vladimir Kasjanov), *Nicht fürs Geld geboren* (Ne dlja deneg rodivšijsja, 1918, Nikandr Turkin), *Der Poet und die gefallene Seele* (Poët i padšaja duša, 1918, Boris Čajkovskij). Mehr zur Figur des Dichters im russischen Film: Zhukova 2018.

„TELEFIZIERTE“ LYRIK: KOMMUNIKATION DER ÄSOPISCHEN BOTSCHAFT IM FILM

Seit den Säkularisierungsprozessen unter Peter dem Ersten kommt der Dichterfigur in der russischen Kultur ein besonderer Status zu (Pančenko 2002). Eines der Epochenzeugnisse des 19. Jahrhunderts, das diese erhöhte Bedeutung des literarischen Wortes zu erklären versucht, ist der berühmte, damals zur Verbreitung verbotene Brief von Vissarion Belinskij an Nikolaj Gogol' vom 15. Juli 1847. Der Literaturkritiker schreibt:

Ausschließlich in einer Literatur gibt es, trotz der tatarischen Zensur, noch das Leben und die Fortbewegung. Aus diesem Grunde ist bei uns der Titel des Schriftstellers so geschätzt, das Erreichen des Literaturerfolgs so leicht, auch wenn man wenig Talent hat. Der Poetentitel, der Rang des Literaten hat schon längst den Flimmer der Epauletten und bunter Uniform in den Schatten gestellt.

Только в одной литературе, несмотря на татарскую цензуру, есть ещё жизнь и движение вперёд. Вот почему звание писателя у нас так почтенно, почему у нас так лёгок литературный успех, даже при маленьком таланте. Титло поэта, звание литератора у нас давно уже затмило мишуру эполет и разноцветных мундиров. (1953, 243–252)

„Als vom Himmel auserwählter Sänger“ fühlt sich der Poet der Machtinstanz gleichgesetzt und vermag einen Dialog mit ihr aufzubauen, „ohne Berücksichtigung der sozialen Barriere und Konventionen“ (Morev 2020:10, Pančenko 2002).¹¹ Ein Jahrhundert später, während

Chruščëvs Tauwetters, die als „lyrische Zeit“ bezeichnet wird, erlebt die Dichterstimme eine erneute Konjunktur. Die Tradition des poetischen Dialogs mit der Macht wird auch kinematografisch aufgegriffen. Das Besondere der beiden zu besprechenden Filme besteht darin, dass das Fernsehen als „elektrischer“ Repräsentant der Macht zum Agenten des verpönten Dichters uminstrumentalisiert wird.

11
Mehr zu Politik und Literatur in Russland: Parthé 2008.

12
Alle im Film verwendeten Gedichte wurden vom Kiever Poeten Leonid Kiselëv (1946-1968) geschrieben.

ÜBERGANGSALTER: WIRKUNGSMACHT DER TELEPOËZIJA

Der Jugendfilm *Übergangsalter* (1968) ist eine Verfilmung des Romans *Das Mädchen und der Vogelflieger* (*Devočka i pticelët*, 1966) des Kiever Schriftstellers Vladimir Kiselëv, in der „das Thema der Stadt und das Thema der Jugend, vereint durch Poesie, zusammenfließen“ (Rybak 1969: 47). In der Ästhetik der sowjetischen „neuen Welle“ gedreht, erzählt der Film vom Schul- und Alltagsleben der sowjetischen Jugendlichen im nach dem Krieg neu gebauten Volgograd, von den Schwierigkeiten des Erwachsenenwerdens und vom ersten Verliebtsein, vom leidenschaftlichen Experimentieren mit dem „Vogelflieger“ – einem Apparat ohne Motor, auf Basis eines künstlichen Polymermuskels – und von der Leidenschaft für Poesie.¹² Ganz im Geiste der Zeit gehen das Technische und das Lyrische im Film Hand in Hand. Auch der Aufstieg der Hauptprotagonistin des Films, der vierzehnjährigen Olja (Elena Proklova), zum poetischen Olymp ist der Übertragung ihres Gedichtes im Volgograder Fernsehen zu verdanken, die im Film ungekürzt gezeigt wird und im Zentrum meiner Analyse steht.

Der Film zeichnet sich durch die Verwendung „sprechender“ Bildlichkeit aus. Sie sollte im sowjetischen Kino der 1960er Jahre vor allem die aufgezwungene Stummheit, die Unmöglichkeit, viele Themen offen anzusprechen, umgehen (Vorob'ëva 2020:548). Dabei pflegt der Film,

13

Zur sowjetischen Kanonisierung von Puškin: Molok 2000, Platt 2017. Zum filmischen Interesse für tote russische Dichter: Jangirov 2011.

der für Jugendliche vorgesehen war und die Erziehungsmission verstärkt demonstrieren sollte, eine strenge Selbstzensur: sowohl in den fein durchdachten ‚Bildarrangements‘, auf die noch genauer eingegangen wird, als auch in bildlich-akustischen Aneinanderreihungen, wenn etwa das monumentale Kriegsmemorial am Mamajev-Hügel den visuellen Hintergrund für das aus dem Off erklingende Gedicht der jungen Olja bildet. Oder wenn das in Oljas Regal platzierte Porträt des jungen Aleksandr Sergeevič Puškins, der seit der Jubiläumsfeier zum 100. Todestag im Jahre 1937 in den offiziellen sowjetischen Literaturkanon eingeschlossen wurde,¹³ Oljas Vers über Buratino, die sowjetische Reinkarnation des italienischen Pinocchio, visuell begleitet.

War Puškin bereits in der Stummfilmära Objekt des kinematografischen Interesses, so erfüllt er im sowjetischen Film (diskursiv und visuell) die Funktion eines Schutzpatrons, der jede andere subversiv anmutende Aussage oder Zeile aus der inoffiziellen Lyrik dank seines besonderen Status legitimiert (Zhukova 2018: 228, 232). Dazu trägt auch das offizielle Medium Fernsehen bei, dessen Botschaft bedingungslos politisch korrekt ist. Im *Übergangsalter* treten Puškin und das Fernsehen in der gleichen Funktion auf und sprechen als „Tarnkappe“ der dichterischen Aussage der Volgograder Schülerin Legitimation zu.

Neben der Hauptlinie des Sujets wird im Film unterschwellig auch die Problematik der dissidentischen und der kanonisierten Poesie, der freien künstlerischen Äußerung und des dichterischen Schicksals angedeutet, die dann in der Fernsehscene mit dem Schriftsteller Sergej Smirnov, der Oljas Gedicht über Puškin deklamiert, ihre Kulmination erlebt. Die „sprechenden“ Filmbilder weihen den Zuschauer bereits am Anfang des Films in diese Problematik ein: Das Porträt von Oljas Lieblingsdichter Puškin¹⁴ in ihrem Buchregal hat zum Nachbarn die Figur von Buratino¹⁵, einer der sowjetischen Trickster-Figuren, die

rebellisch jegliche Grenzen überschreitet und die offizielle Macht mit den sprachlichen Mitteln der Macht selbst untergräbt (Lipovetskij 2009). Auch eines von Oljas Gedichten, das wiederholt im Off zu hören ist, handelt von Buratino, der mit Olja, die ungerecht von ihrem Stiefvater für den Verkauf der Kamera bestraft wurde, gleichgestellt wird: „Der arme Buratino, wahrscheinlich hat man dich nicht umsonst in den Schlamm geworfen, von der Brücke in den tiefen Teich“ (Bednjaga Buratino, naverno, nesprosta tebja švyrnuli v tinu, v glubokij prud s mosta) (00:23:40,00:24:52). Die Gleichstellung der Holzfigur und der Hauptprotagonistin offenbart sich nicht nur durch den von beiden vorgenommenen Tausch (sie verkaufen das Wertvollste, was sie besitzen (die Fibel/die Kamera – um für die gewonnenen Gelder den Zugang zur Kunst zu bekommen (Besuch des Marionettentheaters/ Erschaffung eines pticelët), sowie in der öffentlichen Bekundung der Ungehorsamkeit und der künstlerischen Freiheit (Lipoveckij 2008: 124–152). Bedeutend ist Oljas wie auch Buratinos Bezug zur Medialität der sich „bewegenden“ Bilder (Vgl. Abb. 2 und 3). Wenn Buratino in der berühmten Verfilmung von Aleksandr Ptuško, als Filmprotagonist der 1930er Jahre, noch im Rahmen des Märchensujets von lebendig werdenden Buchbildern handelt,¹⁶ hat Olja einen Anspruch darauf, zur Fernsehkünstlerin zu werden. Ihre Fernsehaffinität ist bereits in dieser Szene angedeutet: Die Off-Stimme gilt als eines der Bestandteile des Fernsehprogramms (Trošin 2002: 63).

Das Fernsehgerät, der geheime Agent der Dichtung, ist fast symbolisch zwischen Puškin und Buratino, dem Sinnbild des Kanons und dem Zerstörer des Kanons, versteckt und wartet noch auf seinen filmischen „Auftritt“ (00:24:44) (Abb. 2). Kurz vor dem Deklamieren des Gedichtes erscheint auf dem Fernsehbildschirm der Titel der Sendung *Panorama nedeli*¹⁷, wird aber durch die beiden Elternfiguren im Vordergrund

14
Die Grafik vom jungen Puškin entstammt Vladimir Favorskij und ist im Jubiläumsjahr 1937–38 entstanden.

15
Aleksij Tolstoj's Variation des Märchens von Carlo Collodi erschien unter dem Titel *Zolotoj Ključik* (*Goldenes Schlüsselchen*, 1935).

16
Vgl. die Schlussepisode des Stücks *Goldenes Schlüsselchen* (1937) und des gleichnamigen Films von Aleksandr Ptuško (1939), wenn das fliegende Schiff von den Seiten des Zauberbuches abfliegt und Buratino zusammen mit anderen Marionetten ins „Land ohne Kummer“ bringt (1:13:33).

17

Zur Sendung siehe:
Utkina 2017.

bedeutungsvoll verdeckt, so dass auf den ersten Blick nur die sinnlosen Wortsilben *ama eli* auf dem Bildschirm zu sehen sind. (Abb. 3) (01:15:04). Durch die Nachahmung der Kindersprache (Interjektion „am“ für die Aufforderung zum Essen bei den Kleinkindern) und das Verb „eli“ (dt. gegessen) wird eine stumme Aufforderung in der Form eines Losungs an den Rezipienten formuliert, die oral-akustischen Botschaften des Fernsehens einzuverleiben. Der Regisseur arbeitet mit sehr ausgesuchten Kompositionen im filmischen Bild, so dass die auf den ersten Blick zufälligen Details als mehrschichtige Verweise fungieren.

In der Entwicklung seines äußeren Sujets demonstriert *Übergangsalter* eine friedliche Lösung für die am Ende der 1950er Jahre aufkommende Diskussion um den Vorrang der „Physiker“ oder der „Lyriker“ in der sowjetischen Gesellschaft, die durch das 1959 in *Literaturnaja gazeta* erschienene Gedicht *Physiker genießen Ehre, Lyriker werden missachtet* (*Čto-to fiziki v počëte, Čto-to liriki v zagone*) von Boris Sluckij ausgelöst wurde. Sluckij proklamiert den Vorrang der Physik über der Lyrik und spricht von den „schwachen Flügeln der süßlichen Jamben“ (*slaben'kie kryl'ja sladen'kich jambov*), die den Pegasus von der Erde nicht abheben lassen (*I v pegasovom polëte Ne vzletajut naši koni*). Im *Übergangsalter* wird das Fernsehen als das „königliche Geschenk“ der Physiker an die Lyriker (Sappak 1963:36) gepriesen. Nicht der ersehnte *Vogelflieger*, sondern das Fernsehen bringt die angehende Dichterin weg von der Erde und zum poetischen Olymp: „Ja, Menschen sind größer als Städte und Menschen sind höher als Wolken“ (*Da, ljudi bol'she gorodov i ljudi vyše oblakov*) (01:27:59) konstatiert der neugeborene Poesiestar am Ende des Films, wenn sie dank Sergej Smirnovs Auftritt im Fernsehen mit dem von ihr verfasstem Gedicht über Puškin (01:16:45) (Abb. 4) im Nu berühmt wurde:



← **ABB. 2**
Puškin und Pinocchio,
Das Übergangsalter.



← **ABB. 3**
„Ama eli“ auf dem
TV-Bildschirm, Das
Übergangsalter.

18

Es waren Michail Lomonosov, Vasilij Trediakovskij, Gavriil Deržavin, die Psalme nachahmten und hinter den biblischen Motiven scharfe politische Botschaften versteckten.

19

Mit dem Gedicht *Smert' poeta* (1930), das dem Tode von Majakovskij gewidmet ist, schreibt sich Pasternak selbst in diese seit Puškins Tod etablierte Tradition ein. Vgl. Anatolij Žigulins *Kogda mne bylo...* (1962), wo Lermontovs Zitat aus *Smert' poeta* (1837) vom Gefängniswärter als „ein antisowjetisches Gedicht“ eingestuft wird.

20

Bëla Achmadulinas *Erneut, wie die Flammen der Martinöfen* (*I snova, kak ogni martenov*, 1962) widmet sich dem Tode von Puškin und Lermontov, aber bereits in der ersten Zeile wird durch das Adverb „snova“ (erneut) ein Hinweis auf die geschichtlichen Wiederholungen im Poetenschicksal gemacht. Dieses Gedicht war ein Teil der von der Zensur herausgeschnittenen Episode des poetischen Abends im Polytechnischen Museum im Film *Zastava Il'iča*.

21

Vgl. das Gedicht von Aleksandr Bezymenskij zu Puškins Jubiläum, gedruckt →

*Es helfen weder Kraft noch Treffgenauigkeit,
weder Geschick, noch starke Hand.
d'Anthèse haben schwere Lider
und Säcke unter den Augen
Bekanntlich brauchen Poeten weder Stahldegen,
noch Schießgewehr, noch scharfen Dolch
wenn man sie für Gedichte ermordet,
die auf der Stelle töten.*

*Не поможет ни сила, ни меткость,
Ни умение, ни твердость руки.
У дантесов тяжелые веки,
И у них под глазами мешки.
Знать, поэтам ни шпага стальная,
Ни винтовка, ни острый кинжал
Не нужны, если их убивают
За стихи, что разят наповал.*

Die Poesie, die als erste in der russischen Literaturgeschichte für die Zwecke der äsopischen Rede instrumentalisiert wurde (Mess-Baher 1997: 28),¹⁸ behält auch in diesem Film diese Funktion. Das Gedicht von Olja gehört in die Tradition der Gedichte, die sich dem Tod des Poeten widmen¹⁹ und dabei den „gefährlichen“ Namen verschleiern.²⁰ Ein übliches Verfahren dabei ist das Ersetzen des gefährlichen Namens durch den typischen Namen aus der gleichen semantischen Reihe (Archipova 2017: 111–112). Zum „typischen“ Namen aus der Reihe wird hier der von der Macht kanonisierte Puškin²¹, der stellvertretend für den verpönten Poeten Boris Pasternak (1890–1960) steht, der genauso wie Puškin zum Opfer machtpolitischer Verflechtungen wurde.²²

Die Präsenz des Namens von Pasternak im öffentlichen und kulturellen Leben nach der Verleihung des Nobelpreises 1958, worauf er aus politischen Gründen verzichten musste und einer Hetzkampagne ausgeliefert worden war,²³ war kaum möglich, und es war vorwiegend der Film, der Pasternaks Gedichtzeilen heimlich und ohne die Nennung seines Namens sowie des Gedichttitels zu zitieren wagte.²⁴ Auch in diesem Film wird Pasternak nicht beim Namen genannt, dafür sind es filmische Verfahren, die die Gewichtung dieser Gedichtübertragung erhöhen: Der Fernsehbildschirm wird in dieser Szene mit dem Filmbildschirm fast identisch; die aufmerksamen Fernsehzuschauer – Oljas Eltern und Gäste der Familie (Abb 5.) (01:15:41; 01:16:31) – werden zweimal frontal eingeblendet; sie wollen nicht nur sehen, sondern auch kein Wort des Sprechenden verlieren und bringen die aufgeregte Olja, für die Smirnovs Auftritt eine Überraschung ist, explizit zum Schweigen: „Wir werden jetzt zuhören, du erzählst nachher“ (My sejčas, poslusajem – a ty potom rasskazeš) (01:15:15).

Eben diese Zusammenführung des Poetischen und des Televisuellen multipliziert die „Wirklichkeitsbezogenheit“ der Mitteilung, die beide Medien charakterisiert, und lässt dadurch an die aktuellen Kontexte denken, die dank der Figur des Vortragenden, Sergej Smirnov, verstärkt in Erscheinung treten.

Nicht zufällig liest ausgerechnet der berühmte Moderator des Fernseh Almanachs *Heldentat* (Podvig), der Schriftsteller Sergej Smirnov, anerkannter Meister der „lebendigen Kommunikation mit dem Publikum“ (živogo obščenija s auditoriej) (Il'in 1972:100), Olgas Gedicht, in dem vom Dichtermörder *d'Anthèse* die Rede ist. Als erster Sekretär der Moskauer Abteilung des Schriftstellerverbandes hat Sergej Smirnov bei der Sitzung am 31. Oktober 1958, wo Pasternak aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen wurde, einen Vortrag gehalten.²⁵ Es gibt angeblich

→ 1937 in *Pravda*, wo Puškins Name verallgemeinernd für alle Opfer des politischen Regimes (hier des Faschismus) steht: „Ty slyšiš' li, Puškin, komandu, streľaj, ty vidiš' kostrov ognevuju zavesu? / Tam v Puškinych celit Adol'f-Nikolaj rukami krovavych fašistskich Dantesov.“ (Bezymenskij 1937)

22
Mehr dazu: Pasternak, E. 2008: 647–658.

23
Zur Hetzkampagne gegen Pasternak: D'Angelo 2007.

24
Innokentij Smoktunovskij erzählt einige Strophen aus *Byt' znamenitym nekra-sivo* in *Grad des Risikos* (Stepen'riski, 1968, Ilja Averbach), Igor Kvascha zitiert einen Abschnitt aus dem Gedicht *Vo vsëm mne hočetsja dojt' do samoj suti* in *Die Brücke wird gebaut* (Stroitsja most, 1965, Gavril Egiazarov, Oleg Efremov) und in *Sie wohnen in der Nähe* (Oni živut rjadom, 1967, Grigorij Roščal'). Im *Hamlet* (1964, Grigorij Kozincev) erklingt Shakespeare in der Übersetzung von Pasternak aus dem Jahr 1941.

25
Das volle Stenogramm der Sitzung: Gorizont 1988. Persönliche Erinnerungen dazu: Ivinskaja 1978.

ABB. 4 →
Sergej Smirnov
deklamiert Oljas
Gedicht, *Das
Übergangsalter*.



ABB. 5 →
Aufmerksame
TV-Zuschauer, *Das
Übergangsalter*.



keine schriftlichen Zeugnisse dazu, ob Smirnov sein damaliges Verhalten je bereut hat. Allerdings gibt sein Sohn, der Regisseur Andrej Smirnov zu, dass diese Hetzerei gegen Pasternak zu den schmerzlichsten Ereignissen der Familiengeschichte (*samoj boleznennoj točkoj v istorii sem'ï*) gehört. Andrej Smirnov erinnert sich an einen Dialog mit seinem Vater, wenn er im Zusammenhang mit Pasternak gesagt hat: „Und ist es dir nie passiert, etwas zu machen, was du danach bereut hast? Dann bist du ein glücklicher Kerl“ (*A tebe ne slučalos' sdelat' čto-to, o čem by ty potom žalel? Nu ty sčastlivyj paren'!*) (*V gostjach u Gordona*, 00:22:20). Die vom sowjetischen Fernsehtheoretiker Ėduard Efimov beschriebene ästhetische Besonderheit des TVs, die so genannte „Aufnahmekapazität des Bildschirms“ (*„ëmkość ekrana“*), die nicht nur den Ton, sondern auch Mimik, Gestik, Haltung des Sprechenden, seine Intonation in verdichteter Form übermittelt (Efimov 1981: 165), trägt dazu bei, dass der „entfernteste Gedanke“, der noch nicht bis zum Ende gedacht ist, „einem Wunder gleich an das Auditorium weitervermittelt wird“ (Sappak 1963: 172). So wird das von Smirnov vorgetragene Gedicht der jungen Schülerin zum Ausdruck solcher „entferntesten Gedanken“, zum heimlichen Bekenntnis der eigenen Beteiligung an der Hetzkampagne gegen den Dichter und zum versteckten Versuch einer öffentlichen Beichte.

Dabei ist es die Filmdramaturgie, die die Aufmerksamkeit des Zuschauers von Smirnov auf die junge Dichterin lenkt, indem ihr die körperlich-akustische Präsenz dadurch gewährleistet wird, dass die Ebenen des Filmischen und des Televisuellen zusammengebracht werden. Die Worte des Vorwurfs aus dem Munde eines renommierten älteren Fernsehkünstlers verstärken sich durch den dezent eingeführten Beiklang von Oljas Stimme, der Stimme der Jugend. Im Vordergrund der Einstellung ist Olja als Fernsehzuschauerin zu sehen (Abb. 6, 7),

26

Die Zeile „Zdes' budet gorod-sad“ entstammt dem Gedicht von Majakovskij *Rasskaz Chrenova o Kuzneckstroe i o Ijudjach Kuznecka* (1929). Zum Konzept der Gartenstadt des Engländers Ebenezer Howard im sowjetischen Russland: Meerović 2007. Zum literarischen Mythos von Kuzneckstroj, Zwangsarbeit in Sibirien und System von Siblag (The Siberian Directorate of Special-Purpose Camps, SibULON, 1929–1960): Uralskij 2017.

während aus dem Fernsehgerät auch die „erkennbare“ Stimme der jungen Autorin zu hören ist: Die Moderatorin der Sendung *Panorama nedeli* wiederholt wortgenau vor Smirnovs Gedichtvortrag Oljas Formulierungen über die „Gartenstadt Wolgograd“ (01:15:24). „Seit der Zeit hat sich unsere Stadt vollkkommen verändert; die ganzen Wohnquartiere waren zerstört; jetzt ist sie faktisch neu aufgebaut worden; jetzt ist es eine Garten-Stadt“ (S tech por nas gorod sovsem peremenilsja; byla razrušena vsja žilaja ploščad; teper on faktičeski otstroen zanovo; teper èto gorod-sad) (01:13:00), – teilt Olja ihrem neuen Bekannten Sergej Smirnov am Wolga-Kai mit, wenn sie in ihm den Fernsehmoderator erkennt. Der prompte Wechsel in die „offizielle“ Sprache der Massenmedien führt die Fähigkeit des sowjetischen Künstlers vor Augen, der immer bereit ist, zwischen dem Privat-Innigen und dem Öffentlich-Anerkannten, dem Offenlegen und dem Verschleiern seiner Worte zu jonglieren und dabei fähig ist, die Prosa des Lebens mit einem poetischen Wort, wie etwa hier von Majakovskij, zu verfeinern und dadurch doppelbödig erklingen zu lassen.²⁶

Neben den „entferntesten Gedanken“ des Schriftstellers, dem das Fernsehen dazu verholffen hat, sein inneres Gemüt zu entblößen, demonstriert diese Episode auch die rezeptive Wirksamkeit des Gedichtes von Olja, die sich durch die Zusammenführung der televisuellen und der poetischen Medialität verdoppelt, so dass die „Wirklichkeitsbezogenheit“ („instantness“ bei McLuhan, „Wirklichkeitsaussage“ bei Hamburger) und das „sinnhafte Nacherleben“ ihre merklichen Folgen aufzeigen. Zur realisierten Metapher wird die letzte Zeile aus Oljas Gedicht, das auch „auf der Stelle töten kann“ (stichi čto razjat napoval), in diesem Fall – den Zuschauer, der ins affektive Miterleben im Hier und Jetzt involviert wird. Zum unschuldigen Opfer der telefizierten Poesie wird im Film die Mutter von Oljas Schulfreund Kolja, Oksana

Evdokimovna, die sich die Übertragung von *Panorama nedeli* mit Oljas Gedicht angeschaut hat. Ihr Herz, das in Folge des Kriegstraumas starke emotionale Erschütterungen nur schwer überstehen kann, bricht zusammen. Der Akzent wird dabei auf die Intensität der über das TV übertragenen Gefühle gesetzt, die sie nicht zu vertragen vermag.

Die telepoetische Übertragung vereint gleichzeitig den Vorwurf und den Aufruf an die Filmzuschauer: Millionenfach wird über den Bildschirm die Schutzlosigkeit des Dichters vor den machtpolitischen Begebenheiten konstatiert; im Sinne der russischen literarischen Tradition, wo „ein Dichter mehr als ein Dichter ist“ (poët v Rossii bol'se čem poët, Evgenij Evtušenko, *Bratskaya HPP*, 1965), macht der Film deutlich, wie das poetische Wort immer wieder die politische Macht herausfordert.

Moskau glaubt den Tränen nicht: Musik trifft

Poesie unter der Bedingung des Fernsehens

In der Forschungsliteratur zu Vladimir Menšovs Film *Moskau glaubt den Tränen nicht*, der nach der Oskar-Preisverleihung 1980 in hundertfünfzig Ländern mit Erfolg gezeigt wurde, werden in erster Linie die Frauenschicksale der drei Protagonistinnen, der jungen sowjetischen Provinzmädchen Katja, Ljuda und Tonja, die nach Moskau kommen, um ihr Glück zu finden, in den Blick genommen. Auch wenn es so sein mag, ist die telemediale Linie, die weniger beachtet wird, tief ins Filmsujet von „sowjetischen Aschenputtel“ (Zorkaja 1989:299) eingewoben. Das Telemediale strukturiert im Wesentlichen seine Entwicklung, und leistet auch einen Beitrag zur Entstehung des filmischen Parallelnarrativs, das durch die alltäglichen Lebensgeschichten hindurchschaut.

Das Fernsehen hat eine vertrackte Rolle im Leben der Hauptprotagonistin Katja. Zum einem, wird die Begegnung mit der Fernseh-institution zum Verhängnis für Katja, die bei der Aufnahmeprüfung

ABB. 6 →
Sergej Smirnov und
die Moderatorin von
Panorama nedeli, *Das
Übergangsalter*.



ABB. 7 →
Sergej Smirnov und
die Moderatorin von
Panorama nedeli, *Das
Übergangsalter*.



am Chemisch-Technologischen Institut durchfällt und als einfache Arbeiterin in der Fabrik ihren Lebensunterhalt bestreiten muss. Katjas neuer Freund und Geliebter, der Fernsehkameramann Rudolf, arbeitet im 1938 gegründeten Šabolovka-Fernsehzentrum in Moskau und steht an den Anfängen des neuen Mediums in der Sowjetunion. Die Fernsehwelt, die Rudolf vertritt, erscheint als eine attraktive, aber auch verräterische und heimtückische zugleich.²⁷ Katja wird von Rudolf verführt und dann verlassen; es ist auch Rudolf, der sie zunächst zur Abtreibung bewegen möchte, und dann nach der Geburt der Tochter, keine Hilfe leistet. So könnte man Roth-Ey zustimmen, wenn sie schreibt, dass „television figures as a villain in Moscow“ (Roth-Ey 2011: 283).

Gleichzeitig verhilft nichts anderes als die in ihrer Fabrik unerwartet aufgetauchte Fernsehkamera von Rudolf Katja dabei, die Masken abzuwerfen. In der einfachen Fabrikarbeiterin, die für das Fernsehinterview ausgewählt wurde, erkennt Rudolf, der dieses Interview aufnimmt, die „falsche“ Professorentochter, wie Katja sich auf Wunsch ihrer Freundin Ljuda den potenziellen Moskauer Hofmachern vorgestellt hat. Im Einklang mit McLuhans Maxime vom kühlen Medium Fernsehen, das „das Typische nicht brauchen kann, weil es ihm die wichtige Möglichkeit entzieht, das Bild zu ergänzen oder „zu schließen“ (McLuhan 1968: 360), verzichtet Katja im Fernsehinterview auf den Spickzettel mit den „richtigen“, konformen Antworten, die sie von der Regisseurin der TV-Aufnahmen bekommt, um vor der Kamera individuell aufzutreten: Sie berichtet die ganze Wahrheit vom Fehlen der professionellen Servicetechniker in der Fabrik, weil sie schlecht bezahlt werden, sowie von ihrem innigsten Wunsch, diese schwere Arbeit aufzugeben und zu studieren (Abb. 8–9).

Zum anderen fungiert also das TV im Film als ein Instrument der Demaskierung, ein Enthüller der Wahrheit, was bereits in dieser

27 Rudolf gehört zur Reihe der so genannten Fernsehagenten, der Protagonisten, die mit der Fernsehinstitution eng verbunden sind oder auch andere Bezüge zum TV aufweisen, wie etwa leidenschaftliches Fernsehen oder Besitz mehrerer TV-Geräte. Mehr zur Funktion der Fernsehagenten im sowjetischen Film (Zhukova 2021).

28

Aus dem Interview mit Pavel Rudakov, auf die Frage zum Thema Zensur: „Ich habe mich immer bemüht, das Repertoire so zu machen, dass der Zuschauer die Möglichkeit hatte hinzuzudenken, worüber und was wir sagen wollten. Und das kam bei dem Zuschauer sehr gut an“ (Ja vseгда stremilsja delat' repertuar takim, čtoby dat' vozmožnost' slušatelju domyslit', o čem my hoteli skazat' i čto hoteli skazat'. I éto zritel' očen horošo vosprinimal) (*Smech skvoz' gody*, 00:08:29). In der Forschungsliteratur wird diese Sendung irrtümlicherweise als TV-Cafe *Goluboj ogonek* bezeichnet (Roth-Ey, 284), was nicht stimmen kann, da *Goluboj ogonek* erst 1962 ins Leben gerufen wurde.

29

Einer der Zuschauer, der Hockeyspieler Gurin, der neue Freund von Ljuda, erkennt auf dem Bildschirm (und nicht im Leben), wie hübsch Katja ist und kommentiert es laut - ebenso aufrichtig - in der Anwesenheit von Ljuda.

Filmepisode, aber auch in weiteren Filmepisoden zur Erscheinung kommt. Angeblich nicht zufällig lädt Menšov die Artisten des so genannten mündlichen Genres (*razgovornogo žanra*) Pavel Rudakov und Veniamin Nečaeв zur Teilnahme an seinem Film als Fernsehkünstler ein, die dazu fähig sind, ihre „seelische Offenheit“ (*otkrovennost' duši*) (Sappak 1963: 82) weiter zu vermitteln (00:37:33) (Abb. 10). Das Duett von Rudakov und Nečaeв trat seit 1948 mit satirischen, musikalisch begleiteten Kurzreimen auf und erlangte vor allem nach Stalins Tod große Popularität für ihre entlarvenden, aber in umschreibender Form²⁸ formulierten Äußerungen zu den aktuellen politischen und sozialen Themen, wie etwa schlechte Essensqualität der sowjetischen Gastronomie (*obščepit*), die gedankenlose Zerstörung des historischen Moskaus oder die Konfrontation Russlands mit Washington und das Wetteifern im Atomwaffenbau. Katjas aufrichtiges Lachen über diese Reime aus dem Šabolovka-Fernsehzentrum, wo sie als eine von Rudolf eingeladene Zuschauerin immer wieder auf den Großaufnahmen festgehalten wird, werden zum Sinnbild der ungekünstelten menschlichen Emotionalität, die auf Tausenden von kleinen Bildschirmen weitervermittelt wird und dazu beiträgt, die „televisuelle Ansteckungskraft“ jedem Zuschauer weiterzugeben²⁹ (Abb. 11).

Eben diese Offenherzigkeit und Aufrichtigkeit, die in beiden Fernsehfragmenten mit Katja aktualisiert wird, erreicht in der „poetischen Szene“ des Films ihren Höhepunkt, wenn der Fernseher ein Zitat aus dem neorealistischen Film übermittelt, der als „Kunst der nackten Wahrheit“ (Lotman 1973:30) in die Geschichte der Kinematographie eingegangen ist. Wenn es im Film *Übergangsalter* die televisuelle Poesie (*telepoézija*) ist, die den Rahmen des Filmsujets sprengt und an die Pasternaksche Tragödie, zehn Jahre nach der Preisverleihung, erinnert, sind es in *Moskva* Musik, Poesie und ein im TV laufender Film, die

sich gegenseitig ergänzen und in ihrer Zusammenwirkung Pasternak ihr Tribut zollen, und das zweifach – aus dem Jahr 1958, das filmisch rekonstruiert wird, und aus den ausgehenden 1970er Jahren, der Handlungszeit der zweiten Folge und der Entstehungszeit des Films. Auch in Menšovs Film tritt der Fernseher, die Tribüne der offiziellen Macht, als ein Medium auf, das den unschuldig gehetzten russischen Poeten zu rehabilitieren versucht. Die das Pasternak-Narrativ unterstützenden Details, wie etwa der berühmteste sowjetische Hamlet Innokentij Smoktunovskij als Cameo (00:09:33) (Hamlet-Verfilmung von Kozincev, 1964) oder die am Anfang des Films eingeblendete Handlungszeit – „Moskau, das Jahr 1958“, die auch die Handlungszeit der Nobelpreisgeschichte von Pasternak ist,³⁰ spielen auf die Kernepisode der unterschwelligen Dichtergeschichte im Film an.

Es handelt sich um eine Szene aus der ersten Folge des Films, wenn die zwei Freundinnen Katja und Ljuda das feierliche Abendessen in der Professorenwohnung in einer der Moskauer „vysotka“ organisieren. Das Fragment fängt mit einem längere Zeit anhaltenden Bild an, das kompositionell und strukturell an das holländische Stilleben (Abb. 12) erinnert:³¹ Das kleine Hündchen, eine brennende Kerze und ein Schallplattenspieler auf einem kleinen Beistelltisch (00:32:00) (Abb. 12).³² Interessanterweise wird auf dem Umschlag der 1977 (also kurz vor den Dreharbeiten) beim Verlag *Sovremennik* erschienenen Ausgabe von Pasternak auch eine brennende Kerze abgebildet, die kaum einen Zusammenhang mit den im Büchlein gedruckten Poemen *Vysokaja bolezni'* (1923), *Devjat'sot pjat'j god* (1925-26) oder *Lejtenant Schmidt* (1926-27) aufweist, sondern vielmehr an den zu diesem Zeitpunkt immer noch in Russland nicht veröffentlichten *Doktor Živago* denken lässt, wo eine brennende Kerze als Leitmotiv fungiert (Abb. 13). Abgeschlossen wird das Fragment mit einer Großaufnahme des Fernsehgeräts *Leningrad*

30

1958 ist das Erscheinungsjahr von *Doktor Živago* im holländischen *The Hague at Mutton Publishing House*; am 23. Oktober 1958 wird Pasternak der Nobelpreis verliehen; eine Woche später erfolgte der politisch bedingte Verzicht Pasternaks auf den Preis: Pasternak, E. 2008: 650.

31

Vgl. z.B.: Gerrit Dou, *Ein schlafender Hund*, 1650.

32

Diese Referenz zum Genre des Stillebens, das in Holland besonders entwickelt war, aktualisiert *Doktor Živagos* erste russischsprachige Publikation in Holland.

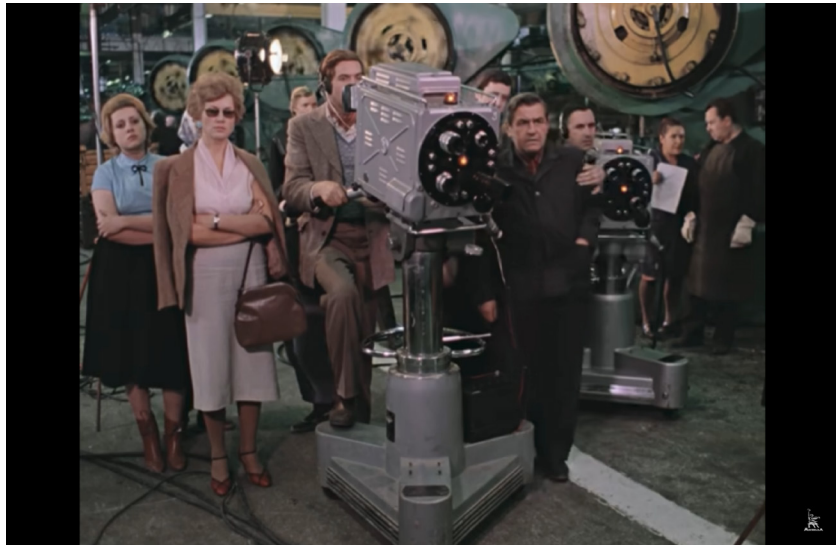
ABB. 8 →

Ein Fernsehinterview mit Katja in der Fabrik, Moskau glaubt den Tränen nicht.



ABB. 9 →

Ein Fernsehinterview mit Katja in der Fabrik, Moskau glaubt den Tränen nicht.





33

Es ist bemerkenswert, dass Pasternak selbst die Stummheit der Kinematographie als Voraussetzung ihrer erfolgreichen Zukunft und eine Garantie ihrer Besonderheit unter den anderen Kunstformen wahrnimmt. Diese Vorstellungen gehen auf den 1913 datierten Brief von Pasternak an den Schriftsteller Sergej Bobrov. Dazu s. Smirnov 2009:296.

34

Die erste Publikation von *Zimnjaja noč* im Sammelband *Izbrannoe* (1948, Sovetskij pisatel') wurde fast vollkommen von der Zensur vernichtet. 1954 wurden in der Zeitschrift *Znamja* zehn Gedichte aus dem noch nicht publizierten Roman veröffentlicht, *Zimnjaja noč* gehörte allerdings nicht zur Auswahl. Gedruckt wurde dieses Gedicht 1956 im Almanach *Den' poëzii*.

35

Die brennende Kerze, eines der Leit motive von *Doktor Zhivago*, wird in den Pasternak gewidmeten Gedichten aufgegriffen, z.B. in Evtušenkos Zeilen „čtoby vovek tvoja sveča vo mne gorela“ (*Poet v Rossii bolše čem poet*, 1965) oder in Achmadulinas „I zemlja letela, neostorožno, kak ona chotela, poka sveča gorela nad stolom“ (*Pamjati Borisa Pasternaka*, 1962).

mit dem darin laufenden italienischen Film *Zwei Groschen der Hoffnung* (*Duo soldi di speranza*, 1952, Renato Castellani).

Die dramaturgische Einheit dieser Szene wird durch die diegetische Musik erreicht: Der langsame Foxtrott *Die Erwartung* (*Ožidanie*) von Aleksander Zfasman ist während der ganzen Szene von der laufenden Schallplatte zu hören, was die Präsenz des Kerzen-Eröffnungsbildes bis zum Fernsehschlussbild durch das synästhetische Ineingreifen des Akustischen und des Visuellen absichert. Auf der diskursiven Ebene wird dabei vom poetischen Aufschwung (*poëzija sejčas na pod"ëme*) gesprochen. Ein ungenannter langhaariger junger Mann nennt die modernen Poeten Evtušchenko und Roždestvenskij freundschaftlich bei ihren Vornamen. Für seine „Kraft“ und „rebellischen Geist“ bekommt besonders Robert (Roždestvenskij) die Lobworte des Sprechenden. Die schriftstellerische Rebellion von Pasternak wird zum Thema der versteckten Mitteilung, die in dieser filmischen Sequenz zustande kommt.

Menšov ist sich im Klaren darüber, dass Pasternak im Herbst 1958 kaum öffentlich zitiert werden konnte. Aus diesem Grund „erklingt“ die verbotene Poesie aus dem „holländischen“ Stillleben, unterstützt durch die lyrische Klavierbegleitung von Zfassmann und das neorealistische Filmzitat auf dem Fernsehbildschirm, der ergänzend noch weitere Assoziationen mit Pasternak und der Poesie auslöst.

Der russische Kubofuturist Aleksej Kručënych hat in seinem Buch *Das sprechende Kino* (*Govorjaščee kino*, 1928) auf die innige Verwandtschaft des Stummfilms und der Poesie hingewiesen, die leicht „befreundet“ werden können: „Das Filmbild legt sich in den Vers, und die Strophe wird zu einer Filmepisode“ (*kadr ukladyvaetsja v stich i strofa stanovitsja èpizodom fil'ma*) (Kručënych 1928: 3–4). Genau das macht Menšov in seinem Film, wenn er durch visuelle und musikalische

Motive die wahrscheinlich berühmteste Zeile aus Jurij Živagos Gedichten „stumm“ ins Bild setzt.³³ „Die Kerze brannte auf dem Tisch, die Kerze brannte“ (Sveča gorela na stole, sveča gorela),³⁴ deklamiert an dieser Stelle wortlos der Film.³⁵ Durch die Zusammenführung des Poetischen und des Kinematografischen wird nicht eine „neue, ungesehene Kunstform“ (novyj, nebyvalyj rod iskusstva) ins Leben zu rufen, wie es sich Kručënych gewünscht hat, sondern ein neues Verfahren des äsopischen Anderssagens.³⁶ Das bürgerliche Interieur einer Moskauer Professorenwohnung mit seinen üblichen Details des Wohlstands wie ein kleines Hündchen oder ein Fernsehgerät wird durch die Anreicherung mit konkreten Details (Kerze, holländische Vasen, Zitat aus einem italienischen Film) zum Träger des versteckten Widerspruchs.

Die „poetische“ Perspektive im Zusammenhang mit der Hündchenfigur³⁷ lässt nicht nur an das literarische Motiv des Dichters als eines Hundes denken (E.T.A. Hoffmanns *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, Rilkes *Begegnung*, Majakovskijs *Kak ja sdelalsja sobakoj*), sondern auch an die frühe Komödie von Pëtr Čardynin *Onkels Wohnung* (*Djadjuškina kvartira*, 1913), wo der arme Neffe, genauso wie Katja bei Menšov, vom wohlhabenden Onkel für die Zeit seines Urlaubs eine Wohnung zur Verfügung gestellt bekommt, um das kleine Hündchen zu pflegen. Der Wettkampf um die reiche Braut zwischen dem Poeten Fioletov (gespielt von Gromov) und dem armen Neffen gewinnt bei Čardynin der Neffe, dargestellt vom damaligen Kinostar Ivan Mozzuchin. Wenn in der Stummfilmkomödie das Kinematografische einen absoluten Siegeszug über das Poetische feiert und der wortorientierten Tätigkeit eine pejorative Bedeutung verliehen wird, da das komisch-exzentrische ohne Verbalität funktioniert (Smirnov 2009:98), verlagert sich im Melodrama des späten Sozialismus die mediale Konfrontation in Richtung der Solidarisierung des Films mit

36

Die Nutzung von „Schiffen“ in Gedichten wurde Pasternak im IV. Plenum der Verwaltung des Schriftstellerverbandes (1937) vorgeworfen. Dazu siehe: Pasternak, E. 2008: 532.

37

Hier besteht auch ein Bezug zum Petersburger Cabaret *Streunenhund* (*Brodjačaja sobaka*), in den Jahren 1911–1915 ein berühmter Poeten-Treffpunkt (u.a. Achmatova, Mandelstam, Blok, Esenin, Chlebnikov etc.). Dieser versteckte Hinweis führt die Petersburger Dichter ins Filmgeschehen ein und schlägt eine Brücke zu den Leningrader Poeten, die Pasternak ein Zeichen der Solidarität gegeben haben.

38
Mehr zu dieser Episode: Zhukova 2017.

39
Über die Rolle von Pasternak für Voznesenskij: Kolchinsky 2001: 20–21.

40
Voznesenskij benutzt hier „Welpen“ in der Bedeutung „Grünschnabel“.

der Poesie. In der Situation, in der die „große Schwätzerin Poesie“ (velikaja govorun'ja poëzija, Kryčënych 1928, 3–4) aus Zensurgründen verstummen musste, übernimmt der Film das abschließende Wort, um zumindest Hoffnung auszusprechen.

Mit Berücksichtigung der früheren Filmfragmente, wie etwa Andrej Voznesenskij's poetische Lesung am Majakovskij-Denkmal (*Paraboličeskaja ballada*, 1959, 00:06:58) (Abb. 19) im ersten Teil des Films (wo Lyrik und Fernsehen interessanterweise auch zusammengeführt werden),³⁸ verdichtet sich auch die semantische Fülle der kleinen Hundefigur, die nicht nur allgemein das Poetische vertritt, sondern auch konkret an den in der Szene am Tisch „fehlenden“ Voznesenskij (Roždestvenskij und Evtušenko sind erwähnt) denken lässt. Bekanntlich hat Pasternak den jungen Poeten betreut und unterstützt,³⁹ so dass Nikolaj Aseev ihn in diesem Zusammenhang mit dem humorvollen Namen Vaznoščenskij (vom rus. važnyj - wichtig und ščenok - ein kleines Hündchen) getauft hat (Voznesenskij 2005:580). Voznesenskij selbst suchte nach der Erklärung dieser Gunst des großen Poeten gegenüber dem damals vierzehnjährigen Jungen und sprach von der Freundschaft „zwischen dem Löwen und dem Hündchen“ oder eher sogar „dem Löwen und dem Welpen“⁴⁰ (Voznesenskij 2005:572). Dabei war es eben der junge Voznesenskij, der in Pasternaks Schaffensprozesse eingeweiht worden war und an den ersten Lesungen des Romans *Doktor Živago* Ende der 1940er Jahre in Peredelkino bei Moskau teilgenommen hat. (Das Hündchen und die Kerze weisen als Symbolbild für den Roman darauf hin).

Das Fernsehgerät tritt als eine Quintessenz des Poetischen im Film auf, in der der holländische (erste russischsprachige Publikation von *Doktor Živago*, 1958 in Holland), italienische (erste Publikation von *Doktor Živago* überhaupt, 1957 in Italien auf Italienisch) und russische Kontext (Heimatland von Pasternak) zusammenfließen (Abb.

15). Die im Closeup eingeblendete Marke des Fernsehgeräts *Leningrad*, die auf dem TV-Gerät untergebrachte weiß-blaue Vase mit holländischen Windmühlen und der auf dem Bildschirm laufende Film des Italieners Renato Castellani bringen die drei Nationalkontexte in Bezug auf das Pasternak-Narrativ zusammen. Die tonlosen Hinweise auf die ersten Veröffentlichungsorte des Romans sowie auf die Leningrader Poeten, die während der Hetzkampagne auf Pasternak an den Mauern der Peter-und-Paulfestung den tapferen Ausruf „Es lebe Pasternak“ (Da zdravstvuet Pasternak) mit Farbe eingetragen haben (Savickij 2002:83), werden durch die klingenden Worte der Hoffnung aus dem Fernsehgerät abgerundet.

Nach dem Gespräch über die modernen Poeten Evtušenko und Roždestvenskij wendet sich die Rede am Tisch der Zukunft des neuen Mediums Fernsehen zu. Der junge Kameramann Rudolf, der im Fernsehen tätig ist, prophezeit in zwanzig Jahren die Übermacht des Fernsehens und das Absterben aller anderen Medien: „Mit der Zeit wird das Fernsehen das Leben der ganzen Menschheit verändern. Es wird nichts anderes geben - kein Kino, kein Theater, keine Bücher, keine Zeitungen - nur das eine einzige Fernsehen“ (34:07:00) (Abb. 14). Der langhaarige Mann versucht dem Fernsehschaffenden zu widersprechen, indem er an das Aussterben des Kinos und der Bücher nicht glauben möchte. Die Lösung des Problems über die mediale Zukunft ist der autoritären Stimme des Fernsehens anvertraut, das seinerseits den Hauptprotagonisten des italienischen Films *Zwei Groschen der Hoffnung* sagen lässt: „Wenn es stimmt, dass der Gott uns geschaffen hat, dann sollte er großmütig sein, um uns mindestens zwei Groschen der Hoffnung zu geben. Ohne Hoffnung kann man nicht leben“ (Esli verno čto bog vsech nach sozdal, to on dolžen byt ščedr, čtoby dat' nam hot' na dva groša nadeždy. Nelzja žit bez nadeždy) (00:34:44) (Abb. 15).

ABB. 12 →
„Holländisches“
Stilleben, Moskau
glaubt den Tränen nicht.



ABB. 13 →
Buchumschlag von
Pasternaks Poemen,
1977.





← **ABB. 14**
Rudolf erzählt Katja
über die Zukunft des
Fernsehens, *Moskau*
glaubt den Tränen nicht.



← **ABB. 15**
Zwei Groschen der
Hoffnung im TV,
Moskau glaubt den
Tränen nicht.

41
Von der Popularität des Liedes zeugt die Tatsache, dass es im Zeichentrickfilm *Punkt 3.15* (Rowno v 3.15, E. Migunov, 1959) von Čipolino auf Italienisch vorgesungen wird (00:10:02–00:10:21).

42
Interessanterweise wird in der letzten Zeile der Übersetzung von Galina Šergova statt des Wortes „Glück“ (Canzone da due soldi, due soldi di felicità) das Wort „Hoffnung“, eventuell unter dem Einfluss des Films von Castellani, verwendet: „Vot pesnja na dva sol'di, na dva groša, / No skol'ko, skol'ko v nej nadežd!“

43
Der Zyklus beschäftigt sich mit der Geschichte des Landes seit 1917 bis zur Gegenwart und wurde zum 60. Jahrestag der Oktoberrevolution gedreht.

„Der echte Mensch“ (podlinnyj čelovek) des filmischen Neorealismus mit seiner unverfälschten Aufrichtigkeit (Romm 1964: 227) und „das absolute Gehör für Wahrheit“ (97), das der sowjetische Fernsehforscher Sappak dem Fernsehen zubilligt, verschmelzen in dieser Szene zu einer hoffnungsvollen Prophezeiung, darunter auch in Bezug auf die Existenz des Kinos, des Mediums, das die Anspielung auf Pasternak zustande bringt.

Wenn man an die Deautomatisierung der Rezeption und den „assoziativen Zusammenhang mit dem in der Fernsehübertragung dargestellten“ denken würde (Jurovskij 1980:15), dann beinhaltet dieses filmische Zitat aus dem Fernsehen weitere Hinweise, die das Poetische und das Televisuelle zusammenbringen und eine Brücke aus den 1950ern in die 1970er Jahre schlagen – die Entstehungszeit des Films und die Handlungszeit der zweiten Folge. Dem Filmtitel *Zwei Groschen der Hoffnung* kommt in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung zu. Er erinnert an das seit 1955 in der Sowjetunion populäre italienische Lied *Pesenka o dvuch soldi* (Canzone da due soldi, Musik: Carlo Donida),⁴¹ das die Fernsehmitarbeiterin Galina Šergova (die Frau von Jurovskij) ins Russische übertragen hat.⁴² Šergova war vor allem durch ihre aktive Mitarbeit am sechzigteiligen historischen Fernsehzyklus *Unsere Biografie* (Naša biografija) bekannt;⁴³ sie arbeitete auch an der Folge, die den geschichtlichen Ereignissen des Jahres 1958 gewidmet war und trat als Kommentatorin dieser Folge auf. In der Folge gibt es selbstverständlich kein Wort über Pasternak und den ihm 1958 verliehenen Nobelpreis, dafür zeigt sie seinen Schüler, Andrej Voznesenskij, im Bild, der seinerseits durch das Deklamieren des Gedichts *Der Abschied vom Politechničeskij* (Proščanie s Politechničeskim) unterschwellig, dieses Mal durch Majakovskij, den anderen Vertreter des sowjetischen literarischen Kanons, an den Dichtertod denken lässt (Abb.16):⁴⁴

Политехнический — моя Россия! -
 ты очень бережен и добр, как бог,
 лишь Маяковского не уберег...
 Поэты падают,
 дают финты
 меж сплетен, потоки
 и суеты,

Polytechnisches- mein Rußland!-
 Wie ein Gott bist du gut und tust deine Pflicht,
 Nur Majakowski bewahrtest du nicht...
 Dichter fallen
 setzen Paraden
 zwischen Lallen
 und Honigtiraden, (Wosnessenski 1967: 64)

44

Dieses Gedicht wurde von Voznesenskij nach den Aufnahmen im Polytechnischen Museum im Oktober 1962 verfasst, ist aber im Film *Zastava Il'iča* aus dem Off zu hören, da sich die Abgabe des Films verzögert hat.

Kurz vor der Entstehung des Films *Moskau glaubt den Tränen nicht* in den Jahren 1977–78 liefen alle Folgen des Films *Naša biografija* im Zentralfernsehen. Menšov ließ sich wohl dadurch inspirieren, auch in seinen eigenen Film die verschlüsselte Pasternakanspielung einzuarbeiten,⁴⁵ die ebenso im Geiste des erwähnten dokumentarischen Films (Abb. 19) mit einem Hinweis auf das Handlungsjahr 1958 eröffnet wird (Abb. 18), um dann eine ganze Reihe von Ereignissen aus diesem Jahr, darunter auch poetische Lesungen am 1958 eröffneten Majakovskij-Denkmal ins Filmgeschehen einfließen zu lassen (00:07:01) (Abb. 17). Somit löst ein kurzes, aber wohl gezielt ausgewähltes filmisches Zitat auf dem Fernseh Bildschirm eine dichte Kette der Assoziationen aus, die die Ereignisse des Jahres 1958 mit dem Fernsehprogramm der ausgehenden 1970er Jahren und somit mit der Gegenwart verbinden.

45

Das Drehbuch für den Film *Moskva*, verfasst von Valentin Černych, wurde von Menšov grundlegend überarbeitet, u.a. wurde die ganze „poetische“ Linie zur televisuellen hinzugefügt.

Mit dem Namen des langsamen Foxtrotts *Erwartung* von Aleksandr Zfassmann wird die Hoffnung während der ganzen Filmszene mitgedacht. *Zwei Groschen Hoffnung* sind der im Film wortlos zitierten Poesie neun Jahre nach den Dreharbeiten entrichtet worden: 1988 wurde der Roman *Doktor Živago* endlich in Russland in der Zeitschrift *Novy mir* mit einem Vorwort von Dmitrij Lichačëv veröffentlicht. Die „Erwartung“ hat zwar dem Poeten sein Leben gekostet, aber es war eben das Fernsehen, das dieser Hoffnung zumindest zwei Groschen zugeteilt hat.

**AUSBLICK: ZUM BEGRIFF DER ÄSOPISCHEN SPRACHE UND
VERBREITUNG DER LITERARISCHEN KOMMUNIKATIONSART
IN SOWJETISCHEN AUDIOVISUELLEN MEDIEN**

Die Zusammenführung des Televisuellen und des Poetischen im sowjetischen Film, die der Übermittlung der versteckten politischen Botschaft dient, die unter der Bedingung der staatlichen Zensur direkt und offen nicht vermittelbar sind, entspricht der kommunikativen Struktur der äsopischen Mitteilung, so wie sie von Lev Lossev in seinem Buch *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature* beschrieben wurde. Lossev spricht von zwei wichtigen Bestandteilen der äsopischen Mitteilung. Zum einen sind es die speziell eingesetzten Kennzeichen (markers), die auf einen parallel existierenden Subtext mit seiner versteckten Bedeutung hinweisen, zum anderen – die sogenannten „Abschirmungen“ (screens), die diese Bedeutung als eine konventionale, ohne jeglichen Hintersinn und Doppelspiel zu präsentieren versuchen (Loseff 1984: 51). Diese entgegengesetzten Mitteilungsintentionen des gleichzeitigen Verschleierns und Offenlegens, bei denen unter anderem anhand unterschiedlicher Tropen wie Metaphern, Allegorien, Analogien, Vergleiche, Euphemismen usw. zum

Einsatz kommen, machen die poetische Besonderheit der äsopischen Aussage aus. Für jeden verschlüsselten Hinweis auf das Schicksal des verpönten Poeten – sei es das Handlungsjahr 1958, das Fragment mit Innokentij Smoktunovskij oder das Hündchen mit der Kerze in *Moskva* gibt es eine plausible, alltägliche Erklärung, während das im TV übertragene Gedicht in *Übergangsalter* auf die ältere äsopische Tradition des Verschleierns des tabuisierten Namens zurückgreift und den Namen des Dichters aus dem literarischen Kanon verwendet.

Diese Kommunikationsart war sowohl in der russischen und sowjetischen Literatur⁴⁶ als auch in den Literaturen der sozialistischen Staaten Europas⁴⁷ sowie in der Alltagsrede der Intelligencija im Sozialismus vertreten.⁴⁸ Dabei kommt der mitgestaltenden Rolle des Rezipienten bei der Entzifferung der äsopischen Botschaft eine entscheidende Bedeutung zu. Pëtr Vajl und Aleksandr Genis sprechen in diesem Zusammenhang sogar von einer besonderen Art der Rezeption, die den Leser zu „einem aktiven Mitverfasser“ macht und ihn somit der „Gemeinschaft der Verstehenden, dem Komplott der Menschen, die die Geheimsprache – die äsopische Sprache – verstehen“ und den „Vertretern einer besonderen Partei“ angehören lässt (Vajl/Genis 1996).

Auf die Kontinuität in der Tradition des äsopischen Anderssagens der russischen und der sowjetischen Literatur wird immer wieder in der Forschung hingewiesen. Dabei kommt der Literatur als einem Generator der Doppelbödigkeit und gleichzeitig einem „Speicherplatz“ für die wichtigen Botschaften, die nur für die Eingeweihten oder Fachleute verständlich sind, ein besonderer Status zu:

“Aesopian language” of nineteenth century Russian literature gradually evolved into the complex intertextuality of the twentieth century, a code known to insiders and specialists. Literature was accorded special status as the only discourse sophisticated and elusive enough

46
Vgl.: Čukovskij 1966, Venclova 2015, Borisova 2017. Von den Texten der „doppelten Bestimmung“ (dvojnogo naznačenija), die sowohl poetische, als auch andere Funktion erfüllen: vgl., Ėtkind 2012.

47
Satkauskytė 2019, Gliński 2017.

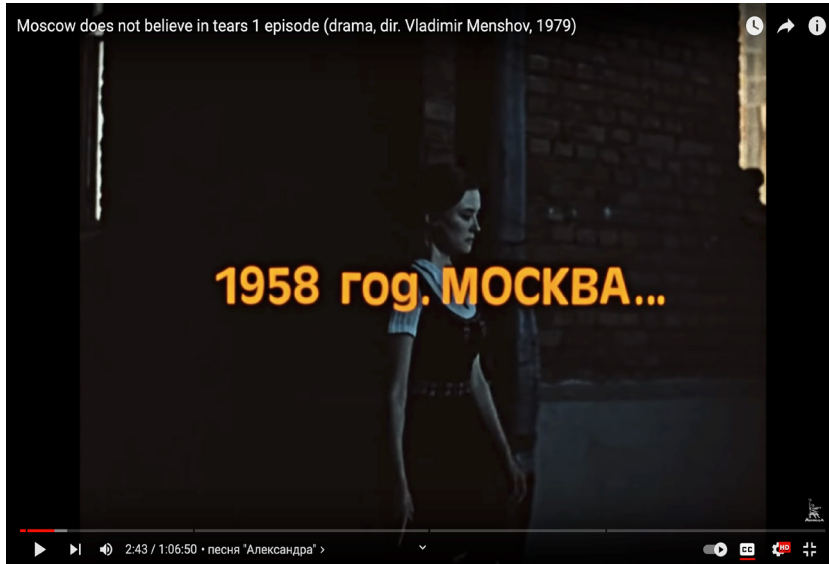
48
Sandomirskaja 2015, 2012; Wierzbicka 1990.

ABB. 16 →
Voznesenskij
dekliert Abschied
vom Politechničeskij
im Fernseh Almanach
Unsere Biografie. Das
Jahr 1958 (1979)



ABB. 17 →
Voznesenskij liest am
Majakovskij-Denkmal,
Moskau glaubt den
Tränen nicht.





← **ABB. 18**
Eröffnungstitel des
Films *Moskau glaubt*
den Tränen nicht.



← **ABB. 19**
Vorschaubild des
Almanachs *Unsere*
Biografie.

49

Über die besondere Rolle der Literatur, die im Falle der autoritären Regime an die Stelle der Politik tritt, siehe u.a.: Firsov 2008: 161.

50

Zur stalinistischen Filmzensur siehe: Belodubrovskaja 2020. Zur vorrevolutionären Filmzensur: Drubek 2017. Während im vorrevolutionären Russland die Zensur im Film in erster Linie religiöse (christlich-orthodoxe) Aspekte betraf, erweitert sich die Sphäre der Interessen der sowjetischen Kinozensur auf fast alle Bereiche des Lebens, inklusive Politik, Darstellung des sowjetischen Menschen und seiner Alltagswelt, Repräsentation der Kunstwerke oder auch bestimmter Künstler, die in die Ungnade der Macht geraten waren. Zu den verbotenen Themen im sowjetischen Film: Fomin 1996: 169.

to convey dangerous essential meanings and preserve them for future generations (Buckler 2009).⁴⁹

Das gilt auch für die visuellen Künste, die schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Kommunikation von verschlüsselten Informationen eingesetzt werden. Kornej Čukovskij erörtert die im Mai 1881 in der Zeitschrift *Ten' i svet* publizierte Zeichnung von Michail Čemodanov, die als geheime Antwort auf die Hinrichtung der Mörder von Aleksandr des Zweiten gelesen wurde (Čukovskij 1966: 703).

Im 20. Jahrhundert übernimmt diese Funktion der sowjetische Film. Er entwickelt Techniken des äsopischen Anderssagens insbesondere in den Zeiten des Stalinismus, als die Kinoproduktion zu einer staatlichen Angelegenheit erklärt und auch staatlich zensiert wird.⁵⁰ So wird das Schicksal des unschuldig ins Gefängnis geworfenen amerikanischen Schriftstellers O'Henry in Lev Kulešovs *Der große Tröster* (*Velikij Utešitel*, 1933) als eine Analogie zum literarischen Schicksal des Drehbuchautors des Films, dem heute vergessenen Literaten und Kritiker sowie Freund von Majakovskij Aleksandr Kurs (1892-1937) gedeutet. In seinem Drehbuch, das ein Sujet in den USA behandelt, erzählt Kurs seine eigene Geschichte und verbindet es mit der öffentlichen Anschuldigung gegenüber Gor'kij. Für seine satirischen Artikel wurde Kurs von Maksim Gor'kij als „Schädling“ (rus. *vreditel'*) abgestempelt, von der OGPU verhört und 1937 hingerichtet.⁵¹ Auf die zahlreichen „Allusions-schichten“ und „nicht orthodoxe Bedeutungen“ in den kanonischen sozialistischen Filmen *Wir sind aus Kronstadt* (*My iz Kronštadta*, 1936, Efim Dzigan/ Vsevolod Vischnevskij) oder *Das Mädchen eilt zum Rendez-vous* (*Devuška spešit na svidanie*, 1936, Michail Werner/Sergej Sidel'ev), weist Igor Smirnov hin (Smirnov 2009, 251–252).

In den spätsowjetischen Filmen werden Alltagssujets zu Allegorien, wie etwa das Pionierlager in Ėlem Klimovs *Herzlich willkommen*

oder Unbefugten Eintritt verboten (*Dobro požalovat', ili postoronnim vchod vospresčēn*, 1964) und der Bahnhof in Ėldar Rjazanovs *Bahnhof für zwei* (*Vokzal dlja dvoich*, 1982), die an die Sowjetunion im Kleinformat erinnern (Bugaeva/Semēnova 2021:91), während Ėlem Klimovs Film *Agonija* (1975/1985 „polka“), der die Einflüsse von Grigorij Rasputin auf den russischen Monarchen Nikolaj den Zweiten darstellt, als Metapher der „Auflösung“ der höheren Macht in der Brežnev-Zeit interpretiert werden kann.

Auch wenn im spätsowjetischen Film die Verwendung äsopischer Sprache ihrerseits parodiert wird, wie etwa im Fernsehfilm *Aus Familiengründen* (*Po semejnym obstojatel'stvam*, 1977, Aleksej Korenev) (Jugaj 2018), bleiben im filmischen Narrativ die Gefahren präsent, die den Filmemachern von Seiten der Zensur drohen. Eben dieses Thema ist zentral für das sowjetische Fernsehspiel mit dem sprechenden Namen *Ėsop* (1981, Oleg Rjabokon'), wo das traurige Schicksal des griechischen Fabeldichters verallgemeinernd für alle sowjetischen Bürger steht, die sich der Wahrheit verschrieben haben. „Wo ist hier der Abgrund für freie Menschen?“ (*Gde zdes' propast' dlja svobodnych ljudej*, 1:40:55), fragt die Hauptfigur am Ende des Films.

Die lange Fachdiskussion vom Fernsehen als einer Kunstform mit einer besonderen Ästhetik, die auf die frühen sowjetischen Fernsehenthusiasten zurückzuführen ist, eröffnet ein breites Spektrum an Möglichkeiten für den filmischen Einsatz des Fernsehens für Zwecke des äsopischen Anderssagens. Der Film bringt das Fernsehen als Medium der Aufrichtigkeit, der ungekünstelten, authentische Aussage ins Spiel, um dann durch die filmischen Mittel diese Direktheit und Wahrheit zu verschleiern.

Die vertrackte Position des Fernsehens, das zum einen eine Plattform des sowjetischen Machtdiskurses darstellt und zum anderen als

51

Dazu siehe: Kovalov 2009. An seinem „weit von der sowjetischen Realität“ entfernten Drehbuch arbeitet Kurs zu einem Zeitpunkt als man ihn vom Redaktionsposten entlassen hat und er aus der Partei ausgeschlossen wurde.

ein Medium der Aufrichtigkeit und der „instantness“ funktioniert, macht es zum idealen Instrument für die Kommunikation von äsopischen Mitteilungen im Film. ♡

Literaturverzeichnis

- ANDRONIKOV, IRAKLIJ, 1990: Dorogoj Sergej Sergeevič!..., Vsjo živo... *Rasskazy, portrety, vospominanija*. Moskva: Sovetskij pisatel'. 267–272.
- ANDRONIKOV, IRAKLIJ, 1968: Okno v mir. *Iskusstvo golubogo ekrana*. Ed. by Michajlova, Galina. Moskva: Iskusstvo. 32–46.
- ARCHIPOVA, A.S., A.A. KIRZJUK, E.F. JUGAI, 2017: Skryt' opasnoe imja: poetika političeskoj formuly. *Vestnik RGGU*, № 12 (33). Serija "Istorija. Filologija. Kul'turologija. Vostokovedenie". 102–119.
- ARNHEIM, RUDOLF, 2001 [1927–36]: Fernsehen. *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk*. F.a.M: Suhrkamp. 172–178.
- BELINSKIJ, VISSARION, 1953 [1855]: Pis'mo N.V. Gogolju. N. V. Gogol'v russskoj kritike: Sbornik statej. Moskva: Gos. izdat. chudož. lit. 243–252.
- BELODUBROVSKAYA, MARIA, 2020: *Not according to plan. Filmmaking under Stalin*. Ithaca: Cornell University press.
- BERG, STEPHAN, 2015: *TeleGen. Kunst und Fernsehen*. München: Hirmer Verlag.
- BORECKIJ, R., 1988: Otkrovenija diletantov. *Šabolovka 53. Stranicy istorii televidenija*. Sbornik statej. Ed. by Rozov A. Moskva: Iskusstvo. 148–158.
- BORISOVA, BORYANA, 2017: Aesopian Language of Soviet Era Children's Literature: Translation, Adaptation, and Animation of a Western Classic. *CrissCross*: Vol. 5, Iss. 1, Article 1. [<https://digitalcommons.iwu.edu/crisscross/vol5/iss1/1>]
- BUCKLER, JULIE A., 2009: What comes after "Post-Soviet" in Russian studies? *PMLA* 124(1). 251–263. [<https://dash.harvard.edu/handle/1/4341694>]

- BUGAEVA, LJUBOV' / SEMĚNOVA, NATAL'JA, 2021: *Kinoistorija Rossii : Čast' 2 , Kino i kul'tura : istorija i teorija*. Sankt-Peterburg : Petropolis.
- ČESNOKOV, D., 1957: Zadači rabotnikov radioveščanija i televidenija. *Sovetskoe radio i televidenie*, № 4. 1–2.
- CHLOPNJANKINA, TATJANA, 1990: *Zastava Il'iča*. Moskva: Kinocentr.
- ČUKOVSKIJ, KORNEJ, 1966: Ėzopova rec. *Masterstvo Nekrasova. Sobranie sočinenij v 6 tomach*. Tom 4. Moskva: Chudožestvennaja literatura. 680–722.
- D'ANDŽELO, SERDŽO, 2007: *Delo Pasternaka : vospominanija očevidca*. Moskva : NLO.
- DANIELS, DIETER, 2004: Fernsehen Kunst oder Antikunst? Konflikte und Kooperationen zwischen Avantgarde und Massenmedien in den 1960er/1970er Jahren. *Medien Kunst Netz*. Wien: Springer. 35–97.
- DMITRIEV, L., 1988: Televizionnaja spiral'. *Sabolovka 53. Stranicy istorii televidenija*. Sbornik statej. Ed. by Rozov A. Moskva: Iskusstvo. 96–102.
- DRUBEK, NATASCHA, 2017: Roždenie kino v Rossijskoj imperii i kinocenzura. *Vestnik VGIK*, № 4 (34). 8–19. [<https://journals.eco-vector.com/2074-0832/article/view/14612/11133>]
- DUBNOVA, E., 1971: Poëzija na teleëkrane. *Televidenie i radioveščanie* №1. 20.
- EFIMOV, ĖDUARD, 1981: Ėmkost' kadra. *Bolšie problemy malogo ékrana*. Ed. by A. S. Plachov. Moskva: Iskusstvo. 159–175.
- ĖTKIND, ALEKSANDR, 2012: Železnyj avgust, ili pamjat' dvojnogo naznačeniya. *NLO* 4. [<https://magazines.gorky.media/nlo/2012/4/zheleznyj-avgust-ili-pamyat-dvojnogo-naznacheniya.html>]

- EVANS, CHRISTINE, 2016: *Between truth and time : a history of Soviet Central Television*. New Haven London : Yale University Press.
- FIRSOV, BORIS, 2008: *Raznomyslie v SSSR. 1940–1960-e gody: Istorija, teorija i praktiki*. Sankt-Peterburg: Evropejskij universitet v Sankt-Peterburge.
- FOMIN, VALERIJ, 1996: *Kino i vlast': sovetskoe kino, 1965–1985 gody : dokumenty, svidetel'stva, razmyslenija*. Moskva: Materik.
- GELLER, MICHAIL, 1985: *Mašina i vintiki. Istorija formirovanija sovetskogo človeka*. London. [https://vtoraya-literatura.com/pdf/geller_mashina_i_vintiki_1985__ocr.pdf]
- GINZBURG, VLADIMIR, 2000: Interv'ju na radio Echo Moskvy. [<https://echo.msk.ru/programs/beseda/23545/>]
- GLINSKI, MIKOLAJ, 2017: *Aesopian: The Secret Code to Unlocking Polish Literature*. [<https://culture.pl/en/article/aesopian-the-secret-code-to-unlocking-polish-literature>]
- HAMBURGER, KÄTE, 1977 [1957]: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- HAMMES, CHRISTIAN/WEISS, MATTHIAS, 2016: *Kunst/Fernsehen-eine Einführung. Kunst/Fernsehen*. Hg. Von Klaus Krüger u.a. Paderborn: Wilhelm Fink. 9–18.
- HERZOGENRATH, WULF (Hg.), 1997: *TV-Kultur: Das Fernsehen in der Kunst seit 1879*. Amsterdam: Verlag der Kunst.
- IL'IN, ROMAN, 1972: *Izobrazitel'nye resursy ékrana*. Moskva: Iskusstvo.
- IVINSKAJA, OLGA, 1978: *Lara: meine Zeit mit Pasternak*. Hamburg : Hoffmann und Campe. [<https://vgulage.name/books/ivinskaja-o-v-gody-s-borisom-pasternakom/>]

- JANGIROV, RAŠIT, 2011: Proščanie s mёрtvym telom: Ob odnom sjužete rossijskogo ёkrannogo oficioza i ego podtekstach. *Drugoe kino. Stat'i po istorii otečestvennogo kino pervoj treti XX veka*. Moskva: NLO. 151–162.
- JUGAJ, ELENA, 2018: Ёtnografija ёzopova jazyka v tvorčeskoj srede v pozdnesovetskoe vremja. *Novyj mir*, № 5. 141–145.
[http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2018_5/Content/Publication6_6910/Default.aspx]
- JUROVSKIJ, ALEKSANDR, 1980: Ostranёnnij kadr. *Televidenie i radioveščanie* № 6. 14.
Kak v Politehničeskom muzee snimali kino, [<https://150.polymus.ru/media/kak-v-politekhnicheskom-muzee-snimali-kino/>]
- KOENIG, MARK, 1995: *Media and Reform: The case if youth programming on Soviet television (1955-1990)*. PhD diss., Columbia University.
- KOLCHINSKY, IRENENE, 2001: *The revival of the Russian literary Avantgarde: The Thaw generation and beyond*. München: Peter Lang.
- KOVALOV, OLEG, 2009: Myšelovka. „Velikij utešitel“. *Iskusstvo kino*, №7. [<https://old.kinoart.ru/archive/2009/07/n7-article21>]
- KRUČĚNYCH, ALEKSEJ, 1928: Govorjaščee kino: 1-ja Kniga stichov o kino: Scenarii. Kadry. Libretto: Kniga nebyvalaja: Produkcija No 150. Moskva: Izd. avtora. 3–4.
- LIPOVETSKIJ, MARK, 2009: Trikster i „zakrytoe“ obščestvo. *NLO*, № 6.
[<https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/trikster-i-zakrytoe-obshhestvo.html>]
- LORD, ALBERT BATES, 1965: *Der Sänger erzählt: wie ein Epos entsteht*. München: Hanser.

- LOSSEV, LEV, 1984: *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*. Bern: Peter Lang.
- LOTMAN, JURIJ, 1969: Stichotvorenija rannego Pasternaka i nekotorye voprosy strukturnogo izučenija teksta. *Trudy po znakovym sistemam*. IV. Tartu. 206–238.
- LOTMAN, JURIJ, 1973: *Semiotika kino i problemy kinoëstetiki*. Tallin: Ëësti Raamat.
- MCLUHAN, MARSHALL, 1968: *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf: Econ-Verlag.
- MEEROVIČ, MARK, 2007: Roždenie i smert' goroda-sada: dejstvjuščie lica i motivy ubijstva. *Vestnik Evrazii* 1. [<https://cyberleninka.ru/article/n/rozhdenie-i-smert-goroda-sada-deystvuyuschie-litsa-i-motivy-ubiystva>]
- MESS-BAHER, IRINA, 1997: *Mandel'stam i stalinskaja èpocha : Èsopov jazyk v poëzii Mandel'stama 30-ch godov*. Helsinki: Univ. of Helsinki.
- MICHALKA, MATTHIAS, 2010: *Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1963–1987*. Wien: Stiftung Ludwig.
- MOLOK, JURIJ, 2000: *Puškin v 1937 godu*. Moskva: NLO.
- MOREV, GLEB, 2020: *Poët i Car'*. Iz istorii russkoj kul'turnoj mifologii. *Mandel'stam, Pasternak, Brodskij*. Moskva: Novoe izdatel'stvo.
- PANČENKO, ALEKSANDR, 2002, Russkij poët ili mirskaja svjatost' kak religiozno-kul'turnaja problema. *Zvezda* 9. [<http://magazines.russ.ru/zvezda/2002/9/poet.html>]
- PARTHÉ, KATHLEEN, 2008: *Russia's Dangerous Texts: Politics between the Lines*. New Haven: Yale University Press.
- PASTERNAK, BORIS, 1954: Stichi iz romana v proze „Doktor Živago“. *Znamja* № 4, Moskva: Pravda. 92–95.

- PASTERNAK, BORIS, 1956: *Zimnjaja noč. Den poézii*. Moskva : Mosk. Rabočij. 27.
- PASTERNAK, BORIS, 1988: *Doktor Živago. Novyj mir* № 1–4. Moskva: Izvestija.
- PASTERNAK, EVGENIJ/PASTERNAK, ELENA, 2001: Očerki issledovanij o B. Pasternake. *Nekalendarnyj XX vek. [Vyp. 1]: Materialy Vserossijskogo seminara, 19–21 maja 2000 goda*. Ed by Musatov V. Velikij Novgorod. 156–217.
- PASTERNAK, EVGENIJ, 2008: *Chronika prošedšich let. Znamja*, № 12. [<http://magazines.russ.ru/znamia/2008/12/pa12.html>]
- PLATT, DŽONATAN BRUKS, 2017: *Zdravstvuj, Puškin!: stalinskaja kul'turnaja politika i russkij nacional'nyj poët*. SPb. : Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge.
- POLUKAZAKOVA, TATJANA, 2019: "Ne забуд' te vyklučit' televizor": vse o sovetskom TV. [https://tvzvezda.ru/news/vstrane_i_mire/content/201912141620-ASMTu.html]
- RASSADIN, STANISLAV, 1984: *Ispytanie zreliščem. Poésija i televidenie*. Moskva: Iskusstvo.
- REČ POÉTA ALEKSANDRA BEZYMENSKOGO, 1937: *Pravda*, 11.02.1937, № 41. 4.
- ROMM, MICHAIL, 1964: *Pogljadim na dorogu. Besedy o kino*. Moskva: Iskusstvo. 217–251.
- ROTH-EY, KRISTIN JOY, 2011: *Moscow Prime Time, how the Soviet Union built the media empire that lost the cultural Cold War*. Ithaka: Cornell University Press.
- RUBAŠKIN, ALEKSANDR, 2003: Volodja, Alik, Gennadij. Vspominaja o cenzure...*Zvezda*, № 3. [<https://magazines.gorky.media/zvezda/2003/3/volodya-alik-gennadij-vspominaya-o-cenzure.html>]

- RYBAK, L., 1969: Devočka pišet stichi. *Iskusstvo kino*, № 4. 40–47.
- SANDOMIRSKAJA, IRINA, 2015: Aesopian language: the Politics and Poetics of naming the unnamable. *The Vernaculars of Communism: Language, Ideology and Power in the Soviet Union and Eastern Europe*. London: Routledge.
- SANDOMIRSKAJA, IRINA, 2012: Bez stali i leni: Aesopian Language and Legitimacy. *Power and Legitimacy: Challenges from Russia*. Ed. by Per-Arne Bodin a.o. London: Routledge. 188–198.
- SAPPAK, VLADIMIR, 1963: *Televidenie i my*. Moskva: Iskusstvo.
- SATKAUSKYTĖ, DALIA, 2019: The Role of Aesopian Language in the Literary Field. *The Literary Field under Communist Rule*. Ed. by Aušra Jurgutienė a.o. Brighton, US: Academic Studies Press. 18–36.
- SAVICKIJ, STANISLAV, 2002: *Andegraund: istorija i mify leningradskoj neoficial'noj literatury*. Moskva: NLO.
- ŠILOV, LEV, 2004: *Golosa, zazvučavšie vnov' : zapiski zvukoarhivista-šestidesjatnika*. Moskva: Al'daon.
- SMIRNOV, IGOR', 1973: B. Pasternak. Metel'. *Poëtičeskij stroj russkoj liriki. Sbornik statej*. Otv. red. Fridlender G. M. Leningrad: Nauka. 236–253.
- SMIRNOV, IGOR', 2009: *Videorjad*. Sankt-Peterburg: Petropolis.
- STOKES, JANE, 1999: *On screen rivals. Cinema and television in the United States and Britain*. Basingstoke: Macmillan.
- STENOGRAMMA OBŠČEMOSKOVSKOGO SOBRANIJA PISATELEJ (31 oktjabrja 1958 goda). Predsedatel'stvuet S. S. Smirnov, 1988: *Gorizont: Obščestvenno-političeskij ežemesjačnik*. № 9 (454). Moskva. [<https://biography.wikireading.ru/hHVvhsy3Xe>]

- TROICKIJ, NIKOLAJ, 1969: *B.L. Pasternak. A bibliography of the works of B. Pasternak and literature about him printed in Russian*. New York: Cornell University.
- TROŠIN, ALEKSANDR, 2002: *Vremja ostanavlivaetsja. Kino – teatr – televidenie – žizn*. Moskva: Ėjzenštejn-Centr.
- URALSKIJ, MARK, 2017: Kuzneckstroj: literaturnyj mif kak dokument epochi. *Novyj Žurnal* 287. [<https://magazines.gorky.media/nj/2017/287/kuzneczkstroj-literaturnyj-mif-kak-dokument-epohi.html>]
- UTKINA, ALĚNA, 2017: Istorija stanovlenija stalingradskogo (volgogradskogo) televidenija v seredine 1950- ch – 1960- e gg. *Izvestija VGPU*, №1 (114). [<https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-stanovleniya-stalingradskogo-volgogradskogo-televideniya-v-seredine-1950-h-1960-e-gg>]
- VOZNESENSKIJ, ANDREJ, 2005: Mne četyrnadcat' let. *Boris Pasternak v vospominanijach sovremennikov. Boris Pasternak. Polnoe sobranie socinenij s priloženijami v 11 tomach*. Tom XI. Sost. E.V. Pasternak. Moskva: Slovo. 570–608.
- VAJL, PETR/GENIS, ALEKSANDR, 1996: *60-e. Mir sovetskogo čeloveka*. Moskva: NLO.
- VENCLOVA, TOMAS, 1983: The Game of the Soviet Censor. *The New York Review of Books*. March 31. 34–35.
- VENCLOVA, TOMAS, 2015: Igra s cenzorom. *Pogranic'ė. Publicistika raznyh let*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Ivana Limbacha. [<https://magazines.gorky.media/slo/2001/1/igra-s-cenzorom.html>]
- VEŽBICKA, A., 1993: Antitotalitarnyj jazyk v Pol'she: mehanizmy jazykovojo samooborony. *Voprosy jazykoznanija*, № 4. 107–125.

- VOROB'ĚVA, ANNA, 2020: Dva napravlenija «novoju volny» v sovetskom poëtičeskom kino 1960–70-ch godov. *Chudožestvennaja kul'tura*, № 4. 542–559.
- WEHLING, JULIA, 2010: *Das elektronische Fenster zur Welt im Lichte der Kunst*. Marburg: Tectum-Verlag.
- WIERZBICKA, A, 1990: Antitotalitarian language in Poland: some mechanisms of linguistic self-defence. *Language in Society*. Vol. 19. № 1. 1–59.
- WOSNESSENSKI, ANDREJ, 1967: Abschied vom Polytechnischen. *Antiwelten*. Nachgedichtet von Jens Gerlach. Berlin: Kultur und Fortschritt. 62–66.
- ZORKAJA, NEJA, 1989: *The illustrated history of Soviet cinema*. New York: Hippocrene Books.
- ZHUKOVA, MARIA, 2017: Poëzija i televidenie v fil'me Moskva slezam ne verit. *Chudožestvennoe slovo v prostranstve kul'tury: intermedial'nost' v kontekste issledovanij zarubežnoj literatury*. Ivanovo: Ivanovskij gosudarstvennyj universitet. 145–157.
- ZHUKOVA, MARIA, 2018: O stichach i poëtach v otečestvennoj kinematografii (po materialam Rossijskogo gosudarstvennogo archiva kinofotodokumentov)". *Prostranstvo i personaž: sbornik statej*. Ed by L.D. Bugaeva. Sankt-Peterburg: Petropolis. 225–249.
- ZHUKOVA, MARIA, 2021: Aelita Comes Down to the Earth. Television Agents in Soviet Films, 1950s–1980s. *ffk Journal*, № 6. Ed by Franziska Wagner, Jasmin Kathöfer, Tim Glaser, Ingo Bednarek. Hamburg: Avinus. 260–276. [<http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=150>]

Medien

CASTELLANI, RENATO. *Duo soldi di speranza*. Italien, 1952.

ČAJKOVSKIJ, BORIS. *Poët i padšaja duša*. Russland, 1918.

ČARDYNIN, PËTR. *Djadjuškina kvartira*. Russland, 1913.

CHUCIEV, MARLEN. *Zastava Il'iča*. Im Verleih unter dem Titel *Mne dvadcat' let*. Kinostudija imeni Gorkogo, 1965.

DEREVJANSKIJ, SEMËN. *Za vitrinnoj univermaga*. Mosfilm, 1953.

DORMAN, VENIAMIN, GENRICH OGANESJAN. *Devič'ja vesna*.

Kinostudija imeni Gorkogo, 1960.

EGOROV, JURIJ. *Prostaja istorija*. Kinostudija imeni Gorkogo, 1960.

KASJANOV, VLADIMIR. *Drama v kabare futuristov № 13*. Russland, 1914.

MENŠOV, VLADIMIR. *Moskva slezam ne verit*. Mosfilm, 1979.

2 Folgen. 142 Min.

NATANSON, GEORGIJ. *Eščë raz pro ljubov*. Mosfilm, 1968.

OGORODNIKOV, VALERIJ. *Bumažnye glaza Prišvina*. Lenfilm, 1989.

PANIČ, JULIAN. *Provody belych nočej*. Leningradskoe televidenie, 1969.

PTUŠKO, ALEKSANDR. *Zulotoj ključik*. Mosfilm, 1937.

RJABOKON, OLEG. *Ėsop*. Leningradskoe televidenie, 1981.

RJAZANOV, ĖLDAR, SERGEJ GUROV. *Vesennie golosa*. Im Verleih unter dem Titel *Ščastlivaja junost'*. Mosfilm, 1955.

ŠATROV, IGOR. *Mužskoj razgovor*. Kinostudija imeni Gorkogo, 1968.

TURKIN, NIKANDR. *Ne dlja deneg rodivšijsja*, Russland, 1918.

VIKTOROV, RIČARD. *Ljubimaja*. Belarusfilm, 1965.

VIKTOROV, RIČARD. *Perehodnyj vozrast*. Kinostudija imeni Gor'kogo, 1968. 89 Min.

Naša biografija. Almanach. God 1958, 1976–77. Unter der Teilnahme von Galina Šergova, Evgenij Širokov, Ėduard Sagalev u.a.:

[<https://www.youtube.com/watch?v=vEIJiaE4nmY>]

Ob éstradnom duéte Pavla Rudakova i Veniamina Nečaeva. Fragment peredači Smech skvoz' gody, 1991. [<https://www.youtube.com/watch?v=Rehje05Loys>]

Van Cliburn in Moscow Conservatory, 1958: [<https://www.youtube.com/watch?v=r9aKbfnMSrY>]

V gostjach u Dmitrija Gordona, Interv'ju s rossijskim rezissërom Smirnovym. 12.02. 2020: [<https://www.youtube.com/watch?v=-vLCV5MhnwY>]

Abbildungsverzeichnis

- ABB. 1 : Ėldar Rjazanov, Sergej Gurov. Vesennie golosa (Frühlingsstimmen). 1955. 00:04:19.
- ABB. 2 : Ričard Viktorov. Puškin und Pinocchio, Perechodnyj vozrast. (Das Übergangsalter). 1968. 00:24:44.
- ABB. 3: Ričard Viktorov. „Ama eli“ auf dem TV-Bildschirm. Perechodnyj vozrast. 1968. 01:15:04.
- ABB. 4: Ričard Viktorov. Sergej Smirnov deklamiert Oljas Gedicht. Perechodnyj vozrast. 1968. 01:16:45.
- ABB. 5: Ričard Viktorov. Aufmerksame TV-Zuschauer. Perechodnyj vozrast. 01:15:41.
- ABB. 6: Ričard Viktorov. Sergej Smirnov und die Moderatorin von Panorama Nedeli. Perechodnyj vozrast. 1968. 01:15:17.
- ABB. 7: Ričard Viktorov. Sergej Smirnov und die Moderatorin von Panorama Nedeli. Perechodnyj vozrast. 1968. 01:15:24.
- ABB. 8: Vladimir Menšov. Ein Fernsehinterview mit Katja in der Fabrik. Moskva slezam ne verit (Moskau glaubt den Tränen nicht). 1979. 00:51:31.
- ABB. 9: Vladimir Menšov. Ein Fernsehinterview mit Katja in der Fabrik. Moskva slezam ne verit. 1979. 00:51:08.
- ABB. 10: Vladimir Menšov. Duett Rudakov und Nečae. Moskva slezam ne verit. 1979. 00:37:33.
- ABB. 11: Vladimir Menšov. Katja im Šabolovka als Zuschauerin. Moskva slezam ne verit. 1979. 00:36:52.
- ABB. 12: Vladimir Menšov. „Holländisches“ Stilleben. Moskva slezam ne verit. 1979. 00:32:00.
- ABB. 13: Buchumschlag von Pasternaks Poemen. 1977. Pasternak B.L. Poëmy. Chudožnik S. Alimov. Moskva: Sovremennik.

- ABB. 14: Vladimir Menšov. Rudolf erzählt Katja über die Zukunft des Fernsehens. Moskva slezam ne verit. 1979. 34:07:00.
- ABB. 15: Vladimir Menšov. Zwei Groschen der Hoffnung im TV. Moskva slezam ne verit. 1979. 00:34:44.
- ABB. 16: Voznesenskij deklamiert Abschied vom Politechničeskij im Fernseh Almanach Unsere Biografie. Das Jahr 1958. 1979. 00:48:33.
- ABB. 17: Vladimir Menšov. Voznesenskij liest am Majakovskij-Denkmal. Moskva slezam ne verit. 1979. 00:07:01.
- ABB. 18: Vladimir Menšov. Eröffnungstitel des Films Moskva slezam ne verit. 1979. 00:02:43.
- ABB. 19: Vorschau bild des Almanachs Unsere Biografie. 1979. 00:00:13.

Резюме

Фильмы *Переходный возраст* (1968) и *Москва слезам не верит* (1979), которым посвящена статья, обнаруживают наряду с основной сюжетной линией параллельные нарративы, в которых с помощью системы скрытых отсылок, а также за счет взаимодействия поэзии и телевидения появляется дополнительный сюжет о Борисе Пастернаке, подвергшемся гонениям после присуждения ему Нобелевской премии в 1958 году. Телевизор в кино оказывается на стороне запрещенной культуры и участвует в формулировании так называемого эзопова высказывания, что противоречит концептуализации этого медиа в официальной прессе и специальной литературе, где с конца 1950х гг. он предстает как важнейшее средство коммунистического воспитания, глас партии, трибуна, с которой партия говорит с народом.

В теоретической части статьи рассматриваются позиции канадского философа Маршала Маклюэна и немецкого литературоведа Кэте Хамбургер соответственно, о телевидении и поэзии, позволяющие указать на медиальную близость этих двух медиа, связанных с ,непосредственным переживанием', сиюминутностью и ориентированных на ,сообщение о действительности'. Другим важным моментом, позволяющим кино использовать телевизор для передачи сообщения между строк, является его понимание как еще одного вида искусства. Точкой отсчета такого понимания ТВ, находящегося в противоречии с западной медиафилософией (Теодор Адорно, Гюнтер Андерс), становятся работы советских телеэнтузиастов, а также первого советского теоретика телевидения Владимира Саппака. В работе *Телевидение и мы* (1963) он подробно рассматривает роль телевизионного актера (Ираклий Андроников,

Анна Шилова, Юрий Гагарин), который наделен даром эмоциональной заразительности, душевной откровенностью, способностью через экран установить диалог со зрителем. Искренность как одно из основных медиальных качеств телевидения становится опорным пунктом для передачи скрытого сообщения, в то время как сама фильмовая эстетика возвращает это запрещенное сообщение в рамки конвенции.

Именно данная стратегия одновременного сокрытия и обнажения смысла сообщения положена в основу характеристики эзопова языка в книге Льва Лосева *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature* (1984). В заключительной части статьи уделяется внимание роли скрытых высказываний в аудиовизуальных медиа, а также значению и возможностям телевидения в формировании неявных, зашифрованных сообщений, прежде всего, в рамках кинонарратива.

Maria Zhukova

Maria Zhukova (PhD) is a lecturer at the Slavic department and Associated Fellow in Zukunftskolleg, at the University of Konstanz. She studied German literature at St. Petersburg State University, the universities of Münster and Vienna. Her research interests include the representation of television in Soviet and Russian film and literature, media and memory, and trans-generational narratives.



Das Fernsehen und die Demontage des Bestarbeitermythos in Andrzej Wajdas „Der Mann aus Marmor“

Television and the Dismantling
of the Model Worker Myth in
Andrzej Wajda’s “Man of Marble”

Der Aufsatz beschäftigt sich mit Andrzej Wajdas Film *Der Mann aus Marmor* (*Człowiek z marmuru*, 1977), der die ideologische Geschichte vom sozialistischen Bestarbeiter unter den neuen medialen Bedingungen des Fernsehens erzählt. Vor der TV-Kamera erscheint der sozialistische Arbeiterheld Mateusz Birkut allerdings nicht mehr als ideologische Figur, sondern als eine Person mit menschlich-tragischem Schicksal, die mit ihrer Aufopferung an den polnischen Messianismus des 19. Jahrhunderts erinnert. In dem Maße, wie der Bestarbeitermythos durch das Fernsehen eine Demontage erfährt, bildet der Film zugleich eine „neorealistische“ Erzählform aus. Die Filmanalyse wird abschließend in Bezug zu Gilles Deleuzes Filmphilosophie des „Zeit-Bildes“ gesetzt.

FERNSEHEN, SOZIALISTISCHER
REALISMUS, ANDRZEJ WAJDA,
GILLES DELEUZE, POSTMODERNE,
DESÄKULARISIERUNG

This article deals with Andrzej Wajda's film, *Man of Marble* (*Człowiek z marmuru*, 1977), which tells the ideological story of the socialist model worker under the new media conditions of television. However, in front of the TV camera, the socialist hero of labour, Mateusz Birkut, no longer appears as an ideological figure, but as a person with a tragic human fate, whose sacrifice is reminiscent of 19th century Polish messianism. With the televisual dismantling of the model worker myth, the film also develops a “neo-realistic” form. In an outlook, the analysis of the film is set in relation to Gilles Deleuze's film philosophy of the “time-image”.

TELEVISION, SOCIALIST REALISM,
ANDRZEJ WAJDA, GILLES DELEUZE,
POSTMODERNISM, DESECULARISATION

EINLEITUNG: DER SOZIALISTISCHE BESTARBEITERMYTHOS UND DAS FERNSEHEN

In der stalinistischen Kultur der 1930er Jahre entstand eine Figur, die sich durch moralische Stärke und Rekorde in der Produktion auszeichnete: der sogenannte „Bestarbeiter“. Mit seinen Wundertaten verkörperte er den „neuen Menschen“ der sowjetischen Gesellschaft und stellte die sozialistische Utopie als ein erfüllbares Zukunftsversprechen dar. Im Zuge der Ausbreitung des Stalin-Kults und der Forcierung der Industrialisierung erfuhr diese Figur Ende der 1940er Jahre in weiteren sozialistischen Republiken eine bemerkenswerte Konjunktur. Während etwa in der sowjetischen Kultur der 1930er Jahre der Bergmann Aleksej Stachanov als Urbild des Arbeiterhelden fungierte, verkörperten in der DDR Adolf Hennecke und in Polen Wincenty Pstrowski den Bestarbeiter. Laut der Zeitung *Tribuna Robotnicza* vom Juli 1947 übertraf Pstrowski die Arbeitsnorm im Kohlebergwerk Jadwiga um 273 Prozent und forderte mit dem Ausruf „Kto wyrobi więcej ode mnie?“ (Wer könnte denn mehr als ich schaffen?) andere Bergleute zum Wettbewerb heraus. Wie in der Sowjetunion und in der DDR sollte daraufhin auch in Polen eine enthusiastische Arbeiterbewegung entstehen.

Die Forschung hat mehrfach darauf hingewiesen, dass die Figur des Bestarbeiters auf sprachlichen und literarischen Fiktionen basiert. Małgorzata Jarmułowicz zeigt beispielsweise mit Blick auf Pstrowskis Biographie *Der mit der Spitzhacke geformte Werdegang* (*Życiorys wykuty kilofem*, 1948), dass der Bestarbeiter eine „exklusive Domäne der literarischen Fiktion“ („wyłączną domeną fikcji literackiej“, 241) ist. In allgemeineren Zusammenhängen legt auch Hans Günther diese Fundierung des Bestarbeiterhelden in der literarischen Fiktion dar,

wenn er die Ursprünge des „sozialistischen Übermenschen“ auf Werke von Nietzsche, die Folklore und den Prometheus-Mythos zurückführt.

Der Bestarbeitermythos basiert also auf sprachlicher Imagination und der Suggestionskraft des Wortes. Neben dem Medium Buch wird diese wortbasierte Vorstellungskraft gerade auch durch das Radio befördert. Das Fernsehen weist hingegen die Eigentümlichkeit auf, dass es sprachliche Informationen zugleich durch Bilder bekräftigt. Entsprechend spricht das Fernsehen nicht nur einen Sinn wie das Auge oder das Ohr an, sondern es fördert eine synästhetische Reintegration der Sinne.¹ Mit dieser Zusammenschaltung von Bild und Ton fordert das Fernsehen Authentizität ein und drängt auf dokumentarische Formen, womit sich die Darstellung des auf der Suggestionskraft des Wortes basierenden Bestarbeitermythos als problematisch erweist.

Wie der Bestarbeitermythos unter den neuen medialen Bedingungen des Fernsehens eine Demontage erfährt und wie das künstlerische Medium Film durch den Einfluss des Fernsehens eine neue Erzählform ausbildet, davon erzählt Andrzej Wajdas Film *Der Mann aus Marmor* (*Człowiek z marmuru*) aus dem Jahr 1977. Auf den folgenden Seiten möchte ich zunächst zeigen, dass das Fernsehen als Institution und in der Form einer TV-Kamera eine konstitutive Rolle in Wajdas Film spielt. In einem zweiten Schritt möchte ich erläutern, dass der Film auf einer weiteren Erzählebene die Geschichte des Arbeiterhelden auf spezifische und ästhetisch vom Fernsehen inspirierte Weise darstellt. Dabei zerfällt die Figur des Bestarbeiters in einzelne Elemente und „Bausteine“ und wird nicht mehr als ein ideologischer Held gezeigt, sondern erscheint als die Person Mateusz Birkut mit ihrem menschlich-tragischen, leidvollen Schicksal. Drittens operiert der Film mit allegorischen Doppelstrukturen, welche die Figur des Bestarbeiters im Lichte jener romantischen Idee des Messianismus erscheinen lässt,

1 Zu Medien als Erweiterung menschlicher Sinne grundlegend vgl. McLuhan (2003 [1964]). McLuhan verdeutlicht damit insbesondere den Unterschied zwischen dem mechanischen Medium Film und dem elektronischen TV-Medium. Während das Medium Film in der Tradition des Buchdrucks steht und den Sehsinn spezialisiert, führt das TV-Medium die Sinne wieder synästhetisch zusammen. Auch Flusser (2002 [1974]) misst dem Unterschied zwischen Film und Fernsehen in seiner „Phänomenologie des Fernsehens“ eine kategoriale Bedeutung zu. Während es sich beim Film um „verbesserte Wandmalereien“ handelt, entspricht das Fernsehen einem „Fenster“ als ein „Instrument, um auf die Welt zu blicken“ – ein Unterschied, den Flusser auch durch die Kategorien „Vorstellungsform“ und „Wahrnehmungsform“ zum Ausdruck bringt (111-116).

die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in den Werken von Adam Mickiewicz und Juliusz Słowacki auftritt. Viertens möchte ich die Analyse von Wajdas Film in Bezug setzen zu Gilles Deleuzes Filmtheorie zum „Zeit-Bild“ und so in einem Ausblick aufzeigen, wie die Ästhetik des Fernsehmediums in die Filmkultur eindringt.

DAS FERNSEHEN IN ANDRZEJ WAJDAS *DER MANN AUS MARMOR*

Andrzej Wajdas *Der Mann aus Marmor* handelt vom Versuch mit dem Fernsehmedium vom sozialistischen Bestarbeitermythos zu erzählen. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Studentin Agnieszka, die in den 1970er Jahren beim polnischen Fernsehen ein Filmprojekt über den sozialistischen Bestarbeiter Mateusz Birkut verfolgt. Für dieses Projekt recherchiert die Protagonistin im Archiv des Senders und sucht mit ihrem Kamera-Team Zeitzeugen des einstigen Arbeiterhelden auf. Immer wieder stößt die Heldin dabei auf das Problem, dass sie keine Fernsehbilder erhalten und den Bestarbeiter in der Gegenwart nicht finden kann, so dass ihr Projekt vor dem Scheitern steht. Entlang der Recherchen der Heldin stellt der Film zugleich – auf einer zweiten Erzählebene – die Geschichte von Mateusz Birkut dar. Dabei wird gezeigt, wie Birkut in den 1950er Jahren in der sozialistischen Modellstadt Nowa Huta mit Rekorden im Mauerbau zum Bestarbeiter wird. Nach der Verätzung seiner Hände durch ein Attentat kann Birkut jedoch nicht mehr arbeiten und setzt sich mit großer Aufopferung für den verdächtigten Saboteur bzw. seinen besten Freund Witek ein, von dessen Unschuld Birkut zutiefst überzeugt ist, so dass er sogar für ihn ins Gefängnis geht. Mit seiner Teilnahme an der Wahl eines neuen Parteichefs wird Birkut zwar rehabilitiert und bekommt seinen Sohn Maciej Tomczyk zurück. Doch aus dem einstigen „Mann aus Marmor“

ist ein ideologisch desillusionierter Mensch geworden. In der Erzählgegenwart der 1970er Jahre verliert sich dann die Spur des einstigen Bestarbeiters. Dafür macht die Heldin Birkuts Sohn Maciej Tomczyk in der Lenin-Werft in Gdańsk ausfindig. Mit ihm kann sie zurück zum Fernsehen gehen, was zugleich das Ende von *Der Mann aus Marmor* ist.

Das Fernsehen spielt in Wajdas Film sowohl als Institution als auch in der Form einer TV-Kamera eine wichtige Rolle.² So ist das Fernsehen als Institution im doppelten Sinne ein „Ort der Demontage“. Hier stellt sich zum einen die Geschichte des Bestarbeiters als eine historische Fälschung heraus. Zum anderen scheitert hier der Versuch der Protagonistin Agnieszka, die Geschichte über den Arbeiterhelden mit der TV-Kamera zu erzählen. Diese TV-Kamera fungiert dabei als eine Art „Katalysator“, um der wahren menschlichen Geschichte des ideologischen Helden auf den Grund zu gehen. Dabei erweist sich der Bestarbeitermythos als eine erfundene, inhaltsleere Geschichte.

Fernsehen als Ort der Demontage

Die zentrale Rolle des TV-Mediums für Wajdas Film zeigt sich bereits darin, dass die in den 1970er Jahren stattfindende Handlung unmittelbar mit der Institution Fernsehen verbunden ist. Hier verfolgt die Protagonistin und Filmstudentin Agnieszka ihre Diplomarbeit und versucht einen Film mit dem Namen „Stars einer Saison“ (Gwiazdy jednego sezonu) über Bestarbeiter aus den 1950er Jahren zu machen. Dabei interessiert sie sich insbesondere für den Maurer Mateusz Birkut, der mit einer speziellen Arbeitstechnik neue Rekorde im Mauerbau aufstellte und so in Nowa Huta zum sozialistischen Arbeiterheld wurde.

Im Schnittraum des Fernsehsenders wird der Protagonistin jedoch vor Augen geführt, dass dieser Bestarbeiter eine von den staatlichen Behörden erfundene Geschichte ist. So werden in insgesamt drei

2 In der Sekundärliteratur zu Wajdas Film wird das Fernsehen zwar bemerkt, so zum Beispiel bei Falkowska (1996, 2007), Mroz (2007) oder Haltorf (2019). Doch dem Medium kommt keine eigene Relevanz zu. Es wird entweder mit dem Film gleichgesetzt oder der journalistischen Sphäre zugerechnet. Gerade auch Beiträge zur dokumentarischen Form (Sørenssen 2003) und zu Wajdas Montage-Strategie (Turim 2003) in *Der Mann aus Marmor* nehmen das Fernsehen nicht in den Blick.

Szenen offizielle Folgen der Polnischen Wochenschau (Polska Kronika Filmowa) mit nicht publizierten Archivaufnahmen kontrastiert. Dabei erhält das offizielle Bild von Mateusz Birkut als Bestarbeiter zunehmend Brüche und Risse, wenn etwa sein Bild von einer Häuserfassade entfernt und durch das Porträt einer anderen Figur ersetzt wird. Im Widerspruch zur Bestarbeiterideologie steht auch Birkuts Verhalten beim Prozess gegen Volksverräter, in dem er als geladener Zeuge selbstlos die Schuld für das auf ihn begangene Attentat auf sich nimmt. Schließlich erscheint Birkut bei der Wahl von Władysław Gomułka zum neuen Parteichef als ein desillusionierter Sozialist, der die Abstimmung für „Schwachsinn“ („idiotyzm“) hält.

In dem Maße, wie sich die Heldenfigur des Bestarbeiters im Schnitt- raum des Fernsehsenders als Falsifikat herausstellt, wird zugleich die Suche der Protagonistin nach der wahren Geschichte über Mateusz Birkut motiviert. So sucht die Filmstudentin insgesamt vier Zeitzeugen des einstigen Arbeiterhelden auf und stößt dabei auf das Problem, dass sie keine Fernsehbilder über den Bestarbeitermythos erhält. Wenn etwa Agnieszka den Starregisseur Burski in seiner privaten Villa aufsucht, um mehr über Birkut zu erfahren, so ist bei diesem Besuch keine Kamera anwesend. Beim ehemaligen Geheimpolizisten Michalak macht die TV-Kamera hingegen heimliche Aufnahmen aus dem Hintergrund. Doch der ehemalige Geheimpolizist bemerkt den Aufnahmeversuch, so dass Agnieszka ihm die Filmrolle überreichen muss und erneut ohne Material bleibt. Beim Treffen mit Witek im Stahlwerk in Katowice kann die Fernsehkamera hingegen offiziell eingesetzt werden. Doch die Aufnahmen betreffen beinahe ausschließlich das Stahlwerk. Als problematisch erweist sich auch die Verwendung der TV-Kamera bei Birkuts einstiger Geliebten Hanka. Während die einst erfolgreiche Turnerin sich darauf vorbereitet hat, vor der Kamera von ihren

Sporterfolgen zu erzählen, wendet sie sich nur widerwillig und in keinem Falle vor der laufenden Kamera der Vergangenheit zu, so dass die Fernsehkamera mitsamt dem Aufnahmeteam draußen warten muss.

Diese missglückende Rekonstruktion der Geschichte des Bestarbeiters ist dabei wiederum mit der Institution Fernsehen verbunden. So wird etwa die Protagonistin nicht nur mehrfach von jenem TV-Redakteur ermahnt, der beim Fernsehen für ihr Projekt verantwortlich ist, sondern Agnieszka fällt letztendlich beim Fernsehen durch die Prüfung, wenn zum einen die zu geringe Anzahl an Bildmaterialien kritisiert wird sowie ferner die vorhandenen Aufnahmen als „ideologisch zweideutig“ eingestuft werden („W dodatku ideologicznie to jest dość dwuznaczne“, 107³). So scheitert die Filmstudentin mit ihrem Versuch, die Geschichte über den Arbeiterheld zu erzählen und muss letztendlich die Fernsehkamera zurückgeben. Erst nachdem sie den Sohn des Bestarbeiters Maciej Tomczyk in der Lenin-Werft in Gdańsk ausfindig gemacht hat, geht die Protagonistin zurück zum Fernsehen, was zugleich das Ende des Films ist.

3 Die hier und im weiteren Verlauf zitierten Textstellen sind dem Film entnommen und nach dem abgedruckten Drehbuch von Aleksander Ścibor-Rylski (1988) zitiert. Übersetzungen ins Deutsche wurden vom Autor dieses Aufsatzes angefertigt.

Die Fernsehkamera als Katalysator

Bei der Institution Fernsehen erhält die Protagonistin die Ausstattung für ihr Filmprojekt: Neben einem Team aus Kameramann, Tontechniker und Beleuchtungsassistenten gehört zu diesem Equipment insbesondere die Fernsehkamera. Die Signifikanz der TV-Kamera zeigt sich gleich zu Beginn der Handlung, wenn die Protagonistin den Keller des Warschauer Nationalmuseums mit der Fernsehkamera aufsucht. Während der bereits betagte Kameramann die Statue wieder aufrichten möchte und mit den alten kinematographischen Methoden filmen möchte, die er auch für die Filme des sozialistischen Realismus angewandt hat – nämlich das Filmen von einem Stativ und aus der

4

Das Motiv der Hand, durch die Agnieszka Fernsbilder aufnehmen will, korrespondiert mit McLuhans (2003 [1964]) Beschreibung des Fernsehens als ein taktils Medium, das alle menschlichen Sinne synästhetisch zusammenschließt: „The TV image requires each instant that we ‘close’ the spaces in the mesh by a convulsive sensuous participation that is profoundly kinetic and tactile, because tactility is the interplay of the senses, rather than the isolated contact of skin and object.“ (419).

Distanz – nimmt die Protagonistin die Kamera in die Hand, klettert auf den „Mann aus Marmor“ und filmt die Skulptur aus unmittelbarer Nähe (Abb. 1).

Sowohl in Bezug auf den Bestarbeitermythos als auch auf das Filmen mit der TV-Kamera hat die Szene einen emblematischen Charakter. So dokumentiert die Fernsehkamera einerseits das Scheitern der ideologischen Arbeiterhelden-Erzählung, wenn die Figur als ein am Boden liegender bzw. als gestürzter Held gefilmt wird. Zugleich ist mit der Fernsehkamera der Versuch der Personalisierung des Bestarbeiters verbunden. Dabei geht das Filmen der Statue mittels der TV-Kamera mit einer sexuellen Symbolik einher, die neben Agnieszkas anzüglicher Pose auch durch den Ausruf des Kameramanns unterstrichen wird („No, moja córeczko... Ho, ho, ho...“; „Nun, mein Töchterchen... Ho, ho, ho...“). Der Versuch der Personalisierung spiegelt sich schließlich in einem Schnitt auf die Skulptur wider, wenn in einer Nahaufnahme das „tote Gesicht“ (martwy twarz) und ihr „leerer Blick“ gezeigt (spoglądać pustymi oczyma) wird (Abb. 2).

Der Versuch der Protagonistin vom Bestarbeitermythos mit der TV-Kamera zu erzählen, lässt sich über die Kellerszene hinaus im gesamten Film beobachten. Dabei fällt insbesondere das Aus-der-Hand-Filmen als ein sich wiederholendes, mit der Fernsehkamera verbundenes Motiv auf.⁴ So fordert die Protagonistin immer wieder von ihrem bereits in die Jahre gekommenen Kameramann Bilder „aus der Hand“ („z ręki“) zu machen und bittet ihn beispielsweise vor dem Aufbruch zu den Zeitzeugen auf das Stativ zu verzichten, aus der Hand zu filmen und ferner ein Weitwinkelobjektiv zu verwenden, wobei die Protagonistin auf neueste amerikanische Filme verweist:



← **ABB. 1**
Andrzej Wajda, *Der Mann aus Marmor*,
0:09:33.



← **ABB. 2**
Andrzej Wajda, *Der Mann aus Marmor*,
0:09:45.

Agnieszka: (biorąc operatora pod rękę): No, dobra, panie Leonardzie, chodźmy. Ale ze statywu nie będziemy robić zdjęć, dobrze? Tylko z ręki. I szeroki obiektyw, dobra? Widział pan ostatnie filmy amerykańskie? No, właśnie. (25)

Agnieszka (nimmt den Kameramann bei der Hand): Also gut, Herr Leonard, gehen wir. Aber wir werden keine Bilder vom Stativ aus machen, okay? Nur aus der Hand. Und ein Weitwinkelobjektiv, okay? Haben Sie die neuesten amerikanischen Filme gesehen? Genau so.

Schließlich überreicht Agnieszka dem Kameramann im Schnittraum des Fernsehens sogar eine spezielle Apparatur, die dem gebrechlich wirkenden Herrn Leonard das Filmen aus der Hand ermöglichen soll und mit der er dann auch in Aktion tritt, um das Stahlwerk Huta Katowice zu filmen (Abb.3).

Dieses wiederholt thematisierte Filmen aus der Hand bildet in mehrerlei Hinsicht einen Kontrast zu jener Aufnahmetechnik, die der Kameramann bisher für das Kino bzw. die Polnische Wochenschau praktizierte. So unterscheidet sich das Aus-der-Hand-Filmen und die Aufnahme von einem Stativ zunächst im Hinblick auf Nähe und Distanz zum Objekt. Dieser Unterschied wird bereits in der Kellerszene deutlich, wenn Agnieszka die Statue aus unmittelbarer Nähe filmt und kommt ferner in der Verwendung eines Weitwinkelobjektivs zum Ausdruck, das mehr Tiefe ins Bild bringt bzw. nahe Objekte größer darstellt als weiter entfernte. Mit dem bereits in die Jahre gekommenen und zerbrechlich wirkenden Kameramann ist das Filmen vom Stativ zugleich als alt bzw. mit dem alten Medium des Kinos konnotiert – zumal der Kameramann die Bilder für den Wochenschau-Film über Mateusz Birkut („Oni budują nasze szczęście“; „Sie bauen unser



← **ABB. 3**
Andrzej Wajda, *Der Mann aus Marmor*,
1:56:22.

Glück“) aufgenommen hat. Das Filmen aus der Hand ist hingegen mit dem TV-Medium und mit dem telefizierten amerikanischen Hollywood-Film verbunden.⁵ Gerade auch durch die Figur der Filmstudentin ist diese televisuelle Technik des Aus-der-Hand Filmens als jung und neu konnotiert. Ein weiterer und letztendlich entscheidender Unterschied in den Aufnahmetechniken besteht schließlich darin, dass dieses Filmen aus der Hand nicht gelingt und keine verwertbaren Bilder produziert. Dies kommt – neben dem misslingenden Filmversuchen bei den Zeitzeugen – gerade auch in einem Streitgespräch zwischen der Protagonistin und dem betreuenden TV-Redakteur zum Ausdruck. Während die Protagonistin auf ihre Filmaufnahmen aus dem Keller verweist („Mam taśmę“ (78); „Ich habe ein Band“), erkennt der TV-Redakteur darin Überbelichtung („prześwietlony film“; „ein überbelichteter Film“) und kompromittierendes Material („Kompromitacja dla

5
Den Einfluss des Fernsehens auf das Hollywood-Kino beschreibt beispielsweise McLuhan (2003 [1964]): „Hollywood has fought TV mainly by becoming a subsidiary of TV. Most of the film industry is now engaged in supplying TV programs.“ (392)

pani, dla filmu, dla mnie, dla wszystkich!“; „eine Kompromittierung für Sie, für den Film, für mich, für alle!“).

In Reaktion auf die Gespräche mit den vier Zeitzeugen rekonstruiert der Film die wahre Geschichte des Bestarbeiters und eröffnet eine zweite Erzählebene aus insgesamt vier Retrospektiven. Dabei setzt der Film nicht einfach die Erzählungen der Zeitzeugen ins Bild, sondern er visualisiert jene Vorstellungen, welche die jeweiligen Erzählungen bei der Protagonistin hervorrufen. Zwischen den Retrospektiven und der in der Handlung eingesetzten TV-Kamera besteht zwar kein kausaler Zusammenhang, wohl aber lässt sich in den Retrospektiven eine Art Inspiration durch die TV-Kamera beobachten.

Wenn etwa Agnieszka den Starregisseur Burski in seiner Villa aufsucht und dieser von den Dreharbeiten seines erfolgreichen Wochenschau-Films über den Bestarbeiter Birkut erzählt, so werden in der einsetzenden Retrospektive die Dreharbeiten zu Birkuts Rekordversuch gezeigt, wie sie sich Agnieszka vorstellt. Entsprechend trägt der Filmregisseur Burski in der Retrospektive eine Kamera in der Hand und verwirklicht so jene Filmtechnik, die Agnieszka ständig von ihrem Kameramann einfordert (Abb. 4). Dabei gleicht der junge Burski mit seiner Kamera in der Hand spiegelbildlich dem von Agnieszka mit einer Apparatur versehenen gealterten Kameramann (Abb. 3).

Ferner wird unmittelbar nach dem Ende der ersten Retrospektive eine Einstellung gezeigt, in der Agnieszka an einer Schreibmaschine sitzt (Abb. 5) und so als symbolische Autorin der vorgeführten Bilder dargestellt wird, welche sie sich in der Wohnung des soz.-realistischen Starregisseurs ausgemalt hat.

Beim zweiten Zeitzeugen, dem ehemaligen Geheimpolizisten Michalak, erscheint die bereits in der Kellerszene zutage tretende Symbolik des Begehrens wieder, wenn Agnieszka Michalak bei den

Proben für eine Striptease-Show aufsucht (Abb. 6). Während die Kamera heimlich aus dem Hintergrund filmt und Michalak sinnbildlich eine „entblößende Geschichte“ bzw. die „nackte Wahrheit“ erzählt, beginnt zugleich die zweite Retrospektive. Sie stellt – mit einer körperlichen Motivik – die Verbrennung (poparzenie) der Hände des Bestarbeiters dar und zeigt, wie sich daraufhin Birkut für den angeblichen Verräter einsetzt und aufopfert.

Eine dritte Retrospektive setzt ein, wenn die Protagonistin Witek in einem Hubschrauber trifft, der über das Stahlwerk von Huta Katowice fliegt. Während Agnieszka aufgrund der Lautstärke des Hubschraubers Witek gar nicht verstehen kann und Witeks „Neusprech“⁶ der Protagonistin geradezu physische Schmerzen bereitet (Abb. 7), beginnt die dritte Retrospektive. Sie stellt dar, wie sich Witek nach seiner von Birkut erwirkten Freilassung weiter in den Dienst der ideologischen Sache stellt und ohne moralischen Kompass weiter Karriere macht. Birkut hingegen zieht sich zunehmend in die privat-familiäre Sphäre zurück.

Schließlich setzt eine weitere Retrospektive bei der vierten Zeitzeugin Hanka ein. Hier unterhält sich Agnieszka mit Hanka unter vier Augen, wobei weder die Kamera noch das sich heimlich nähernde Mikrophon des Tontechnikers Zugang zu dem ebenso intimen wie finsternen Setting erhalten. Vor dem Hintergrund einer markant körperlichen Thanatos-Motivik – die sich etwa in Hankas Abschminken bzw. Demaskierung, ihrem mehrmaligen Gähnen sowie einer lethargischen Würgegeste zeigt – beginnt dann die vierte Retrospektive. Darin entsagt Hanka einem weiteren Zusammenleben mit ihrem einstigen Geliebten Birkut, dessen Biographie sich als ebenso tragisch darstellt wie das Schicksal von Hanka, die schwer alkoholabhängig und dem Tode nahe in der Erzählgegenwart vor Agnieszka sitzt.

6 Auf den Aspekt von Witeks „Neusprech“ weist Falkowska (2007) hin, wenn sie die Szene im Hubschrauber bespricht (S. 163) und ferner darauf aufmerksam macht, dass diese Sprache in Radio und Fernsehen im Zuge der sogenannten „Propaganda des Erfolgs“ verwendet wurde (285).

ABB. 4 →
Andrzej Wajda, *Der Mann aus Marmor*,
0:53:09.

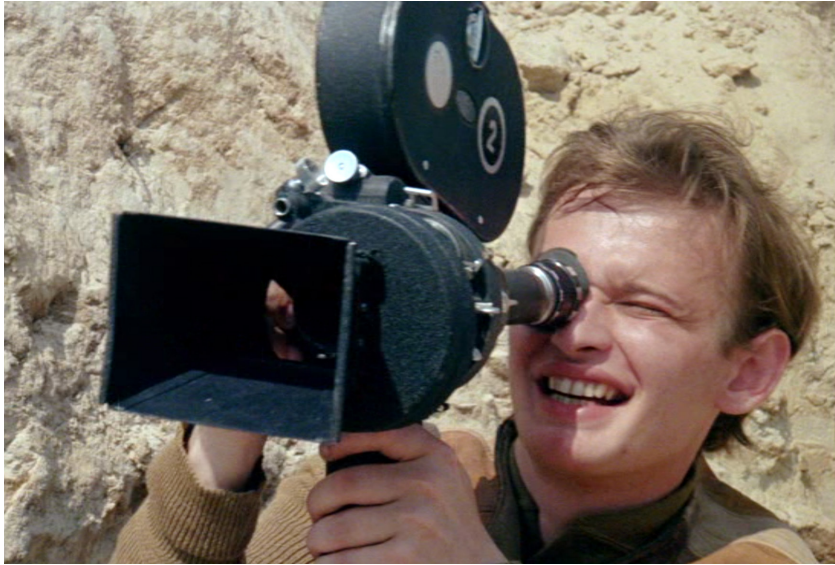


ABB. 5 →
Andrzej Wajda, *Der Mann aus Marmor*,
1:00:08.





← **ABB. 6**
Andrzej Wajda, *Der Mann aus Marmor*,
1:03:54.



← **ABB. 7**
Andrzej Wajda, *Der Mann aus Marmor*,
1:46:05.

7

Der Zusammenhang zwischen TV-Medium und farbigen Bildern lässt sich auch in der Medientheorie beobachten. So verweist etwa McLuhan (2003 [1964]) darauf, dass sich der Film mit dem Verfahren des „Technicolor“ dem Fernsehen annäherte, wenn er schreibt: „The fact is that Technicolor is the closest the movie can get to the effect of the TV image“ (392). Dient bei McLuhan diese Technik zur Herstellung eines „anteilnehmenden Zuschauens“ („participant viewing“), so fungiert dieses Verfahren bei Wajda vor allem zur Authentifizierung des Geschehens.

8

Das Allegorisch-Tierhafte des sozialistischen Helden lässt sich beispielsweise in der Studie von Hans Günther (1993) an den frühen Erzählungen von Maksim Gor'kij (14-44) sowie am Fliegermythos der „Stalinischen Falken“ (155-174) einsehen. Zur Kindlichkeit des sozialistischen Helden (gegenüber dem „Vater“ Stalin) vgl. zum Beispiel Clark (1981), 114-135 („The Stalinist Myth of the „Great Family““).

Zu einem wichtigen Verfahren dieser vier Retrospektiven, in dem sich zugleich die Inspiration durch die TV-Kamera und das Fernsehmedium erkennen lassen, gehört die Verwendung von Farbfilmbildern. Während jene Filmausschnitte des Bestarbeiters aus den 1950er Jahren, die Agnieszka in der Montage des Fernsehens zu sehen bekommt, in schwarz-weiß gehalten sind, trifft dies auf die Bilder der vier Retrospektiven nicht zu. Sie weisen die gleichen Farben wie die Erzählgegenwart auf und lassen die erzählte Geschichte als ein in der Gegenwart stattfindendes Bewusstseinsbild der Filmstudentin erscheinen. Zugleich wird durch die farbigen Bilder der Unterschied zwischen dem Bestarbeitermythos aus den 1950er Jahren und der personal-menschlichen Geschichte vom Bestarbeiter markiert.⁷

DER BESTARBEITER VOR DER TV-KAMERA: DEMONTAGE UND VERMENSCHLICHUNG DES IDEOLOGISCHEN HELDEN

Inspiziert von der TV-Kamera und dem Fernsehmedium stellt der Film den sozialistischen Bestarbeiter auf einer zweiten Erzählebene auf spezifische Weise dar. So zerfällt die Figur in den insgesamt vier Retrospektiven in jene Elemente und „Bausteine“ wie Kindlichkeit, Animalität und Körperlichkeit, die ursprünglich für den sozialistischen Helden konstitutiv waren.⁸ Zugleich wird die Figur vor der TV-Kamera nicht mehr als ein ideologischer Held, sondern in vermenschlichter Form als die Person Mateusz Birkut mit ihrem tragischen und leidvollen Schicksal gezeigt. Damit setzt sich auch der Regisseur Andrzej Wajda von der Ästhetik des sozialistischen Realismus ab – wie er etwa in Gestalt des Filmemachers Burski repräsentiert wird – und entwickelt vom TV-Medium inspiriert eine neorealistische Bildsprache.

Kindlichkeit

Die bereits in der Kellerszene einsehbare Technik der Nahaufnahme tritt auch in den Retrospektiven der TV-Kamera wieder auf. Nun wird jedoch nicht eine Statue mit einem „toten Gesicht“ und einem „leeren Blick“ gezeigt, sondern der „Mann aus Marmor“ erscheint als eine lebendige und vermenschlichte Figur. Diese Vermenschlichung ist bereits in der ersten Retrospektive zu beobachten, wenn Birkut gemeinsam mit Witek den bevorstehenden Rekordversuch diskutiert (in einer achtstündigen Schicht sollen mit fünf Männern 30 000 Steine gelegt werden). Während Witek am Nutzen der Aktion zweifelt, gewinnt Birkut der Aktion einen höheren Sinn ab: Mit ihr werde bewiesen, dass man innerhalb von zwei Wochen ein Haus bauen kann, so dass jeder einen Platz zum Leben hat. Doch die Überzeugung wird mit einer Sanftheit gesprochen und mit einer freudigen Mimik dargestellt, die einem kindlich-naiven Wesen gleicht (Abb. 8).⁹

Die kindliche Ausrichtung der Figur ist nicht nur an äußeren Merkmalen zu erkennen: an den in der Nahaufnahme zutage tretenden weichen Gesichtszügen und der erwartungsfrohen Mimik sowie ferner an der sanften Stimme. Auch im Kontrast zum skeptischen Witek wirkt Birkut wie ein leichtgläubiges Kind, das vor einem hellen Horizont erwartungsfroh in die Zukunft blickt.

Als eine solche kindliche Figur erscheint der Bestarbeiter auch, wenn er vor einem reich gedeckten Tisch sitzt. Während der Parteisekretär Jodła den Helden mit reichlich Nahrung für den bevorstehenden Rekordversuch stärken will, verweigert Birkut die weitere Nahrungsaufnahme und ähnelt einem Kind, das nur widerspenstig die verabreichte Kost zu sich nimmt (Abb. 9). Dabei löst sich nun die Figur sinnbildlich von jenem ideologischen Gehalt, mit dem die Partei Birkut zu „füttern“ beabsichtigt und der metaphorisch durch das Motiv des Essens und des Nährens ins Bild geholt wird.¹⁰

9 Die Belebung und Vermenschlichung des Bestarbeiters erinnert an den Pygmalion-Mythos, jedoch mit verdrehten Rollen. Während der Künstler Pygmalion das von ihm geschaffene Mädchenbild aus Elfenbein durch Küsse und tastende Hände zum Leben erweckt, ist es in Wajdas Film die weibliche Protagonistin, welche die Statue eines Mannesbildes lebendig werden lässt.

10 Entsprechend der Gleichsetzung von ideologischem Gehalt und Essen gleicht dann auch die Anzahl von täglich verabreichten 10 000 Kalorien am Tag einem eigenen Rekordversuch, was sich auch in einer entsprechenden Rhetorik äußert („Dziesięć tysięcy kalorii dziennie!“).

ABB. 8 →
Andrzej Wajda, *Der
Mann aus Marmor*,
0:45:17.



ABB. 9 →
Andrzej Wajda, *Der
Mann aus Marmor*,
0:46:14.



Animalität

Das Motiv der (ideologischen) Fütterung geht einher mit dem Hintergrundgeräusch einer schnatternden Gans. Wajda arbeitet dabei mit einer Anspielung auf Janusz Szpotańskis Oper *Die Stillen und die Gänse oder der Ball beim Präsidenten* (*Cisi i gegaczy czyli bal u prezidenta*, 1964), in denen die „Gänse“ gegen das Regime der „stillen“ Geheimpolizei opponieren und die Absetzung eines Gnoms (Władysław Gomułka) erreichen wollen.¹¹ Die Anspielung verdeutlicht nicht nur, dass die Partei Birkut wie ein Tier behandelt, sondern sie spielt auch auf die in den 1960er Jahren aufkeimende Oppositionsbewegung an.

Das Gänsemotiv wird erneut aufgenommen, wenn sich Birkut – mit sanfter, kindlicher Stimme – beim Filmemacher Burski beklagt, dass er nicht wie eine Gans gemästet werden möchte, sondern wie ein Mensch behandelt werden will:

| *Ja jestem człowiek, a człowieka nie można tak jak gęś... napychać. (37)*

| *Ich bin ein Mensch und ein Mensch kann man nicht wie eine Gans ... stopfen.*

Schließlich zeigt sich die tierische Komposition des Helden, wenn der Rekordversuch dargestellt wird. Dabei stehen nicht nur Blasmusik und Radiokommentare in einer Diskrepanz zu den Anstrengungen der Arbeiter. Auch der Bestarbeiter gleicht weniger einer ideologischen Figur als vielmehr einem Tier, das immer wieder von der Partei genährt und gefüttert wird (Abb. 10).

11

Auf diese Oper geht Hella Dietz (2015) in ihrer Studie zum „polnischen Protest“ ausführlich ein, wenn sie die Interaktionen der Warschauer Intelligenz im Zuge der aufkeimenden Protestbewegungen der 1970er Jahre bespricht (189-205).

ABB. 10 →
Andrzej Wajda, *Der Mann aus Marmor*,
0:54:25.



ABB. 11 →
Andrzej Wajda, *Der Mann aus Marmor*,
1:09:59.



Körperlichkeit

Ein weiteres, mit der Animalität der Figur zusammenhängendes Merkmal besteht in einer auffälligen Körperlichkeit. Äußert sich diese Körperlichkeit zunächst im Motiv des Essens und des Fütterns, so tritt in der zweiten Retrospektive – die vor dem Hintergrund einer Stripshow einsetzt – diese Körperlichkeit noch deutlicher zutage, wenn durch ein Attentat Birkuts Hände mit einem heißen Stein verbrannt werden. Dabei wird dieser schmerzhafteste Vorfall auch mit einer auffallenden Körperlichkeit dargestellt, wenn sich Birkut vor Schmerzen krümmt und die blutenden Hände im Bild zu sehen sind (Abb. 11).¹²

Die verstümmelten Hände werden dabei zu einem Wesensmerkmal der Figur und nicht etwa ausgeblendet, sondern immer wieder gezeigt und mit einer Leidensmotivik verknüpft – wenn etwa die Heilung der Hände ausbleibt. Mit der Verstümmelung der Hände ändert sich zugleich die Disposition der Figur, die sich nun nicht mehr für die ideologische Sache bzw. den Mauerbau einsetzt, sondern für seinen besten Freund Witek aufopfert, der ein Attentat auf ihn begangen haben soll und von dessen Unschuld Birkut zutiefst überzeugt ist. Jene Körperlichkeit, wie sie in der Verbrennung der Hände zum Ausdruck kommt, geht dabei mit einer zunehmenden Bedeutung der inneren menschlichen Überzeugung der Figur einher.¹³

Personale Stimme

Diese menschliche Aufopferung korrespondiert mit einem zunehmenden Eigenwert der personalen Stimme. Klingt die Stimme der Figur zunächst weich und sanft, wie die eines Kindes, so entwickelt die Stimme des Helden zunehmend einen klagenden Ton. Er zeigt sich insbesondere, wenn Birkut als Witeks Fürsprecher auftritt – sei es bei

12

Bezugnehmend auf die Verbrennung der Hände beschreibt Matilda Mroz (2007) in ihrer Analyse den *Mann aus Marmor* als eine „visceral metaphor“ und betont so ebenfalls die körperliche Dimension des Films, die bei ihr auf eine „Revolutionierung des sozialen Körpers“ durch eine „affektive Ansteckung“ zielt, wenn sie schreibt: „In attempting to implode the objectified and idealised body of the state subject, Wajda was hoping for an affective contagion to revolutionise the social body itself.“

13

Eine ähnliche markante Körperlichkeit ist auch in Dušan Makavejevs Film *Der Mensch ist kein Vogel* (*Čovek nije tica*, 1965) vorzufinden und zwar ebenfalls im Zusammenhang mit dem Auseinanderbrechen des sozialistischen Arbeiter-narrativs sowie mit einer hohen Bedeutung des Hand-Motivs (vgl. Murašov 2010). Im Unterschied zu diesem Beispiel aus dem jugoslawischen Kino steht in Wajdas Film eine am menschlichen Leib verifizierte und religiös konnotierte Leiderfahrung im Vordergrund, wie sie im Motiv der verbrannten und blutenden Hand zum Ausdruck kommt.

den Behörden in Warschau oder, wie in dem folgenden Beispiel, auf einer Arbeiterversammlung:

Birkut (krzyczy): *Ludzie, wysłuchajcie mnie! Chodzi o naszego towarzysza Wincentego Witka! Znać go wszyscy, wiecie, jaki to człowiek! Jemu się straszna krzywda dzieje! Ludzie! Ja wszędzie byłem, próbowałem wszystkiego! Tu byłem, w Warszawie... Jak wy, towarzysze, nie zrobicie coś, jak wy nie pomożecie... (71)*

Birkut (schreit): *Leute, hört mir zu! Es geht um unseren Kameraden Wincenty Witek! Ihr kennt ihn alle, ihr wisst, was er für ein Mensch ist! Ihm ist furchtbares Leid zugefügt worden! Leute! Ich war überall, ich habe alles versucht! Hier war ich, in Warschau... Wenn ihr, Kameraden, nichts tut, wenn ihr nicht helft...*

Birkut beklagt hier das Leid des besten Freundes und bleibt dabei vom Kollektiv ungehört, wenn ihm in der Szene das Mikrofon ausgestellt wird und die Arbeiterschaft die Hymne des „Weltbundes der Demokratischen Jugend“ singt. Birkuts klagende Stimme wird so durch den Gesang der Arbeiter übertönt und bleibt ungehört. Sinnbildlich verlässt daraufhin der resignierte Birkut die Arbeiterversammlung und damit auch den ideologischen Kollektivkörper.

Ideologische Leere

Ein weiteres Merkmal, das insbesondere in der dritten Retrospektive zutage tritt, besteht aus einer ideologischen Leere. Sie kommt etwa darin zum Ausdruck, dass sich Birkut nach seiner Rückkehr aus dem Gefängnis als gleichgültig gegenüber der Arbeiterschaft in Nowa Huta erweist und einzig für die Suche nach seiner Geliebten Hanka Interesse

zeigt. Im Kontrast zu Witek, der sich nach seiner von Birkut erwirkten Freilassung einfach weiter in den Dienst der ideologischen Sache stellt, hat die Figur nun keine ideologische Motivation mehr. So hält Birkut dann nur eine kurze Ansprache an die versammelte Arbeiterschaft, wobei seine Rede unter ideologischen Aspekten zweideutig klingt:

Birkut (cicho): *Ty, słuchaj... Ty pewien jesteś, że wszyscy wiedzieli o moim przyjeździe?*

Witek: *No masz! Przecież sam dzisiaj ogłaszałem – na cały kombinat! Wszyscy wiedzą! Chodź, wal prosto z mostu. (Do mikrofonu) Głos ma towarzysz Birkut!*

Śpiew powoli przycicha. Birkut niepewnie zbliża się do mikrofonu.

Birkut: *Kochani! Dziękuję wam bardzo. Ale już późno, rano nie wstaniemy, tak myślę. Chodźmy do domów, a jutro do roboty.*

Kłania się i zeskakuje z ciężarówki, niemal prosto w ramiona Jodły

Jodła: *Co jest? Co jest, towarzyszu Birkut? A gdzie błędy i wypaczenia? Moment dziejowy? Racja stanu?*

Birkut: *Nie, to już wy... (87f.)*

Birkut (leise): *Du, hör mal... Bist du sicher, dass jeder von meiner Ankunft wusste?*

Witek: *Und ob! Ich habe es ja heute selbst angekündigt – vor dem*

ganzen Kombinat! Alle wissen es! Na los! (Ins Mikrofon) Genosse Birkut hat das Wort!

Der Gesang verebbt langsam. Birkut nähert sich unsicher dem Mikrofon.

Birkut: *Liebe Freunde! Ich danke euch allen sehr. Aber es ist schon spät, wir werden nicht frühmorgens aufstehen, denke ich. Gehen wir nach Hause und morgen zur Arbeit.*

Er verbeugt sich und springt vom Laster, fast direkt in Jodłas Arme.

Jodła: *Was ist los? Was ist los, Genosse Birkut? Wo sind die Fehler und Verdrehungen? Das Moment der Geschichte? Die Staatsräson?*

Birkut: *Nein, das macht ihr...*

Birkut lässt hier keinerlei ideologische Motivation erkennen und weist die Arbeiter lediglich auf pragmatische Belange hin. Der harmlos anmutende Hinweis, dass es schon spät sei („już późno“) und dass man so nicht frühmorgens aufstehen werde („rano nie wstaniemy, tak myślę“), klingt dabei so, als wäre es auch bereits zu spät für das sozialistische Zukunftsprojekt. Die Orientierung auf die pragmatischen Bedürfnisse und die ideologische Uneindeutigkeit beklagt dann auch der Parteisekretär Jodła, wenn er sich bei Birkut über die fehlenden ideologischen Inhalte beschwert.

Diese ideologische Leere der Figur korrespondiert mit einem Rückzug ins Private. Er zeigt sich zum einen im Aufruf an die Arbeiterschaft,



← **ABB. 12**
Andrzej Wajda, *Der Mann aus Marmor*,
1:52:07.

nach Hause zu gehen sowie im Aufsuchen der einst mit Hanka geteilten gemeinsamen Wohnung, die Birkut jedoch nur in einem leeren Zustand vorfindet (Abb. 12).

Stehen der ausgeräumte Kleiderschrank und die verlassenen Betten im Kontrast zu der mit Arbeiterzeitungen überfüllten Wand, so spiegelt sich in dieser Leere des Raumes auch die innere (ideologische) Leere der Figur wider, aus der nun zunehmend eine tragische Gestalt wird.

Menschliche Tragik

Die Leere der Figur mündet schließlich in eine menschliche Tragik, wie sie insbesondere in der vierten Retrospektive zur Darstellung kommt. Sie äußert sich etwa darin, dass Birkut zwar seine einstige Geliebte in einem Restaurant in Zakopane findet. Doch der Held erfährt eine finale menschliche Enttäuschung, wenn Hanka einem erneuten

Zusammenleben mit Birkut entsagt und ihn als ein „Stück Statue“ („kawał posągu“) bezeichnet:

Hanka: *Ty naprawdę jesteś kawał posągu. A ja jestem szmata. Jeżeli wyjedziemy razem, to tak już zostanie... na zawsze.*

Birkut: *To co ty chcesz, żebym ja zrobił?*

Hanka: *Nie wiem. Rób, co chcesz. (103)*

Hanka: *Du bist wirklich ein Stück Statue. Und ich bin eine Schlampe. Und wenn wir zusammen wegfahren, wird das auch so bleiben... für immer.*

Birkut: *Was soll ich deiner Meinung nach tun?*

Hanka: *Ich weiß es nicht. Tu, was du willst.*

Äußert sich in der Bezeichnung als „Stück Statue“ eine körperliche Zergliederung des Bestarbeiters, so besteht die menschliche Tragik darin, dass Birkut als „Stück Statue“ und Hanka als „Schlampe“ („szmata“) nicht mehr zusammenleben können und sich angesichts dieser Situation als ebenso verzweifelt wie hilflos erweisen. So verschwindet dann die auf der zweiten Erzählebene zur Darstellung gebrachte Figur des Bestarbeiters als ein gebrochener Mann und menschlich-tragische Gestalt aus Wajdas *Der Mann aus Marmor*.

ALLEGORISCHE DOPPELSTRUKTUREN UND MESSIANISTISCHE MOTIVE

In dem Maße, wie in *Der Mann aus Marmor* die TV-Kamera in Aktion tritt und der Bestarbeiter als ideologische Figur demontiert wird, bildet sich im Film eine allegorische Doppelstruktur aus. So verweisen etwa bereits der Name des Bestarbeiters Mateusz Birkut und die vier von Agnieszka aufgesuchten Zeitzeugen auf das Neue Testament.¹⁴ Im Detail lässt sich diese allegorische Doppelstruktur nochmal anhand von drei Motiven aufzeigen, die wesentlich für den auf der zweiten Erzählebene dargestellten Arbeiterhelden sind und die auf die Idee des im 19. Jahrhundert wurzelnden polnischen Messianismus zurückverweisen.¹⁵

Aufopferung

Ein erstes Motiv stellt die Aufopferung dar. Sie ist unmittelbar mit dem Wesen des Bestarbeiters verbunden und wird nach Birkuts gelungenem Rekordversuch in Burskis Erzählung mit dem Symbol der blutenden Hand verdeutlicht, wenn sich ein nicht applaudierender Zuschauer gegenüber dem skeptischen Blick des Geheimpolizisten Michalak rechtfertigt (Abb. 13).

Dieses christologische Symbol der blutenden Hand tritt zunächst hervor, wenn der Arbeiterheld durch die Gemeinschaft mit kollektivem Applaus anerkannt wird. Mit der weiteren Darstellung der Figur wird die christologische Aufopferung dann zum persönlichen Merkmal der Bestarbeiterfigur, die sich jedoch nach der Verbrennung der Hände nicht mehr für die ideologische Sache, sondern für eine innere menschliche Überzeugung aufopfert und so eine zunehmend stärker werdende allegorisch-christologische Dimension erhält. So wird dann auch die selbstlose Hingabe der Figur mit Bartholomäus verglichen – einer der

14

Analog zu den vier Retrospektiven in Wajdas Film weist auch das Neue Testament vier Evangelien auf, darunter das Evangelium nach Mateusz (Ewangelia Mateusza).

15

Im Hinblick auf die religiöse Motivatik in *Der Mann aus Marmor* ist auch der Einfluss des Katholizismus im polnischen soz. Realismus bemerkenswert, der unter dem Schlagwort des „Realizm Katolicki“ seit den 1940er Jahren unter polnischen Intellektuellen und Schriftstellern diskutiert wurde (vgl. Mazur 2004).

ABB. 13 →
Andrzej Wajda, *Der
Mann aus Marmor*,
0:58:33.



zwölf Apostel (Mt 10, 1–4) und in der katholischen Hagiographie ein Märtyrer, der für seine Überzeugungen gehäutet wurde. Auf diesen Heiligen spielt der Geheimpolizist Michalak gegenüber Birkut an, wenn er ihn mit dem dritten Namen seines Kindes verwechselt:

Michalak: *Ja was stawiam za wzór mojemu synowi. Bo ja mam syna trojga imion. Na pierwsze ma Józef, na drugie Bolesław, a na trzecie Bartłomiej.*

Birkut: *Bartłomiej?*

Michalak: *A to nie, to po teściu. (67f.)*

Michalak: *Ich habe dich zum Vorbild für meinen Sohn genommen. Denn ich habe einen Sohn mit drei Namen. Der erste heißt Joseph, der zweite Boleslaw und der dritte Bartholomäus.*

Birkut: *Bartholomäus?*

Michalak: *Oh, nach meinem Schwiegervater.*

Dieses im Laufe der Handlung zunehmend hervortretende Motiv der christologischen Aufopferung weist dabei insbesondere auf den polnischen Messianismus zurück. In Adam Mickiewicz' *Bücher des polnischen Volkes und der polnischen Pilgerschaft* (*Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, 1832) erfährt etwa das polnische Volk unter der „satanischen Dreieinigkeit“ von Preußen, Russland und Österreich – analog zur neutestamentarischen Passionsgeschichte – einen „Leidenstod“, wobei die christologische Aufopferung zum ethischen Kriterium erhoben wird, wenn es etwa heißt:

W on czas przyszedł na ziemię syn Boży Jezus Chrystus, nauczając ludzi, iż wszyscy są bracią rodzoną, dziećmi jednego Boga.

I że ten jest większy między ludźmi, kto im służy i kto poświęca siebie dla dobra ich. A im kto lepszy, tem więcej poświęcić powinien. A Chrystus będąc najlepszym, miał dla nich krew poświęcić męką najboleśniejszą. (7f.)

Zu dieser Zeit kam auf der Erde der Gottes Sohn Jesus Christus, und lehrte die Menschen, daß sie sind alle Brüder von einem Vater und Kinder eines Gottes.

Und daß der ist der größte unter den Menschen, der dienet seinen Brüdern und sich opfert für ihr Bestes. Und je besser er ist, desto mehr soll er opfern. Und Christus, welcher war der beste, sollte für sie das Blut opfern, durch den schmerzlichen Marter-Tod. (3)

Die Aufopferung für die Brüder wird hier von Christus nicht nur als ein ethisches Kriterium gelehrt („je besser er ist, desto mehr soll er opfern“), sondern auch gleich selbst vorgelebt, indem er sein „Blut opfer(t)“ und den „schmerzlichen Marter-Tod“ erfährt – ein Schicksal, das bei Mickiewicz dann auch dem polnische Volk widerfährt, so dass die Aufopferung bei Mickiewicz zum gemeinschaftsstiftenden Merkmal des polnischen Volkes wird, das dann – analog zum Neuen Testament – in der Zukunft wiederauferstehen soll.

Jungfräulichkeit

Ein zweites allegorisches Motiv stellt die Jungfräulichkeit dar. Dieses Motiv prägt sich in dem Maße aus, wie Agnieszka versucht, mit der TV-Kamera die Geschichte des Bestarbeiters zu erzählen. So verweist etwa der Name der Protagonistin bereits auf die Heilige Agnes von Rom, die in der katholischen Hagiographie eine Hochzeit mit dem Sohn des römischen Machthabers mit dem Hinweis ausschlägt, dass sie bereits mit Christus verlobt sei. Insbesondere im Keller des Nationalmuseums wird das Motiv der Jungfrau aufgerufen, wenn Agnieszka den am Boden liegenden „Mann aus Marmor“ mit der TV-Kamera besteigt und so – wie die Heilige Agnes – eine intime symbolische Verbindung mit ihrem mythischen Bräutigam eingeht (Abb. 1).

Wie die Heilige Agnes laut Darstellung des Heiligen Ambrosius selbst „inmitten des Feuers die Hände nach Christus aus(streckte)“ (111), so bringt auch Agnieszka im Verlauf der Handlung sämtliche Opfer,

um Fernseh-Bilder vom Bestarbeiter zu produzieren, wobei die Bilder nicht vom Stativ, sondern aus der Hand gemacht sein sollen. Das Motiv der Jungfräulichkeit verstärkt sich weiter, wenn Agnieszka im Verlauf der Handlung das Begehren von Männern mit einer stalinistischen Vergangenheit zurückweist: den Filmregisseur Burski, den Geheimpolizisten Michalak, sowie der Chef des Stahlwerks von Katowice Witek. Wie die Märtyrerin Agnes begehrende Freier abweist, so bewahrt Agnieszka ihre symbolische Reinheit. Gerade auch wenn Agnieszka am Ende des Films vor der Lenin-Werft in Gdańsk Birkuts Sohn Maciej Tomczyk ausfindig macht und mit ihm zurück zum Fernsehstudio geht, um ihr TV-Projekt zu realisieren, aktualisiert sich dieses Motiv der Jungfräulichkeit, wenn nun symbolisch ein neuer Held geboren wird: der Arbeiter Maciej Tomczyk (Abb. 14). Als Reinkarnation des „Mann aus Marmor“ tritt dieser Held in Wajdas *Der Mann aus Eisen* (*Człowiek z żelaza*, 1981) als Hauptfigur und Mitbegründer der Solidarność-Gewerkschaft wieder in Erscheinung.

Dieses Motiv der Jungfräulichkeit weist wiederum auf die messianistische Idee zurück, wenn etwa in Juliusz Słowacki Hymne *Bogarodzico, Dziewico!* (*Mutter Gottes, Jungfrau!*, 1830) die Mutter Gottes die Wiederauferstehung des Volkes garantieren soll:

Bogarodzica! Dziewico!
Słuchaj nas matko Boża,
To ojców naszych śpiew.
Wolności błyszczy zorza,
Wolności bije dzwon,
I wolnych płynie krew.
Bogarodzico!
Wolnego ludu krew
Zanieś przed Boga tron. (242)

*Mutter Gottes! Jungfrau!
 Erhöre uns, Mutter Gottes,
 Es ist das Lied unserer Väter,
 Die Morgenröte der Freiheit leuchtet,
 Die Glocke der Freiheit läutet
 Und freies Blut fließt,
 Heilige Mutter Gottes!
 Das Blut der freien Menschen,
 Bring es vor Gottes Thron.*

Wie bei Mickiewicz so dient auch bei Słowacki eine christologische Figur zur ethischen Selbstvergewisserung und Gemeinschaftsstiftung, wenn der Mutter Gottes das „Lied unserer Väter“ vorgetragen wird und die Heilige Jungfrau „das Blut der freien Menschen vor Gottes Thron bringen soll“ (Bogarodzico!/Wolnego ludu krew/ Zanieś przed Boga tron). Gerade auch in Anbetracht des im Jahr 1830 noch bevorstehenden Novemberaufstands gegen das Russische Zarenreich dient die Anrufung der christologischen Figur bei Słowacki als Selbstvergewisserung gegen eine hoch kontingente Zukunft.

Stein

Ein drittes Motiv, an dem sich die allegorische Doppelstruktur von Wajdas *Der Mann aus Marmor* einsehen lässt, ist das Material des Steins. Aus ihm ist zum einen die Statue des Bestarbeiters gemacht. Zugleich ist seine Tätigkeit des Mauerbaus mit diesem Motiv verbunden. Schließlich verbrennt ein heißer Stein die Hände des Arbeiterhelden, wobei die Signifikanz dieses Steins auch im Bild gezeigt wird, wenn der Geheimpolizist Michalak den Stein sogleich mit der Tasche verdeckt (Abb. 15).



← **ABB. 14**
Andrzej Wajda, *Der Mann aus Marmor*,
2:32:42.



← **ABB. 15**
Andrzej Wajda, *Der Mann aus Marmor*,
1:10:16.

Erfährt der Arbeiterheld durch diesen Stein eine Verbrennung der Hände und leitet diese Verletzung auch die „Auflösung“ des Bestarbeiters ein, wenn Birkut keine Mauern mehr bauen kann und sich im weiteren Verlauf seiner Entwicklung für seinen besten Freund aufopfert, so erhält der Stein zugleich eine allegorische Dimension, die auf die christologische Gleichung von Christus als „von den Bauleuten verworfener Stein“ im Matthäus-Evangelium verweist (Mt 21, 42). In dieser allegorischen Dimension gleicht der verletzte Bestarbeiter nicht nur dem „von den Bauleuten verworfenen“ Stein bzw. der verurteilten Christusfigur, sondern es werden mit den „Bauleuten“ auch die Täter des Attentats auf Birkut benannt.

Das neutestamentarische Motiv des „verworfenen Steins“ wird wiederum von Mickiewicz in den *Büchern des polnischen Volkes und der polnischen Pilgerschaft* aufgegriffen, wenn die Mission des polnischen Volkes beschrieben wird:

Zaprawdę mówię Wam, iż pielgrzymstwo Wasze stanie się dla mocarstw kamieniem obrazu.

Odrzuciły mocarstwa kamień Wasz od budowy Europejskiej, a oto kamień ten stanie się kamieniem węgielnym i

głową przyszłej budowy, a na kogo on upadnie, tego skruszy; a kto nań potknie się, ten upadnie i nie powstanie.

A z wielkiej budowy politycznej Europejskiej nie zostanie kamień na kamieniu.

Bo przeniesiona będzie stolica wolności. (113 f.)

Wahrlich ich sage euch, eure Pilgerschaft wird für die Mächtigen ein Stein des Anstoßens werden.

Die Mächtigen haben herabgeworfen euren Stein von dem europäischen Gebäude, und siehe da jener Stein wird der Grundstein und das Haupt werden des künftigen Gebäudes, und auf wen er fallen wird, den wird er zermalmen und wer an ihn anstoßen wird, der wird fallen und nicht wieder aufstehen.

Und von dem großen polizeilichen europäischen Gebäude wird nicht ein Stein auf dem andern bleiben.

Denn die Hauptstadt der Freiheit wird versetzt werden. (111)

Der von den „Mächtigen“ verworfene bzw. „herabgeworfene Stein“ wird bei Mickiewicz zugleich zum „Grundstein“ und „Haupt“ eines „künftigen Gebäudes“, dessen Errichtung als polnischen Nation im Jahre 1832 noch in einer kontingenten Zukunft liegt, die Mickiewicz unter Rückbezug auf das Neue Testament mit einer messianistischen Prophetie zu bewältigen sucht und die gewissermaßen im „Mann aus Marmor“ zu Stein erstarrt war.

ANDRZEJ WAJDAS DER MANN AUS MARMOR UND GILLES DELEUZES ZEIT-BILD IM ZEICHEN DES FERNSEHENS

Wie gezeigt wurde, findet in Andrzej Wajdas *Der Mann aus Marmor* unter den medialen Bedingungen des Fernsehens eine Demontage des sozialistischen Bestarbeitermythos statt. Zugleich bildet der Film – vom TV-Medium inspiriert – eine neue Erzählform aus. Dabei lassen sich

in dieser Filmanalyse Merkmale von Gilles Deleuze philosophischer Filmtheorie zum *Zeit-Bild* (*L'image-temps*, 1985) ausfindig machen. Dieses Konzept stellt Deleuze dem narrativen Erzählkino des „Bewegungs-Bilds“ gegenüber und beschreibt vier Aspekte des „Zeit-Bildes“.

Der erste Aspekt betrifft das Verhältnis des Films zu seinem Gegenstand. Bereits daran lässt sich die Demontage des Bestarbeitermythos erkennen. Stellt nämlich das „organische“ Bewegungs-Bild einen Gegenstand mittels Abstands bzw. „Unabhängigkeit“ zur Wirklichkeit dar, so ist dies beim „kristallinen“ Zeit-Bild nicht der Fall (168). Hier wird der Gegenstand nicht repräsentiert – etwa im Rahmen einer von der Realität zu unterscheidenden fiktiven Welt – sondern er wird demontiert und transformiert bzw. „zersetzt“ und „vervielfältigt“ (ebd.). So erscheint in *Der Mann aus Marmor* der Bestarbeiter nicht etwa als eine organische Figur, sondern er stellt sich im Fernsehstudio als historische Fälschung heraus und wird auf einer zweiten Erzählebene – welche von der Fernsehkamera inspiriert ist – in einzelne Elemente und „Bausteine“ zerlegt bzw. vom Helden zum leidenden Menschen transformiert.

Mit der veränderten Repräsentation des Gegenstands verbindet Deleuze, zweitens, eine Veränderung in der Beziehung zwischen Realem und Imaginärem bzw. Aktuellem und Virtuellem. Auch sie ist grundlegend für die Unterscheidung zwischen Bewegungs-Bild und Zeit-Bild. Während die Ästhetik des Bewegungs-Bildes durch eine Trennung von Realem und Imaginären sowie „motorischen Verkettungen“ (169) und kausallogischen Verknüpfungen gekennzeichnet ist, trifft dies auf das Zeit-Bild nicht zu. Hier oszilliert und verschmilzt die Unterscheidung zwischen Realem und Imaginärem, Aktuellem und Virtuellem „in einem Kreislauf, in dem das Reale und das Imaginäre, das Aktuelle und das Virtuelle nacheinander auftreten, ihre

Rolle vertauschen und ununterscheidbar werden“ (ebd.). Diese Ununterscheidbarkeit und gegenseitige Durchdringung von Wirklichkeitsebenen lässt sich in Wajdas Film auf der zweiten Erzählebene bzw. in den vier Retrospektiven beobachten, die nicht im Verhältnis einer „motorischen Verkettung“ zur Erzählhandlung stehen und den Bestarbeiter in demontierter Form zur Darstellung bringen. Die gegenseitige Durchdringung von Realem und Imaginärem, Aktuellem und Virtuellem äußert sich dabei zum einen in der Verwendung von Farbfilmbildern, die ein Geschehen aus den 1950er Jahren in die Gegenwart transponieren. Zum anderen zeigt sich dieses Oszillieren von Unterscheidungen auch in den allegorischen Doppelstrukturen. So wird die (vermeintlich reale) Darstellung von Mateusz Birkut von (imaginären) religiös-messianistischen Motiven begleitet. Die Figur nimmt dabei sowohl die Gestalt eines leidenden Menschen als auch die Form eines christologischen Helden an.

Ein dritter Aspekt, der das Bewegungs-Bild vom Zeit-Bild unterscheidet, betrifft die Narration, die nicht mehr von „sensomotorischen Schemata“ (173) bzw. von den Figuren vorangetrieben wird. Statt einer geschlossenen (ideologischen) Erzählung dominieren im Zeit-Bild die „reinen optischen und akustischen Situationen“ (ebd.). Diese Veränderung in der Narration impliziert bei Deleuze eine Umkehrung im Verhältnis von Bewegung und Zeit. Dabei bewegt sich der Film nicht mehr auf das „Wahre“ (ebd.) bzw. auf das Ideologische zu. Vielmehr bestimmt nun die Zeit in ihrer ereignishaften, „achronologischen“ (ebd.) Form die filmische Bewegung. In *Der Mann aus Marmor* zeigt sich diese narratologische Verschiebung in den zwei Erzählebenen, die nicht kausallogisch bzw. „sensomotorisch“ miteinander verbunden sind. Insbesondere die vier (achronologischen) Retrospektiven bilden dabei „falsche“, d.h. ideologisch abweichende Bewegungen aus, wenn

16

Diese von Wajdas Film bzw. dem System Kunst beobachtete Rückkehr des Religiösen zeigt sich beispielsweise in den Auftritten des Papstes Karol Wojtyła in Polen ab 1979, die – wie Paweł Rojek (2018) darlegt – von einer Renaissance der messianistischen Idee geprägt sind.

darin der Bestarbeitermythos demontiert wird bzw. der ideologische Held als christologisch-aufopfernde Figur erscheint.

Der vierte Aspekt betrifft schließlich das Verhältnis zwischen Zeitform und Wahrheit. Während die Erzählung im Bewegungs-Bild auf eine Wahrheit ausgerichtet ist, steht der Film des Zeit-Bildes bei Deleuze im Modus der Fälschung, wenn sie „aufhört wahrhaftig zu sein, nämlich das Wahre anzustreben, und sich im wesentlichen als fälschend setzt“ (174). In der Substitution der „Form des Wahren“ durch die „Macht des Falschen“ (ebd.) lässt sich wiederum die Demontage des Bestarbeitermythos und die Entstehung einer neuen Erzählform erkennen. Dabei besteht in Wajdas Film diese Substitution darin, dass an die Stelle des Bestarbeitermythos – der sich in der Institution des Fernsehens als falsche Geschichte erweist und dessen Leere die TV-Kamera dokumentiert – die Leidensgeschichte von Mateusz Birkut gesetzt wird. Der dabei motivisch anklingende polnischen Messianismus, mit dem zu Beginn des 19. Jahrhunderts (und dem Übergang auf Schrift und Buchdruck) noch Kontingenz bewältigt und Gemeinschaft gestiftet wurde, erscheint dabei als eine mit dem sozialistischen Realismus unvereinbare Erzählung, die nun unter dem Medium des Fernsehens und seinem Bedürfnis nach Authentizität wiederkehrt.¹⁶ ♡

Literaturverzeichnis

- AMBROSIUS, 2009: *De Virginibus. Über die Jungfrauen*. Turnhout: Brepols Publishers.
- CLARK, KATERINA, 1981: *The Soviet Novel. History as Ritual*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- DELEUZE, GILLES, 1991 [1985]: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- DIETZ, HELLA, 2015: *Polnischer Protest. Zur pragmatischen Fundierung von Theorien sozialen Wandels*. Frankfurt a.M.: Campus.
- FALKOWSKA, JANINA, 1996: *The Political Films of Andrzej Wajda. Dialogism in "Man of Marble", "Man of Iron", and "Danton"*. Providence, Oxford: Berghahn.
- FALKOWSKA, JANINA, 2007: *Andrzej Wajda. History, Politics, and Nostalgia in Polish Cinema*. New York, Oxford: Berghahn.
- FLUSSER, VILÉM, 2002 [1974]: *Für eine Phänomenologie des Fernsehens. Medienkultur* Hg. Stefan Bollmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GÜNTHER, HANS, 1993: *Der sozialistische Übermensch. M. Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- HALTOF, MAREK, 2019: *Polish Cinema. A History. Second, Updated Edition*. New York, Oxford: Berghahn.
- JARMUŁOWICZ, MAŁGORZATA, 2004: *Przodownika pracy obraz. Słownik realizmu socjalistycznego*. Red. Zdzisław Lapinski. Kraków: Universitas, 239–245.
- MAZUR, DARIA, 2004: *Realizm katolicki. Słownik realizmu socjalistycznego*. Red. Zdzisław Lapinski. Kraków: Universitas, 245–256.

- MCLUHAN, MARSHALL, 2003 [1964]: *Understanding Media. The Extensions of Man*. Critical Edition. Edited by W. Terrence Gordon. Corte Madera: Ginko Press.
- MICKIEWICZ, ADAM, 1832: *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Paryż: A. Pinard.
- MICKIEWICZ, ADAM, 1833: *Die Bücher des polnischen Volkes und der polnischen Pilgerschaft*. Deutschland [i.e. Paris].
- MROZ, MATILDA, 2007: Fracturing the marble façade: Visceral excavation in Andrzej Wajda's 'Man of Marble'. *Senses of Cinema*, 43. URL: [<http://www.sensesofcinema.com/2007/feature-articles/man-marble-wajda/>].
- MURAŠOV, JURIJ, 2010: „Hier hat die Hand das Auge überholt.“ Zur Körperlichkeit des filmischen Zeit-Bildes in Dušan Makavejevs „Der Mensch ist kein Vogel“. *Das Zeit-Bild im osteuropäischen Film nach 1945*. Hg. Natascha Drubek-Meyer und Jurij Murašov. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 99–126.
- O.V., 1947: Do wyścigu pracy w kopalniach. *Trybuna Robotnicza*, 27.7.1947, Nr. 204, Katowice. [<https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/81709/edition/77078/content>].
- ROJEK, PAWEŁ, 2018: The Polish Romantic Messianism of Saint John Paul II. *Church Life Journal. A Journal of the McGrath Institute for Church Life*. [<https://churchlifejournal.nd.edu/articles/the-polish-romantic-messianism-of-saint-john-paul-ii/>].
- ŚCIBOR-RYLSKI, ALEKSANDER, 1988: *Człowiek z marmuru*. Warszawa: Wydawnictwa artystyczne i filmowe.
- SŁOWACKI, JULIUSZ, 1894: *Dzieła Juliusza Słowackiego Tom 1*. Lwów: Nakładem Księgarni polskiej.

SØRENSEN, BJØRN, 2003: “Visual Eloquence” and Documentary Form: Meeting Man of Marble in Nowa Huta”. *The Cinema of Andrzej Wajda. The Art of Irony and Defiance*. Ed. John Orr and Elzbieta Ostrowska. London, New York: Wallflower Press, S. 103–115.

TURIM, MAUREEN, 2003: Remembering and Deconstructing: The Historical Flashback in “Man of Marble” and “Man of Iron”. *The Cinema of Andrzej Wajda. The Art of Irony and Defiance*. Ed. John Orr and Elzbieta Ostrowska. London, New York: Wallflower Press, S. 93–102.

WAJDA, ANDRZEJ (2017 [1977]), Człowiek z marmuru (Man of marble) (DVD). *Antologia filmowa, Wydanie kolekcjonerskie, DVD 21*. Warszawa: Cyfrowe Repozytorium Filmowe.

Abbildungsverzeichnis

- ABB. 1: Andrzej Wajda. Człowiek z marmuru (Der Mann aus Marmor). 1977. 0:09:33h.
- ABB. 2: Andrzej Wajda. Człowiek z marmuru (Der Mann aus Marmor). 1977. 0:09:45h.
- ABB. 3: Andrzej Wajda. Człowiek z marmuru (Der Mann aus Marmor). 1977. 1:56:22h.
- ABB. 4: Andrzej Wajda. Człowiek z marmuru (Der Mann aus Marmor). 1977. 0:53:09h.
- ABB. 5: Andrzej Wajda. Człowiek z marmuru (Der Mann aus Marmor). 1977. 1:00:08h.
- ABB. 6: Andrzej Wajda. Człowiek z marmuru (Der Mann aus Marmor). 1977. 1:03:54h.
- ABB. 7: Andrzej Wajda. Człowiek z marmuru (Der Mann aus Marmor). 1977. 1:46:05h.
- ABB. 8: Andrzej Wajda. Człowiek z marmuru (Der Mann aus Marmor). 1977. 0:45:17h.
- ABB. 9: Andrzej Wajda. Człowiek z marmuru (Der Mann aus Marmor). 1977. 0:46:14h.
- ABB. 10: Andrzej Wajda. Człowiek z marmuru (Der Mann aus Marmor). 1977. 0:54:25h.
- ABB. 11: Andrzej Wajda. Człowiek z marmuru (Der Mann aus Marmor). 1977. 1:09:59h.
- ABB. 12: Andrzej Wajda. Człowiek z marmuru (Der Mann aus Marmor). 1977. 1:52:07h.
- ABB. 13: Andrzej Wajda. Człowiek z marmuru (Der Mann aus Marmor). 1977. 0:58:33h.

ABB. 14: Andrzej Wajda. Człowiek z marmuru (Der Mann aus Marmor). 1977. 2:32:42h.

ABB. 15: Andrzej Wajda. Człowiek z marmuru (Der Mann aus Marmor). 1977. 1:10:16h.

Summary

This article deals with Andrzej Wajda's *Man of Marble* (*Człowiek z marmuru*, 1977) and a situation, which is central to this film: the socialist model worker myth on one side and the TV medium on the other. While this myth is based on the media framework of the book, Wajda's film now explores this ideological narrative under the new conditions of television and its demand for authenticity. The article begins by demonstrating the significance of television in Wajda's film, and examines the role of television as an institution and in the form of a TV camera. In a second step, I show that the film depicts the story of the model worker on a second narrative level and aesthetically inspired by television. In this "neo-realistic" mode of representation, the figure of the model worker is dismantled in parts and "blocks". The figure is no longer shown as an ideological hero, but as the person, Mateusz Birkut, with his human, tragic and painful fate. Thirdly, while the ideological hero is dismantled in an aesthetic inspired by the medium of TV, an allegorical double structure is formed in the film, which shows the figure of the model worker in the light of the romantic idea of Polish messianism that appears in the works of Adam Mickiewicz and Juliusz Słowacki at the beginning of the 19th century. Subsequently, the analysis of the film is set in relation to Gilles Deleuze's film philosophy of the "time-image". This outlook points out how the aesthetics of television enter film culture.

Fabian Erlenmaier

Fabian Erlenmaier studied Slavic Literary Studies (Bachelor) at the University of Konstanz and completed a Master's degree in "Eastern Europe: History – Media" with a focus on Slavic media and cultural studies. Since 2021, he has been working on his dissertation at the Institute of Slavic Studies at the University of Potsdam. As a part of the joint research project "European Times", he investigates how literature, film and theatre observe the power medium of television (with a focus on Russian "underground" theatre and excursions in Polish and Ukrainian culture).



The Shadows of the Real: Representations of Television in Bulgarian film, 1970-1984

Тени реального: репрезентации
телевидения в българском
кино, 1970-1984

The article discusses the representations of television in three Bulgarian films from the late socialist period, *Whale* (1970), *A Dog in a Drawer* (1982) and *Interview by Popular Request* (1984). The rare cinematographic representations of the TV screen articulate it as a field of conflicting forces eroding the performativity of official discourse. The three films visualize such discursive failures by different means: as an incongruity between body and words; as meaningless or excessive significations; as a visual or auditory noise; and as a fractured face that does not provide an appropriate ground for the official discourse. The final section discusses how such modes of visualization stimulated the emergence of a new concept of the real, central to Bulgarian postmodernism.

SOCIALISM, TELEVISION,
PERFORMATIVITY, DISTRIBUTION
OF THE SENSIBLE, FACIALITY,
METAPHOR, FRIEDRICH KITTLER

В статье анализируется репрезентация телевидения в трех болгарских фильмах позднего социализма: «Кит» (1970), «Собака в ящике» (1982) и «Интервью по заказу зрителей» (1984). Редкие появления телевидения в болгарском кино обращают телеэкран в силовое поле конфликта, разрушающего перформативность официального дискурса. Фильмы визуализируют эту неудачу дискурса различными способами: как несоответствие между телесным обликом говорящего и произносимыми словами; как обесмысливающаяся или гипертрофированная сигнификация; как визуальный или звуковой шум; как перекошенное лицо, не согласующееся с официальным дискурсом. Заключительный раздел обращается к тому, как такие модусы визуализации стимулировали появление новой концепции реального, центральной для болгарского постмодернизма.

СОЦИАЛИЗМ, ТЕЛЕВИДЕНИЕ,
ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ,
РАСПРЕДЕЛЕНИЕ ЧУВСТВЕННОГО,
ЛИЦО, МЕТАФОРА, ФРИДРИХ КИТТЛЕР

In his ground-breaking book about Soviet everyday life in the 1980s, Alexei Yurchak claims that the defining feature of the late socialist period consists in the fact that the official discourse has lost its performative power (2005: 24–28). According to Slavoj Žižek, the most popular Lacanian philosopher of our day, the performative power of any symbolic order can be illustrated by the following joke:

Take the angry response of Groucho Marx when caught in a lie: ‘Whom do you believe, your eyes or my words?’ This apparently absurd logic renders perfectly the functioning of the symbolic order, in which the symbolic mask-mandate matters more than the direct reality of the individual who wears this mask and/or assumes this mandate. (Žižek 1999: 238)

At least in the Bulgarian case, the symbolic order articulated by the Communist Party lost its performative power in the late 1960s. Instead of listening to what the party said, the public wanted to see, to recognize what was excluded from the sayable, to identify what escaped the words, to discern what was hidden underneath the glossy surface of official discourse. In this article, I argue that the rare representations of television in Bulgarian films stage the tension between the visible and the sayable. They articulate the TV screen as a field of conflicting forces able to erode the symbolic efficiency of official discourse. In order to demonstrate that, I discuss three films from the late socialist period, *Whale* (1970), *A Dog in a Drawer* (1982) and *An Interview by Popular Request* (1984). I claim that the three films exemplify different modes of visualization of impotent speech: as an incongruity between the body and the words; as a meaningless or excessive signification; as a visual or auditory noise, and as a voice associated with an inappropriate, decomposed face. In the final section, I describe how such modes of visualization

stimulated the emergence of a new concept of the real, central to Bulgarian postmodernism.

THE INCONSISTENT REALITY OF LATE SOCIALISM

For the purposes of this article, I will boil down the complex concept of performativity to the ability to do things with words or, to put it in other words, to define or modify the situation. I will treat performativity as equivalent to the Lacanian concept of symbolic efficiency (Žižek 1999: 330–331). In the Bulgarian case, the performative power of official discourse had already eroded by the late 1960s. Yet there was no alternative discourse able to define how things stood: the Western media were inaccessible, opposition to the communist party was virtually nonexistent, and there were no recognizable dissident voices, at least until the late 1980s. Resultantly, the situation was inherently ambiguous and, although everyone understood the meaning and the reference of the official discourse, the public was unsure about its real significance; or, in other words, how the words of the party officials affected things, and what actual difference they made. For example, was the country progressing, or just going around in the vicious circle of poverty and mass mobilization? Was the party trying to build communism, or just an overpowerful state? Was the class and gender equality proclaimed by the communists real if the party elite was asymmetrically privileged? What was the real meaning of the extensive social rights guaranteed by the state if they were unenforceable in practice, due to the limited resources of the country, the endless fight against capitalism, and the mass mobilization aimed at overcoming the country's underdevelopment? The real significance of the official discourse depended on such questions and, in order

1

Of course, there are other important differences: unlike the newsreels, television news shrink the distance between the events and their representation; quite like the radio at the time, instead of recounting what had happened, they communicate what is happening, and in that sense they focus on the present rather than on the past. A detailed analysis of the aesthetics of socialist newsreels see in (Sabeva and Nikolova 2005; Deyanova 2005).

2

The archive has been built up by the Institute of Critical Social Studies – Sofia (ICSS). I have identified 1451 references to television in the diaries. The bulk of them, 823 or 56.7%, simply register the fact of watching television and occasionally add the hours spent in front of the screen and the programs watched (mostly football, films or the talk show *Every Sunday* discussed in paragraph 5). I have coded all the references, but ultimately decided to calculate the share of the ones that include some discussion of television, 628 in total. The share of the codes calculated on the basis of the total references is as follows: 75% mention television sets that do not work, or work only with sound or images leaving the →

to solve them, the public needed to look at how the words affected the situation; the public needed to see. In effect, the meaning of the sayable came to depend on the visible. Yet, since the official discourse had lost its power, since the words of the party officials seemed to be nothing but words, since the words lost the power to define how things stood, the visible no longer seemed congruent with the sayable.

As the real significance of official discourse now depended on the plane of the visible that seemed irreducible to, often even incongruent with, the plane of the sayable, heterogeneous actors tried to articulate or stage the incongruity between the two planes. First of all, the artists: the 1970s witnessed the emergence of the Bulgarian absurdist theater, magical realism and, perhaps more importantly, the thriving of satire, a relatively marginal genre in the previous decade. Yet the incongruity between the visible and the sayable was also articulated by governmental agencies: ‘we are unable to know what is the real economic situation’, complained the Central Planning Committee in 1963 (Central Committee 1963a: 121–123); ‘we do not know what is the real significance of the numbers reported by the state-owned enterprises,’ declared the National Statistical Institute in 1973 (Georgiev 1973); ‘we are still unsure even about the real income of the Bulgarians,’ warned the Central Committee of the BCP in 1963 (1963b: 93–94). In fact, the secretary-general of the Bulgarian Communist Party himself, Todor Zhivkov, proposed a conceptual distinction intended to capture the incongruity between the official discourse and the visible shortcomings of socialist everyday life, the distinction between grand and petty truth (Central Committee 1972: 14–15, 16, 18). The grand truth was that the country was progressing towards communism under the wise guidance of the party, the petty truth, on the other hand, was that the party officials could be excessively privileged or even corrupt, that the economy was struggling, the

Bulgarians were suffering from shortages and unjustified limitations of their social rights. The distinction was proposed at a plenum of the BCP which was expected to launch another wave of radical economic reforms. The concept of petty truth, however, became popular far beyond the original context because it recognized what was visible to the social actors yet unarticulated by official discourse. Nevertheless, the concept of petty truth explained the visible flaws of socialism via the limited perspective of individual actors, tainted by personal interests and everyday concerns, as well as by their blindness to the common good and the lofty ideals pursued by the party. Furthermore, the concept of petty truth involved a claim that the vision of the communist party exceeded the limited personal points of view. That claim, however, could easily seem nothing but words which, in turn, threatened to undermine the conceptual distinction between grand and petty truth.

→ rest to the imagination of the viewers; 11.8% of the references mention that there is nothing to watch; 1.7% mention desperate attempts to find and buy a television set; 0.6% of the references discuss conflicts with other family members, neighbors or relatives about television sets; 0.68% mention anger, anxiety or melancholy provoked by television programs; 1.03% comment on television as a luxury accessible only to the well-off.

THE INTRACTABLE SCREEN

Bulgarian television started daily broadcasts in 1965 (Ivanova 2007). Televised news soon overtook the function of the so-called newsreels, 10 minutes of monthly news played before films, which visualized the official account of the events in the 1950s and the 1960s (their production was discontinued in the 1970s).¹

Yet television was more than a newsreel on a smaller screen, even more than amalgamation of radio and film (as David Morse or Friedrich Kittler argued in the Western context). In addition to voices and images, socialist television was also a screen with a fragile, intractable materiality. For example, 17.4% of the comments on television in the archive of 90 personal diaries from the socialist period² articulate an inability to see: the signal was bad; the screen flickered or simply went blank;

in 13 cases the diarists tried to repair the television set themselves by almost magical techniques, such as carrying the TV around the house (Skitakov 2010a: 142), finding a felicitous tilt for the receiver or the antenna (Skitakov 2010b: 36), delivering carefully poised, masterful hits with a screwdriver (Zahariev 2002: 43; Zlatev 2003a: 46; Skitakov 2010c: 51).

One can perhaps explain the fragility of the TV image by the severe restrictions imposed by the CoCom on the export to socialist countries of 'sensitive' technologies like television or by the fact that, in the 1960s, the demand for television sets exceeded significantly the capacities of the Soviet and GDR industry. Actually, even the transmitter for the first television broadcast in 1954 was to a significant extent a bricolage, since the enthusiastic Bulgarian engineers lacked many of the components described in the Soviet technical literature and had to invent ad hoc solutions (Ivanova 2007). Although in 1957 the BCP gave highest priority to television, and provided generous funding for the production of Bulgarian television sets (Politburo 1957), the inadequate supply of electronic components undermined the project, and the lack of spare parts made the maintenance of the available receivers quite difficult. The first Bulgarian television set presented to the Politburo in 1959 entered mass production only in 1969, and in 1966 the signal covered only 60% of the territory of the mountainous country; furthermore, due to the lack of content, on Fridays the national television retransmitted Soviet programming. The situation improved in the 1970s, but the black-and-white television was becoming obsolete and color television turned out to be an even greater technological challenge (the diarists consistently refer to color television as a luxury and a symbol of belonging to the higher stratum of the classless socialist society; see for example Popov 2009: 48). Yet the desire to see the screen in color

was so intense that, driven by the ambition to solve the problem with widely available components, nameless Bulgarian engineers even invented the so-called color glass placed in front of the television to colorize the program to some extent, usually in nuances of green or red (my family proudly owned one).

Even when the screen was not blank, 27.2% of the comments on television in the ICSS diary archive were actually complaints that there was nothing to watch. Nevertheless the screen was able to capture the gaze, to immobilize the body, to trigger affects that would otherwise be muffled by the daily routines, and the viewers kept looking as if television opened up a window beyond. Perhaps in such situations the television screen functioned as a mirror, reflecting a desire deeper than the need for entertainment. A young woman noted in her diary that when there was nothing to watch on television in the evenings, while sitting on the couch in front of the luminous screen together with her family, she often cried for reasons unclear even to her (Parusheva 2009: 21). A middle-aged man, whose work had taken him far away from his family, regularly complained in his diary that his everyday life could be bearable only if he managed to buy a small television set (he deemed unreasonable owning a normal-sized apparatus in a place he did not perceive as home; Zlatev 2003b: 14). Actually, the same diarist even claimed that he cured himself of the flu by watching the full daily program of the national television (Zlatev 2003c: 79).

Of course, the socialist viewers would not watch a dark television screen, yet precisely because of the fragility of the apparatus and the poverty of contents they perceived the screen as a ground (Nancy 2005: 87) or, in other words, as a foundation and as a background of the moved voices or the moving images. In effect, socialist television was irreducible to propaganda, let alone to show. The television spectacle was

supported by a residue that could not be integrated into the symbolic order, a substratum that could not be articulated as signification yet nevertheless imposed itself on perception as a visual noise, as a presignifying semiotic (Deleuze and Guattari 1987: 135). The representations of television in Bulgarian films from the period of socialism discussed in the following three sections foreground that substratum while relegating the voices and the images to the background.

WHALE (1970)

Whale, directed by Petar Vasilev, has the reputation of the most heavily censored Bulgarian film of the socialist period (Bratoeva-Darakchieva 2013, 205–207; Yanakiev 2003). The storyline can be summarized along the following lines: The state fisheries need to fulfill the plan, but they have no catch. Then a fishing boat, still at open sea, reports catching a sprout. The management reports an anchovy, and at every next step of the hierarchy the fish gets bigger. Finally, the director general of the National Holding “Sea Industries” reports to the Politburo catching the first socialist Black Sea whale and requests a budget subsidy for the development of the first socialist whaling fleet. Since this is an event of massive proportions, the director general is invited for an interview on national television. But he is habituated to addressing the masses, and the mechanical eye of the camera unnerves him to such an extent that, while reassuring the TV crew that he is an experienced speaker, he accidentally overturns a vase and swamps the set in water. In general, television turns out to be too delicate for him as a medium: he is not used to facing the masses alone without the support of a presidium, so he asks the deputy directors to sit together with him and in effect the set seems oddly overcrowded; instead of addressing the masses from



← **FIG. 1**
Petar Vasilev. *The Whale*. 00:50:31.



← **FIG. 2**
Petar Vasilev. *The Whale*. 00:49:52.

the podium, he is sitting next to an individual interviewer, a beautiful lady which discomposes him even more; his body is too corpulent for the set, his gestures are too broad for the camera, his voice is too loud for the microphone, his answers are too eloquent for the simple questions of the interviewer and for the expensive broadcasting time. Soon, while spontaneously pounding on the table, as he used to do at the culmination of all his speeches about the first socialist whale, the director general ruins the set, the interview and the camera. As the director general proves to be unable to show on television the glorious achievement of his holding, the journalists want to see the whale for themselves and, although the director and his subordinates try to divert them by as many speeches as possible, the journalists eventually find out that in reality the whale is a sprout; the heroes of socialist labor are imposters and their speeches lack any real significance. The film ends with a song widely popular in the 1970s whose lyrics and title can be roughly translated as “we make things out of nothing and wave our flags”.

The production of *Whale* was finished at the end of 1967. At the time, film production was monitored by the Department of Cinematography at the Committee for Arts and Culture. The department asked Petar Vasilev, the director of the film, to make two types of changes: to trim the ‘meaningless representations,’ and to edit the scenes whose message seemed to be excessive (CAC 1967). The meaningless representations mentioned in the letter to the director included sounds like baa and moo criticized as too “vulgar” or “naturalistic” and particularly the “needless exposure of female bodies” (indeed, the director had included a couple of gratuitous scenes with aspiring young actresses he was flirting with). I will illustrate the mechanism of excessive meaning by means of a phrase specifically mentioned by the censors: enthusiastic about

the prospects of generous budget subsidies, the director of the fishing port declares “I am ready to bring down imperialism.” The phrase is not explicitly figurative because it does not imply a signifier that is lacking from its place in the signifying chain.³ Hence the statement can be read as a banal repetition of the official discourse. Yet it is open also to a figurative reading: the phrase is uttered in a context which implies that the director of the fish port is willing to fight imperialism for a budget subsidy; the mispronunciation imperialism reproduces a speech habit typical of Todor Zhivkov, the secretary general of the BCP. In effect, although the phrase is not figurative in itself, in the eyes of the attentive viewer it can take on a surplus meaning, the meaning of irony or allegory which exceeds, perhaps even undermines the literal meaning. In other words, the phrase can be read as a figurative articulation of the unsayable in the official discourse. The censors identified such phrases haunted by the unsayable as a risk, and indeed a couple of months later a comparable scandal broke out with an illustration in *Chili peppers* (1968), a book of satirical epigrams: the author, Radoy Ralin, was a colleague and friend of the *Whale* screenwriter, Hristo Hristov-Cheremuhin (Ralin actually played a satirically-minded professor of ichthyology in the film); the mechanism of excessive meaning was roughly the same, the drawing by the artist Boris Dimovski represented a pig, yet it bore a strong resemblance with the signature of Todor Zhivkov. In consequence, the latter asked Ralin and Dimovsky for a coffee, both reassured him that the drawing was intended as a friendly joke, so Zhivkov did not sanction them, but nevertheless the book was confiscated from the bookshops.

Petar Vasilev, the director of *Whale*, made the changes requested by the Directorate of Cinematography, but the censors were still unsatisfied with the result, and at the beginning of December 1967 they

3 In that respect, the phrase is in contrast with explicit metaphors like ‘Achilles is a lion’ which do not make sense if we fail to take into account the lacking signifier, say ‘king’ (Lacan 2002: 244).

asked him to consider cutting the scene at the television studio. As this seemed impossible in view of its function in the plot, the directorate demanded that all the frames showing the face of the director general on the television screen should be trimmed. This time Vasilev was unwilling to do it, thus the distribution of the film was delayed until 1970. Why were the censors so concerned about the representation of a face on the television screen? Unfortunately, the protocol of the discussions at the directorate is missing from the archives. Perhaps the reason was that the face of the director general was cut by the frame of the television screen in a significant portion of the scene, and in effect it seemed unnatural, deterritorialized, perhaps even inhuman; or perhaps the censors feared that the screen could be read as a metaphor. Indeed, if we assume that metaphors emerge out of the substitution of one signifier for another at a particular place in the signifying chain, then the screen functions as the place into which the face of the director general was substituted for the familiar face of the secretary general. Yet, although we can only speculate if the censors considered the scene at the television studio an instance of meaningless representation or excessive meaning, it had a subversive effect because, in trying to speak as if at a party meeting, the director general of Sea Industries made a spectacle not only of himself but also of the mode of speaking characteristic of the communist party.

A DOG IN A DRAWER (1982)

The film, directed by Dimitar Petrov, is one of the most popular Bulgarian family films (Yanakiev 2003). The parents of the protagonist, Mitko, are divorced, his mother is working, and comes home late in the evening, so Mitko spends his days alone at home. At the opening of the film,



← **FIG. 3**
Dimitar Petrov. *A Dog in a Drawer*. 01:19:44.



← **FIG. 4**
Dimitar Petrov. *A Dog in a Drawer*. 01:19:17.

Mitko is alone again, the room is dark; he is lying on the sofa in front of the television which is broadcasting news about the new generation of U.S. ballistic missiles threatening to obliterate life on earth, should the international community fail to act. The screen, however, is periodically traversed by black lines, the sound is distant, the news is almost on the verge of visual and auditory noise. Mitko falls asleep, the screen and the voice of the news presenter gradually fade away, then the careful hands of the invisible mother move the boy into bed and tuck him in.

In the final scene of the film, Mitko is alone again, the room is dark, but this time the television is broadcasting “Dreamy” (“Syncho,” a ten-minute children’s show, perhaps the longest running Bulgarian TV program, that outlived socialism by decades). Mitko, wearing an imitation Native-American headpiece, quickly puts two chairs, takes a stuffed toy dog out of a drawer and puts it comfortably in front of the television screen. On the screen, once more periodically traversed by black lines, a stuffed donkey is singing a song about incredible adventures with friends. The scene is composed of shots of the television screen and reverse shots of Mitko and his toy dog. The dog is watching steadily without blinking an eye, while Mitko is trying to both keep an eye on the screen and converse with the dog. Then the screen and the song fade away, and the stuffed dog magically turns into the real dog Mitko is dreaming about. In the ending of the scene, Mitko is again asleep in front of the television at the end of a trail of abandoned toys.

The two scenes in front of the television screen frame a plot articulated as a dream in which the stuffed dog is alive, Mitko takes care of it together with his friends and designs ingenious schemes to convince his mother to let him keep the pet. Because of the contrast with the colorful and adventurous world of Mitko’s imagination, the

somber framing scenes seem to represent reality. Yet, normally, reality is organized around the sayable (as far as we are normally able to say how things really stand), while in the framing scenes reality is organized around the luminous point of the screen traversed by black lines. Of course, we are still able to describe the circumstances, to deduce for example that Mitko is alone and lonely, but the gloomy news about nuclear warheads or the entertaining songs about daily adventures do not provide any knowledge of the situation. Muffled by the sounds of everyday life, traversed by black lines, the news and the song function as a meaningless residue unassimilable by the symbolic order, as voices that have nothing to say, as images that have nothing to show. In that sense, the television screen in the film represents a paralysis of signification, the sliding of meaning into noise, it articulates the real rather than reality (Kittler 1999: 14–16; Lacan 1979: 53–55), a meaningless real inscribed at the very core of the sayable.

AN INTERVIEW BY POPULAR REQUEST (1984)

This film was directed by Hristo Hristov, a long-time chairman of the Union of the Bulgarian Cinematographers. In 1982, the release of another of his films, *A Woman 33 Years of Age*, was stopped by the Department of Cinematography of the Committee for Arts and Culture, on account of being a tendentially dark portrayal of socialist everyday life, and Hristov was deposed from his position at the union (Statulov 2009).

An Interview by Popular Request opens with a fictional interview on an actual Sunday afternoon television program, unimaginatively called *Every Sunday*. The program started in 1979 and soon after that it became the most popular show on the Bulgarian television. *Every Sunday* was styled after the U.S. talk shows of the time, and comprised

live conversations interspersed with pop music, cartoons about the Pink Panther Pinco, an episode of the Muppet Show, and other entertainment and lifestyle segments. The host, Kevork Kevorkian, who retains even today a portion of his former glory, interviewed at least one person by request of the audience. The concept of the interview involved summarizing the questions gathered from the audience on the editorial phone lines. The film starts with a fictional interview of that type with an extremely popular actor; the role of the journalist is played by Kevorkian himself, and the interview is filmed on the set of *Every Sunday*. The extremely popular actor is played by an extremely popular actor, Vassil Mikhailov, widely considered the face of Bulgarian masculinity at the time. The interview is intended as a demonstration that the actor in the film, Buch, is indeed an ideal that any socialist man should strive for: strong, honest, principled, professional, an idealist with a realist outlook, a believer in communism with an eye for the petty truth of everyday life. But one of the questions makes an unexpected crack appear on his model face: a viewer asks if Buch has influenced the selection committee at the National Film Academy to enroll his son as a student. The actor does not crack up, he explains that his son became a student at the prestigious academy only after three years of unsuccessful applications. Nevertheless, on the television screen, as if in the eyes of the viewers, his perfect face is filled with shadows (even visually, due to the lightening of this part of the scene) so that the host feels the need to apologize for the question.

The following events widen and deepen the cracks: After the end of the interview, Buch finds out that he is terminally ill and breaks down, despite his confidence that he does not fear death. He then tries to mend the strained relationship with his son only to find out that the son has always been intimidated by him. Moreover, the life path of the

son, swerving between philosophy, mime theater and disco, is driven by desire to be himself and therefore to be as distant from his father as possible. Then, in the face of death, Buch decides to stage a play he once suppressed due to his influence at the Union of the Artists. At the theater, he accidentally meets a provincial actress, a former lover; after their breakup, alcohol and despair have wrecked her career, and now he makes an attempt to repair the damage by giving her a role in the play. In the final scene, an ambulance is taking the actor to the hospital right from the stage, after the curtain falls on the premiere. Despite the heroism of his final performance, however, the cracks in his life are still open; the shadows filling his face get darker and denser, now reaching beyond the actor. In the television interview at the beginning of the film, the talk show host asks the actor what he thinks about the flaws of socialist everyday life. The actor answers that the flaws are visible to anyone and he, for example, has been unable to find batteries for his watch for months. But then he adds that this is just a petty truth which one sees only if one is focusing on their personal situation, while the grand truth about flaws is that one should not blame the socialist state for such shortages, because everyone is responsible for improving the life of the people. The question reappears again at the end of the film, in the suppressed play. The actor plays the leading role of a hero of social labor, who keeps on working despite his old age and disabilities. The hero is interviewed by foreign journalists who ask him about the flaws in socialist everyday life. The hero agrees that there are flaws, but he has no more grand truths to share except for his will to work to death and the recurring interjection, "You cannot understand. Your view on life is completely different." Instead, he gives a speech condemning unnecessary bureaucracy, individual selfishness, and the withering of idealism. Detached from the background of any

FIG. 5 ➔

Hristo Hristov. *Interview by Popular Request*.
00:05:55.



FIG. 6 ➔

Hristo Hristov. *Interview by Popular Request*.
01:27:29.



grand truth, the flaws denounced by the hero of labor no longer seem petty, they just seem to be the truth. In effect, seen through the lense of his role in the play, the shadows filling Buch's face seem to be spreading into the social order.

To summarize, the television interview has triggered a process of decomposition of the face; not merely of the actor's face, because faciality is socially produced. The sayable in general implies a proper face, and meaning can change or collapse if the words are associated with a face deemed to be improper or inappropriate (Deleuze and Guattari, 1987: 168). As the film decomposes the faciality that forms the foundation of the grand truth about socialist life, official discourse starts to seem only words, nothing but speech emptied of any real significance.

THE REAL OF TELEVISION AND POSTMODERNISM

The films discussed in the previous sections visualize official discourse from the period of late socialism. The visualization produces a tension between the sayable and the visible: the mode of speaking typical of the communist party is undermined by inappropriate body language, punctuated by meaningless and excessive significations (*Whale*), engulfed in auditory and visual noise (*Dog in a Drawer*); the face associated with the official discourse is filled with shadows revealing the flaws in socialist everyday life (*An Interview by Popular Request*). Furthermore, the tension between the sayable and the visible is staged by representations of television screens fragmenting or fracturing the face of the speaker; ironically overturning the meaning of speech; triggering metaphorical substitutions; making the voice and the images fade away; flickering or receding into noise.

4

The concepts of radio and film developed by Friedrich Kittler do not match the concepts of sayable and visible in this article, which I have drawn from Gilles Deleuze (1988: 47). More precisely, Kittler's concepts of symbolic and real, or in other terms typewriter and radio, both belong to the sayable, but the concept of real or radio is intended to capture the noise accompanying any speech which, according to Kittler, is the main difference between the script for a radio program and the real broadcast (1999: 24).

That mode of representation of television screens produces at least two important effects: it transforms television as a medium and brings about a particular concept of the real. I will describe the first effect by means of the concept of television developed by Friedrich Kittler. Building on Jacques Lacan, Kittler claims that the modern subject is constituted by the amalgamation of three orders: the symbolic, the imaginary and the real pressed together through the bottleneck of the signifier (1999: 4). The emergence of late-modern media however has decomposed modern subjectivity. The real has been integrated into sound media capable of recording noise like the gramophone, the imaginary has been incorporated into film, the symbolic into the typewriter detaching speech from handwriting and hence from the singular, unrepeatable, ungeneralizable life of the writer (1999: 16). Furthermore, late-modern media can be conceived of as combinations of radio, film and typewriting. Television in particular, as it was mentioned earlier, is essentially a combination of radio and film, of real and imaginary (1999: 2). The representations of television in Bulgarian film, however, do not fit into this genealogical diagram because they are staging a conflict between the sayable and the visible, or to put it in other words, between radio and film.⁴ As a consequence, the television screen is articulated as a field of conflicting forces that cannot be reconciled or balanced. The second effect comes from the fact that the films discussed in the previous sections graft the official discourse onto that field of conflicting forces and because of this it seems to be shaped by nameless and faceless forces. As far as official discourse claims to define or at least describe reality, such representations of television on film open up a depth beyond the sanctioned reality, a depth inhabited by bodily and social forces that can enter the order of the visible or the sayable only as noise; forces that seem more fundamental, more

powerful and therefore more real than social reality. As a result, now the real can be conceived of as a counter-figure of the official discourse, as a figure of the unsaid, perhaps even of the unspeakable hiding in the cracks, lurking in the shadows, emerging from the debris left after the breakdown of speech.

Of course, that concept of the real was more widespread in the 1980s, it could be identified in literature, theater, and everyday life of the last socialist decade. In the 1990s, the articulation of the real as the unsayable became dominant with the advent of Bulgarian postmodernism (usually associated with the poems of Ani Ilkov, the plays of Zlatomir Zlatanov, the novels of Georgi Gospodinov and Victor Paskov).⁵ I will illustrate the postmodernist version of this concept of the real by the function of the television screen in the first novel by Georgi Gospodinov, *Natural novel* (1999).⁶ The novel is composed of fragments, multifaceted as the world would be through the eyes of a fly, at least according to the author. The fragments are interspersed with digressions, quotations, lists of the guilty pleasures of all the decades after the 1960s, and even a short history of the toilet. As far as there is a plot, it climaxes in a scene in which the wife of the narrator, Emma, tells him that she is leaving him because she is having a child with another man. The narrator is taken aback because, until then, he believed that she loved him, that they were a happy family, and now he feels as if the social and the natural order have broken up together with his family. Yet Emma chooses to make her announcement while they are both sitting in front of the TV. Why does she need the support of the screen? To alleviate the strained silence, to divert the narrator's attention, to provide a way out of the conversation? The novel does not suggest a reason because the bright and loud television screen is empty, it means nothing to the narrator but a luminous point, almost a hole opened up at the center

⁵ A detailed discussion of the relationship between post-socialist media and postmodernism see in (Spasov and Lozanov 2000).

⁶ Gospodinov is perhaps the most translated contemporary Bulgarian writer. In the early 1990s he joined a literary circle usually associated with the emergence of Bulgarian postmodernism (it caused a scandal by intentionally and ironically copying the early-twentieth-century Misyl circle, considered to be the climax of Bulgarian modernism).

7

That interpretation of the function of the screen is confirmed also by another representation of television in Gospodinov's novel: a woman in her forties is robbed while at home; she does not fight and is ready to give the robbers anything she owns, except the television which is broadcasting a soap opera (represented as a lack of anything meaningful to see).

of the living room, a disturbing lack through which shines something more real than the socially-sanctioned reality of the family order: the conflicting forces that have always worked between him and Emma, in the depth of their love, under the surface of their happy marriage – lonely desires, guilty pleasures, hairline cracks inside oneself or between oneself and the others gradually merging into a breakup.⁷ ♡

Reference list

- BRATOEVA-DARAKCHIEVA, INGEBORG, 2013: *Bulgarsko Igralno Kino: Ot "Kalin Orelyt" do "Misia London."* Sofia: Institut po izkustvoznane събеседник по желание 210 КИТ 205-7.
- САС, 1967: Letter 1365/10.11.1967 of Committee for Arts and Culture, Directorate of Cinematography. [Document] *Centralen Dyrzhaven Arhiv*, f. 383, op. 15.
- CENTRAL COMMITTEE, 1972a. Minutes from the Plenum of the Central Committee of the Bulgarian Communist Party, 11-13.12.1972. Vol. 1. [Document] *Centralen Dyrzhaven Arhiv*, f. 1B, op. 58, a.e. 71.
- CENTRAL COMMITTEE, 1963a: Protocol of the plenum of the Central Committee of the Bulgarian Communist Party, held on 8-9.05.1963, on the further development and increased effectiveness of the party and state management of the national economy. [Document] *Centralen Dyrzhaven Arhiv*, f. 1B, op. 5, a.e. 574.
- CENTRAL COMMITTEE, 1963b: Protocol of the discussion of the report by Todor Zhivkov on the New economic system for planning and management of the national economy, held on 25-29.11.1963 in the Council of Ministers. [Document] *Centralen Dyrzhaven Arhiv*, f. 1B, op. 5, a.e. 591.
- DELEUZE, GILLES AND FÈLIX GUATTARI, 1987: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- DELEUZE, GILLES, 1998: *Foucault*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- DEYANOVA, LILYANA, 2005: Natsionalnoto minalo i "golemiat dekor." *Sociologicheski Problemi* 37, 1-2. 34-53.

- GEORGIEV, 1973. Report on the situation and problems with the primary documents in the area of the material and technological supplies. [Document] *Centralen Dyrzhaven Arhiv*, f. 210, op. 43, a.e. 3, l. 8–14.
- GOSPODINOV, GEORGI, 1999: *Estestven Roman*. Sofia: Razvitie.
- IVANOVA, POLYA, 2007: Hristomatia po Istoria na Televiziata v Bylgaria: Bylgarskata Televizia 1959–1990. Sofia: Universitetsko izdatelstvo “sv. Kliment Ohridski.”
- KITTLER, FRIEDRICH, 1999: *Film, Gramophone, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- LACAN, JACQUES, 1979. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. London: Penguin.
- LACAN, JACQUES, 2002: *Écrits*. London and New York: Norton.
- NANCY, JEAN-LUC, 2005: *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press.
- PARUSHEVA, STANKA, 2009: Dnevnik na Stanka Parusheva, 1966–2009. *Arhiv na Institut za Kriticheski Izslevdania – Sofia*, 1004, a.e. 1.
- POPOV, KONSTANTIN, 2009: Dnevnik na Konstantin Popov, 1951–2009. *Arhiv na Institut za Kriticheski Izslevdania – Sofia*, 1008, a.e. 3.
- POLITBURO 1957: Protokol na Politburo na CK na BCP No. 264, 26.09.1957. *Centralen Dyrzhaven Arhiv*, f.1B, op. 6., a.e. 3391, l. 1.
- RANCIÈRE, JACQUES 2010: *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London and New York: Continuum.
- SABEVA, SVETLANA AND NINA NIKOLOVA, 2005: Upylnomoshtenoto tialo: Politestetika na montazha v sedmichnite kinopregledi. *Sociologicheski Problemi* 37, 1–2. 7–33.
- SKITAKOV, IVAN, 2010a: Dnevnik na Ivan Skitakov, 1960–2010. *Arhiv na Institut za Kriticheski Izslevdania – Sofia*, 1023, a.e. 29.

- SKITAKOV, IVAN, 2010b: Dnevnik na Ivan Skitakov, 1960–2010. *Arhiv na Institut za Kriticheski Izslevdania – Sofia*, 1023, a.e. 9.
- SKITAKOV, IVAN, 2010c: Dnevnik na Ivan Skitakov, 1960–2010. *Arhiv na Institut za Kriticheski Izslevdania – Sofia*, 1023, a.e. 9.
- SPASOV, ORLIN, AND GEORGI LOZANOV, 2000: *Medii i Prehod*. Sofia: Centyr za Razvitie na Mediite.
- STATULOV, DEYAN 2009: Podstypi kym Censurata v Bylgarskoto Igralno Kino. *Kinoto.bg* [<https://kinoto.bg/bg/articles/balgarsko-kino/podstapi-kam-tsenzurata-v-balgarskoto-igralno-kino>].
- YANAKIEV, ALEXANDAR 2003: *Cinema.bg*. Sofia: Titra.
- YURCHAK, ALEXEI, 2005: *Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press.
- ZAHARIEV, ILIA, 2002: Dnevnik na Ilia Zahariev, 1963–2002. *Arhiv na Institut za Kriticheski Izslevdania – Sofia*, 1010 II, a.e. 8.
- ŽIŽEK, SLAVOJ, 1999: *The Ticklish Subject: The Absent Center of Political Ontology*. London: Verso.
- ZLATEV, ZLATKO, 2003a: Dnevnik na Zlatko Zlatev 1950–2003. *Arhiv na Institut za Kriticheski Izslevdania – Sofia*, 1011 II, a.e. 5.
- ZLATEV, ZLATKO, 2003b: Dnevnik na Zlatko Zlatev 1950–2003. *Arhiv na Institut za Kriticheski Izslevdania – Sofia*, 1011 II, a.e. 2.
- ZLATEV, ZLATKO, 2003c: Dnevnik na Zlatko Zlatev 1950–2003. *Arhiv na Institut za Kriticheski Izslevdania – Sofia*, 1011 II, a.e. 9.

List of Figures

FIG. 1: Petar Vasilev. The Whale. 1970. 00:50:31.

FIG. 2: Petar Vasilev. The Whale. 1970. 00:49:52.

FIG. 3: Dimitar Petrov. A Dog in a Drawer. 1982. 01:19:44.

FIG. 4: Dimitar Petrov. A Dog in a Drawer. 1982. 01:19:17.

FIG. 5: Hristo Hristov. Interview by Popular Request. 1984. 00:05:55.

FIG. 6: Hristo Hristov. Interview by Popular Request. 1984. 01:27:29.

Summary

In the 1960s, the official discourse of the Bulgarian Communist Party (BCP) lost its symbolic efficiency. Since it no longer had the power to do things with words, instead of listening to what the party said, the public wanted to see, to recognize what was excluded from the sayable, to discern what was hidden underneath the glossy surface of the official discourse. The first section of the article describes that desire to see the unsayable on the basis of archival documents providing different articulations of the concept of petty truth (the concept was invented by the BCP secretary-general, Todor Zhivkov, to capture the difference between the official discourse and everyday life). The following three sections of the article discuss the rare representations of television in Bulgarian cinema. I am arguing that late-socialist films use TV screens to stage the tension between the visible and the sayable: *The Whale* (dir. Petar Vasilev, 1970) undermines the mode of speaking typical of the communist party by associating it with an incongruent body language as well as by articulating meaningless and excessive significations. *A Dog in a Drawer* (dir. Dimitar Petrov, 1982) engulfs the official discourse into auditory and visual noise and organizes the framing scenes around a blank TV screen representing the breakdown of signification. *Interview by Popular Request* (dir. Hristo Hristov, 1984) territorializes the official discourse onto a faciality that is supposed to be a model of late-socialist masculinity yet nevertheless is filled with shadows reflecting the flaws in socialist everyday life. Additionally, all the films stage the tension between the sayable and the visible by representing television screens that fragment or fracture the face of the speaker, ironically overturn the meaning of words or trigger metaphorical substitutions, make the voice and the images to fade

away, to flicker or to recede into noise. Summarizing the references to television in an archive of more than 90 personal diaries from the socialist period, the article discusses the material conditions that made possible such cinematographic representations of the television screen: the fragility of the receivers, the frailty of the antennas, the poverty of contents, the insatiable appetite for seeing, the enchanted gaze that the blank screen reflected back to the audience. The final section of the article describes how in the 1990s, the late-socialist scopic regimes exemplified by the cinematographic representations of TV screens stimulated the emergence of a new concept of the real that has become central to Bulgarian postmodernism: the real as a depth inhabited by bodily and social forces that can enter the order of the visible or the sayable only as noise, forces that seem more fundamental, more powerful and therefore more real than social reality.

Todor Hristov

Todor Hristov teaches critical and media theory at the Sofia University. He is the author of Impossible Knowledge: Conspiracy Theories, Power and Truth (London and New York: Routledge, 2019) and one of the editors of Plots: Literary Form and Conspiracy Culture (London and New York: Routledge, 2021).

TV in Post Socialist Art and Media I.

**Эстетика телевидения.
Интермедиальность в
современном искусстве
постсоветского
Казахстана**

*Aesthetics of Television:
Intermediality in Contemporary
Art of Post-Soviet Kazakhstan*

В статье рассмотрены значимые интермедиальные эксперименты представителей казахстанского современного искусства 1990-х гг., в том числе их опыты использования телевизионной эстетики. Определена культурная специфика образов актуального искусства в процессах документации происходящего и передаче травматичности реальности. В работе доказывается, что именно это искусство стало тем медиопосредником, который отразил квази-реальный мир казахстанского общественного и культурного пространства. Особое место в статье занимает анализ влияния телевизионной эстетики на видеопроекты Зияхана Шайгельдинова (Шай-Зия), тексты и перформансы Сергея Маслова, проекты Ербола Мельдибекова. Показана трансформация этих арт-проектов в значимый общественно-политический «текст», предвосхитивший многие социально-политические реалии постсоветской действительности. Далее прослеживается эстетика документальной и телевизионной интермедиальности в искусстве Казахстана 2010-х годов.

АКТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО,
АРТ-ПРАКТИКА, ВИДЕОЯРД,
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ,
ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ,
ПОСТСОВЕТСКИЙ,
ТЕЛЕВИЗИОННАЯ ЭСТЕТИКА

The following article deals with significant intermedial experiments of representatives of Kazakhstani contemporary art in the final decade of the 20th century including experiences using television aesthetics. The cultural peculiarity of these samples of contemporary art has been identified in the process of documentation of ongoing events and the transmission of reality's trauma. The work proves that exactly this kind of art has become a mediator, which reflects the quasi-real world of Kazakhstani social and cultural space. A special position in the article is taken by the analysis of the influence of televisual aesthetics on the video projects of Ziachan Shaigeldinov (Shai-Zia), texts and performances by Sergei Maslov, and Erbol Meldibekov's projects. The work also demonstrates the transformation of these art projects into a social-political "text", which anticipates a lot of social-political realia of the post-Soviet country. Furthermore, the article traces aesthetics of documentary and television intermediality in the art of Kazakhstan of the 2010s.

CONTEMPORARY ART, ART PRACTICE,
VIDEO SEQUENCE, INTERPRETATION,
INTERMEDIALITY, POST-SOVIET,
TELEVISION AESTHETICS

Анализ культурного кода постсоветского дискурса и арт-пространства предпочтителен в рамках семиотической теории, когда сфера интересов исследователя обращена не к процессам коммуникации, а направлена на процесс семантизации и порождения текстов и арт-продуктов. Целесообразно подчеркнуть: текстом является все - не только традиционные собственно печатные, литературные, телевизионные и изобразительные артефакты, но и театр, кино, перформанс, дискурс школьных учебников, репертуарная политика театров; ряд бесконечен и включает в себя в духе идей М. Маклюэна все возможные медиологические проявления культуры.

ТЕЛЕДОКУМЕНТАЦИЯ ПРОИСХОДЯЩЕГО

Современное казахстанское искусство конца 1980-х – начала 2000-х гг. занимает в социальной жизни и арт-практике Казахстана особое место. Использование в нем эстетики телевизионной и других форм интермедиальности в конечном результате привело не только к символической документации происходящего, но и позволило передать новыми средствами травматичность происходящего. В свою очередь телевидение перестройки и первых постперестроечных лет (конца 1980-х – начала 1990-х гг.) идеологически формировало повестку дня и создавало эстетику новой искренности, нашедшей отражение в художественных текстах этого времени. Любопытно, что на современное искусство Казахстана, подъем которого относится именно к этому времени, телевидение в значительной мере влияло как в эстетическом аспекте, так и в аспекте технологическом: телевизионные технологии легли в основу многих перформансов и видеоинсталляций. При этом тематическое осмысление телевидения как медиа в казахстанском



◀ Илл. 1
Галим Маданов.
*Телевизор. Уголок
отдыха.*

визуальном искусстве практически отсутствует. Единственным исключением являются работы Галима Маданова, в частности, его картина *Телевизор. Уголок отдыха* (1989–1990) с весьма прямолинейным посылом и плакатным оформлением. Правда, следует пояснить, что в наши дни трактовка этой картины приобретает новые акценты, очевидным становится тонко подмеченный автором агрессивный посыл телевидения. Для своего времени – это оригинальная визуализация эффекта присутствия телевидения с весьма неожиданным включением связи стихии огня с телевизионным медиумом (илл.1).

При этом заметим, что по крайней мере с 1930-х гг. (прежде всего, в творчестве казахского поэта Джамбула Джабаева) такие медиальные средства как радио, книга, газета тематически начинают активно эксплуатироваться в казахстанском искусстве

(Murašov 2021, 126–142). В 1990-е гг., при практически полном отсутствии в стране внятных политологических концепций, роль критика приняло на себя современное искусство. Оно стало тем медиопосредником, который идеально подходил для передачи идей, возникавших в стране, подмечало квази-реальный мир казахстанского общественного и культурного пространства. Интермедиаальные эксперименты Сергея Маслова (1952–2002), Ербола Мельдибекова (р.1964) и особенно Зияхана Шайгельдинова – Шай-Зия (1956–2000) привели не только к созданию новых художественных концепций: они стали единственными критическими общественно-политическими проектами, которые, однако в силу разных причин ни тогда, ни сейчас не получили внятного описания и осмысления. Локальный культурный контекст не в полной мере артикулированного в 1990-е гг. фактического запрета на инакомыслие привел к созданию художественной модели мира, в которой две коммерциализированные официальным искусством концепции общества – евразийская и пантюркская – только на некоторое время уступили место критике советскости-постсоветскости как идеологическому и культурному принципу жизнеустройства (Gizdatov 2015; Gizdatov, Sopieva 2018). Либеральный проект, в рамках которого оказалось возможным признание и критика постсоветскости как политического и жизненного принципа, отмечен исключительно в арт-дискурсе названных художников. Возникла та самая ситуация, о которой писал Ю. М. Лотман: «Язык художественного текста в своей сущности является определенной художественной моделью мира и в этом смысле всей своей структурой принадлежит к «содержанию» - несет информацию (Лотман:1970:26).

Следует подчеркнуть, что телевидение 1990-х гг. постсоветского пространства и времени - памятник ушедшей эпохи перестройки и гласности, было тем неподцензурным медиа, которое создавало смыслы, формировало социум. Телевидение этого периода соответствовало тому описанию, которое дал ему когда-то канадский исследователь Маршалл Маклюэн: «Телевидение – это такое средство коммуникации, которое отвергает резко очерченную личность и отдает предпочтение представлению процессов, а не продуктов» (Маклюэн: 353). Именно телевидение 1990-х зародило риторику прямого социального высказывания (ср. передачи *Взгляд*, *Тема*, *Куклы*), которая затем в современном искусстве проявилась как задокументированная в телевизионных форматах критика происходящего «здесь и сейчас». Следует пояснить, что именно в конце 1980-х – начале и середине 1990-х гг. телевидение включено в культуру высказывания, в том числе активно участвует в озвучивании либеральных установок и ценностей. В свою очередь, суть происходящего в арт- и медиадискурсе может быть объяснена в терминах, представленных в единственной книге по арт-истории постсоветского Казахстана (Ибраева: 13–107). К таковым отнесены следующие историко-культурные концепты: матрица социализма на земле кочевников; либерализация и национализм; суверенитет в бронзе; high-tech и феодализм; критицизм; этнофутуризм. Они доходчиво представляют и объясняют как недавнюю историю страны во всех ее проявлениях, так и ее нынешнее состояние. Данные в книге культурологические формулировки, такие как сохранение советской эстетики, попытка возродить придуманное здесь и сейчас национальное, реинкарнация забытого, наконец, отмечаемые общекультурные тенденции, связанные с критикой

модерна и этнопрогнозирования, очень точно характеризуют произведения официального и неофициального арт-дискурса. Данные концепты, представленные в историко-культурной последовательности, легко поддаются визуальной, в том числе телевизионной, верификации. Они же отражают множественный характер постсоветской казахстанской идентичности. Так, начиная с 1990-х гг. в монументальном искусстве нашло отражение стереотипное и стандартное структурирование политической и духовной жизни. Приемы, при помощи которых рассказывается об истории страны, просты, литературоцентричны, но понятны только зрителю, знакомому с советской действительностью и ее реалиями (советская графика 1960—80-х гг., работы украинского поэта и художника Тараса Шевченко). Современный ретростиль в казахстанском искусстве не только декларирует оригинальность и ценность казахстанского опыта, но и оказывается созвучным пустоте языка советского официоза.

ТЕЛЕЭСТЕТИКА АБСУРДА

Заметим, что визуальное искусство в нашем постсоветском пространстве изначально отличалось интермедийным характером. Из инсталляций того времени назовем значимый видеопроект Ербосына Мельдибекова *Шу-чу* (2007). На экране телевизора зритель видит смеющегося автора, указывающего на механическую игрушку, которая тоже смеется и катается по полу (илл. 2). Смеха человека мы не слышим, а только видим, что он смеется и вытирает слезы, в то время как слышен смех игрушки. По словам автора, надежда потеряна, а в наступившей реальности только смех имеет актуальность: «Да, я продуцирую тупой и глупых



← ИЛЛ. 2
Ербол Мельдибеков.
Видеоинсталляция
Шу-Чу.

смех!» (Государственный музей искусств Казахстана имени А. Кастеева 2009: 70).

Эндрю Вахтель, предваряя альбом по актуальному искусству Казахстана, уточнял: «Визуальное искусство является великолепным инструментом для понимания того, что такое современный Казахстан» (Вахтель: 173). Действительно, визуальные образы как культурные агрегаторы пришли на смену литературоцентричности советского мира. Однако уже в самом казахстанском современном искусстве всегда было много текста (и подтекста), который нередко непосредственно включался в арт-объект.

Больше всего напрямую с текстом, сопровождавшим, дополнявшим, преобразовывавшим художественные акции и перформансы, экспериментировал Сергей Маслов, называвший себя последним авангардистом. Одна из его персональных выставок

так и называлась: *Маслов рядом с искусством, около литературы* (ГМИ им. Кастеева, Алматы, Казахстан, 1998). Художнику удалось уловить и передать посредством текста и телевизионной эстетики, которые он вплетал в сюжет своих дискурсивных акций, главное в деталях постсоветского существования и быта, придав этим смыслам абсурдистское звучание. Если *Случаи* Даниила Хармса явно отсылали к газетным репортажам, то у этого казахстанского автора очевидна пародия на язык государственных правовых документов. Так, представленная в 1997 году на выставке работа Сергея Маслова *Инструкция по выживанию для граждан бывшего СССР* доводила реальность того времени до чудовищного абсурда: «Часто на дне находимых бутылок собирается жидкость, содержащая в своем составе алкоголь. С ее помощью можно устроить праздник для души, стоит только методично начать сливать все в одну посуду. Если коктейль покажется вам невкусным, можно ввести его в организм через задний проход. Для инъекции можно использовать пластиковую бутылку из-под Фанты или Кока-колы. Эти же бутылки с удовольствием обменивают на деньги торговцы разлитым растительным маслом. Одна бутылка – одна тенге, десять бутылок – десять тенге» (Neon Paradise / Artbook: 28).

Черты литературно-медиалогического эксперимента обнаруживает и незавершенный роман Сергея Маслова *Звездные кочевники*, сопровождаемый рисунками автора (фрагментарно представлен в 2002 году, опубликован только в 2021 году). Роман, на наш взгляд, характеризуется телевизионностью в построении нарратива: текст Маслова подчинен композиционному монтажу, который выводит текст в социокультурную дискурсивную практику своего времени. То, что у Б. Д. Успенского было обозначено как способ выражения точки зрения

автора (Успенский: 13), по отношению к данному тексту получает форму телеромана, в котором автором в полифоническом многоголосии смонтировано повествование, формирующее роман как кино- и теледискурс. Текст незаконченного романа предваряется аннотацией самого Сергея Маслова, в которой он раскрывает сюжет будущего произведения. Роман провокативен в плане выбора персонажей: в нем в звездно-эротическое путешествие отправляются друзья-художники автора, многие из которых сами до сих пор являются представителями современного искусства. Тематически роман отсылает к 1990-м гг., в то время как, по утверждению самого автора, «типологически сюжеты романа будут восходить к комиксам, компьютерным играм и кинобоевикам» (Маслов: 23). Кроме того, текст строится по системе гиперссылок: «Внешне это выглядит как текст авантюрно-приключенческого фантастического романа с большим количеством дополнений и комментариев... В дополнениях к роману, которые будут занимать от половины до двух третей всего текста, предполагается дать разноуровневые характеристики художников. В одном случае это будет текст, напоминающий справки в каталогах. В другом случае это будет текст, напоминающий рассказы или описания случаев, которые происходили с художником. В третьем случае это будут пространственные интервью, которые раскроют эстетическую позицию художника, обоснуют метаморфозы творческого пути и сегодняшние устремления в искусстве» (Маслов: 23–24). Сам сюжет погружен в воображаемую жизнь при полете на звездолёте. Абсурд - игровое поле для этого автора, которое и есть его жизненное пространство и время, ставшие искусством в его творческой реальности.

ТЕЛЕДОКУМЕНТАЛИСТИКА ЗАСТЫВШЕГО ОБЩЕСТВА

Интермедиальность уже не только как форма, но и как эстетический принцип в арт-практике Казахстана получила воплощение в начале 1990-х гг. в видеодокументалистике Шай-Зии, и чуть позже в видеоинсталляциях Ербола Мельдибекова.

Изначально подчеркнем, в экспертной среде Шай-Зия всегда декларативно признавался ярким представителем контркультуры, нонкомформистом, революционером в предметном искусстве. Однако его актуальное и радикальное искусство, вскрывающее проблемы общества, на сегодняшний день не получило даже формального описания. Каковы были материальные и телевизионные образы, посредством которых Шай-Зия документировал эпоху и запечатлел настроения, одновременно меняющегося и застывшего на тридцать лет общества?

28 октября 1988 года Вадим Ганжа (соавтор многих проектов, композитор) и Шай-Зия открыли частную галерею Поп-арта и Электроабсурда в Алматы. На открытии выставки, раздвигая медиальные границы, они предлагали зрителям оставлять рядом с экспонатами письменные комментарии: «Вы становитесь соавтором любого экспоната» (Ganzha 1989). Инсталляции, соединенные с текстом-комментарием зрителей, в свою очередь, сами становились новым арт-объектом. Далее в творческом дуэте этих художников последовал литературно-политический манифест, тогда воспринятый казахстанским социумом большей частью как курьёзный случай. В 1998 году Шай-Зия вместе с Вадимом Ганжой выступили с заявлением о создании политической партии пофигизма (ППП). Манифест PPP на сегодняшний день опубликован. (Neon Paradise/ Artbook) Источниками пофигизма признавались:

эгоизм, здравый смысл и профессионализм. В манифесте без всякого ерничества была «расписана» идеология Казахстана на последующие тридцать лет: «Государство не отвечает перед обществом и не отчитывается за свои действия, обладает правом неприкосновенности» (Neon Paradise/ Artbook: 49). Манифест отражал мир постсоветского человека, стал ответом потерянного человека хаосу, беззаконию, но с позиции нынешнего времени может восприниматься и как попытка уйти от решения проблем.

При оценке и анализе двух сохранившихся видео-опытов Шай-Зии (*Бюрократ* 1990, *Анти-Бутя* 1994) необходимо помнить о том, что художник работал на телевидении оператором, что, конечно, повлияло на его стиль, заметно отличающийся от приемов других авторов. 1990-м годом датирован видеосюжет *Бюрократ* (илл. 3), в котором использовалась электронная музыка Вадима Ганжи. Ролик создан средствами мультипликации, его продолжительность всего полторы минуты. Рисованным фоном первых кадров ролика выступает фигура сталеваара (явно отсылающего к биографии первого президента страны Нурсултана Назарбаева, некогда начинавшего сталеваром), в то время как из пластилиновых прямоугольников коричневого, желтого и синего цвета складывается и скручивается пока еще бесформенный образ. На следующем шаге из общей массы формируются ноги, далее - руки, зримого лица долго нет, наконец, появляется отталкивающее своими гримасами лицо-маска. Теперь фоном резко меняющегося под музыку лица являются изображения плачущей американской статуи Свободы, в завершение этот гомункулус вновь преобразуется в некий бесформенный до неприличия кусок, в котором все размыто и все переплетено. Мультипликационный ролик Шай-Зии, напоминающий по своей эстетике советский

детский мультфильм *Пластилиновая ворона* (А. Татарский, 1981), многократно демонстрировавшийся по телевидению, может быть истолкован как реплика на предсказанные им же политические 'константы', неизбежность политических устоев страны. Эта работа так и осталась единственным художественным высказыванием автора о политической ситуации 1990-х гг. в Казахстане, но можно предположить его актуализацию в культурной памяти общества нашего времени. Ведь, в фильме уместилась вся история страны последних тридцати лет: от наивных надежд на преобразование до понимания реалий наступившего дня. Образ внешнего мира передан посредством мультипликационной изобразительности, создающей игровой текст. Именно такой художественный язык наилучшим образом подходит для передачи иронии: «Исходное свойство языка мультипликации состоит в том, что он оперирует знаками знаков: то, что проплывает перед зрителем на экране, представляет собой изображение изображения». (Лотман 1998:673).

Это воочию можно проследить в фильме Шай-Зии 1994 года *Анти-Бутя*, в котором значимым образом сосуществуют эстетика кино и телевидения (илл. 4). Из перспективы нынешнего времени фильм воспринимается как сообщение-предостережение.

Название символично, оно отсылает к личности известного в те годы олигарха Булата Абилова (впоследствии примкнувшего к оппозиции, но затем и из нее тоже вышедшего), с именем которого связывались надежды на преобразование социального климата в стране. Камера скользит по залу: общая сцена благотворительной раздачи подарков по купонам (бумажкам, в представлении мальчика), сами подарки, все буднично, наконец, мальчик, которого видит камера, и он ее видит, он ей улыбается как доброму знакомому. Наплыв камеры, все дети с родителями



← Илл. 3
Шай-Зия. Кадр из
фильма Бюрократ.



← Илл. 4
Шай-Зия. Кадр из
фильма Анти-Бутя.

с бумажками, а у мальчика ее нет. Он заглядывает в чужие руки и глаза раздающих, но его никто не видит, в итоге появляется типично советская ,начальница', которая выталкивает его с этого праздника жизни. Как указывает семиотик В. Руднев «... участники коммуникации – отправитель, адресат, канал информации, должны быть погружены в семиотическое пространство, то есть иметь предшествующий семиотический культурный опыт (Руднев:558–559). К чему сводится культурный опыт в этом случае? Простой документальный сюжет о попытке получить подарок на благотворительной акции местного олигарха воспринимается как нарратив о судьбе самой страны и всего постсоветского пространства. В основе фильма – документальная хроника, отсутствует монтаж, нет игры со скрытыми смыслами. Повествование же возникает за счет движения камеры – это те слова, которыми оперирует художник, создавая многослойный сюжет, где сосуществуют кафкианский ужас маленького человека и неизживаемая советская обыденность-конвейер. Маленький человек и его глаза напоминают что-то очень знакомое из кино, и совсем не обязательно предполагать, что могло послужить в этом случае реминисценцией: «Извлекая текст из фильма, мы фактически указываем на ту зону фильмического, которая не может быть воспроизведена, которая воскрешается лишь благодаря нашей памяти о фильме, если мы его видели раньше, или остается полной загадкой в обратном случае» (Аронсон:147).

В видеосюжетах Шай-Зии всегда неявно присутствует образ телерепортера 1990-х, еще честного и еще открытого. Это своего рода телевизионный повествователь, оперирующий тщательно продуманными и последовательно представленными этапами происходящего. Безусловно, Шай-Зия общался с миром через окуляр

своей камеры, исключительно как с телезрителем, обращаясь к нему на «ты», а мы при просмотре его видеосюжетов оказываемся вовлечены в процесс активного сочувствия и сопереживания. У Шай-Зии образы-персонажи постоянно движутся, но они случайны, и зрителю предстоит достроить эти во многом мозаичные образы. Действительно, в телевидении, «со свойственной ему низкой степенью информирования об объектах» (Маклюэн: 82), «предполагается высокая степень зрительского соучастия, нацеленного на довершение того, что дано лишь намеком в мозаичном смещении точек» (82). При этом, по Маклюэну, воздействие телевидения переходит в сферу тактильной коммуникации, при которой доминирует не визуальная, а тактильно-слуховая рецепция, втягивающая «в глубокое взаимодействие все наши чувства» (Маклюэн: 173).

ИСКРЕННОСТЬ ПЕРФОРМАНСА

Далее, по завершении 1990-х гг., в арт-жизни Казахстана последовал семантический и эстетический провал. Символический и критический возврат к интермедиальности (фото, радио, ТВ) после долгого периода самоповторения и ухода в спекулятивную этнонарративность в казахстанском арт-пространстве произошел только в последние три-четыре года (2017–2021). Правда, многое из того, что когда-то выявлялось Масловым и Шай-Зией, получило дальнейшую разработку в творчестве казахстанского художника-перформансиста Ербола Мельдибекова. Так, вновь актуализировался его давний фотопроект из 1990-х *Семейный альбом* (2007–2009). На современном этапе в нем точно обозначены новые общественно-социальные реалии (Meldibekov). Идея проста и уже

использовалась в современном фото-арте, и интерес представляет именно местный колорит. Давние фотографии советских лет дополнены современными снимками. Люди взрослеют, специально для снимка они предстают со счастливыми или, наоборот, напряженными лицами, неизменным элементом фотографии оказывается постамент (илл. 5).

Там, где на вокзале был памятник «всесоюзному старосте» Михаилу Калинину, теперь на постаменте герой современной истории Абылай хан. Важно, что персонажи альбома живут в своей хронологии, не обращая внимания на то, что «сверху», не пересекаясь с этим «верхним» миром. На персональной выставке Ербола Мельдибекова осенью 2018 года аудиоинсталляция *24 часа в сутки* (Галерея Artmeken 2020) заняла особое место. Художник находится в диалоге с современностью, но взаимодействует с ней критически, игровым способом, в трансмодерной парадигме. Биографические фильмы о жизни президента пересказаны безымянным рассказчиком своими словами. Пересказ представлен в формате радиопередачи. Все пересказано просто, последовательно, без каких-либо оценочных дополнений. Голос доносится из репродуктора. По сути, нам предложили воочию увидеть и услышать создание мифа. Нечто подобное наблюдается и в самой политической реальности, когда на наших глазах создаются современные мифы и стереотипы. Машиной по производству смысла вновь стало устное слово — радио. Действительно, симулякр, но данный уже с иронией художника.

Наконец, особое место в современном арт-дискурсе, по всей видимости, должна занять выставка десяти художников *Права человека: 50 оттенков голубого* (2020). Работы, объединенные одной идеей, составили большую часть выставочного альбома *Дурные*

шутки. В отличие от предыдущих экспозиций, где доминировали отдельные мастера, куратор выставки Валерия Ибраева обратилась к концепции единого арт-текста. Состав участников разнообразен: известные всему миру мастера соседствуют с чуть менее медийно раскрученными именами. Среди участников Мурат Дильманов, Зоя Фалькова, Роман Захаров, Елена и Виктор Воробьевы, Асель Кенжетаева, Евгений Танков, Тамина Оспанова, Светлана Глушкова и Айгуль Нурбулатова. Особенно актуальным оказывается представленный на выставке медиажанр фотографии, так как он впервые в казахстанской практике зафиксировал художественный акционизм.

Будь то ироничная фотография *Пророчество* (1998-2019) (Галерея Artmeken 2020: 125) Елены и Виктора Воробьевых, фотохронография событий алматинской акции на марафоне *От правды не убежишь* 2018 года Тамин Оспановой (илл.6); *Городской пейзаж* Светланы Глушковой - документальное фото дома, сплошь заклеенного изображениями первого президента. О фотографии *Пророчество*, сделанной авторами в 1998 году в Семипалатинске, стоит сказать отдельно, она действительно захватывает. На старой фотографии выцветший стенд с текстом «Граждане 2030 года уверены, что государство защитит их права и будет отстаивать их интересы».

Объединяющую идею современного искусства 1990-х гг. и современного художественного акционизма можно обозначить так: арт-объекты, выполненные в разных техниках и мультимедийных проявлениях. Это видео, керамика, живопись, фотография и скульптура, фиксирующие некое движение в казахстанской социальной жизни. Однако, это скорее вчерашнее сегодня, которое смотрит на завтра. Именно поэтому столь точно название

документального видео Зои Фальковой *Давным-давно, в параллельной вселенной, 2020*, представляющего суд над гражданской активисткой Асией Тулесовой; видео было продемонстрировано на выставке 2019 года. Обрывки показаний, мимика главных персонажей процесса, калейдоскоп судебной рутины, а в результате точный срез всего происходящего в стране. Конечно, особое место в творчестве художников занял 2019 год, этот год предложил нам воспринимать фиксацию уличного активизма как художественные тексты. Конечно, указанные работы отличаются некоторой прямолинейностью, особенно в сравнении с творчеством Шай-Зии или Сергея Маслова. Но объективно реальное в казахстанском пространстве кажется сейчас условным и выступает как художественное высказывание. Чего все же явно недостает и этой выставке, и другим образцам актуального казахстанского искусства? Тонкой пародии, развитой еще в восточноевропейском и советском неофициальном искусстве 1970-х–1980-х гг., в творчестве представителей казахстанского современного искусства 1990-х. ♡



← Илл. 5
Ербол Мельдибеков.
Фотография.



← Илл. 6
Оспанова Тамина.
Фотография.

Литература

- АРОНСОН, О., 2007: *Коммуникативный образ* (Кино. Литература. Философия). Москва: Новое литературное обозрение.
- ВАХТЕЛЬ, ЭНДРЮ, 2019: Современный Казахстан: от слов к изображению. Neon Paradise/Artbook: Культура потребления и повседневности в работах современных казахстанских художников с 1981 по 2019 г. Алматы. 171–175.
- ГАЛЕРЕЯ АРТМЕКЕН, 2020: *Дурные шутки: Каталог выставок галереи Artmeken, посвященных правам человека в Казахстане. 2017, 2018–2019, 2020.* Алматы.
- GANZHA, VADIM (1989), Ehrlich “POP ART”. Experimental electronic music. [<https://www.youtube.com/watch?v=83oGlbNmPJc&t=1s>].
- GANZHA, VADIM (1990), Burocrat. Experimental electronic music. [<https://www.youtube.com/watch?v=goJRLDCVm9I>].
- GIZDATOV, G., 2015: Soviet Identity in Discourse of Kazakhstan. *Anuari de Filologia-Llengues i Literaturas Modernas*, 5. 33–43.
- GIZDATOV, G., SOPIEVA, B., 2018: Discourse and Identity in the Medial Space of Kazakhstan. *Media Education (Mediaobrazovanie)*, 4. 29–38. DOI: 10.13187/me.2018.4.29.
- ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВ КАЗАХСТАНА ИМЕНИ А. КАСТЕЕВА, 2009: *Каталог Республиканской выставки «... сегодня, завтра...».* Алматы: Елнур.
- ИБРАЕВА, В., 2014: *Искусство Казахстана: Постсоветский период.* Алматы: Тонкая грань.
- ЛОТМАН, Ю.М., 1970: *Структура художественного текста.* Москва: Искусство.
- ЛОТМАН, Ю.М., 1998: О языке мультипликационных фильмов. *Об искусстве.* Санкт-Петербург: «Искусство – СПб». 671–674.

- МАКЛЮЭН, Г.М., 2017: *Понимание медиа: Внешние расширения человека*. Москва, Кучково поле.
- МАСЛОВ, С., 2021: *Звездные кочевники*. Алматы, Aspan Gallery.
- MELDIBEKOV, YE., 2016: *Eternal Return*. Catalogue. Almaty, Aspan Gallery.
- MURAŠOV, JURIJ 2021: *Das elektrifizierte Wort. Das Radio in der sowjetischen Kultur der 1920er und 30er Jahre*. Paderborn: Wilhelm Fink/Brill.
- РУДНЕВ, В., 2017: *Энциклопедический словарь культуры XX века*. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус.
- УСПЕНСКИЙ, Б.Д. 1995: Поэтика композиции (структура художественного текста и типология композиционной формы). *Семиотика искусства*. Москва: Школа «Языки русской культуры». 7-218.
- ШАЙ-ЗИЯ, 1990: Арт Клуб. [https://www.youtube.com/watch?v=2oTCr_q5Eq8&t=76s].
- ШАЙ-ЗИЯ, 1994: Anti-Butya. [<https://www.youtube.com/watch?v=Kak7uWPljDM>].

Список иллюстраций

1. Галим Маданов. Телевизор. Уголок отдыха. 1989–1990.
2. Ербол Мельдибеков. Видеоинсталляция SHU-CHU. 2007.
3. Шай-Зия. Фильм Вигосрат. 1990. 01:10:00.
4. Шай-Зия. Фильм Анти-Бутя. 1994. 01:16:00.
5. Ербол Мельдибеков. Фотография.
6. Тамина Оспанова. Фотография. 2018.

Summary

Analysis of the cultural code of post-Soviet discourse and art-space is presented here in the frame of a semantic theory, in which the investigator targets the process of semantisation and the generation of texts and art-products. The following article deals with significant intermedial experiments of representatives of Kazakhstani contemporary art in the final decade of the 20th century. The cultural peculiarity of these examples of contemporary art has been identified in the process of documentation of ongoing events and the communication of real-world trauma. The works prove that exactly this kind of art has become a mediator, reflecting the quasi-real world of Kazakhstani social and cultural space. The formal intermedial experiments of Sergei Maslov (1952-2002), Erbol Meldibekov (b. 1964) and Ziachan Shaigeldinov ('Shai-Zia', 1956-2000) led not only to new art concepts, but became the only critical social-political projects, which for various reasons have not received coherent outline and apprehension, neither at the time nor since. The local cultural context of Kazakhstan, with an unofficial ban on dissent, has led to the creation of an artistic model of the world. In this model there are two concepts of the society commercialized by official art; the Eurasian and the pan-Turkic. They temporarily gave way to criticism of Sovietism – post-Sovietism as an ideological and cultural principle of life. A special place in the article is held by analysis of the influence of televisual aesthetics on the video projects of Ziachan Shaigeldinov («Burocrat», «Anti-Butja»). It shows the conversion of his art-projects into important social-political projects, anticipating many social-political realia of the post-Soviet country. In his video projects, Shai-Zia acts as a televisual narrator, who carefully considers and presents consistent stages of ongoing events. Shai-Zia interacted with

the world through the eyepiece of his camera, like he was connecting with a viewer, whom he treated as “You” on familiar terms. While watching his videos, the viewer is compelled towards sympathy and empathy. The characters of Shai-Zia are always in action; however, they are sporadic. By means of a mosaic televisual image, the artist gives the viewer much to consider. The aesthetics of intermediality in Kazakhstan’s modern art are traced in this article, and in artistic materials from recent decades by artists such as Ebrosyn Meldibekov and Elena and Viktor Vorobiov, in whose works non-artistic artefacts are refracted through artistic expression. For this reason, the media genre of photography has become the most relevant in Kazakhstani contemporary art-discourse in relation to the transmission of new ideas, because it fixed artistic actionism in Kazakhstan’s practice. As a result, Kazakhstani artists in a “preserved” art-area of ex-nomadic space have drawn up new requirements for relevant art, including use of a medium’s inherent peculiarities.

Gazinur Gizdatov

Gazinur Gizdatov – Ph.D. in Philology, Professor of the Department of International Communications of the Kazakh University of International Relations and World Languages named after Abylai Khan (Kazakhstan, Almaty)



Solid Television: Ukrainian Art of the 1990s and Its Media

Твёрдое телевидение:
украинское искусство 1990-х
и его медальность

This article presents a concise overview of the evolution of contemporary Ukrainian art, tracing its roots back to late-Soviet practices in the 1980s. Special emphasis is placed on the emergence of media art during the 1990s, highlighting the key practices and discourses that shaped Ukrainian video art in this period. The author underscores that Ukrainian video art from that era navigated between the production of visual content (films, narratives, formal experiments) and the realm of video installations and sculpture, representing and analyzing the specificity of televisual mediality. Notably, it was within the genre of media installation that Vasyl Tsaholov's concept of "solid television" took shape, encapsulating the collective exploration of Ukrainian artists in the realm of media art.

SOLID TELEVISION, UKRAINIAN
VIDEO ART, SCREEN CULTURE, ART
AND MEDIA INSTALLATIONS

Статья дает краткий обзор эволюции современного украинского искусства, которое берет свои истоки в позднесоветских художественных практиках 1980-х гг. Особое внимание уделяется появлению медиа-арта в 1990-е годы, когда сформировались ключевые практики и дискурсы, определившие специфику украинского видео-арта. Автор указывает на то, что украинский видео-арт лавировал между производством чисто визуального контента (фильмы, нарративы, формальные эксперименты) и различными видео-инсталляциями, а также скульптурными композициями, осмысляющими специфику телевизионной медиальности. Примечательно, что именно в жанре медиа-инсталляции была сформулирована концепция Василия Цаголова о «твердом телевидении», включающая в себя коллективные достижения украинских художников в сфере медиа-арта.

ТВЕРДОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ, УКРАИНСКИЙ
ВИДЕО-АРТ, ЭКРАННАЯ КУЛЬТУРА,
ИСКУССТВО И МЕДИА-ИНСТАЛЛЯЦИЯ

This article resulted from extensive observation of the development of art in Ukraine, and argues that the progression of contemporary Ukrainian art was significantly influenced by the late-Soviet period. While neo-avant-garde practices existed in the 1960s and 1970s, they did not have the same profound impact on artistic processes as the new wave that emerged in the late 1980s and early 1990s. Two crucial turning points during this period were the Chornobyl disaster of 1986 and the political perestroika in the USSR. The man-made disaster not only fostered disbelief in Soviet socialism but also cultivated an ironic and critical attitude among young people. Perestroika, on the other hand, facilitated the emergence of young unofficial artists on the Soviet art scene, many of whom became the vanguard of the “contemporary” or “alternative” art movement.

During this time, video art, as part of the broader field of media art, began to flourish in Ukraine with the support of grant-funded Western organizations. The rise of artistic video was also influenced by the rapid development of media infrastructure, the liberalization of late-socialist television, and the widespread distribution of films through video cassettes. While the relationship between art and television had undergone multiple transformations in the Western world from the 1960s to the 1980s, Ukrainian artists started actively re-evaluating the role of mass media only in the early 1990s. However, it is worth noting that the Western theories of media, despite influential figures like Jacques Baudrillard, Roland Barthes, and Marshall McLuhan, did not necessarily resonate with Ukrainian artists at the time.

By presenting Ukrainian media practices, which were outside of Western historiography and periodization for some time, we hope to help researchers better understand the history of video and television in Europe. The Ukrainian video art of the 1990s serves as a valuable

case study for comprehending the medium's history and aesthetics. It allows us to examine video in terms of its materiality, affordances, and conventional usage, and in relation to everyday cultural perceptions of its significance within a given historical context. In this way, we can trace the cultural function of video and television, which refers to the ways in which it was "valued or not valued, made authentic or inauthentic, legitimate or illegitimate" (Newman: 3). Video, including television, was not merely a collection of objects and activities, but a dynamic network of concepts within the collective consciousness. Our comprehension of the materiality and artistic significance of television and video was shaped by the influence of discourses surrounding video technology, as well as the behaviours and social beliefs associated with it. This text provides partial insights into the discourses and practices surrounding television within artistic circles of late-Soviet and post-Soviet Ukraine. Taking into consideration the site of production (why television appeared in art) and works themselves (how television was depicted/re-thought in art), this research still lacks analysis of perception and audience reactions.

LATE SOVIET UKRAINIAN ART

Peter Osborne indicates that (in the West) new art originated in the early 1960s in opposition to neo-avant-garde practices and famously claims that contemporary art is post-conceptual art (Osborne: 19). The reason for the rapture he sees in the 1960s, caused by a "complex conjunction of social, political and cultural radicalisms that swept through not just North America and Western Europe" (Osborne: 19–20). In Soviet Ukraine, the neo-avant-garde of the 1960s mainly tried to reconnect with pre-war aesthetics, while conceptualism was almost

1

Amir Weiner claims that Soviet socialism was already different after 1945; it turned from 'robust' to 'retiring', but the final decomposition took place only in the second half of the 1980s, see: (Weiner).

invisible. Thus, not the 1960s instigated new Ukrainian art, but the 1980s, which in Eastern Europe could be considered as the continuation of the "long sixties".

New Ukrainian art, which developed in the late 1980s, was often called in Ukraine 'suchasne' [contemporary] or 'aktualne' [actual] and metaphorically framed by critics and art historians as a 'new wave' [nova khvyliia] (Skliarenko: 18). This new wave was a direct response to the Chornobyl nuclear disaster in 1986 and the reforms implemented by Mikhail Gorbachev in the USSR. These two significant factors, the aftermath of the disaster and the political changes, greatly influenced contemporary Ukrainian art practices, which often embraced the carnivalesque concepts of Mikhail Bakhtin. In the UkrSSR, party officials were specifically instructed to engage in dialogue with various groups of young people, emphasizing conversation and persuasion rather than imposing the knowledge or beliefs of the older generation (Mickiewicz: 5). This trust in dialogue and discussions with the young generation, as the founders of Soviet socialism assumed, had the power to fuel a new flame in fading fire of socialist civilization.¹

The first extensive exhibition of new and young Soviet art took place in 1987 in Moscow and was followed by similar artistic shows in other cities, like L'viv (*Invitation to Discussion* exhibition curated by Yurii Sokolov) and Kyiv (*Youth of the Country* exhibition) (see interview with Olexandr Soloviev (*Ukrayins'ka Nova Khvyliia. Mystetstvo Druhoyi Polovyny 1980-Kh - Pochatku 1990-Kh* Rokiv: 31–32). The artistic exhibitions organized in 1987 under the Soviet regime were categorized as "new art" or young Soviet art. These exhibitions often originated from informal artistic gatherings known as Plein-air, such as the one held in the Ukrainian village of Sedniv in Chernihiv oblast (Shiller). The youth edition (#10) of the Soviet magazine *Iskusstvo* in 1988 was

entirely devoted to the Moscow exhibition of 1987, delving into discussions about the various aspects of young and contemporary art. Editors maintained:

[...] Till now, young artists were separated from wider social life by slogans, which claimed that we do not have generational conflict in the USSR. This situation led to the formation of independent young culture [...] We share the party's claim that each generation should say its word in history, but more importantly – young people will have to show and express the amount of huge intellectual potential that has been accumulated during Soviet rule (*"Molodye o Molodykh"*: 1).

Within the pages of this magazine, Olexandr Soloviev, a young and promising Ukrainian critic, expressed his views on the state of the contemporary world in the 1980s. He highlighted the existence of an existential crisis and emphasized the role of reflexive contemporary art in overcoming this crisis. Soloviev informed Soviet readers that young Ukrainian art followed a trajectory similar to other international artistic trends, including the *new image* (USA), *trans-avantguardia* (Italy), *new expressionism* (Germany), and *new subjectivity* (France) (Soloviev, *"Po Tu Storonu Ochevidnosti"*: 36). As an example of Ukrainian postmodern trans-avant-garde (consider the tension between neo-avant-garde and contemporary art of the 1960s, indicated by Osborne), Soloviev used works of young artists from Kyiv, especially the painting of Arsen Savadov and Yuri Senchenko *Cleopatra's Sadness* (Fig.1), which was displayed in Moscow's exhibition of 1987.

Soloviev regarded this painting as an epitome and metaphorical depiction of its era. The artwork contained significant references to art history while simultaneously conveying an ironic commentary on the

2

See an interview with one of the pioneers of new art after 1986, ("Arsen Savadov: My Characters Are Personalities with a Vague Understanding of Reality")

state of the present, particularly in relation to Soviet contemporary art. This ironic stance adopted by Ukrainian art in the late-1980s became the prevalent attitude within the artistic community.² Soloviev's publication marked a significant breakthrough in understanding 'young art' as post-modern and drawing connections to the emotionally driven paintings of the 1980s. This artistic approach stood in contrast to the 'colder' conceptualism often embraced by Moscow-based artists. Moreover, Ukrainian contemporary art was described through the lens of its own distinctive school and tradition. Prior to this, the art scene in Ukraine primarily relied on borrowing theoretical models and artistic concepts from other cultural centres, whether in the West or the East.

From Moscow's perspective, Ukrainian art was considered Southern (geographical metaphor), and this perception of *warm* (emotional) art from the South was often borrowed by Ukrainian critics. Russian imperial art historical tradition termed Ukrainian art as 'south-Russian' [yuzhno-russkoe], therefore it was not astounding that one of the first exhibits of young Ukrainian art in the Soviet capital, called *Babylon* and organized by Marat Gelman in the Palace of Youth, was perceived in similar terms. 'South-Russian wave', 'new wave', 'warm postmodern', 'new southerners', 'south alternative', or 'trans-avant-garde neo-baroque' – these are among the few titles, which were used by Soviet critics to describe young Ukrainian art from the late 1980s.

As often happens in colonial histories, Ukrainian artists and critics borrowed the notion of 'new wave' from the outside but removed the 'southern' topos from it. In 2009, the National Art Museum of Ukraine in Kyiv, to commemorate its 110 years, organized an exhibition called *Ukrainian New Wave: Art of the Second Half of the 1980s - Early 1990s*. This exhibition, curated by Oksana Barshynova, was specifically dedicated to postmodern Ukrainian art, which was characterized by irony,

simulation, provocation, or following the rules of *Das Glasperlenspiel* (Barshynova: 12). In 2014, known Ukrainian art critic Hlib Vysheslavskiy defended his Ph.D. thesis at the Institute of Problems of Contemporary Art (Kyiv), which was titled *New Wave in Visual Art of Ukraine in the Late 1980s and Early 1990s*. Obviously, the perception of 1980s art in terms of ‘new wave’ dominates in post-Soviet Ukraine.

But this was not the only view on young and new art which developed in Soviet Ukraine in the late 1980s. Jerzy Onuch, a Canadian citizen, born in Socialist Poland and having a Polish-Ukrainian identity, came to L’viv in 1991 to participate in the event *Biennale of Ukrainian Fine Art ‘Lviv-1991’*. He was struck that the identity of young Ukrainian art was constructed from Moscow’s perspective, and wanted to add another dimension to this story. Thus, in 1993 he organized in the Centre for Contemporary Art ‘Zamek Ujazdowski’ (Warsaw) an exhibition called *Steppes of Europe*, which featured not only artists from Kyiv (like Arsen Savadov, Oleh Holosii or Oleh Tistol), but also young artists from L’viv (like Andrii Sahaidakovskiy or Vasyl Bazhai). Interestingly, this exhibition framed new Ukrainian art not as a South-Russian wave, or a ‘new wave,’ but as a ‘European fringe,’ using a geographical metaphor similar to Moscow’s critics. He believed that what was artistically made in Ukraine in the late-1980s was peripheral, but this was not the periphery of Moscow but rather the periphery of Europe, the ‘steppes of Europe,’ wild and almost unknown artistic territory.

Consequently, the late 1980s saw Ukrainian fine art flourishing through an active exchange with both the art scene in the Soviet capital and contemporary art movements from the Western world. The emergence of contemporary Ukrainian art as a distinct presence garnered recognition from local and external critics. However, the process of understanding and interpreting the artistic practices of that period

FIG. 1 ▶

Arsen Savadov, Georhii Senchenko, *Cleopatra's sadness*. Oil on canvas. 1987



3 On late Soviet 'stioib' see Aleksei Yurchak's highly influential work of American anthropology: (Yurchak).

4 Some of the posters from the important L'viv exhibition *Invitation to Discussion* (1987), curated by Yuri Sokolov were exhibited in Kyiv (PinchukArt-Centre) in 2018 at the show *Red Book: Soviet Art in L'viv in the 80s - 90s*, see: <https://pinchukartcentre.org/en/exhibitions/red-book>.

still involved borrowing models and tropes from external sources. The post-traumatic aftermath of the Chornobyl disaster and the post-colonial quest for a unique identity significantly influenced the approaches of Ukrainian artists. Irony and *stioib* (a form of satire) became prominent tools utilized by many artists as they navigated these complex circumstances.³ Often contemporary art was involved in dialogues and discussions,⁴ which, though not regarded by the authorities too seriously, later held great power to change the cultural situation in the country.

UKRAINIAN MEDIA ART IN THE 1990S:

DIFFERENT PERIODIZATION

During the late-1980s and early-1990s, Ukrainian contemporary art underwent a rapid evolution, and 1993 became a pivotal year for

the emergence of new genres and approaches to artistic creation, particularly in association with television and media. Local artists fearlessly delved into various contemporary art genres such as performance, installation, happening, lend-art, and kinetic art. In addition, postmodern artists incorporated innovative elements into their creative repertoire, such as works in progress (highlighting the incompleteness of the artwork as a deliberate aspect), anamorphoses, text marginals, video art, and immersive environments. Discussions surrounding the colonial position of Ukrainian culture within the USSR and its post-colonial state had been ongoing since the dissident samizdat movement of the 1960s.

While Ukrainian media art of the 1990s may not have been as well-documented or widely recognized as some other art movements of the time, it played a crucial role in shaping the contemporary art landscape in Ukraine. The experimentation and exploration of video as an artistic medium during this period laid the foundation for the continued development of media art in Ukraine in subsequent years. To forge authentic characteristics, artists employed diverse strategies. Some groups sought legitimacy by drawing inspiration from local or national historical references, while others found validation through engaging with global artistic trends or exploring entirely subjective experiences.

Since both television and video share a common technology, especially in terms of how the final images and sounds are presented and experienced, the relationship between artists' video and broadcast TV was complex in many countries (Meigh-Andrews: 2). The pre-1965 activities of artists Nam June Paik and Wolf Vostell, in appropriating the television apparatus and presenting the domestic TV set as an iconic object, were crucial to the establishment of video art as discourse, and

influential on subsequent generations of video artists (Meigh-Andrews:10). Successive video artists were often concerned with the disassembly of the television set as a physical object and the reinterpretation of the TV signal; another camp of artists considered its role in contrast and distinction to ordinary TV as a mass medium (Boyle). Many artists in Western countries took up a position against television and sought to change it or challenge the cultural stereotypes and representations it depicted. In the 1970s-1980s video art progressively dissociated from television, instead artists used the medium of television to express conceptual ideas and also to convey ideas about time and space (Newman: 33).

The TV set as an object and a metaphor made a cultural circle between the 1960s and 1990s; being treated in the early stage as an entity of home settings from which 'external' ideology spans into the privacy of the house or apartment, and obtaining nostalgic qualities in the 1990s when the technology was close to obsolete. During these thirty years of evolution, 'television as a box' produced additional genre forms and metaphors. As a lighting box (Westgeest: 86), a TV set was sometimes treated as a special material object within complicated installations (like in the works of David Hall) when its physical qualities were emphasized. Out of this approach was derived the genre of videowall, with its magnifying effect, while other artists strove to hide the materiality of the box, emphasizing the image/visual quality of the monitor's broadcasting. In many artworks where a TV set plays a role, interaction with it could lead to the total destruction of the object, breaking out of the box, or desire for interactivity and inclusion of a visitor (as a co-author or as a visual object). So, to sum up, when in the 1990s, the video was turning into a flickering live mural disassociating from the box of a TV set or a monitor, its connotations of domesticity,

the lightbox, anthropomorphism, outside-inside, window, sculptural object, etc., steadily vanished in many gallery spaces and art practices. But video art did not become cinema nor purely projection art; it held to its history and often employed strong media metaphors.

We hardly find the same tendencies in socialist Ukrainian art, which reacted to the omnipresent media (mainly video technology) only in the late 1980s and early 1990s. Ukrainian video art had a distinct path of development and could not emerge in the 1960s since the art world and video technology had different functions in UkrSSR (Gržinić: 25–27). If video art⁵, as Michael Newman insists, “has always been understood by practitioners and critics in relation to commercial television” (Newman: 30), there was not commercial TV under socialism. Slight market changes in Soviet media took place only after 1986, but viewers’ participation and manipulation of the TV image were not in the imagination of late-socialist artists. In the USA or Western Europe, video art already in the 1960s became known for its expressive and artistic utilization of television technology, playing a role in ideological battles against domination. However, we lack documented Ukrainian perspectives that view television as a ‘creative medium’ (echoing the name of a 1969 exhibition at the Howard Wise Gallery in New York) in a similar manner.

Michael Newman’s treatment of Western video development from the position of ‘revolutions’ that are closely connected to American aesthetics and history, produces teleology of video, which places post-Soviet countries like Ukraine on the periphery of actual or global artistic development. And it is tempting to explain East-European media art as a process of perpetually catching-up, but such an approach leads us to certain technological determinism or mechanistic causality when specific stages of artistic evolution are linked to some technology and

5
In American discourse, video was synonymous with television in the 1950s

its ultimate interpretation. Marita Sturken affirms that any art should be treated as a phenomenon, interwoven with local ideological discourses and aesthetic practices:

The assumption that the aesthetics of video is a direct result of its properties leads us into technologically determinist terrain yet again. Technologies such as television do not simply appear at [a] specific point of history, they arise out of specific desires and ideologies. However, this distinction does not negate the fact that video has a specific phenomenology, which affects our experience of the medium (Sturken: 118).

Certainly, early American or European video artists explored the specific properties of video not only in order to distinguish it from other fine art media such as film, painting, and sculpture but because these properties also had much in common with other concerns of the period – especially those of Conceptual Art, minimal sculpture and performance. Similarly, Ukrainian artists of the late 1980s and 1990s considered video in relation to painting or sculpture and understood its nature within a discourse of conceptualism, performance, and installation. Critics, such as Olexander Soloviov, who did not find ‘new art’ behind Ukrainian video practices of the 1990s, were keen to discover inherent medial properties of video, which for them had been lacking from many artworks. In their view, each art form should have its own fundamental characteristics and aesthetics, though scholars warn us that a technology-dependent relationship is especially problematic in relation to any art historical analysis.

A discussion of video’s intrinsic characteristics has been the leading approach to tracing the medium’s history, and this reveals a fundamental problem in any analysis of the relationship between American or European cultural creativity and technology (Meigh-Andrews: 7).

In post-Soviet Ukraine, video's identity as a medium remained not in its being (the production of the analogue signal in the form of television) but in its use: how it was imagined, constructed, promoted, applied, and represented. For many contemporary artists, television, and video were a by-product of other technologies and became the source of multiple practices, battles, and disagreements. Video, as affirms James Moran, is too incomplete a medium for any particular narrative to rationalize its essential substance (Moran: 32). Thus, technical determinism, or western-oriented periodization of television and video, must be replaced by a historically material model emphasizing a dialectic of technology and practice mediated by human desire and intention, which is special in any given historical moment.

THE IMPACT OF THE SOROS CENTER FOR CONTEMPORARY ART

In the late 1980s, Ukrainian artists who aligned themselves with the contemporary art movement often found themselves grappling with familiar existential questions: What defines art, and what falls outside its boundaries? How does the artwork interact with its audience? Is the quality of a piece still paramount, or should we prioritize its essence? Should art solely be pursued for its aesthetic appeal, or can it transcend into a way of life? How does art connect to the world and its creator? Does the artwork continue to belong solely to the artist? However, amidst these ongoing inquiries, something new emerged in the early-1990s. Ukrainian artists increasingly began to contemplate the concept of new media and whether art should embrace and utilize new tools and technologies, adding a fresh dimension to their artistic exploration.

Alisa Lozhkina and Oleksandr Soloviov admitted that in the mid-1990s, Ukrainian contemporary art was marked by two trends, mainly

institutional reshuffling, and the arrival of media art (Soloviev and Lozhkina). The active work of the Soros Art Centers in Ukraine played a significant role in determining the local artistic situation until the end of the decade, and many art institutions or galleries followed the model offered by this western-style organization. The activities of the Soros Center for Contemporary Art (SCCA) not only provided Ukrainian artists with valuable insights into new trends within the global contemporary art scene but also played a significant role in initiating new projects. Among initiatives which turned Ukrainian artists' attention to new media was a project InfoMediaBank, which organized an operational studio and lectured artists on various techniques such as morphing, generative art, interactive art, 3D modeling, net.art, etc. After each workshop, artists created new works, and soon it became obvious that it was necessary to produce a new exhibition platform for presenting media art made during masterclasses, specialized training, or in response to grants.

The establishment of the SCCA in Kyiv in 1994 played a pivotal role in fostering the emergence of early media art. Housed within the former academic wing of the Kyiv-Mohyla Academy, the SCCA had a stated mission to facilitate the transformation of ex-authoritarian countries into open societies, as noted by Alisa Lozhkina (Lozhkina: 303–04). However, an alternative perspective could suggest a sense of superiority and a hegemonic endeavor on the part of certain Western funds or organizations to reshape former socialist cultures in alignment with the principles of liberal, market-oriented democracy. The leadership of the institution, initially under Marta Kuzma and later succeeded by Jerzy Onuch (both experts on foreign art), introduced diverse methodologies to educate local artists on the intricacies of contemporary art. These initiatives encompassed more than just exhibitions; they

also included the establishment of a modest grant system. Artists were required to acquire the skills of articulating their artistic proposals through formal applications. Additionally, practical masterclasses were organized to assist artists in adapting to the demands of a market-oriented economy.

In the final years of the Soros Center for Contemporary Art in Ukraine, curators of this program, Natalia Manzhali, and Kateryna Stukalova, formed an artistic event called KIMAF (Kyiv International Media Art Festival), which had several editions from 2000 to 2002. This festival offered Ukrainian artists the first specialized space where local media artists exhibited with their external colleagues. However, this phase of media art development in Kyiv came to an end with the closure of the SCCA in 2004. Consequently, there was a discontinuation of artistic residencies and the well-equipped media laboratory, leading many artists, particularly those who had experimented with video in the 1990s, often with the support of SCCA grants, to return to more conventional mediums such as painting and photography. Armed with the knowledge gained from InfoMediaBank, some artists ventured into fields like design and mass media production.

Soros CCA in Ukraine instigated a surge of interest in curatorial practices and new media, in particular, video art, whose full-scale entry into the discourse of Ukrainian art begins in the mid-1990s. Ukrainian artists who went into the camp of contemporary art, often were attracted by new media, which helped them to step away from conventional oil painting. As Arsen Savadov claims:

Sometime in the 1990s, I realized that I was bored with painting. I started working with new media, not just photography; I made huge banners, videos... It was inherent to that time because we were going

through this stage of our development. We [...] dived into Moscow conceptualism and liked it! But with time it became clear that we have to look for our own path (“Arsen Savadov: My Characters Are Personalities with a Vague Understanding of Reality”).

Many artists of this period shared such an attitude and were eager to experiment with various media, although it was not easily accessible. A video camera in the late-1980s and early-1990s was a luxury for artists, but many painters were keen to try the new medium. Legendary Ukrainian artist Kyrylo Protsenko started experimenting with cinema in the early 1990s, using a 35 mm camera, which was more accessible in Kyiv, with its rich cinematic culture. He recalled that: “Video art then directly depended on the video camera. So, if someone had a video camera, it was like a little spaceship” (Horodivska). He, like many other artists of the time, would classify their media art trials as “experimental films”, or “video clips”, closely connected with sound or music.

An exemplary film, or a quasi-movie, which has elements of both professional and amateur cinema, embodying such aesthetics was Vasyl Tsaholov’s video, called *Milk Sausages* (1994) (Fig.2). The main character in this experimental video film was played by art critic Oleh-Sydor Hibelynda. It is a story of a maniac who dreams of ruling the world, and it is not a horror in its purest form, but a very ironic parody, in which fear is rather imitated. One may read this work within the aesthetics of (anti)cinema or irony, but Yanina Prudenko affirms that Tsaholov’s video can also be treated as media activism and criticism of television. By her interpretation, *Milk Sausages* [Molochni sosys-ky] was a reaction to the television of the post-Soviet 1990s when cable TV overloaded people, with multiple VCRs and video cassettes



◀ **FIG. 2**
Vasily Tsaholov, *Milk Sausages*. Video. 1994
Image courtesy
of Mystetskyi Arsenal,
Kyiv, Ukraine (<https://artarsenal.in.ua>)

of Western movies entering private apartments, and public video salons where one could see cheap films and porno (Platonova). Tsaholov's video was an attempt to make a B-movie, but in the style of mimicry and post-modern irony characteristic of art circles of the time.

BETWEEN IMAGE AND TEXT

One of the main themes of the mid-1990s in Ukrainian art was the change of textual culture (sometimes called, after McLuhan, a 'Gutenberg consciousness') to screen perception and visual culture. Many artists still shared discursive frames on art borrowed from conceptualism, with its preoccupation with text and sign. The common discussion within artistic circles of the time was about relations between text and image, concept and form. Kateryna Stukalova wrote

in an essay about Vasyl Tsaholov's exhibition *You Can Eat What You Can Eat* that the artist is not avoiding 'text' but rather:

[...] his actions are aimed more at the creation of those "author's texts" with which they are necessarily accompanied [...] The action/performance becomes only an occasion to create a full-fledged text, a kind of artist's manifesto. Perhaps, this is one of the reasons for abandoning the practice of painting – because the text that complements the pictures is nothing more than an auto-interpretation, a situation where the artist becomes "his own critic" (Stukalova, "Vasyl Tsaholov. Mozhna Jisty Te, Shcho Mozhna Jisty").

The theatricality in art was often discussed as if it constituted part of national tradition, beginning in the late Renaissance and Baroque. In the 1990s, to think about a video without references to text or film culture was rather challenging for Ukrainian artists, and they still had to develop their own discourses on new media, reality, and representation. Artists often were unaware of the history of Western video or media art but actively tried new technologies and made experiments. Orest Sikora, writing about Ukrainian video art in 1996, stated that, despite an influx of video works, it was difficult to affirm that these works constituted art, as the creators often had little awareness of artistic conventions and discourse (Sikora). Because of this 'amateurism', known art critic Olexandr Soloviov even in the late-1990s, was still doubtful of the new Ukrainian media art, especially in researching its own ontology, claiming that:

The reasons for the increased interest in video and new media in Kyiv and Odesa are predetermined by the long overdue need to move away

from the picture-centrism inherent in Ukrainian art. However, the new Ukrainian video is still far from understanding the cardinal problem generated by new technologies – the problem of Vision (Soloviev, “Kiev. 1998 god: ‘Fotoshok bez fotoshopa’”).

Soloviev believed that the technological culture of the 1990s led to a change in the very nature of visual perception, foreseeing the destruction of familiar art historians’ concepts such as “observer” or “image” and producing artificial visual spaces that would be fundamentally different from the imitative possibilities of cinema, photography, and television. As for Ukrainian video art, it was still an imitative (mimetic) media, so the established status quo between the “observer” and the “image” was not violated. Therefore, Soloviev assured that Ukrainian video of the 1990s was still a pictorial art, often conceived and described by the categories of conventional visual art. Ukrainian video as mimetic media was “spiritual video”, claimed this critic in his review, most likely indicating that it was missing ‘sober’ conceptuality (Soloviev, “Kiev. 1998 god: ‘Fotoshok bez fotoshopa’”). Soloviev’s criticism of the visuality of Ukrainian video art was rather a utopian desire than a real possibility. As it was difficult to imagine pure television art elsewhere, Ukrainian artists were bound with concepts and ideas of fine art within, and from the conventions from which they emerged.

In Kyiv, this transition from text to new image was emphasized by the project *Barbaros: New Barbaric Vision*. This exhibition took place in March 1995 in Central Place of Artists [Tsentralnyi dim khudozhnyka] and combined various important Ukrainian artists of the time (Soloviev and Lozhkina). Within the framework of the show, Arsen Savadov and Heorhii Senchenko (with the participation of Olexandr Kharchenko) created the installation *Bar-Bar-Ost*, within which they

exhibited a whole series of shocking works, from the video recording of the crucifixion with the participation of an actual Kyiv ‘urban freak’ to photographic documentation of the first Chechen war, where the most shocking moments were smoothed over by the introduction of elements like children’s bunny suits with ears. The work was complemented by giant decorative spoons from the arsenal of theatrical decorators, real cow hides, a smoke machine in the hall, and the authors of the installation themselves walked around in monster masks at the opening, playing the role of bartenders-cupbearers (Soloviev and Lozhkina). Such projects aimed to create synthetic environments, where video, installations, sounds, and more conventional images, played together in a form of theatrical settings.

Video art developed in various Ukrainian cities like Odesa or Lviv more as a synthetic phenomenon, often exhibited as cinematic video installations, that is, video recording or video loop (shown from a TV set) was meaningfully attached to other art objects. Video works from the 1990s were created in such a way that the video was not a closed object in itself, not a film or abstract video, but more than often interacted with the space, and with other pieces, conjuring up associations in the viewer’s imagination. It was common for the artist to cite, borrow, remake, and work with found footage, in order to create ironic and burlesque statements.

VIDEO, SCULPTURE, AND CINEMATIC INSTALLATIONS IN THE 1990S

Ukrainian artists and critics often described this interest in media in the mid-1990s not from the viewpoint of video, but rather from the perspective of the screen. Alisa Lozhkina, Olexandr Soloviev, Mykhailo Rashkovetskii, and other authors who wrote about media

art of the time, repeatedly considered it a 'turn to the screen,' 'screen culture' [ekranna kultura], or monitors but avoided using television as a term (Vyshelevskyi: 53–70). Conceptually for local artists, there was no direct correlation between television and video, at least on the level of language. So, artists either thought about video in terms of films (often purchased on video cassettes), a visual stream/broadcasting or in terms of objects/show-boxes, like TV sets and monitors. The obvious reason for such comprehension of video as art was the frequently-used genre of video installation, or making artistic environments with TV sets or monitors.

Ukrainian artists of that time interacted with screens and made artistic installations, in which monitors played an important role. According to Helen Westgeest, the viewer plays a pivotal role in installation art, and their active participation is significant. She regards video installations as either cinematic installations or as installations within the broader realm of art. In these installations, the evolution of the dispositif, the blending of actual space with imaginary space, holds great importance:

Video installations are not only closely related to installation art, but as spatial arrangements of moving images they are also part of a development from classical cinema toward cinematic installations (Westgeest: 81).

In the 1990s, Ukrainian artists were more likely to think in terms of such 'cinematic installations' (mentioned by Westgeest) and preferred space arrangements, sculpture, or theatrical effects while often evading displaying so-called linear video or abstract video flow. One of the most noticeable early installations in Ukrainian art was *Local Sensing*

6

This work was exhibited in Odesa at the important project “Free Zone” [Vilna Zona], see: (Kovalchuk)

[Lokalne zonduvannia], produced in 1995 by Eduart Kolodii and Ihor Khodzynskii (Vysheslavskiy: 62). Artists aimed to integrate the visual elements emanating from the monitors and the physical configurations of television sets, transforming them into installation objects.

Anatolii Hankevych from Odesa, who produced notable media artworks during this period, serves as a prime example of an artist who transitioned into new areas of art (“Hankevych pro Hankevycha”). Within the installation titled *Katholikos* (1994), Hankevych captured a recording of himself simulating crucifixion (Fig. 3). As part of the installation, he mounted a continuous video loop of his exposed body onto a wooden cross, which was then displayed on a television screen.⁶ This work had several referential levels: having the title *Katholikos* and presenting a cross alluded to religion (*Video Installation “Katholikos” A. Gankevich 1994*). However, a viewer was proposed to behold not a figurine of Christ, like in a church, but rather the *mise-en-abyme* (an infinitely recurring sequence) video image of an artist, which placed a spectator as if between two mirrors. It is intriguing to compare Hankevych’s crucifix installation and Keith Haring’s graffiti artwork from 1984. Both pieces explore thought-provoking themes, such as the contrast between wealth (symbolized by the use of dollars) and the artist, and the symbolism of television as a form of religion or iconic representation. In Hankevych’s work, one can also consider the influence of Nam June Paik’s *TV-Buddha* (1974), which further adds to the discourse surrounding the portrayal of television as a significant cultural symbol.

There are interesting parallels to be drawn between *Katholikos*’s portrayal of the artist as a martyr and the concept of simulated or unreal martyrdom as examined by Jean Baudrillard’s theory of simulacra. Both Hankevych’s installation and Baudrillard’s ideas delve into the



◀ **FIG. 3**
Anatolii Hankevych,
Katholikos. Video-in-
stallation. 1994

notion of artifice and the blurring of reality and representation. One intriguing comparison lies in the substitution of Christ's traditional crown of thorns with an artificial wreath surrounding the TV screen in Hankevych's installation. This alteration introduces a distinct layer of symbolism, evoking notions of artifice, constructed narratives, and the manipulation of religious iconography within contemporary contexts. By exploring these themes, the artwork prompts us to contemplate the nature of representation, the authenticity of martyrdom, and the complex relationship between art, reality, and simulation.

The title *Katholikos* carries significant meaning, rooted in the Latin and French words derived from the Greek adjective “*katholikos*”, which translates to “universal”. By invoking this term, Hankevych's installation suggests an association with the concept of universality. In the context of TV as a universal religion, the title can be interpreted

7

I would like to acknowledge Maria Zhukova for bringing to my attention the significant role of perestroika (in Ukrainian *perebudova*) in the late 1980s, which successfully engaged alternative artists with television. She highlights the transformative nature of this period, wherein television ceased to be solely a tool of propaganda and dominance but also became a realm for self-reflection, see: (Zhukova 164)

as a provocative commentary on the role of television as a pervasive force in contemporary society. It hints at the idea that television functions as a quasi-religious institution with its ability to reach a broad audience and shape collective consciousness. In this sense, TV serves as a ubiquitous source of information, entertainment, and shared experiences, assuming a position of influence and authority akin to that of a religion. By aligning the notion of universality with TV, Hankevych's work prompts us to question the impact and significance of this medium as a cultural phenomenon. It raises concerns about the power of television in shaping our perceptions, constructing realities, and potentially replacing or supplanting traditional religious or spiritual beliefs.

Anatolii Hankevych's utilization of the TV set as a tool for self-reflection represents a progressive development in artistic representations of television.⁷ It can be seen as a simultaneous amalgamation of the European tradition from the 1960s, as exemplified by Nam June Pike and many others, and a demonstration of new artistic tendencies. On the one hand, his work aligns with the lineage of artists who explored television's symbolic and cultural significance and considered it a powerful medium with societal implications. But his approach also showcases innovative and contemporary tendencies of the 1990s. By employing the TV set as a tool for self-reflection and introspection, he highlights its evolving role and its impact on personal identity and artistic expression. This combination of historical reference and forward-thinking experimentation demonstrates Hankevych's ability to bridge the past and present, creating a thought-provoking dialogue between established artistic traditions and emerging practices.

TV sets and video played an important role in the art project *Kandinsky Syndrome* (curated by Olena Mikhailovskaia, Mykhailo

Rashkovetskii, and Olexandr Roitburd), which was arranged in Odesa in 1995. Curators meticulously played with the last name of Kandinsky, a famous artist (Wassily) and psychiatrist (Victor). The curatorial text indicated the syndrome of psychic automatism (known as Kandinsky–Clérambault syndrome), which manifests itself in the alienation or loss of one’s own mental processes by the self, an awareness of extraneous influences of undefined or concrete force (“Kandinsky Syndrome”). The syndrome is characterized by paranoid schizophrenia and features like pseudo hallucinations, delusions of control, telepathy, etc. But at the same time, this syndrome explains the post-modern situation:

In the murderous, rational world of advancing technology and the individuality-destroying values of the new consumer society emerging on the ruins of the Soviet empire, the artist has no choice but to rush forward to conquer the irrational. Armed with asociality and immoralism, protected by total skepticism and disillusionment, the artist is once again staking on Kandinsky’s principle of “inner necessity”, which is an immutable condition for creativity – a notion that has, unfortunately, slipped from the active tools of contemporary culture into the realm of ideal notions (“Kandinsky Syndrome”).

In Olexandr Roitburd’s installation, a video borrowed a sequence from the renowned TV series *Twin Peaks* (David Lynch, 1992). This particular sequence depicted a column of flame emerging from the head of the demonic protagonist. The video was shown on a TV set, an immanent part of the installation, placed on the top of a readymade kitchen gas stove (Fig. 4). Thus, the visitor was exposed to a double television reference: a TV set, which had a connotation of domesticity, showed a video sequence from a television series (living room art,

virtual delirium) while another domestic object, such as the kitchen gas stove, formed a quasi-imaginary and surrealistic delirium arrangement in real space. The work's elements highlight the additional theme of consumerism (the parallel between the stove and TV, as well as the connection between meal and broadcast) and its impact on the assimilation of television series as easily-consumed cultural products in a post-socialist setting.

Similarly to Roitburd's cinematic/television citations, the work *Post-mortem* by Myroslav Kulchytskii and Vadym Chekorskii presented at this exhibition, a monitor showing a looped fragment from the French film *Savage Nights* (Cyril Collard, 1992), perched on a hospital gurney hanging from the ceiling (Rashkovetskii). The installation had clear references to the film's main character Jean, who, as Collard commented, struggled with illness (HIV positive) and with human stupidity, with all sorts of racism, and tyranny. Hence, television as a phenomenon and as an object was included in a cinematic art installation, in which references to film culture were not only on the level of discourse but also visible within the art environment/installation.

Yanina Prudenko suggests that the act of appropriating films or sequences from TV serials in installation artworks enables an examination of television as a subject and encourages artistic self-reflections (Platonova). The 1990s opened to the post-Soviet public the Western phenomenon of lengthy television series, so artists like Oleksandr Roitburd used video loops appropriating television films in order to make their pathetic, funny, or grotesque comments about the new (for post-Soviet people) media reality.⁸ According to Hlib Vysheslavskii, an important impulse for the development of, as he called it, *appropriate video*, among Ukrainian artists was a seminar, Videocontext, organized in 1998. Initiated by the Soros Center for Contemporary Art



◀ **FIG. 4**
Olexandr Roitburd,
Éric Troncy's Hypnotic
Session. Video-instal-
lation. 1995 (Odesa)
Image courtesy of
Mystetskyi Arsenal,
Kyiv, Ukraine ([https://](https://artarsenal.in.ua)
artarsenal.in.ua)

in Kyiv, the seminar invited known media archaeologist Erkki Huhtamo, or Polish artists like Marek Wasilewski or Mirosław Kaczmarek, and together with local Ukrainian artists, the group aimed to create new media works. Artists widely used aesthetic and technical methods drawn from post-modern art, such as appropriation, montages, citations, pastiche, destruction, and irony (Vyshelevskii: 56).

Ukrainian artists often followed their Western colleagues, who frequently used television monitors as parts of installations or sculptures. TV boxes served as references to domesticity and intimacy. Indeed, in the 1960s-1980s, the effects of the monitor were unavoidable until the emergence of video projections that filled gallery rooms in the 1990s. During this earlier period, the monitor established the optimal viewing position for the observer, often being perceived as a 'talking head' due to its anthropomorphic qualities. Nam June Paik's *Family*

8
In Soviet media culture, television series had different associations than in the West since socialist miniseries of the 1970s were ideologically burdened, while the TV series as part of popular culture arrived only in the early-1990s, in the context of post-socialist transformation.

9

See the documentation of this installation here: <http://www.mediaartarchive.org.ua/media-art/kiss-on-the-glass>.

10

On the metaphor of a TV set as boxes, see: (Flusser).

of *Robots* (1986) exemplified the ultimate embodiment of monitor anthropomorphism, while Jan Dibbets' *TV as a Fireplace* (1969) presented the monitor as a vivid metaphor for domesticity. But in Ukrainian contemporary art, TV sets, as part of sculptures or installations, obtained additional meanings, which derived from the developing media culture of the 1980s and early 1990s.

Ukrainian artists often thought about the screen as if it was a painting; a semi-image. The medial ontology of the television set also bore similarities to Leon Battista Alberti's metaphor of the painting as a window, connecting the viewer to the outside world and to history. As a result, the TV set was occasionally treated as a space that bridged the realms of interior and exterior, creating a connection between the viewer's internal and external (often mediatized) experiences. In certain installations, television monitors were combined with negative spaces, a common approach in modern sculpture, effectively "activating the internal space of the imagination and creating awareness of the processes whereby viewers fill in the gaps" (Elwes: 148). A similar approach can be found in the interactive installation *Kiss on the Glass* [Potsilunok na skli], produced in 1996 in Odesa by Vadym Chekorskii and Myroslav Kulchytskii, in which visitors were invited to talk on the phone with the character featured in the video on the TV set.⁹

The inclusion of the recipient in the installation is undoubtedly influenced by the rich tradition of performance art. In American and European media art of the 1970s-1990s, television boxes¹⁰ (and video) were frequently parts of performances, and in many works of Bruce Nauman, Les Levine, or David Hall, the live element of the performance work was expanded to include media and the visitors to a gallery. Still, the specific details and techniques employed in implementing the object-recipient dialogue within *Kiss on the Glass* installation introduce

novel elements. For instance, the depiction of a kiss in the installation can be seen as a reference to David Cronenberg's *Videodrome* (1983). But, in the artwork, the kiss takes place on the glass in front of the TV screen. This raises intriguing questions about the continued desire or fascination associated with television as an object of desire, even in a sexual sense. Furthermore, overcoming distance through a telephone introduces the idea of transforming the reception of TV from a passive experience, opening up possibilities for the viewer to engage with the medium more actively. In this regard, the relationship between the human being and technology can be seen as a symbiotic one, but it also invites reflection on the inherent distance that exists between the viewer and the medium. By exploring these themes, the installation contemplates the evolving dynamics between humans and technology and invites viewers to reflect critically on their engagement with the TV medium.

This metaphor of a monitor, as if dividing reality and the fairy-world behind the screen, was addressed in the mid-1990s by artists such as Hlib Katchuk or Andriy Kazandzhii. In 1995 Kazandzhii produced a video loop, which featured a drill in the form of a child toy, that was used to drill a hole in the television screen (Fig. 6). The title of this work, *As Screens Get Thinner* referred to the continued development of technologies that strived to turn a TV set from a box into a flat panel, a mere monitor that could be used similarly to a painting. In 1997, Hlib Katchuk made a similar visual metaphor in another video, where a supposed Pinocchio, a metaphor for a character that seeks fresh experiences, immerses himself in the reality behind the screen. The video shows a person plunging into the simulated world of television (Fig. 5), aided by a surreal portrayal of drug use. His desire to enter a magical world leads to the elongation of his nose, and with the help of a stretched

11

In the 1970s, Todd Gitlin discussed the concept of the “hypodermic effect” of television, which suggests that the medium has a powerful and direct influence on viewers, injecting them with specific ideological messages, see: (Gitlin). For Soviet discussion about television as a drug, see: (Zhukova: 174).

12

Mykola Ieriomyn, “The anniversary of ‘The Weevil Show’: a classic of national television turns 25 years old,” PlayUA (blog), May 18, 2021, <https://playua.net/yuvilej-shou-dovgonosyiv-klasysy-ukrayinskogo-telebachennya-vypovnylosya-25-rokiv/>.

nose, the character is physically submerged in animation. Using his nose, like a syringe, Pinocchio absorbs some mysterious liquid directly from the TV screen and injects it into his arm – in the manner of heroin addicts. After getting the injection, one can see a visualization of the hero’s psychedelic experience as animation depicts the path of the magical substance through Pinocchio’s body.¹¹ In such works, Katchuk or Kazandzhii obviously reflect the popularity of television and new media, which absorb viewers and addict them to a flow of media.

SOLID TELEVISION: REALITY AND ITS MEDIA SIMULATION

*Let’s not waste time on some crappy TV show!
Because there is a show more ragged and more torn
– this is our life!*¹²

Solid Television [Tverde Telebachennia] was the title of a series of works made in the mid-1990s by Vasyl Tsaholov, and its essential reworking of the medium distinguishes these works in Ukrainian art of the time. Kateryna Yakovlenko identifies *solid television* as a methodically-applied artistic and philosophical concept, within which Tsaholov primarily worked in this period (Yakovlenko, “Tverde Telebachennia”). Alisa Lozhkina also notes that Tsaholov used the term *solid television* as an umbrella term for a whole array of other projects, such as the performance *You Can Eat What You Can Eat* (Lozhkina: 342). Apparently, Tsaholov grasped the ideas of solid television in his earlier projects, such as *World Without Ideas*,¹³ the performance *Karl Marx – Pere Lachaise* (May 1993), and *Mimicry and Mimicry Experiences* (1992-1993). All these projects developed inside an artistic squat on Paris Commune Str. (now Mykhailivska Str.) in Kyiv, and they often involved artistic



← **FIG. 5**
Hlib Katchuk, *Apocalipso*. Video. 1997



← **FIG. 6**
Andrii Kazandzhii, *As screens get thinner* [Koly ekrany staiut tonshymy]. Video. 1995

13

This exhibition of photography took place in one of the spaces of the Ukrainian Artistic Union but was curated by the short-lived gallery UKV, owned by Tetiana Krendeliova. Krendeliova also facilitated another important exhibition by Tsaholov *Huma Pochuttiv* [Rubber of Feelings], but the gallery was closed soon after in mid-1993, see: (Yakovlenko, "Halereia suchasnoho mystetstva «UKV»").

collectives. He worked together with other young artists, and, in the 1990s, turned to aesthetics of media and popular culture to rethink the nature of painting (Lozhkina: 295, 341). Lozhkina suggests that his rejection of traditional oil painting began with the series *A Feelings Eraser* (1992), which:

[...] were completed in a sketch-like, pseudo-realist manner with some parts of the canvas left unfilled. They created an effect of "super credibility" with texts written by the artist placed at the bottom of the works (Lozhkina: 341).

Tsaholov gradually shifted from painting to photography to challenge the artistic representation of reality while working with the problem of simulation. He finally formulated his manifesto of 'reality as media' in 1993, in the important but unpublished text called *Solid Television*. He stated that his concept adopted new materialism, in which the assumption of the immateriality of the world is mixed with the acceptance of it as a solid and (biological) system (Yakovlenko, "Tverde Telebachennia"). He was eager to create artistic performances that the television would grasp as real happenings. In his big performance, *Karl Marx – Pere Lachaise* (May 1993), an actual television crew arrived to report the supposed murder of Paris Communards in Kyiv. The performance, in which he involved his fellow artists, indeed looked as if people were executed on the streets of the Ukrainian capital.

The artist declared that his experiments were an attempt to go beyond imagined reality because works of art themselves have never been real, but have always been the result of imitating or mirroring something. Here he was obviously referring to the ancient idea of mimesis

but using the language of mimicry. Tsaholov envisioned the world and the reality of the 1990s as a solid three-dimensional telecast and treated the actual space of the city as a television set-up, that allowed viewers to become more organic; in a sense, natural. Essentially, the task of the artists and art was to help viewers to discover the actuality of solid television by confronting them with the real or, rather, with the absence of the real. By experiencing art, the viewer supposedly gets rid of the split between reality and its simulation, and experiences the social imaginary as a fact. Like in *The Matrix*, released in 1999, five years after Tsaholov's grasping of 'reality as media', mindful appreciation of solid television (as if awakening from sleep) should make people aware that their fate, adventures, and actions are just a series of visuals or videos, designed somehow to enrich this meaningless, endless series of life forms.

In the early-1990s, well-known artist Vito Acconci, who had already been working with video since the 1960s, had concerns about television replacing reality (*Virtual Intelligence Mask*, 1993¹⁴). He believed that television crucially influences our perception of the self, so, seeing endless visual models which were tempting to follow, a human may imitate somebody but not become themselves. Further, he argued that humans "function as 'screen', a simulation of self", so that "television strengthens the diagnosis that the border between the inside and the outside is blurred: the diagnosis of 'self' as a concept is old fashioned" (Valentini: 9). For many Ukrainian artists of the 1990s, an issue of (medially-)simulated identity was important as well.

The idea of merging reality and the world of television fascinated Tsaholov so much that he was eager to witness interferences of the televisual in everyday life. He claimed that reality is fictitious because the truth that was relayed with the help of a blue screen (Soviet metaphor

14
See Virtual Intelligence Mask at: <http://www.medienkunstnetz.de/works/virtual-intelligence-mask>.

15

Soloviev refers to Pierre Bourdieu's famous text *On Television*, published in 1996, see: (Soloviev, "Kiev. 1998 god: 'Fotoshok bez fotoshopa'").

16

Media scholars often explore the concept of television as a flow, drawing on the research of Raymond Williams in his work *Television: Technology and Cultural Form*. However, it is uncertain whether Tsaholov was aware of this body of literature and the arguments put forth by Williams.

for a TV set) was perceived as an everyday fact. He called his epoch a *mediacratia era* and affirmed that, under it, to exist means not to be in the world, but "to be shown on live television."¹⁵ Television extends our eyes and ears, and we tend to believe that what we see is the only existing reality. But this belief is false. According to Tsaholov's statements, life, history, and the world are just a stream of events that are built into a neat narrative line, and the number of interpretations far exceeds the number of phenomena that are interpreted (Stukalova, "Dreifuiuchy Navkolo Vavilons'koyi Vezhi": 5).

This media metaphor about the world as a linear flow¹⁶ was developed by Tsaholov earlier, in his project *World Without Ideas*, where he argued against Platonic idealism, stating: "The world is just a flow of... events that can be described as being linear" (Stukalova, "Kateryna Stukalova pro proekty Vasylia Tsaholova «Huma pochuttiv», «Svit bez idei» ta performansu «Mozhna jisty te, shcho mozhna jisty»"). In such an understanding, the flow of reality is structured like a language, as in McLuhan's observations that new electric technology has large implications for the future of the language. He called this new phase "the technological simulation of consciousness", where television replaces language and thinking. Tsaholov argued that: "The regular television set has become an inseparable component of our daily existence, representing an enigmatic and astonishing technological manifestation of a metaphysical process and, through this process, our consciousness inherently validates the genuineness of existence by observing the presence of things" ("Razgovor Aleksandra Solovieva s Vasiliem Tsagolovym o «Mazepe»": 49).

In February 1995, Vasil' Tsaholov curated¹⁷ the project *Mazepe*, where artistic artifacts of various artists were filmed in the space of the Kyiv fortress *Kosyi Kaponir* [Slanting Caponier], and then shown to the public in the same place using one television monitor. Tsaholov remarked that

the viewer was ensnared in a predicament, unable to switch between works and compelled to watch them as a continuous video stream from start to finish. The author noted that the most surprising and vexing aspect was Oleh Kulik's work, which featured constant profanity emanating from the screen. This project resembled more of a research laboratory than an aesthetic representation of art. In this context, Tsaholov and fellow artists toyed with the notion of exposition commonly found in white cube galleries, where curators showcase paintings and other traditional images. The question posed was, what would happen if one were to merge two spaces — the physical room of a gallery and the video space of a TV set?

For him, it was important to try to rethink the concept of exposition; a show, not in a narrowly professional way as an exhibition of works by a show of talents, but more broadly – as a fundamental principle of art. In the same year, Tsaholov embodied the idea of substituting reality in his work *Teleauction*, creating a series of news stories that were read on camera by members of the Kyiv artistic community (Oleksandr Soloviov, Oleksandr Hnylytskii, Serhii Bratkov, and others).¹⁸ The television news partly corresponded to the everyday life of the time, and partly they were invented/fictionalized by the artists, creating certain media mockumentaries. In some plots, artists discussed their latest projects and exhibitions alongside fictional exhibitions and events, so the viewer, unfamiliar with the context and unable to discern which were authentic, could not distinguish the border between fictitious and real. The effect was enhanced by the fact that these stories were broadcast on the Ukrainian TV channel ICTV, thus, artistic fiction and fictitious reality of television finally met. The visual aesthetics, such as the linearity and consistency of the television announcers' narration, gave no reason to doubt the veracity of what was voiced and shown.

17

This project was supported by The Soros Center for Contemporary Art in Kyiv, see: http://www.mediaartarchive.org.ua/eng/institution/csm_soros_kyiv.

18

This project reminds earlier work of *Pirate Television* (1991), initiated by late Soviet artists Vladislav Mamyshev-Monro, Juris Lesnik, and Timur Novikov.

As many artists in Ukraine were interested in making installations and environments, Vasyl Tsaholov continued exploring the televisual media in his artworks also in this direction. In 1998, at the Soros Center for Contemporary Art in Kyiv, Oleksandr Soloviov curated the exhibition *Intermedia*, which was the first project exclusively dedicated to media art (Prudenko: 162). Tsaholov devised an installation that involved the construction of a television studio, inviting viewers to assume the role of a TV presenter (Fig. 7). Placed in the center of the gallery space, the installation encouraged active participation from the viewers. Within this installation, the artist meticulously recreated the environment of a television studio, complete with a table and chair for an announcer, a camera aimed at the prospective reporter, and the presence of studio lights, among other elements. In the background of all the furniture and equipment stood a large photographic background showing a natural landscape. A TV set, which was part of this installation, carried the feed from the installed camera, showing the scenic background as if it were genuine. However, the presence of the chair within the shot made gallery visitors aware that what one sees on the screen is not the outside reality but a studio setting.

By offering interactivity to visitors, the artist purportedly acknowledged the idea that we are all interconnected with television, but only those who appear on the screen attain actual existence. Through this work, Tsaholov once again raises questions about the construction of reality, wherein the television camera and its surrounding environment lend an almost authentic quality, akin to documentary filmmaking. The debunking of the myth surrounding television's truthfulness arises as we witness the back of a chair against the backdrop of the landscape behind the announcer, unveiling the fact that the visual scene is constructed within the confines of a studio. The landscape



◀ **FIG. 7**
Vasyl Tsaholov, *Solid Television Studio*. Installation at the Soros Centre for Contemporary Art (SCCA). Kyiv-Mohyla Academy, 1998.

displayed on the screen is not a natural depiction captured by a camera; rather, it is a mere photograph, a reproduction of a reproduction. In this manner, Tsaholov's intention was not only to create a metaphor but also, through the installation and visitor participation, to expose the mechanics of television itself.

So, the concept of *solid television* developed in the early-1990s was partially transformed in the late-1990s into an idea of a studio, a space for producing reality. Soloviev admits that the conceptual basis of Vasyl' Tsaholov's installation *Studio of Solid Television* (SSTV) was the transfer of the concept of 'display' [*pokaz*] or 'performance/representation' [*predstavleniie*] from philosophy to TV media. To confirm their authenticity, in order to exist, Soloviev claimed that a person will no longer have to appeal to reality, but to the work of television channels and studios (Soloviev, "Kiev. 1998 god: 'Fotoshok bez fotoshopa'");

“Vasyl’ Tsaholov. Studiia Tverdoho Telebachennya. 1998. Instaliatsiia”). Writing about this project, Soloviev argued that television, by appropriating [*pryvlasnyt’*] the metaphysical functions of philosophy, was supposed to eliminate [*skasovuie*] philosophy, and at the same time, determine what and who would be allowed to materialize in TV; to become, to exist (“Vasyl’ Tsaholov. Studiia Tverdoho Telebachennya. 1998. Instaliatsiia”).

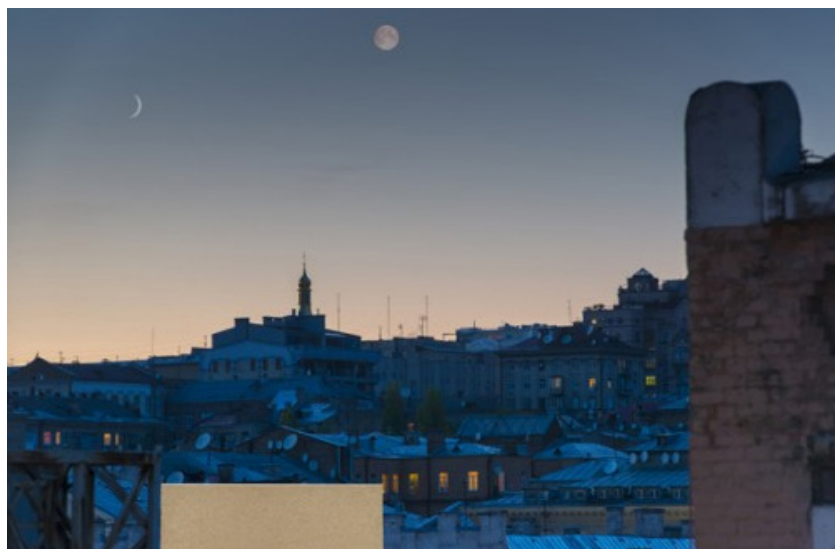
In 2002, Tsaholov created the second version of the *Studio of Solid Television* (SSTV) installation, abandoning interactivity. The studio was located on a high podium, which added theatricality, but the audience was no longer required to act actively – it was enough to observe passively. This new installation influenced the younger generation of Ukrainian artists. Alevtina Kakhidze, who made a homage to Tsaholov’s installation in 2014 (Fig. 8–9), recalled:

His work, for me, is an illustration of how a non-existent reality in a television studio can be presented as a reality. But since all this is shown to the viewer, he is not deceived – the viewer receives knowledge. The most important detail in his installation is photography. The photo shown on the TV screen is unclear: is it taken in reality [...] or from the image on the wall in the TV studio? (Yakovlenko, “Tverde Telebachennia”).

Kakhidze believes that Tsaholov’s work is remembered in Ukraine for the fact that the viewer experiences the method of *solid television*, and gazes at the truth from within. The visitor of the installation often finds themselves in the fictional world built by the artist and, at the same time, they can find answers there. Therefore, for many Ukrainian artists, Tsaholov’s work from 1998 was a total installation,



← **FIG. 8**
Alevtyna Kahidze, *TV Studios / Space Without Doors* (part of the "PAC-UA Rethinking" project). Photos courtesy of PinchukArtCentre, 2014. Photographer: Serhiy Ilyin



← **FIG. 9**
Alevtyna Kahidze, *TV Studios / Space Without Doors* (part of the "PAC-UA Rethinking" project). Photos courtesy of PinchukArtCentre, 2014. Photographer: Serhiy Ilyin

an installation in which everything that was there was not accidentally chosen by the artist. Rather, it made the visitor a part of a fictional space, thus reproducing the key mechanism by which television works – the construction of world/reality (“Alevtyna Kakhidze u Rozmovi z Tetianoiu Kochubins’koiu”).

This work of Tsaholov combined personal, social, and ideological aspects, and this is what makes it special among the works of Ukrainian art reflecting television. The power of Tsaholov’s installations of the late 1990s lies beyond their video characteristics and the nostalgia provoked by the TV set; the single monitor of the installation did not offer a special visual experience. Yet, in its spatial and ideological program, the *Studio of Solid Television* (SSTV) created an aesthetic experience. In this work, one could encounter video as an apparatus, in which the physical machinery and the psychic relations it has with those around it are not just metaphors of one another but, to all intents and purposes, as Sean Cubitt posits, are models of each other (Cubitt: 106). In the late-1990s, Tsaholov, as if warning Ukrainians about the media wars that would take place in a decade, notified that television was turning into people’s whole social being, into everything which defined their own idea of themselves (Bourdieu: 478).

CONCLUSIONS

The emergence of contemporary Ukrainian art took place during the latter half of the 1980s, coinciding with the decline of the Soviet Union. However, the exploration of media and television as artistic mediums gained significant momentum during the early 1990s, following the collapse of the USSR. A pivotal moment occurred in 1994 with the establishment of the Soros Center for Contemporary Art (SCCA)

in Kyiv, which played a crucial role in shaping various forms of artistic expression, particularly in the realm of media art. Unfortunately, the closure of the SCCA in the early 2000s resulted in a decline of interest among Ukrainian artists in new media and television, primarily due to limited resources, inadequate infrastructure, and a lackluster art market.

Between 1993 and the early-2000s, Ukrainian artists formulated specific approaches to engage with media and television, often reminiscent of historical instances of Western media art. However, this period, the 1990s, possessed a unique context due to the concurrent digital revolution, which blurred the distinctions between video, film, artistic video, and animation. The advent of digital technology bestowed a universal framework of 'video' upon moving digital images, rendering the demarcations between various media ontologies less conspicuous compared to the 1960s or 1970s. In the 1990s, the essence of video as a medium was not exclusively determined by its technical attributes, whether analog or digital. Instead, its significance resided in how it was conceptualized, crafted, endorsed, utilized, and depicted. For numerous contemporary artists, television, and video were secondary outcomes arising from other technological advancements, resulting in a multitude of approaches, conflicts, and divergences within their artistic practices.

Among various attitudes to working with media, we can differentiate several tendencies, which this article highlights. First, *video as sculpture* has emerged as an innovative (for Ukrainian art) approach, challenging conventional ideas of sculpture by incorporating time-based elements. In such works, television as a cultural form was reflected by artists through black boxes of TV sets. Artists, such as Hankevych or Roitburd, have seamlessly integrated video or moving images into

sculptural works, often incorporating screens or display surfaces within installations. This integration allowed for a harmonious relationship between the physical sculptural elements and the temporal nature of the video content. In the 1990s, Ukrainian video sculptures also embraced interactivity, encouraging active engagement from viewers (Chekorskii and Kulchytskii). Through interactivity, the boundaries between the viewer, the artwork, and the video content blurred, enhancing the overall experience and intensifying the feeling of participation (Katchuk, Kazandzhii).

Describing video installations as a genre, artist, and critic Catherine Elwes differentiates several approaches to video (Elwes). She acknowledges that a TV set used to bear an essential connotation of home space and domesticity; thus, artists either confirmed such media stereotypes or tried to reconstruct them. She claims that when working with video, one usually encounters three trajectories, personal (expressive), social (domesticity), and ideological (media culture):

As a whole, video art made a three-way connection from artistic expression to the private sphere and on to televisual culture in the shape of entertainment, with marketing and current affairs constantly flowing through the permeable boundaries of the home (Elwes: 142).

Video artists could not avoid associations with a TV set as something domestic and anthropomorphic. Some even argued that television boxes in galleries put them in the mood to have tea, as if at home, and not to appreciate art (Westgeest: 85). In the art world of the 1990s, video transcended the confines of the television set and acquired cinematic qualities such as projection art and immersive experiences. However, it retained certain aspects of its inherent “video ontology” distinct from

traditional narrative-based films, often encompassing abstract audio-visual flows and eschewing a linear storyline. As Tom Sherman describes in his pessimistic account of new media culture, in the 1990s the video became a medium “without edges”, being frameless and weightless (Sherman, cited after: Elwes: 154). After freeing itself from the box, “video as a picture” gained “pure cinemascope illusionism” (Elwes: 153) that elevated video (or video film) to a kind of electronic mural painting. So, when video replaced painting in a gallery space, every use of the monitor in exhibitions was, for some observers, inevitably mingled with nostalgia and the associations often felt when technology like 8 mm film cameras, or old cell phones, becomes outmoded.

The second important specificity of working with media in the 1990s was that TV sets for many Ukrainian artists were associated with their communicative interface, namely the *screen*. Some Ukrainian critics, as well as artists, perceived the new media art of the 1990s through the metaphor of a screen or window. Screens, such as those found on televisions, have become an integral part of daily lives, transforming how people communicate, gather information, entertain themselves, and engage with the world. The television screen could be seen metaphorically as a *window* that provides a view into different realms. The metaphor of a window helps us understand the complex relationship between screens and our engagement with screen culture. It highlights the transformative power of screens as portals to information, communication, and virtual experiences, while also reminding us of their role as filters, mediators, and reflections of our digital society.

TV sets and screens helped artists to express individual matters (Hankevych) as well as social (Katchuk). Within this frame of reference, we can read Tsaholov’s work on the concept of “display” and “representation” [*predstavleniie*] as well as *remediation* or *borrowing*.

Television content, including shows, commercials, and news broadcasts, was sometimes remixed and repurposed by artists to create new and often satirical works. By editing and recontextualizing existing footage, artists offered social commentary, critiqued popular culture, or explored themes in unexpected ways. This form of creative expression allowed for the deconstruction and reinterpretation of television content. In such works, Ukrainian artists frequently referred to the idea of *mimesis* and the *imitation* or representation of reality. Some of them, like Tsaholov, continuously commented on the issues of simulated identity, the construction or portrayal of an identity that may not necessarily align with one's true self.

Dieter Daniels from the Academy of Visual Arts (HGB) in Leipzig, argues that even though relations between television and art are profound, a distinct art, closely associated with television, has never appeared:

Television is the most efficient reproduction and distribution medium in human history, but it can scarcely be said to have come up with anything in the last half-century that could be called an art form unique to that medium (Daniels).

He defined in the early 2000s four post-utopian strategies of artists, who did not share the utopian vision of television held by their older colleagues. Among those strategies were “analytical deconstruction of the mass medium” using the means of art, artistic occupation of niches in the expanding media landscape, or direct cooperation with television (Daniels). Almost all of these strategies were shared by Kyiv-based artist Vasyl Tsaholov, who adopted media art aesthetics in the 1990s and worked within them for almost a decade (Fig.10).



◀ **FIG. 10**
Vasyl Tsaholov in the
art gallery UKV during
the personal exhibi-
tion *The World Without*
Ideas, 1992.

Tsaholov's *Solid Television* was the most pronounced artwork and philosophy of the 1990s, which aspired to develop a continuous commentary on media, and television in particular. He assumed that television had the ability to simulate reality by presenting fictional or non-fictional content that aimed to represent aspects of the real world. This capacity to simulate reality offered viewers a variety of experiences, ranging from scripted narratives that reflected aspects of the real world to live broadcasts that provided an immediate connection to real-time events. For Tsaholov, television as a cultural form, material object (and network), and artistic metaphor, served as a powerful medium for presenting and exploring different facets of reality and shaping our understanding of the world. Through immersive and participatory experiences, often in the form of installations, his artworks

challenged the passive consumption of mass media and encouraged viewers to become active participants in the deconstruction process.

Analytical deconstruction of mass media using art allowed Tsaholov to critically examine, question, and undermine the dominant narratives and power structures inherent in mass media. Where other artists were preoccupied with personal expressions or commented on existing cultural practices, he delved into an ideological sphere. Therefore, all three trajectories of working with media, mentioned by Catherine Elwes (personal, social, ideological) developed during the 1990s in Ukrainian media art. By employing artistic techniques and approaches, Tsaholov challenged the authenticity, objectivity, and influence of mass media. But if his colleagues from the West were inclined to comment on capitalism as a source of domination, Ukrainian post-Soviet artists of the 1990s were still distant from such criticism and more interested in philosophy than in political ideology. ♡

Reference list

- “Alevtyna Kakhidze u Rozmovi z Tetianoiu Kochubins’koiu.”
Pinchukartcentre.org, 2014, <https://archive.pinchukartcentre.org/bibliography/alevtina-kahidze-u-rozmovi-z-tetyanoyu-k>.
- “Arsen Savadov: My Characters Are Personalities with a Vague Understanding of Reality.” *Artukraine.com.ua*, 8 Nov. 2011, <http://artukraine.com.ua/eng/a/arsen-savadov-moi-geroi-eto-personazhi-s-razmytym-ponyatiem-realnosti/#.XDSrci17F-U>.
- BARSHYNOVA, OKSANA, 2009: “Ukraiinske Suchasne Mystetstvo.” *Ukrayins’ka Nova Khvylya. Mystetstvo Druhoyi Polovyny 1980-Kh - Pochatku 1990-Kh Rokiv*, National Art Museum of Ukraine.
- BOURDIEU, PIERRE, 1984: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press.
- BOYLE, DEIRDRE, 1992: “From Portapak to Camcorder: A Brief History of Guerrilla Television.” *Journal of Film and Video*, pp. 67–79.
- CUBITT, SEAN, 1991: *Timeshift: On Video Culture*. Routledge, 1991.
- DANIELS, DIETER, 2004: “Television—Art or Anti-Art? Conflict and Cooperation between the Avant-Garde and the Mass Media in the 1960s and 1970s.” <http://www.medienkunstnetz.de/>, http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/massmedia/print/.
- ELWES, CATHERINE, 2004: *Video Art, A Guided Tour: A Guided Tour*. I.B. Tauris.
- FLUSSER, VILÉM, 1974: *Two Approaches to the Phenomenon ‘Television.’* Manuscript for ‘Open Circuits: The Future of Television,’ https://monoskop.org/images/8/8d/Flusser_Vilem_1974_Two_Approaches_to_the_Phenomenon_Television.pdf.

- GITLIN, TODD, 1978: "Media Sociology: The Dominant Paradigm." *Theory and Society*, vol. 6, no. 2, Sept. 1978, pp. 205–53.
- GRŽINIĆ, MARINA, 2009: "Video in the Time of a Double, Political and Technological Transition in the Former Eastern European Context." *Transitland Video Art From Central and Eastern Europe 1989–2009*, edited by Edit Andras, Ludwig Museum - Museum of Contemporary Art.
- "Hankevych pro Hankevycha." *Mitec.ua*, 2 Oct. 2019, <https://mitec.ua/gankevich-o-gankeviche/>.
- HORODIVSKA, OKSANA. "Reivy, sviashchenyk i videoart: iak zhyv kyiiivs'kyi mystets'kyi skvot na pochatku 90-kh." <https://hromadske.ua/>, 17 Nov. 2016, <https://hromadske.ua/posts/reivy-sviashchenyk-videoart-kyivskyi-mystetskyi-skvot-90-culture>.
- "Kandinsky Syndrome." *Research Platform Online Tool*, <https://archive.pinchukartcentre.org/exhibitions/sindrom-kandinskogo>. Accessed 2 June 2023.
- KOVALCHUK, MAKSYM, 2015: "Ot Zabora – k Andergraundu. Istoriya Odesskogo Kontseptualizma v Proyekte «ENFANT TERRIBLE»." *ART Ukraine*, 9 July 2015.
- LOZHKINA, ALISA, 2020: *Permanent revolution: art in Ukraine, the 20th to the early 21st century*. ArtHuss.
- MEIGH-ANDREWS, CHRIS, 2013: *A History of Video Art*. A&C Black.
- MICKIEWICZ, ELLEN PROPPER, 1988: *Split Signals: Television and Politics in the Soviet Union*. Oxford University Press.
- "Molodyie o Molodykh." *Iskusstvo*, no. 10, 1988.
- MORAN, JAMES M., 2002: *There's No Place like Home Video*. University of Minnesota Press.
- NEWMAN, MICHAEL Z., 2014: *Video Revolutions: On the History of a Medium*. Columbia University Press.

- OSBORNE, PETER, 2013: *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. Verso Books.
- PLATONOVA, ANASTASIIA, 2018: "Fleshbek z 90-Kh: 10 Kliuchovykh Robit Ukrainiskoho Media-Mystetstva Toho Chasu." *LB.ua*, 22 Mar. 2018, https://lb.ua/culture/2018/03/22/393287_fleshbek_90h_10_klyuchevih_rabot.html.
- PRUDENKO, IANINA, 2011: "Instytutalizatsiia Ukrain's'koho Mediamystetstva (Vid Pochatku 90-Kh Rr. Do S'ohodni)." *Kulturolohichna Dumka*, no. 4, 2011, pp. 159–65.
- RASHKOVETSKII, MIKHAIL, 2022: "Istoriia Odesskoho Videoarta." <http://mediaartarchive.org.ua/>, <http://mediaartarchive.org.ua/publication/istoriya-odesskogo-vidioarta-kratkiy-ocherk/>. Accessed 11 Aug. 2022.
- "Razgovor Aleksandra Solovieva s Vasiliem Tsagolovym o «Mazepe»." *Parta*, 1st ed., 1997.
- SHERMAN, TOM, 2002: *Before and After the I-Bomb: An Artist in the Information Environment*. Banff Centre Press.
- SHILLER, VALERIA, 2017: "Sednivski plenary." *Korydor*, 26 May 2017, <http://www.korydor.in.ua/ua/glossary/sednev-plenary.html>.
- SIKORA, OREST, 1996: *Zhanr Video Instaliatsii. Z Dosvidu Lihy* "Riven 14." no. 5, 1996, http://terraincognita-art.pro/001/ti5/05_16ua.html.
- SKLIARENKO, HALYNA, 2009: "Nova Ukrain's'ka Khvyliia: Pochatok, Zavershennia, Prodovzhennia?" *Ukrayins'ka Nova Khvyliia. Mystetstvo Druhoyi Polovyny 1980-Kh - Pochatku 1990-Kh Rokiv*, National Art Museum of Ukraine.
- SOLOVIEV, ALEXANDR, 1999: "Kiev. 1998 god: 'Fotoshok bez fotoshopa.'" *Khedozhestvennyi zhurnal*, no. 23, 1999, <http://www.guelman.ru/xz/362/xx23/x2322.htm>.
- . "Po Tu Storonu Ochevidnosti." *Iskusstvo*, no. 10, 1988, pp. 35–37.

- SOLOVIEV, ALEXANDR, AND ALISA LOZHKINA, 2010: "POINT ZERO. Noveishaia istoriia ukrainskogo iskusstva. Chast' IV. Dialogi s ekranom i rozhdeniye grantovogo soznaniya." *Top 10 (special edition)*, 2010, <https://top10-kiev.livejournal.com/293622.html>.
- STUKALOVA, KATERYNA, 1993: "Dreifuiuchy Navkolo Vavilons'koyi Vezhi." *Kurier Muz*, no. 5 (25), 1993.
- . "Kateryna Stukalova pro proekty Vasylia Tsaholova «Huma pochuttiv», «Svit bez idei» ta perfomansu «Mozhna jisty te, shcho mozhna jisty»." [pinchukartcentre.org](https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/katerina-stukalova-pro-proekti-vasil), 1993, <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/katerina-stukalova-pro-proekti-vasil>.
 - . "Vasyl Tsaholov. Mozhna Jisty Te, Shcho Mozhna Jisty." *Terra Incognita*, no. 1-2, 1994, http://terraincognita-art.pro/001/ti1/01_15ua.html.
- STURKEN, MARITA, 1991: "Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of a History." *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, Aperture Books, pp. 101-21.
- Ukrayins'ka Nova Khvyliia. Mystetstvo Druhoyi Polovyny 1980-Kh - Pochatku 1990-Kh Rokiv*. National Art Museum of Ukraine, 2009.
- VALENTINI, VALENTINA, 2010: *TV ARTS TV: The Television Shot by Artists*. La Fábrica ; Arts Santa Mònica, 2010.
- "Vasyl' Tsaholov. Studiia Tverdoho Telebachennya. 1998. Instaliatsiia." [Pinchukartcentre.org](https://archive.pinchukartcentre.org/works/vasil-tsagolov-1998-tverde-telebachennya-i), <https://archive.pinchukartcentre.org/works/vasil-tsagolov-1998-tverde-telebachennya-i>. Accessed 27 July 2022.
- Video Installation "Katholikos" A. Gankevich 1994*. Directed by Anatolii Hankevych, VHS, Artistic video, 1994, <https://www.youtube.com/watch?v=U2QXropCRhM>.

- VYSHESLAVKII, HLIB, 2009: "Video Art." *Suchasne mystetstvo* (Institute of Problems of Contemporary Art), vol. 6, Feniks Publisher, pp. 53–70, <http://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/2010-7.pdf>.
- WEINER, AMIR, 2008: "Robust Revolution to Retiring Revolution: The Life Cycle of the Soviet Revolution, 1945–1968." *The Slavonic and East European Review*, vol. 86, no. 2, Apr. 2008, p. 24.
- WESTGEEST, HELEN, 2015: *Video Art Theory: A Comparative Approach*. 1st edition, Wiley-Blackwell.
- YAKOVLENKO, KATERYNA, 2022: "Halereia suchasnoho mystetstva «UKV »." *pinchukartcentre.org*, <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/galereya-suchasnogo-mistetstva-ukv-rez>. Accessed 20 July 2022.
- . "Tverde Telebachennia." *Korydor*, 27 Apr. 2018, <http://www.korydor.in.ua/ua/glossary/tverde-telebachennia.html>.
- YURCHAK, ALEXEI, 2013: *Everything Was Forever, until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton University Press.
- ZHUKOVA, MARIA, 2016: "Rashid Nugmanov's Film *Igla* (The Needle): 'Televisionised' Cinema?" *Television Beyond and Across the Iron Curtain*, edited by Kirsten Bönker et al., Cambridge Scholars Publishing, pp. 163–93.

List of Figures

- FIG. 1: Arsen Savadov, Georhii Senchenko, Cleopatra's sadness. Oil on canvas. 1987. Source: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/arsen-savadov-georgij-senchenko-1987-pecha>
- FIG. 2: Vasily Tsaholov, Milk Sausages. Video. 1994. Image courtesy of Mystetskyi Arsenal (<https://artarsenal.in.ua>) Source: [https://lb.ua/culture/2018/03/22/393287_fleshbek_9oh_10_klyuchevih_rabot.html](https://lb.ua/culture/2018/03/22/393287_fleshbek_9oh_10_klyuchevih_rabot.html)
- FIG. 3: Anatolii Hankevych, Katholikos. Video-installation. 1994. Source: <https://mitec.ua/gankevich-o-gankeviche/>
- FIG. 4: Olexandr Roitburd, Éric Troncy's Hypnotic Session. Video-installation. 1995 (Odesa). Image courtesy of Mystetskyi Arsenal, Kyiv, Ukraine (<https://artarsenal.in.ua>). Source: https://lb.ua/culture/2018/03/22/393287_fleshbek_9oh_10_klyuchevih_rabot.html
- FIG. 5: Hlib Katchuk, Apocalipso. Video. 1997. Source: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/glib-katchuk-1997-apokalipso-video-6-09>
- FIG. 6: Andrii Kazandzhii, As screens get thinner [Koly ekrany staiut tonshymy]. Video. 1995. Source: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/andrij-kazandzhij-1995-koli-ekrani-stayut>
- FIG. 7: Vasyl Tsaholov. Solid Television Studio. 1998. Installation at the Soros Centre for Contemporary Art (SCCA), Kyiv-Mohyla Academy. Source: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/vasil-tsaholov-1998-tverde-telebachennya-i>

FIG. 8–9: Alevtyna Kahidze, TV Studios / Space Without Doors (part of the “PAC-UA Rethinking” project). Photos courtesy of PinchukArtCentre, 2014. Photographer: Serhiy Ilyin. https://pinchukartcentre.org/ru/photo_and_video/photo/25583

FIG. 10: Vasyl Tsaholov in the art gallery UKV during the personal exhibition *The World Without Ideas* (1992). The photo was printed in the magazine “*Terra incognita*” (published between 1993–2001).¹⁹ Source: http://terraincognita-art.pro/001/ti1/01_14ua.html

19

Mykola Kostiuchenko and Olexandr Soloviev, “Vasyl Tsaholov. Svit Bez Idei,” *Terra Incognita*, 1994, http://terraincognita-art.pro/001/ti1/01_14ua.html.

Резюме

Игнорирование особых контекстов бывших советских республик, формировавших специфические практики и формы, приводит к тому, что весь багаж искусства советского периода рассматривается как некий однородный монолит, при этом точкой отсчета становится русскоцентричная или даже москвоцентричная перспектива. Цель этой статьи – указать на то, что при неоспоримом значительном влиянии советской империи на свои периферии, эти периферии, в свою очередь, во многом развивались под воздействием в том числе и внешних факторов. Из перспективы Москвы украинское искусство квалифицировалось как «горячее» и «южное»; во времена перестройки критика определила его как «новую волну». Это «новое украинское искусство» явилось непосредственной реакцией на Чернобыльскую техногенную катастрофу (1986), которая для многих молодых художников выступала свидетельством бесперспективности советского социализма.

Появление в Украине Центра современного искусства Джорджа Сороса в начале 1990-х годов переключило внимание представителей «новой волны» с Москвы на другие центры художественной жизни, а также послужило толчком к рождению медиа-искусства в Украине. Художественные лаборатории, мастерские, публичные лекции, которые проводил Центр современного искусства, стали исходной точкой для появления целого поколения украинских медиа-художников. Данная статья дает краткий обзор эволюции современного украинского искусства, начиная от позднесоветских эстетических практик 1980-х годов и вплоть до работ середины 2000х, отзывающихся на искусство 1990х, когда украинский медиа-арт переживает пору своего расцвета. Именно в этот период

телевизионный экран выступает как средством ретрансляции видеоизображения, так и объектом рефлекслирующего анализа самой телемедиальности.

Автор обращается к ключевым практикам и дискурсам, которые сформировал украинский медиа-арт 1990х гг., подвергая пристальному анализу такие работы как видео-инсталляции *Католикос* (1994) Анатолия Ганкевича и *Гипнотический сеанс Эрика Тронси* (1995) Александра Ройтбурда, интерактивную инсталляцию *Поцелуй на стекле* (1996) Вадима Чекорского и Мирослава Кульчицкого, видео *Апокалипсис* (1997) Глеба Катчука и *Когда экраны станут тоньше* (1995) Андрея Казанджия. Автор подчеркивает, что украинский видео-арт того времени лавировал между производством визуального контента (фильмов, нарративов, формальных экспериментов), видеоинсталляциями и скульптурой. Примечательно, что именно в жанре медиа-инсталляции сформировалась концепция Василия Цаголова о «твердом телевидении», которая как бы заключает в себе коллективные поиски украинских художников в сфере медиа-искусства 1990-х годов.

Как и многие другие молодые художники того времени, Василий Цаголов прошел эволюцию от живописи, графики и фотографии до видео-инсталляций и медиа-арта. Именно этот художник был в числе активных критиков идеологического аппарата медиа, демонстрируя в своих работах огромные возможности телевидения в искажении реальной картины мира. Результатом длительных художественных исканий стал проект *Твердое телевидение*, анализирующий телемедиальность как средство имитации реальности и предлагающий зрителям разнообразный рецептивный опыт, начиная от сценарных нарративов, отражающих аспекты действительности, до прямых трансляций, обеспечивающих

мгновенную связь с событиями в реальном времени. Телевидение как культурная форма, материальный объект (и технология), а также как художественная метафора выступили для Цаголова мощным средством репрезентации и одновременно средством для исследования разных граней реальности и формирования нашего понимания мира. Проект приглашал зрителей стать активными участниками процесса деконструкции. Возможность непосредственного погружения зрителя в медиасреду и его соучастия в инсталляциях способствовали тому, чтобы воспринимать этот проект как вызов пассивному потреблению средств массовой информации.

Bohdan Shumylovych

Bohdan Shumylovych is an associate professor at the Department of Cultural Studies, Ukrainian Catholic University and researcher at the Center for Urban History (both Lviv, Ukraine). He teaches courses in visual studies and aesthetics, leads the visual laboratory, and coordinates research seminars for BA students. At the Center for Urban History, he develops educational programs, gives lectures, participates in the development of thematic exhibitions, and carries out research. The main focus of his work is media history in East Central Europe and the Soviet Union, as well as media arts, visual culture, urban spatial practices, and urban creativity.



TV Photobooks: “From Siberia to Cyberia” by Zofia Kulik and “TV” by Algirdas Šeškus

Фотокниги о телевидении:

«Из Сибири в Киберию»

Зофьи Кулик и «ТВ»

Алгирдаса Шяшкуса

The present work focuses on two examples of TV photobooks: *From Siberia to Cyberia*, a monumental publication by Polish neo-avantgarde artist Zofia Kulik, and *TV*, the much more modest, but nonetheless intellectually intriguing book by the Lithuanian photographer and poet Algirdas Šeškus. These works treat television as a sort of total experience; moving pictures which, when stopped and recorded in photography, allow better perception and understanding of not only the medium itself, but reality more broadly. Both Kulik and Šeškus deconstruct TV communication. If Kulik focuses on the picture broadcast in Poland at the turn of the 20th and the 21st centuries, Šeškus concentrates on the institution of Lithuanian television during Soviet times. In both cases, the artists criticize television, perceiving it as a sort of Louis Althusserian ideological state apparatus. On the other hand, the artists remain open to the poetics and beauty in television.

POLISH PHOTOGRAPHY,
LITHUANIAN PHOTOGRAPHY,
PHOTOBOOK, CONTEMPORARY
PHOTOGRAPHY, ZOFIA KULIK,
ALGIRDAS SESKUS, CONTEMPORARY
ART, CENTRAL EUROPEAN ART

В центре внимания настоящей статьи – две фотокниги: *Из Сибири в Киберию*, монументальное произведение польского неоавангардиста Зофи Кулик, и *ТВ*, намного более скромная, но интеллектуально не менее увлекательная книга литовского фотографа и поэта Алгирдаса Шяшкус. В этих книгах телевидение рассматривается как некий тотальный опыт; движущиеся картинки, остановленные и зафиксированные в фотографических изображениях, позволяют лучше воспринять и понять не только само медийное средство, но и реальность в более широком смысле. В своих работах Кулик и Шяшкус деконструируют телекоммуникацию. В то время как Кулик сосредоточивает внимание на репрезентации телевизионных трансляций в Польше рубежа XX–XI вв., Шяшкус интересуется функционирование институции литовского телевидения советских времен. В обоих проектах фотодожники критикуют телевидение, причисляя его к идеологическим аппаратам государства (Луи Альтюссер). В то же время художники не упускают из внимания поэтичность и красоту телевидения.

ПОЛЬСКАЯ ФОТОГРАФИЯ, ЛИТОВСКАЯ
ФОТОГРАФИЯ, ФОТОКНИГА,
СОВРЕМЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ,
ЗОФЬЯ КУЛИК, АЛГИРДАС ШЯШКУС,
СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО, ИСКУССТВО
СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЫ

The photobook is an artistic form of presentation, translating the TV experience into still images. As illustrated by the exhibition at the International Cultural Centre in Krakow, Photobooks are an indispensable part of the history of art and visual culture of Central and Eastern Europe (Gorczyca/ Mazur). Among the most interesting examples of TV photobooks, one must point to *From Siberia to Cyberia*, the monumental publication by Polish neo-avantgarde artist Zofia Kulik, and *TV*, the much more modest, but nonetheless intellectually intriguing book by the Lithuanian photographer and poet Algirdas Šeškus. These works treat television as a sort of total experience, moving pictures which, when stopped and recorded in photography, allow better perception and understanding of not only the medium itself, but reality more broadly. Both Kulik and Šeškus deconstruct TV communication. If Kulik focuses on the picture broadcast in Poland at the turn of the 20th and the 21st centuries, Šeškus concentrates on the institution of Lithuanian television during Soviet times. In both cases, the artists criticise television, perceiving it as a sort of Althusserian ideological state apparatus. On the other hand, the artists remain open to the poetics and beauty in television.

CAPTURING THE STREAM OF TV PICTURES

The book *From Siberia to Cyberia*, published in 2004, is an epic story about the history of the 20th century intermediated by the television. Everything began in a rather banal way. In the 1990s, every week, Zofia Kulik regularly bought a popular magazine with a printed TV programme. The artist used a pen to mark the items she intended to watch. She photographed the most interesting shows directly from her TV set. When she started working systematically on TV in 1998, she captured

particular frames instantly. Later, as she said in an interview conducted by the author for the purpose of this text, she bought a video recorder to record selected shows, and then watched them carefully, stopping and photographing selected scenes. Kulik principally photographed Polish public TV, Polsat, WOT, Polonia, as well as Russian TV. She avoided Western channels, feature films and thematic programmes, which were of marginal importance in the 1990s. Most films in *From Siberia to Cyberia* are documentaries, historical films, and – to a lesser extent – wildlife documentaries.

The world presented by Kulik undergoes feverish political, social, and cultural transformations, as well as changes to the natural environment. Kulik's catalogue refers to a period of systemic transformation in Poland and the collapse of Soviet domination in the region. This has, however, nothing to do with the "end of history" pronounced at the time. On the contrary, Kulik records documentaries presenting the history of 20th-century totalitarian systems and the tensions between East and West, as well as among countries in different socioeconomic strata. Even the environment is presented here as a process, as a certain natural history of the world. What stands out in *From Siberia to Cyberia* is the sequence of images, reminiscent of animation. Kulik reconstructs fragments of narrative from TV shows she found interesting, capturing gestures and concocting situations cut out from a larger story. She thus reduces all grand historical narratives to the micro scale, and then pastes them, already edited, into a new entity. Kulik's photographic passage is astonishing not only through its precision and editing of the images, but also through its form, as the artist arranges photographs into patterns resembling rugs. "I chose sequences where there was some animation of a gesture or story, [arranging them] into three [frames]," the artist admits and adds:

into so many frames as to make the entire sequence fit, for example, into one row; because if it were moved to another row, the narrative would get broken. Unless the sequence involved more than thirteen frames, and there were such sequences, too; sometimes, a sequence occupied several rows, like the one with Witold Gombrowicz. Sometimes, I ask myself the question: Could someone substitute me in the darkroom? Contrary to appearances, this is where the greatest creation took place: the final choice of frames, juxtaposition of particular sequences, both in relation to their content, and the choice of light/dark. Everything was built chronologically, with respect to the viewing order of individual programs, but I introduced some small changes “locally”. The whole was to create a certain vibration that is particularly important to me.

History, as presented in *From Siberia to Cyberia*, has many dimensions (“shows” or “channels”). One of the more interesting aspects refers to photography itself and the history of using technical means to reproduce images of reality. The artist was interested in mainstream media which, in prime time, broadcast “serious” and “historical” documentaries. Interestingly, the book also presents self-referential motifs referring to the photographic medium itself and its history, such as photographs from a show about photography pioneers Muybridge and Marey. By photographing television, Kulik presents the world as seen through the camera lens of both photo and film camera. At the meta level, the sequence of images depicts the entire history of analogue equipment recording the events. In this context, Kulik’s work is also a tribute to the camera operators, to film chronicles and photo documentaries, to all the recording equipment itself. The artist’s translation process begins with an event turned into a documentary, documentary turned into history, history turned into an image, image

into television, television into photography, and photography into a work of art.

Typically for Kulik, the work created in the period 1998–2004 is comprehensive. While proceeding with photographing television, the artist adopted a rigorous and systematic routine. From the very beginning, she thought how to arrange the photographs to assure their appropriate dialogue, while constituting a formally attractive and composed whole. In this way, from a single photograph, she moved on to working on sequences and panels. The first 60 panels were photographed in the period 1998–1999, while the further 108 – after 2000, whereas most were taken during several months of intensive work before the exhibition in Zachęta in 2004. Kulik opted for black-and-white photography so as not to outsource production, which was technically possible at the time – specialised professional photography laboratories operated in Warsaw. At the same time, the colour process is too complicated for the “amateur”, as she called herself. Recording, developing, and making prints was a regular occurrence at the artist’s home, and formed part of everyday life, understood by Kulik as an extension of her work with the technology, with the camera. She had to buy the film, prepare the camera, ensure appropriate capture and take note of the context, develop the film (which then had to dry), and then it was cut, labelled and numbered, as otherwise there would be chaos in the archives.

Zofia Kulik produced *From Siberia to Cyberia* in three formats: a *tableau* of photographs with dimensions: 2.4 x 8.5 m on the occasion of the exhibition at the National Museum in Poznań (17 columns of 4 lines makes 68 panels with photographs); a second larger *tableau* with dimensions: 2.4 x 21 m (42 columns of 4 lines makes 168 panels), and the book publication. The first version of her work was discussed by critics in the exhibition catalogue edited by Piotr Piotrowski (Kulik 1999).

The other, larger version was developed when the artist considered the first version too small, with insufficiently visible details. Finally, the third version discussed in this text is an autonomous book of 344 pages, published on the occasion of the exhibition organised in 2004 at Galeria Zachęta in Warsaw and Bunkier Sztuki in Krakow.

From Siberia to Cyberia is a book of 344 pages, with dimensions 32 x 26 cm, weighing 2.5 kg, which accompanied the exhibition, and was devised as a printed version of the photo composition presented at the gallery. It does not contain any text by critics. Apart from the title page, editorial note and a colophon, it contains exclusively spreads presenting reproductions of author's panels with photographs of television on the right, and detailed descriptions of the photos on the left. The concept of the book was developed by Zofia Kulik, the scanning and graphic layout was performed under the artist's supervision by Aleksandra Polisiewicz, and the entire project was edited and prepared for printing by Rafał Sosin. "The concept of the work was to synthetically record the 'stream' of TV pictures which 'nowadays' scroll before the eyes of most inhabitants of the Earth (including my eyes)", Zofia Kulik writes in the note at the end of the book *From Siberia to Cyberia* and, feeling the need to explain the title of the publication, she adds that Siberia appears here "in the political-historical meaning, while Cyberia is the name of the first Internet café in London" (Kulik 2004). Although Kulik never visited either of these places, her work seeks symbolic poles of the space where she functions (Kulik 1999: 7–8). It is not by chance that the front of the soft cover of the book and the archive concocted by Zofia Kulik presents the artist's house in Łomianki with an entrance which was long overdue a renovation. We enter the TV world through a private house resembling a manor house, thus associated by the Poles with the 19th-century, when opponents of the Russian tsar were deported to Siberia.

Attention must be drawn to the word “panel” consistently used by the artist to describe particular sequences of photos published in the book in the form of whole-page reproductions. Importantly, numbering of consecutive panels replaces standard pagination in the book. Each panel is a sort of photographic template with recorded frames placed in 13 columns and 8 rows (thus each panel includes about three 35 mm negatives of 36 frames each). In total, the project comprises 17,472 numbered and described photographs recorded on about 485 film rolls. “Panel, as part of the work”, Zofia Kulik comments in her e-mail correspondence with the author, “determines one sheet of photographic paper with dimensions: 60 x 50 cm, framed, thus it also means the number of such paper frames comprising the work. This also has an important practical aspect, as this also means the number and size of the boxes where the work was packed for transport. Panel, as part of the book, determines one page, corresponding to the photographic paper sheet, namely exactly the reproduction of such a single sheet.”

The structure and visual quality of the work presented in the exhibition hall allow perception both from close proximity (of each single frame), and from distance (of the ornamental whole). Although viewing the works at exhibitions favours perceiving the monumental nature of the photographic installation and emphasising its material character, it is the book that makes Kulik’s concept fully legible. Each panel is accompanied by a caption with detailed description of each frame (descriptions are also available to the visitors to the exhibition, but identification of particular images is difficult due to the scale of the work). We thus find out what the image presents and what was happening on the TV screen when the shot was taken. By accumulating thousands of frames, Kulik does her best not to lose the meaning or context of the captured image.

From Siberia to Cyberia is a work about watching TV, and at the same time a book and photographic translation of television which can also be “read”. Photography serves here not as much to reproduce reality, but its image on TV. This corresponds to post-modernist theories on the condition of media, such as the “procession of simulacra”. What seems to be most interesting is the book dimension of the project. Television image captured in photography is translated to the seemingly most anachronic format at the times of triumphant internet and virtual reality, namely a book or rather a unique atlas. The scale of the book remains impressive despite the lapse of time. A fact not altered by the visible limitations of printing capabilities at the time, as testified by the rather austere and inadequate graphics, and the rather poor print quality, that lacks expressive black but is abundant with average grey. It is also visible that the publication was produced at a transitional period: between the application of analogue technology and digital DTP tools for layout and printing. *From Siberia to Cyberia* is a special work and book also for the artist, Zofia Kulik. Soon afterwards, she started applying digital technology. *From Siberia to Cyberia* is a manifestation of the mastery of the classic photographer’s technique to create a hybrid work. The *tableau* presented at the gallery, contrary to the book that offers an inherently different perception, resembles a system of pixels, namely it corresponds to digital sensitivity, despite being created entirely while using analogue photography. In the author’s comment at the end of the book, one can read that, for Kulik, “a pixel [is] the smallest fragment of the image on the monitor screen. Pixels resemble elements of embroidery or loops in a crochet tablecloth or lace” (Kulik 2004). It was a time when pixels – including the ones on a TV screen – were visible with a naked eye.

To conclude, it is worth pointing out that if the rug presented at the exhibitions can be considered an unfinished work, the book features its clear beginning and end in the form of the first and the fourth page of the cover. The front cover presents the artist's house, while the reverse contains a much smaller photo on a black page; a frozen image from a TV show, with dark faces of two Papuan people looking outside the frame, into the sky or far away. The photograph is one of the two embedded in panel three of *From Siberia to Cyberia* (the second photograph, printed next to the first one, includes the face of just one of the men). The caption to the photographs labelled E1-2 reads that "after the departure of American pilots, the Papuan people looked into the sky with the hope to see the airplanes and gods." This both factual and poetic comment selected by Zofia Kulik to describe the frames from a German documentary entitled "Chariots of the Gods" (date of broadcast: 1 January 1993) rather extends than narrows the interpretation of the entire project. Are we looking at the last or the first people? Are we like those inhabitants of New Guinea looking at the sky with mixed feelings of surprise, fear and hope? Or perhaps we are not looking at the sky but at the TV set or image from the TV set printed in the book? One of the points in the author's note ending the publication states that *From Siberia to Cyberia* is "a work understandable to everyone – resident of a metropolis and the province, for the rich and the poor, because all of them (us) watch TV" (Kulik 2004). Perhaps the meaning of the whole project seems to be less understandable to us nowadays in the era of Cyberia and post-Internet. A new world begins; a world announced by television and the internet, captured by Zofia Kulik.

FIG. 1 ➔
Zofia Kulik, *From
Siberia to Cyberia*.
Courtesy of the artist
and Kulik-KwieKulik
Foundation.

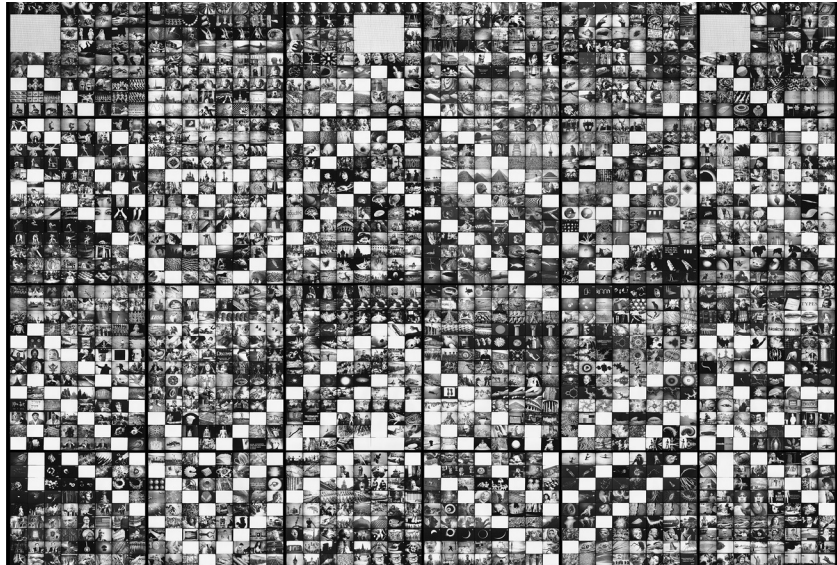
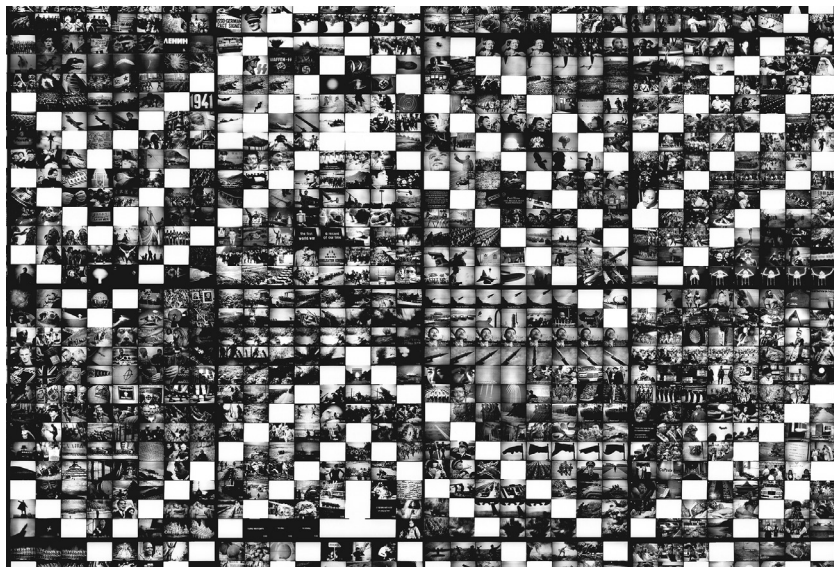


FIG. 2 ➔
Zofia Kulik, *From
Siberia to Cyberia*.
Courtesy of the artist
and Kulik-KwieKulik
Foundation.





◀ **FIG. 3**
Zofia Kulik, *From Siberia to Cyberia*.
Courtesy of the artist
and Kulik-KwieKulik
Foundation.



◀ **FIG. 4**
Zofia Kulik, *From Siberia to Cyberia*.
Courtesy of the artist
and Kulik-KwieKulik
Foundation.

MISE EN SCÈNE

TV, a small book with dimensions 17 x 22 cm, published on the 60th anniversary of the Lithuanian television, was based on the photo archive of Algirdas Šeškus (born 1945). Born in Vilnius, Šeškus worked as a cameraman for the then-only Lithuanian TV channel between 1975–1985. The precondition for employment was to present a portfolio of ten photographs, so Šeškus bought a camera and thus became a photographer for good (Januškevičiūtė). Because the committee did not even take a look at the photos he brought with him, Šeškus believes he got hired because of his origin. The artist's father was a party member from 1936, with both parents fighting during the war on the Soviet side. Far from perfect, too amateur, and poorly developed and recorded in the darkroom, Šeškus' photographs were not appreciated by members of the official Lithuanian Photographers' Association, who praised technical perfection. Rejected by the institutional world of photography, Šeškus tried working in the field of art which, in the late-1980s, was characterised by a much greater degree of freedom, to find his vocation as a poet, healer, and spiritual guide in the 1990s. The forgotten photographer was discovered for the art world in 2009 by Margaryta Matulytė, curator of Šeškus' retrospective exhibition at the National Gallery in Vilnius. The exhibition and publication *Archyvas (Pohulianka) [(Pohulianka) Archive]* open a new chapter in the reception of Šeškus' art. Since then, his career accelerated, with photographs from the archive being presented at many exhibitions and self-published by the artist in the form of *photobooks*. Selected photographs comprising TV were also displayed by Šeškus at contemporary art exhibitions, including Venice Art Biennale in 2013. The peak of his fame was marked by the exhibition within the framework of Documenta 14 in 2017. The book TV, published in 2016, signals Šeškus' growing

importance on both the Lithuanian and international artistic stage. The publication contains 315 pages of predominantly black-and-white photographs, but one can also find within it a sequence of colour photographs. Šeškus took the photos which would form this visual essay during or after his work at the TV station. It is a subjective notebook of a TV cameraman who abandons his role and looks from a distance at the institution where he works. The photographs, selected years later from the abundant archive, document the backstage of television, showing life at the building and in its immediate neighbourhood. Šeškus presents the TV 'behind the scenes' (the set, office rooms, studies, corridors, and warehouses), while also documenting the very performance recorded by the cameras at the studio, right next to the photographer. His photographs are a casual record, a set of impressions, rather than systematic professional documentation. Many of the photographs selected for publication are motion shots, out of focus, with visible grain. The framing also breaks the conventions of professional photographic documentary. While pressing the shutter button, Šeškus selects fragments, voids, single objects, unimportant moments.

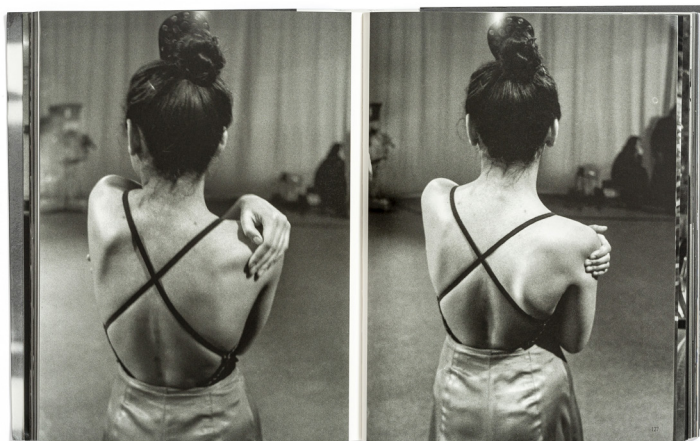
The TV project contains photographs from Šeškus' archive arranged by Gintaras Didžiapetris (born 1985). For Didžiapetris, an artist younger than Šeškus' by a generation, raised already after the collapse of the USSR in independent Lithuania, this is like travelling in time. Didžiapetris' story is his artistic interpretation of Šeškus' history, and the precondition for the artists' cooperation was the assumption that the author of the photographs would not interfere with the autonomy of the editor and graphic designer in charge of TV. Didžiapetris arranges the photographs into sequences, reconstructing a day from the everyday life of a TV cameraman. The story begins with waking up at the hotel, depicting delegates for an unknown event. Further pages include frames from a show with

morning gymnastics and TV news. Next, the TV shows are intertwined with images of backstage, visits to offices, cafeterias, at the canteen. There are also photographs showing people waiting, a break for coffee and a cigarette. Šeškus photographs non-places and non-moments. Sometimes, he captures humorous events or creates humour in his compositions, as if he wanted to cheer his models. Many photographs present attractive young women to whom the photographer has given special attention, tracing their gestures, looks, possibly flirting with them.

In Šeškus' photographs, Didžiapetris perceives a man, reconstructs the view and temperament of the photographer; pointing to his humour, observance, liveliness, but also his sensitivity. Šeškus' abundant archive suggests he was almost constantly taking photographs. The passion for photography is visible in the photographs, in the candid behaviour of models of both sexes, who seem indifferent to the photographer. The weirdest of photos present empty corridors and halls, flat and dull office walls. The anti-photographs included into the narrative by Didžiapetris point to the compulsive nature of Šeškus' photographic routine, as he was not so much documenting all the corners of the television building, but attempting to capture the spirit of the institution. Didžiapetris carries his narration by arranging photographs into short sequences resembling television cuts, paced by blank white pages. The book requires attentiveness, as it meanders and returns to some views. The photographs are usually printed with bleed, but there are also pages printed horizontally, which makes the reader turn the book one way or the other to see the photograph. Didžiapetris decides to include sequences by printing photographs frame by frame, by twos and fours in a spread. This gives an effect suggestive of movement, but also shows how quickly and obsessively Šeškus works. Photographs present many anecdotes, and even situational humour. Some seem dangerous, like the sequence where



← **FIG. 5**
Algirdas Šeškus, TV.
Photobook arranged by
Gintaras Didžiapetris.



← **FIG. 6**
Algirdas Šeškus, TV.
Photobook arranged by
Gintaras Didžiapetris.

Šeškus follows security and military men, probably guarding some VIP from the Party or the government. At such moments, the photographer seems to adopt the point of view of a secret agent. Šeškus abandons the role of a cameraman and turns from an officer into an artist who carefully and sensitively studies the mechanism of the camera. It seems that deconstructing television gives him pleasure. There is more poetry in it than criticism of the system, as pointed out by the shape of the book composed by Didžiapetris.

The small size, soft and thin cover, as well as the layout of the stream of uncaptioned photographs make the book differ from the format of a typical Soviet commemorative album. TV presents a bureaucratic but also, in a way, human institution during the process of producing a performance. The performance which is captured in the publication itself to be then scattered into loosely connected sequences of frames. In TV, there are actually no references to the socialist era. “The tension between what was official and what we felt and thought was immense,” the photographer recalled on the occasion of his 2017 exhibition at the Contemporary Art Centre in Vilnius:

Nobody expected the USSR could collapse. Thus there was no intention to oppose the official ‘speech.’ If there had been such a need, my photographs would be different, they would present a dream about some other form of being. But our mockery was not resistance. So I was happy I had a job on TV, and I also used it for my own work: I traced the shadows of artificial light and minor shifts in choreography. I created something I considered beautiful and what gave me joy. I could share this exclusively with my closest friends – freedom of even professional artists was significantly restricted and fearful. At the time, Kandinsky was not a Russian artist. And Šeškus could not be a Lithuanian photographer.

In this context, it is no wonder that TV does not contain the insignia of power omnipresent during the USSR era: the portraits of Marks, Engels, and Lenin. There is also no hammer and sickle, or the emblem of the Lithuanian Soviet Socialist Republic. The only time that can be clearly associated with the era of Soviet domination is the sequence of colour photographs from Moscow, where camera operators shot materials from the 1980 Olympic Games. The photographic documentary from the trip to Moscow contains a clear dominant theme of red, visible in the decorations of streets and buildings. Nevertheless, this part of the book does not contain images of Brezhnev, Andropov, Chernenko, or the lower-ranking party officials who appeared on TV on a daily basis at the time. As stated in the text about TV by Agne Narušyte, a Lithuanian viewer remembering the 1970s and the 1980s, one can only recognise individual faces of TV actors, presenters, and singers (Gorczyca/ Mazur: 270–273). “Although one can recognise several silver screen stars from the period, they look rather casual, like regular workers,” Narušyte writes (Gorczyca/ Mazur: 271). For a contemporary viewer not familiar with the persons presented in TV, they are deprived of identity. Similarly, their roles in the TV performance get blurred and forgotten in the distant history. In her analysis, Narušyte interestingly points to the ethical dimension of the jubilee photobook by Šeškus and Didžiapetris. As art historians Gorczyca and Mazur (272) note: “Here, two artists remind the bosses of TV stations about ‘lower rank’ employees who cannot be seen on screen. And yet they are the ones who pull the strings of the television simulacrum, helping the medium to perform daredevil tricks.” In this context, Šeškus’ books can be read as a sort of anti-monument for an institution created by people, but also as an epitaph to twentieth-century television in general.

The final pages of the book mark a return to the television building, with its corridors and recording studios. In the photos, individual persons smoke cigarettes in semi-darkness. “And this is how the publication ends: no climax, no resolution – in this way we see what the cameraman’s work looks like: it is an unending work that does not bring any lasting outcomes,” Agne Narušyte concludes (Gorczyca/ Mazur: 271). Further, from this comment, one can infer how a photographer differs from a cameraman. Šeškus’ work at television ends, but the photographs remain and can be arranged into a personal, even lyrical narrative. This poetic aspect is absolutely evident while reading TV. One can also, like Narušyte, interpret TV as a book critical of the performance and of television:

Šeškus, as a photographer, frames his photographs differently than when operating the TV camera: television, by its nature, shows images such that the work of the camera operator should remain unnoticed, giving the viewer an illusion of observing the scene with their own eyes. Photographs allow Šeškus to unmask this illusion. Yet he does so, not by disclosing the backstage secrets of TV production, but through recording moments that seem entirely unrelated: the moments of suspension, waiting, feeling of meaninglessness. The lens captures what usually remains outside the eye of the TV camera: the sadness and sense of loneliness that the artists experience, as well as the illusiveness of their beauty and charm. Šeškus makes a move backwards, which makes pop culture, shown from a different perspective, lose its usual glitter. As pictured by the artist, the stars turn from colourful icons into simulacra of false luxury. Empty spaces of TV studios become more important than the characters, with emptiness seemingly permeating from the dark corners to devour the protagonists. Television presented in this

way reminds us about the grey Soviet past, nowadays closed in boxes full of old photographic films (Gorczyca/ Mazur: 272).

This is an alternative interpretation, which does not exclude an existential interpretation of TV where the experience of emptiness is associated with the memory of, and even nostalgia related to, one's youth, even if this happened during the Soviet occupation. TV is marked by Šeškus' visible fascination with glitter, transience, and surface, which are focused on and recorded by the photographer against common reason and outside of his duties. From this perspective, TV is comparable with other photobooks by Šeškus: equally lyrical as *Love Lyrics* (*Meiles lyrika*), almost as mystical as *Shaman* (*Šamanas*), and almost as beautiful as *A Variation on the Theme of Being Outside* (*Variacija buvimo išorėje tema*).

Formally, TV is a publication on the occasion of the jubilee of, and published by, Lietuvos Nacionalinis Radijas ir Televizija (Lithuanian National Radio and Television). Nevertheless, the book was financed by Šeškus himself, while the official publisher's involvement comprised the purchase of half of the circulation of 1,000 copies from the artist. As pointed out by Narušyte in her text, it is unknown what the LNRT did with their copies, but the book was never officially distributed. Most probably, the reminder, even unintended, of the fact that the contemporary national Lithuanian broadcaster had communist roots and had been involved in Stalinist propaganda was too painful or politically risky.

REQUIEM FOR TELEVISION

Both Kulik and Šeškus succeed in the seemingly impossible task of translating television into the format of a photobook. Their extremely

FIG. 7 →
Algirdas Šeškus, TV.
Photobook arranged by
Gintaras Didžiapetris.

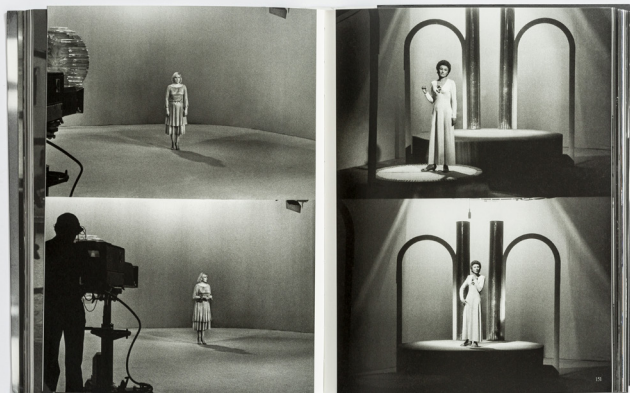


FIG. 8 →
Algirdas Šeškus, TV.
Photobook arranged by
Gintaras Didžiapetris.



original, beautiful and intellectually interesting attempts make both Zofia Kulik's *From Siberia to Cyberia* and Algirdas Šeškus' TV classic examples of Central European photobooks. If Kulik monumentalises the unimportant and everyday experience of watching television, Šeškus points out the personal, and even intimate dimension of an institution aimed at producing a performance. Both artists are interested in the historical process that translates into their personal experience. Where Kulik positions herself outside the apparatus of television, allowing her to perceive herself in the context of the grand and tragic history of the 20th-century, Šeškus moves in the opposite direction, avoiding the pathos of Soviet television and turning it into a small story told from inside the institution, an unimportant anecdote. Both Kulik and Šeškus explore television, not criticising it, but rather attempting to capture its image, with photography as the means to pursue their dream of recording memories. ♡

Translated from Polish by Justyna Piątkowska-Osińska.

Reference list

- GORCZYCA, ŁUKASZ/ MAZUR, ADAM (eds.), 2019: *Photobloc. Central Europe in Photobooks*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- JANUŠKEVIČIŪTĖ, VIRGINIJA, 2017: *Algirdas Šeškus*. Documenta 14 [<https://www.documenta14.de/en/artists/13484/algirdas-seskus>]
- KULIK, ZOFIA, 2004: *Od Syberii do Cyberii*. Kraków-Warszawa: Bunkier Sztuki, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki.
- KULIK, ZOFIA, 1999: *Od Syberii do Cyberii*. Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu.
- KULIK, ZOFIA, 2005: *From Siberia to Cyberia und andere Arbeiten*. Bochum–Rostock: Museum Bochum, Kunsthalle Rostock.
- ŠEŠKUS, ALGIRDAS, 2010: *Archyvas (Pohulianka)*. Vilnius: Lietuvos dailės muziejus.
- ŠEŠKUS, ALGIRDAS, 2011: *Meiles lyrika*. Vilnius: Kitos Knygos.
- ŠEŠKUS, ALGIRDAS, 2012: *Variacija buvimo išorėje tema*. Unknown (Vilnius): TV Play.
- ŠEŠKUS, ALGIRDAS, 2013: *Šamanas*, Vilnius: TV Play.
- ŠEŠKUS, ALGIRDAS, 2016: *TV*. Vilnius: Lietuvos Nacionalinis Radijas ir Televizija.

List of Figures

FIG. 1: Zofia Kulik, From Siberia to Cyberia. Courtesy of the artist and Kulik-KwieKulik Foundation.

FIG. 2: Zofia Kulik, From Siberia to Cyberia. Courtesy of the artist and Kulik-KwieKulik Foundation.

FIG. 3: Zofia Kulik, From Siberia to Cyberia. Courtesy of the artist and Kulik-KwieKulik Foundation.

FIG. 4: Zofia Kulik, From Siberia to Cyberia. Courtesy of the artist and Kulik-KwieKulik Foundation.

FIG. 5: Algirdas Šeškus, TV. Photobook arranged by Gintaras Didžiapetris.

FIG. 6: Algirdas Šeškus, TV. Photobook arranged by Gintaras Didžiapetris.

FIG. 7: Algirdas Šeškus, TV. Photobook arranged by Gintaras Didžiapetris.

FIG. 8: Algirdas Šeškus, TV. Photobook arranged by Gintaras Didžiapetris.

Summary

Jedną z artystycznych form translacji doświadczenia telewizji jest przedstawienie jej w formie książki fotograficznej (*photobook*). Książki są nieodłączną częścią historii sztuki i kultury wizualnej Europy Środkowej i Wschodniej, a do najciekawszych przykładów telewizyjnych *photobooków* zaliczają się m.in. książki *Od Syberii do Cyberii* Zofii Kulik oraz *TV Algirdasa Šeškusa*. Właśnie na tych publikacjach koncentruje się autor tekstu, analizując po kolei te dzieła sztuki, a na koniec porównuje je i wyciąga wnioski z komparatystyki. Zarówno monumentalna publikacja wywodzącej się z kręgu neoawangardy polskiej artystki, jak i skromniejsza, ale niemniej intrygująca poznawczo książka litewskiego fotografa i poety, traktują telewizję jako rodzaj doświadczenia totalnego, ruchomego obrazu, którego zatrzymanie i utrwalenie w fotografii pozwala lepiej zobaczyć i zrozumieć nie tylko samo medium, lecz – szerzej – rzeczywistość. Zarówno Kulik, jak i Šeškus dekonstruuje telewizyjny przekaz. O ile Kulik koncentruje się na emitowanym w Polsce przełomu XX i XXI wieku obrazie, to Šeškusa pochłania instytucja litewskiej telewizji w czasach sowieckich. W obu wypadkach artyści poddają telewizję krytyce, widząc w niej rodzaj Althusserowskiego aparatu ideologicznego. Z drugiej strony, artyści otwarci są na poetykę i piękno obecne w telewizji.

Adam Mazur

Adam Mazur, Ph.D., is an art historian, art critic and curator. Since 2013, he has taught at the Magdalena Abakanowicz University of Arts in Poznań (Faculty of Photography). He is the editor of magazines, anthologies, catalogs and author of books, including: “New phenomena in Polish art after 2000” (2008), “Histories of photography in Poland 1839–2009” (2010), “The decisive moment. New phenomena in Polish photography after 2000” (2012), “Depth of field. Essays on Polish photography after 1945” (2014), “After the end of photography” (2018). In 2019, he published the monograph “The Mutilated World. Histories of Central European Photography 1839–2018”. In 2019, he curated the exhibition “Photobloc. Central Europe in photobooks 1918–2018”, also shown in the Czech Republic (2020) and Lithuania (2021). In 2022, together with Łukasz Gorczyca, he opened the exhibition “Photographics. Art photography in Poland 1927–1978” at MUFO in Krakow. He is editor-in-chief of the “Obieg” magazine (2004–11), co-founder and editor-in-chief of the “SZUM” magazine (2013–2018). In 2018, he founded the “BLOK” magazine and edited it until 2021. He cooperates with, among others, the magazines “Frieze”, “Dwutygodnik”, “Fotograf”, “Kwartalnik Fotografia”.

Varia

**Zur historisch-
sprachwissenschaftlichen
Interpretation der slawischen
Kustoden im Kodex
Heiligenkreuz OCist., Cod. 250
aus dem zweiten Viertel des 12.
Jahrhunderts (ca. 1134-1147)¹**

On the historical linguistic
interpretation of Slavic catchwords
in the Heiligenkreuz OCist., Cod.
250 codex from the second quarter
of the 12th century (c. 1134-1147)

Im vorliegenden Beitrag werden die neu entdeckten slawischen Kustoden im lateinischen Kodex Heiligenkreuz OCist., Cod. 250, der im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts (ca. 1134–1147) im Zisterzienserstift Heiligenkreuz im Wienerwald entstand, historisch-sprachwissenschaftlich interpretiert. Die Sprache der slawischen Zahlwörter von 1 bis 10, die in den Kustoden vorkommen, wird aufgrund ihrer historisch-phonetischen Analyse genealogisch-linguistisch eingeordnet. Sie wird mit dem Frühslowenischen, das bis ins 12. Jahrhundert im ganzen Ostalpenraum ungefähr von der Donau im Norden bis zur Adria und der Kulpa im Süden sowie bis zur westlichen Peripherie der Pannonischen Ebene im Osten bezeugt ist, identifiziert. Des Weiteren wird das Frühslowenische aufgrund seiner sprachlichen Merkmale sowohl vom damaligen westslawischen (d. h. tschechisch-slowakischen) Sprachkontinuum nördlich als auch vom Zentralsüdslawischen (vor allem dem Kajkavischen und Čakavischen) südlich des Ostalpenraumes linguistisch eindeutig abgegrenzt.

(HISTORISCH-) VERGLEICHENDE
SPRACHWISSENSCHAFT, SLAWISCHE
SPRACHEN, ALPENSLAWISCH,
FRÜHSLOWENISCH, SLOWENISCH,
ZAHLOWÖRTER, HANDSCHRIFT
HEILIGENKREUZ OCIST., COD. 250

The article provides a historical linguistic interpretation of the newly discovered Slavic catchwords in the Latin codex Heiligenkreuz OCist., Cod. 250 which was produced in the second quarter of the 12th century (c. 1134–1147) in the Cistercian monastery in the Vienna Woods (German Wienerwald). Through careful historical phonetic analysis of the Slavic numerals 1 through 10 present in the catchwords, the contribution arrives at the genealogical linguistic attribution of the particular Slavic language to which these numerals must belong. This language happens to be identified with Early Slovenian, which is attested up to the 12th century in the whole Eastern Alpine region spanning the approximate area from the Danube River in the north to the Adriatic Coast and the Kolpa/Kupa River in the south as well as to the western outskirts of the Pannonian Basin in the east. Furthermore, on the basis of some linguistic features Early Slovenian is clearly delimited from the contemporaneous West Slavic (i.e. Czech-Slovak) to the its immediate north as well as from the South Slavic (i.e. Kajkavian-Čakavian) to its south.

(HISTORICAL) COMPARATIVE
LINGUISTICS, SLAVIC LANGUAGES,
ALPINE SLAVIC, EARLY SLOVENIAN,
NUMERALS, MANUSCRIPT
HEILIGENKREUZ OCIST., COD. 250

1

Der Text wurde mithilfe des Eingabesystems ZRCola (<http://zrcola.zrc-sazu.si>) erstellt, das im Wissenschaftlichen Forschungszentrum der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Ljubljana/Laibach (<http://www.zrc-sazu.si>) von Peter Weiss entwickelt wurde. Der vorliegende Aufsatz basiert auf den Publikationen Šekli 2022a und 2022b und stellt ihre zusammengefasste sowie ergänzte bzw. korrigierte Version in deutscher Fassung vor. In Šekli 2022a habe ich die Datierung des Kodex Heiligenkreuz OCist., Cod. 250 aus Haidinger, Lackner 2015; 16 und Lewaszkiewicz, Wydra 2021: 70 übernommen. Während der Vorbereitung meines Vortrags mit dem Titel *O novo odkritem jezikovnem drobcu zgodnje slovenščine iz 12. stoletja* „Über das neu entdeckte Sprachfragment des Frühslowenischen aus dem 12. Jahrhundert“, den ich innerhalb der von der Sektion für slowenische Sprache der Slovenska matica organisierten Veranstaltung *Naj slovenščina odmeva* „Slowenisch soll nachklingen“ am 14. November 2022 im Kultur- und Kongresszentrum Cankarjev dom in Ljubljana/Laibach hielt (Šekli 2022c), machte mich die slowenische Kunsthistorikerin und Kodikologin Nataša ▶

DIE ENTDECKUNG DER SLAWISCHEN ZAHLWÖRTER IN DER HANDSCHRIFT HEILIGENKREUZ OCIST., COD. 250 AUS DEM ZWEITEN VIERTEL DES 12. JAHRHUNDERTS (CA. 1134–1147)

Im Zisterzienserstift Heiligenkreuz im Wienerwald entstand in der Amtszeit des ersten Abts Gottschalk (1134–1147) eine lateinische Handschrift, die in der dortigen Stiftsbibliothek unter der Signatur Heiligenkreuz OCist., Cod. 250 aufbewahrt wird; sie besteht aus 181 Pergamentfolien und enthält unter anderem zwei geistliche Texte in lateinischer Sprache, und zwar *Collationes* (*Conlationes*) (*patrum*)/„Unterredungen (mit den Vätern)“ von Johannes Cassianus (um 360–um 435) (1r–167r) und *Contra collatorem* von Prosper von Aquitanien (um 390–nach 455) (169r–181v) (Haidinger, Lackner 2015, 2022). In der Zeit ihrer Entstehung wurden die Zahlwörter von 1 bis 10 in der Handschrift auf den Seiten 8v, 16v, 24v, 32v, 40v, 48v, 56v, 64v, 72v und 73r als Kustoden mit Worten eingetragen, und zwar nicht auf Latein (oder Bairisch-Mittelhochdeutsch), sondern in einer slawischen Sprache.² Die Kustoden mit slawischen Zahlwörtern von 1 bis 10 im Kodex Heiligenkreuz OCist., Cod. 250 wurden von den österreichischen Handschrift-Experten Alois Haidinger und Franz Lackner entdeckt. A. Haidinger (Wien) und Herrad Spilling (Stuttgart) übermittelten darauf den neuen Sprachfund mithilfe von Edward Potkowski an die polnischen Linguisten Tadeusz Lewaszkiewicz und Wiesław Wydra (Poznań/Posen), die eine erste sprachwissenschaftliche Interpretation der Zahlwörter in einem Aufsatz mit dem Titel „*Słoweńskie/karyńckie/podjuńskie*“ (?) *liczebniki w łacińskim rękopisie z trzeciej ćwierci XII wieku* (Heiligenkreuz, Cod. 250)/„Slowenische/Kärntner/Jauntaler“ (?) Zahlwörter in einer lateinischen Handschrift aus dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts (Heiligenkreuz, Cod. 250)“, der im 70. Jahrgang

(2021) der polnischen Fachzeitschrift *Rocznik Slawistyczny* erschien, veröffentlichten (Lewaszkiewicz, Wydra 2021). In dem Artikel analysieren die Autoren das in der Handschrift neu entdeckte historische Sprachmaterial aus graphischer und linguistischer Sicht, wobei sie die Meinung vertreten, dass die Zahlwörter slawischen Ursprungs sind, die genaue genealogische Einordnung der in den Zahlwörtern belegten slawischen Sprache jedoch nicht möglich sei. Aufgrund einiger sprachlicher Merkmale der Zahlwörter neigen sie zu der Annahme, es handle sich um die Sprache des heutigen slowenischen Sprachraumes, und zwar – wegen der vorhandenen Nasalvokale – um einen Kärntner slowenischen Dialekt, in erster Linie den Jauntaler Dialekt (slowen. *podjunsko narečje*), der die urslawischen Nasalvokale bis heute erhalten hat. Sie schließen allerdings nicht aus, dass die sprachliche Substanz der Zahlwörter zudem polnisch sei, da auch das Polnische Nasalvokale heute noch kennt.

Nach seiner Veröffentlichung schickte T. Lewaszkiewicz den Artikel slowenischen Sprachwissenschaftlern, die sich (unter anderem auch) mit der Geschichte der slowenischen Sprache und ihrer Dialekte befassen. Die breitere slowenische Fachöffentlichkeit wurde am 17. Dezember 2021 im Rahmen des Online-Diskussionsforums Slovlit (Slavistično društvo Slovenije/„Slowenische Gesellschaft für Slawistik“, Moderator: Miran Hladnik) von Silvo Torkar, dem Sprachwissenschaftler am Fran-Ramovš-Institut für slowenische Sprache (Wissenschaftliches Forschungszentrum der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste) über die neue Entdeckung informiert. Dazu hielt er unter anderem Folgendes fest: „Poljski jezikoslovec Zbigniew Babik se je po e-pošti na objavo odzval zelo pritrtilno in odkritje poimenoval ‚mala slovenistična senzacija‘“, „Der polnische Sprachwissenschaftler Zbigniew Babik [Kraków/Krakau] reagierte in einer E-Mail sehr positiv

→ Golob darauf aufmerksam, dass der Kodex in die Amtszeit des ersten Abts des Zisterzienserstiftes Heiligenkreuz, Gottschalk (1134–1147), in der der Katalog der Kodices in der Stiftsbibliothek, der auch die *Collationes* von Johannes Cassianus enthält, zu datieren ist (vgl. auch Nataša Golob im Rundfunkinterview vom 6. Dezember 2022 in Cobec 2022). Diese neue Datierung, die am 26. September 2022 veröffentlicht wurde (Haidinger, Lackner 2022) und gemäß derer die Handschrift ein Vierteljahrhundert jünger ist, ändert allerdings nichts an der historisch-sprachwissenschaftlichen Interpretation der damaligen slawischen Sprache im Ostalpenraum. Die frühslovenische Periode ist nämlich in den Zeitraum zwischen ca. 1000 und ca. 1200 zu datieren.

2 Bedeutung der Kennzeichen: r = recto (d. h. vordere Seite des Folioms), v = verso (d. h. hintere Seite des Folioms). Kustoden – Kennzeichnungen der Lage der Folien im Kodex (vgl. Golob 2006: 136).

auf die Veröffentlichung und bezeichnete die Entdeckung als „eine kleine slowenistische Sensation“.

Anschließend wurde ein weiterer Artikel verfasst, und zwar von Matej Šekli mit dem Titel *Zgodnjeslovenski števnik od 1 do 10 v Heiligenkreuzem rokopisu iz tretje četrtine 12. stoletja* (Heiligenkreuz OCist., Cod. 250) „Frühslowenische Zahlwörter von 1 bis 10 in der Heiligenkreuzer Handschrift aus dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts (Heiligenkreuz OCist., Cod. 250)“, der in der Ausgabe Nr. 70/1 (2022) der slowenischen wissenschaftlichen Zeitschrift *Slavistična revija* erschien (Šekli 2022a). M. Šekli setzt die Heiligenkreuzer slawischen Zahlwörter in Zusammenhang mit der slawischen Sprache des 12. Jahrhunderts in den Ostalpen und in Westpannonien. Mittels einer präzisen historisch-linguistischen Analyse der Zahlwörter konnte er feststellen, dass es sich um Frühslowenisch handelt. Bestimmt werden weitere linguistische Analysen von verschiedenen Sprachwissenschaftlerinnen und Sprachwissenschaftlern folgen, das letzte Wort über die Zahlwörter ist jedenfalls noch nicht gesprochen.

Die Entdeckung der slawischen Zahlwörter von 1 bis 10 in der Handschrift Heiligenkreuz OCist., Cod. 250 aus dem 12. Jahrhundert – und damit des neuen historischen Sprachmaterials – gilt in der Slowenistik als eine der wichtigsten Entdeckungen der vergangenen Jahre, was der große Verdienst aller oben genannten Forscher ist. Die Aussage der polnischen Sprachwissenschaftler, die genaue genealogische Einordnung der in den Zahlwörtern belegten slawischen Sprache sei nicht möglich, stellt jedoch eine große Herausforderung für die (historisch-)vergleichende Sprachwissenschaft der slawischen Sprachen dar. Wenn das Sprachmaterial es zulässt, ermöglicht die (historisch-)vergleichende Sprachwissenschaft (als Teil der genealogischen Linguistik) mit ihrer exakten Methodologie

genau das, und zwar die genaue genealogische Einordnung eines beliebigen Sprachsystems.

In Einklang mit dem theoretisch-methodologischen Verfahren der genealogischen Linguistik ist – nach dem „Bottom-up-Ansatz“ – das wichtigste Kriterium der genealogischen Klassifizierung der Sprachen und ihrer Dialekte das historisch-phonetische Kriterium.³ In den 1870er Jahren kamen die Leipziger Junggrammatiker zur korrekten Erkenntnis, dass die Lautwandel unter aller Art Sprachwandel die regulärsten, die systematischsten sind, vgl. die Postulierung der sogenannten „Ausnahmslosigkeit der Lautgesetze“ von den Junggrammatikern. Lautwandel können äußerst genau, mit mathematisch präzisen Regeln beschrieben werden; die Junggrammatiker nannten sie zu Recht *Lautgesetze* (Osthoff, Brugmann 1878: XIII).⁴ Als solche sind die Fakten der historischen Lautlehre zweifellos das wichtigste Kriterium für eine präzise genealogische Einordnung bzw. Klassifizierung der Sprachen und ihrer Dialekte. Sehr vereinfacht und metaphorisch ausgedrückt, stellen die Laute den genetischen Code eines Sprachsystems dar. Sowohl das morphologische Kriterium als auch die syntaktischen und lexikalischen Eigenschaften des analysierten Sprachsystems können sich den lautlichen Fakten anschließen, aber nur, wenn die Innovationsareale in den anderen, „höheren“ Domänen mit denen auf der lautlichen Ebene übereinstimmen (Šekli 2018: 40–42).

3 Für eine sehr detaillierte Diskussion über die Theorie und Methodologie der historischen Sprachwissenschaft vgl. Hock³ 2021, über die Kriterien der genealogisch-linguistischen Klassifikation aufgrund des slawischen Sprachmaterials jedoch Šekli 2018.

4 Zum Beitrag der Junggrammatiker in der Entwicklung der theoretisch-methodologischen Grundlagen der (historisch-)vergleichenden Sprachwissenschaft vgl. Pedersen 1931: 283–294, Einhauser 1989, 2001.

5 Die historischen Ereignisse, die sich auf die „slowenische“ Geschichte beziehen, stammen aus Štih 1999 und 2016, während die die „österreichische“ Geschichte betreffenden Fakten aus Vocolka 2000 und Bruckmüller 2017/2019 entnommen sind.

DIE SLAWISCHE SPRACHE IM OSTALPENRAUM BIS ENDE DES 12. JAHRHUNDERTS⁵

Die Slawen besiedelten die Ostalpen und den westlichen Teil der Pannonischen Ebene, d. h. den damals zukünftigen alpenlawischen bzw. altslowenischen Sprachraum, in der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts, und

zwar in zwei Migrationswellen. Die erste Welle gelangte in die Ostalpen nach ca. 550 vom Nordosten der Donau und ihrer Nebenflüsse aufwärts (d. h. vom zukünftigen westslawischen Sprachgebiet), die zweite hingegen um 585 vom Südosten der Save und ihrer Nebenflüsse aufwärts (d. h. vom zukünftigen südslawischen Sprachgebiet). Diese zweite Migrationswelle der Slawen fand in Zusammenhang mit und in Abhängigkeit von den Awaren statt. Die ersten bekannten historischen Quellen, die die Anwesenheit der Slawen im Ostalpenraum bestätigen, beziehen sich auf das Ende des 6. Jahrhunderts, und zwar auf das Gebiet an der oberen Drau. Der *Historia Langobardorum* „Geschichte der Langobarden“ (IV, 7) von Paulus Diaconus (um 720/730–799), dem langobardischen Historiker aus Cividale (friaul. *Cividât*, slowen. *Čedad*), zufolge fiel der Baiernherzog Tassilo I. (591–610) um 592 in *Sclaborum provinciam* „in die Provinz der Slawen“ ein, wobei mit der Bezeichnung *Sclaborum provincia* die Gegend in der Nähe des antiken *Aguntum* (einem römischen *municipium* in der Nähe des heutigen Lienz in Osttirol) gemeint war (Kos 1902: 144–145).

Die Slawen und die Bajuwaren (die alten Baiern) traten Mitte des 8. Jahrhunderts in einen noch engeren Kontakt, als Bayern mit der Unterwerfung der slawischen Fürstentümer in den Ostalpen und im Westen Pannoniens begann. Das nördlich der Karawanken gelegene Fürstentum Karantanien mit dem Zentrum im heutigen Karnburg/Krnski Grad wurde Bayern in den Jahren 743–745 angeschlossen. Das südlich der Karawanken gelegene Carniola mit dem Zentrum in *Carnium*, dem heutigen Kranj/Krainburg, gliederte sich in der Zeit der fränkisch-awarischen Kriege zwischen 791 und 795–796 ins Fränkische Reich ein (bereits 788 war Bayern von den Franken annektiert worden). Unter der Obrigkeit und dem Einfluss der Franken war in der ganzen Zeit seines Bestehens auch Unterpannonien (ca. 833–874). Nach den fränkisch-awarischen Kriegen (791–803), in denen die ganzen Ostalpen unter die fränkische

Herrschaft kamen, begannen jedoch die Baiern das Land südöstlich von Bayern zu besiedeln und sich unter den Slawen niederzulassen. Auf diese Weise kam die slawische Sprache in den Ostalpen und Westpannonien in direkten Kontakt mit dem bairischen Althochdeutsch. In den darauffolgenden Jahrhunderten wurde die slawische Sprache in den Ostalpen in Richtung von Nord nach Süd allmählich vom bairischen Hochdeutschen ersetzt.

Im Zeitraum zwischen der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts und dem Ende des 12. Jahrhunderts erstreckte sich das slawische Siedlungsgebiet in den Ostalpen ungefähr von der Donau im Norden bis zur Adria und der Kulpa (slowen. *Kolpa*, kroat. *Kupa*) im Süden sowie bis zur westlichen Peripherie der Pannonischen Ebene im Osten.⁶ Daher erscheint es als völlig selbstverständlich, dass es im Wienerwald, wo sich das Zisterziensenserstift Heiligenkreuz befindet, im 12. Jahrhundert neben den bairisch-mittelhochdeutsch-sprachigen Baiern noch Slawen gab, die eine südslawische Sprache sprachen. Die letzten Belege für die Präsenz der Slawen und ihrer Personennamen in dem Gebiet zwischen dem Traungau und dem Wiener Becken reichen nämlich in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zurück (vgl. *Liuboszta Sclava, uxor Laztei de Sippach* [...], *Laztey sclavus* „die Slawin *Liuboszta*, Frau von *Laztei* aus Sippach /.../, der Slawe *Laztey*“ in den *Necrologia monasterii Sancti Floriani* (Sankt Florian im heutigen Oberösterreich), wobei *Liuboszta* = **Ľubosta*, *Laztei/Laztey* = **Vlastěj* (Kronsteiner 1975: 49, 85)).⁷ Südlich von diesem Gebiet an der Donau, d. h. nördlich von der späteren slowenisch-deutschen Sprachgrenze im ehemaligen karantanischen und unterpannonischen Raum, sind jedoch die slawischen Personennamen noch später, und zwar bis ins 15. Jahrhundert, belegt.⁸

Die Anwesenheit verschiedener ethnolinguistischer Identitäten und die jeweilige administrative Organisation spiegelnd, wird der Landstrich

6 Vgl. die Karte *Slovenci po naselitvi*, „Die Slowenen nach der Besiedlung“ in Kos 1955: 75 (die Benennung *Slovenci* „Slowenen“ ist allerdings für die frühmittelalterliche Periode nicht passend) sowie die Karte 167.2 *Siedlungsnamen slawischer Herkunft in Österreich* in Wiesinger 1995 und die Karte 235.1 *Slawische Gewässernamen mit dem Suffix -ica* in Udolph 1995: 1542.

7 Für die Dokumentation der Präsenz der Slawen sowie der Personennamen slawischen Ursprungs auf dem Gebiet des heutigen Ober- und Niederösterreich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts vgl. Kronsteiner 1975: 120–121, 1980: 218 und Holzer 2007b: [235].

8 Vgl. die geographische Distribution der Personennamen slawischen Ursprungs auf dem Gebiet des heutigen Österreichs in Zeit und Raum in Kronsteiner 1975: 110–124.

9

Obwohl die Begriffe *plaga orientalis* und *Ostarrîchi* höchstwahrscheinlich zwischen-sprachliche Synonyme sind, bezeichnen sie nicht dasselbe Gebiet. Während sich *plaga orientalis* auf den gesamten mit Slawen besiedelten Ostalpenraum bezieht (Holzer 2007b: [235]), ist *Ostarrîchi* auf den Landstrich der Donau entlang beschränkt.

10

Vgl. Ramovš 1936; Rigler 1963; Logar 1974, 1981; Bezljaj 1976–2007; Šivic-Dular 1996; Smole 1998; Greenberg 2000; Snoj, Greenberg 2012; Šekli 2018: 148–156, 297–349, 2021.

entlang der Donau in den Schriftquellen mit verschiedenen Benennungen bezeichnet. In den Jahrzehnten nach den fränkisch-awarischen Kriegen wird das Gebiet noch immer als *partes Sclavorum et Avarorum* „die Gegend der Slawen und Avaren“ (805), *Avaria* (811) oder *Sclavinia* (837) (Kos 1906: 40, 100–101; Holzer 2001a: 24, 35) bezeichnet. Dennoch, nach der Reform des Heiligen Römischen Reiches im Jahre 828 wurde das gesamte von den Slawen besiedelte Gebiet, die ganze Region der Ostalpen umfassend, zum bairischen Ostland, zur sogenannten *plaga orientalis*. Diese lateinische Benennung ist in der *Conversio Bagoariorum et Carantanorum* (Kap. 10.) zum ersten Mal belegt und geht auf ca. 870 zurück (Wolfram 2012: 72). Innerhalb von dieser neuen Verwaltungseinheit wurde entlang der Donau eine neue Mark gegründet. Im Jahre 976 bekam *Luitpoldus*, d. h. Leopold I. von Babenberg (976–994), der *marchio* „Markgraf“ von dieser neuen *marcha* „Mark“, die von den Babenbergern bis zu ihrer Erlöschung 1246 verwaltet wurde. Die Mark trug den Namen *Ostarrîchi* (> *Österreich*), der zum ersten Mal in einer Urkunde von 996 vorkommt.⁹ 1133 stiftete der Markgraf Leopold III. (1095–1136) das Zisterzienserstift Heiligenkreuz. Schließlich wurde die Mark 1156 zum Herzogtum Österreich erhoben.

ALPENSLAWISCH UND FRÜHSLOWENISCH (CA. 800–1200)

Im Zeitraum zwischen der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts und dem Ende des 12. Jahrhunderts entwickelte sich die slawische Sprache zwischen der Donau und der Adria allmählich vom Urslawischen bzw. Gemein-slawischen, d. h. dem gemeinsamen Sprachvorfahren aller slawischen Sprachen, bis zum Slowenischen.¹⁰ Im Hinblick auf das Modellieren der Linguogenese und der internen Sprachgeschichte des Slowenischen definiert man die folgenden Chronolekte (d. h. zeitliche Varietäten) und

Geolekte (d. h. räumliche Varietäten) desselben: 1) Urslawisch bzw. Gemeinslawisch (ca. 550–800)¹¹ im Ostalpenraum (sowie auch im Westen Pannoniens) – Alpen(süd)slawisch (ca. 800–1000) – Frühslowenisch/Gemeinslowenisch (ca. 1000–1200) – Dialektslowenisch (ab ca. 1200). Das Frühslowenische war noch nicht wesentlich dialektal differenziert und stellt als solches den gemeinsamen Ausgangspunkt aller späteren slowenischen Dialekte dar. Am Anfang der letzten Periode, d. h. um 1200, teilte sich das Gemeinslowenische in zwei Makrogeolekte, und zwar in einen nordwestlichen und in einen südöstlichen Dialekt. Innerhalb dieser zwei Dialektkontinua formten sich bis Ende des 14. Jahrhunderts allmählich die slowenischen Dialektbasen aus, die sich in weiterer Folge in einzelne Dialekte, und z. T. in Subdialekte, sowie in Ortsmundarten spalteten.

Alpenslawisch und Frühslowenisch sind demnach ältere Chronolekte des heutigen Slowenischen, die im ganzen Ostalpenraum von der Donau im Norden über die Alpen bis zur Adria im Süden verbreitet waren. Die beiden zeitlichen Sprachvarietäten wurden jedoch recht spärlich dokumentiert, vor allem in Sprachfragmenten, und zwar durch verschiedene geographische Namen und Personennamen in verschiedenen epichorischen (lokalen) lateinischen Schriftquellen. Die einzigen zusammenhängenden Texte aus dieser Zeit sind die *Freisinger Denkmäler* (*Monumenta Frisingensia* = MF, slowen. *Freisinški/Brižinski spomeniki*) (Ramovš, Kos 1937; *Brižinski spomeniki* 1992/2004), die höchstwahrscheinlich im Zeitraum zwischen 972 und 1039 aufgeschrieben wurden, und aus sprachwissenschaftlicher Sicht den Übergang vom Alpslawischen zum Frühslowenischen darstellen. Sowohl die slawischen Sprachfragmente als auch die Freisinger Denkmäler wurden mit der bairisch-alt- und mittelhochdeutschen Schreibung graphisch repräsentiert, was an den Zischlauten besonders deutlich

11 Bei einigen Autoren wird Urslawisch, im Gegensatz zur Konzipierung desselben im vorliegenden Beitrag, d. h. bis ca. 800 n. Ch. (nach Šekli 2014: 299–300), ausführlicher in zwei Chronolekte untergliedert (vgl. Holzer 1995: 55–58, 2007a: 15–16, 19, 2020): Urslawisch im engeren Sinne (bis ca. 600 n. Ch.) war mehr oder weniger einheitlich (z. B. die erste regressive slawische Velarpalatalisierung (litau. *kirtà* „Schlag“ vs. urslaw. **kŕta* > **črta* „Linie“; litau. *gŭvas* „lebendig“ vs. urslaw. **givr̥* > **živr̥* „lebendig“) wurde im gesamten slawischen Sprachraum durchgeführt), während Gemeinslawisch (seit ca. 600 n. Ch.) schon uneinheitlich war (z. B. die zweite regressive slawische Velarpalatalisierung (urslaw. **kěl̥* „ganz“ > **čěl̥*; urslaw. **kéditi* „sehen“ > **čéditi*; urslaw. **xěrb* „grau“ > **šěrb*) unterblieb im Novgorod-Pskow-Ostslawischen, also im slawischen geographischen Randgebiet) (Šekli 2014: 216–223, 242–249).

12

Im (bairischen) Alt- und Mittelhochdeutschen wurden mit dem Buchstaben <s> (in Handschriften <ſ>) die palatalen Zwischenlaute š, ž (d. h. Zischlaute zwischen s, z und š, ž) (so seit ca. 750), mit dem Buchstaben <z> bzw. <zz> jedoch der Sibilant s (sowie die sibilantische Affrikate c) wiedergegeben (Braune 162018: 226–228; Kranzmayer 1956: 88–90, 112–113), was unter anderem die (bairisch)alt- und mittelhochdeutschen Lehnwörter im Slowenischen bestätigen (ahd. *scado* → urslaw. *škoda > slowen. škóda „Schaden“; ahd. *missa* → urslaw. *muša > slowen. máša „Messe“; fränk.-ahd. *swēbal*, *swēval*, bair.-ahd. *swēpal → slowen. žvėplo „Schwefel“; mhd. *ribisen* → slowen. ribežen „Reibeisen“; mhd. *salbeie*, *salveie* → slowen. žājbelj „Salbei“ vs. mhd. *vazzen* → slow. dial. básati 'hineinstopfen, laden') (Stiedter-Temps 1963: passim). In der Folge werden in den ältesten slowenischen Sprachdenkmälern mit dem Buchstaben <s> in der Regel š, ž (sowie č) (Freisinger Denkmäler: 2. Sg. Präs. *zadenes* (I 26) = *zadeneš* „du lädst auf“, Nom. Sg. m. Ptz. Prät. Akt. *uzlissal* (I 31) = *uslišal* „gehört“, bōse (I 2) = *bože* „o Gott!“), mit dem Buchstaben <z> jedoch s, z (sowie c) →

zu erkennen ist (Braune 1874: 527–528,¹⁶ 2018: 226; Pirchegger 1931: 44; Ramovš, Kos 1937: 11–15; Holzer 2001b: 96).¹² In Bezug auf eine relative und absolute Chronologie können das Alpenslawische vom Urslawischen und das Frühslowenische vom Alpenslawischen ziemlich klar abgegrenzt werden.

Alpenslawisch (ca. 800–1000) ist eine Zwischensprachstufe zwischen Urslawisch bzw. Gemeinslawisch auf der einen Seite und Frühslowenisch auf der anderen. Die wichtigsten Sprachquellen aus dieser Zeit sind zwei „Sammlungen von Personennamen“, nämlich das *Salzburger Verbrüderungsbuch* (*Liber confraternitatum Sancti Petri Salisburgensis*) (Salzburg, 784–907), das aus zwei Teilen besteht, und zwar aus dem älteren *Liber confraternitatum vetustior* (LCv, S. 4–44) und dem jüngeren *Liber confraternitatum recentior* (LCr, S. 45–56) (Kos 1906: 256–257), sowie das *Evangeliar von Cividale* (*Codex Foroiuliensis* = CF) (San Canzian d’Isonzo/Škocjan ob Soči, 9.–10. Jh.) (Kos 1906: 248–256; Štih 2016: 72–73). Gegen Ende des 10. Jahrhunderts entstand das bedeutendste Sprachdenkmal dieser Periode, nämlich die schon erwähnten *Freisinger Denkmäler*.

Der *terminus post quem* des Alpenslawischen wird von der Liquidametathese, die um 800 zu datieren ist, dargestellt, und zwar mit der für das Südslawische charakteristischen Umstellung des Typs *CoRC > *CRaC (mit Vokaldehnung *o > a) in allen Positionen, d. h. auch in den nichtaltakutierten anlautlichen Sequenzen (im Gegensatz zum Südslawischen weisen West- und Ostslawisch im Anlaut keine Vokaldehnung auf: urslaw. *oRC- > südslaw. *RaC- vs. west- und ostslaw. *RoC-), z. B. Personennamen *Razemuzza* (Gurk/Krka, 864) = *Rastimysla < *Orstimysla (Kos 1886: 133, 1906: 146–148; Kronsteiner 1975: 60) ← urslaw. *orsti „wachsen“ (> slowen. *rásti*, kroat. *rásti* vs. alttschech. *rósti* > tschech. *růst*, poln. *róść*); MF *razumeti* (II 29) = *razuměti* „verstehen“ < urslaw.

**orzuměti* (> slowen. *razuměti*, kroat. *razúmjeti* vs. altschech. *rozuměti* > tschech. *rozumět*, poln. *rozumieć*); Ortsname *Rauna* (1108–1125), heute *Ranna* (in der Nähe von Mühldorf bei Melk) ← **Ravъna* (Anreiter 2015: 114) < **Orvъna* ← urslaw. **orvъnъ* „gerade, eben, flach“ (> slowen. *ráven*, kroat. *râvan* vs. altschech. *rovny* > tschech. *rovný*, poln. *równy*); Personennamen *Raztegoy* (Leoben/*Ljubno, 12. Jh.) (Kos 1913: 19; Kronsteiner 1975: 59) = **Rastigoj* < **Orstigojъ* ← urslaw. **orsti* „wachsen“. Für die genealogische Einordnung der slawischen Sprache zwischen der Donau und der Adria ist die Tatsache, dass der Fürst von Mähren Rostislav/Rastislav (846–870) in dem Evangeliar von Cividale als *Rastisclao* (CF fol. 6v) (Kos 1906: 252) = **Rastislav* < **Orstislavъ* (d. h. mit dem südslawischen Reflex der Liquidametathese **ra-*) eingetragen ist, von höchster Bedeutung, während sich im Altschechischen die Schreibweise *Rostislavo* (869) (Pleskalová 1998: 140) = **Rostislav* < **Orstislavъ* (d. h. mit dem westslawischen Reflex **ro-* derselben) findet.

Hingegen kann als *terminus ad quem* des Alpenslawischen die Palatalisierung des urslawischen zentralen Vokals **y* zu einem vorderen Vokal **i* angesetzt werden, die charakteristisch für Südslawisch ist (im Gegensatz zum Südslawischen bleibt im West- und Ostslawischen das **y* erhalten: urslaw. **y* > südslaw. **i* vs. west- und ostslaw. **y*) und im Alpenslawischen um 1000 stattfand. In den Personennamen slawischen Ursprungs im Ostalpenraum ist der Vokal **y* bis in das 10. Jahrhundert belegt, z. B. *Sitimuzil* (Karnburg/Krnski Grad, 888) (Kos 1886: 150, 1906: 219; Kronsteiner 1975: 91) = **Žitimysl* < **Žitimyslъ*; *Priuvizlao* (Moosburg/Možberk, 977–981) (Kos 1915: 480; Kronsteiner 1975: 57) = **Pribyslav* < **Pribyslavъ*. In den Freisinger Denkmälern kommt *y* nur noch sporadisch nach Labialen vor (und wird ähnlich wie in den Personennamen mit <u>, <ui>, <ugi> geschrieben), z. B. MF 2. Sg. Imper. *muzlite* (II 84) = *myslite* „denkt!“ < urslaw. **myslite*; MF *buiti* (II 42) =

→ (Freisinger Denkmäler: *na zem zuete* (I 8) = *na sem svěťě* „in dieser Welt“, Akk. Sg. m. *bozza* (II 46) = *bosa* „den Nackten“, u /.../ *zavuizti* (I 15) = *v zavisti* „in Neid“, Akk. Sg. *izpovued* (I 11) = *izpověd* „Bekenntnis“; Heiligenkreuz OCist., Cod. 250: ZEDEM (56v) = *sedam* „sieben“, OZZEM (64v) = *osam* „acht“, DEZeNΘ (73r) = *desēt* „zehn“) geschrieben.

byti „sein“ < urslaw. *byti), während in der Mehrheit der Fälle ein vor-
 derer Vokal i vorkommt, z. B. MF biti (I 7, III 21) = biti „sein“ < urslaw.
 *byti (> slowen. bíti, kroat. bīti vs. altschech. býti > tschech. být, poln.
 być); MF Nom. Pl. zinouue (II 16) = sinove „Söhne“ < urslaw. *synove (vgl.
 slowen. sîn, kroat. sîn vs. altschech. syn > tschech. syn, poln. syn), das
 Verhältnis zwischen den beiden Reflexen ist 5 zu 53 zugunsten des
 i-Reflexes. Wie erwartet, weisen die slawischen Personennamen seit
 dem 11. Jahrhundert nur noch i auf, z. B. Nebcor (Kärnten, 1050–1065)
 (Kronsteiner 1975: 53) = *Nebigor < *Nebygorъ; Pribizla^o (Kärnten, 1140)
 (Kos 1915: 93; Kronsteiner 1975: 57) = *Pribislaw < *Pribyslawъ; Domi-
 zil (Admont, 12. Jh.) (Kos 1915: 470; Kronsteiner 1975: 36) = *Domisl <
 *Domyslъ; Mabilka (Kremsmünster, 12. Jh.) (Kronsteiner 1975: 50) =
 *Mabilka, sehr wahrscheinlich ursprünglich *Domabyľka mit der Aph-
 ärese der ersten Silbe.

Frühslowenisch (ca. 1000–1200) ist eine Zwischensprachstufe zwi-
 schen Alpenslawisch und Dialektslowenisch. Aus dieser Periode sind
 keine slawischen Texte erhalten. Die wichtigste „Personennamen-
 sammlung“ ist das *Seckauer Verbrüderungsbuch* (*Liber confraternitatum*
Seccoviensis = LCS) (Seckau/*Sekova, 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, sehr
 wahrscheinlich nach 1180) (Kos 1913; Kos 1915: 471–475).

Der *terminus post quem* des Frühslowenischen wird von der Verei-
 nigung der Sequenz *tv (wie auch *dv) in einigen nachurslawischen
 komplexen Konsonantengruppen (Ramovš 1924: 136–137; Snoj, Green-
 berg 2012: 292–293), z. B. *stv > *st (*zdv > *zd) (urslaw. *tvõrъ > *tvõr
 > slow. tvôr „Geschwür“ vs. urslaw. *stvõrīti > *stvorīti > slow. storīti
 „tun, machen, (er)schaffen“; urslaw. *dvīgnōti > *dvīgnōti > slow. dvīgniti
 „heben, aufheben“ vs. urslaw. *vzdvīgnōti > *vzdvīgnōti > slow. vzdīg-
 niti „heben, emporheben, hochheben“), die um 1000 produktiv war,
 repräsentiert. Die alpenslawischen Personennamen scheinen bis ins

10. Jahrhundert die Sequenz *tv* nachzuweisen, z. B. *Turdazo* (Gailtal/Ziljska dolina, 864) (Kos 1886: 140, 1906: 147; Kronsteiner 1975: 78) = **Tvŕdačb* < **Tvŕdačb*; *Turdila* (Salzburg, 9. Jh.) (Kos 1886: 141; Kronsteiner 1975: 78) = **Tvŕdila* < **Tvŕdila*). In den Freisinger Denkmälern kommt die Vereinfachung in einigen Fällen schon vor, z. B. MF Nom. Sg. m. Ptz. Prät. Akt. *ztuoril* (I 12) = *stvoril* vs. MF *ztoriti* (II 107) = *storiti* „tun, machen, (er)schaffen“ < urslaw. **stvŕoriti* (> slowen. *storiti* vs. kroat. *stvŕoriti*, alttschech. *stvořiti* > tschech. *stvořit*, poln. *stworzyć*). Im 11. Jahrhundert ist der Lautwandel *tv* > *t* in den Personennamen bereits durchgeführt, z. B. *Dridogoi* (Lind bei Scheifling, 1030) (Kos 1886: 141, 1911: 15; Kronsteiner 1975: 78) = **Tŕdogoj* < **Tvŕdogojb*; *Tridozlau* (Wörthersee, 1150) (Kos 1886: 141, 1915: 372; Kronsteiner 1975: 78) = **Tŕdoslav* < **Tvŕdoslavb*; *Tridislav* (Sankt Michael, Obersteiermark, 1188) (Kos 1886: 141, 1915: 372; Kronsteiner 1975: 78) = **Tŕdislav* < **Tvŕdislavb*; *Tridenge* (Seckau, 12. Jh.) (Kronsteiner 1975: 78) = **Tŕdiněg* < **Tvŕdiněg* ← urslaw. **tvŕrdb* „hart“ (> slowen. *tŕd* vs. kroat. *tvŕd*, alttschech. *tvrdý* > tschech. *tvrdý*, poln. *twardy*).

Der *terminus ante quem* des Frühslowenischen ist die Denasalisierung der urslawischen Nasalvokale **ę* und **ǫ* um 1200 im Südost-, aber nicht im Nordwest-Slowenischen, wo die Nasalvokale um 1200 noch erhalten blieben. Diese kommen tatsächlich im heutigen Jauntaler Dialekt in Kärnten noch vor (vgl. Zdovc 1972: 74–85). Die Denasalisierung im Südosten des Frühslowenischen markiert demnach den Anfang der Dialektspaltung des Slowenischen in zwei oben genannte Makrogeolekte. Die Nasalvokale sind insofern sowohl in der alpenlawischen als auch in der frühslowenischen Periode in den ganzen Ostalpen deutlich belegt, was die geographischen Namen und die Personennamen aus diesem Raum bezeugen, z. B. Personennamen *Zunduco* (LCv, 13) = **sqdŕkb* (Kronsteiner 1975: 65) ← **sqdŕb* „Gericht“, **sqditi* „urteilen“; Ortsname

13

Die Nasalvokale sind in den Freisinger Denkmälern nicht systematisch aufgeschrieben, z. B. MF Gen. Pl. m. *vuensih* (I 23) = *veŋix* „größer“ < urslaw. **vētjējixъ* vs. MF *zueti* (II 89) = *svēti* „heilig“ < urslaw. **svetējъ*; MF 1. Sg. Präs. *poronfo* (I 29) = *porōčō* „ich gebe, übergebe“ < urslaw. **porōčō* vs. MF *porufo* (III 61) = *porōčō* „ich gebe, übergebe“ < urslaw. **porōčō*, und MF Akk. Sg. m. *zodni* (I 27) = *sōdni* „Gerichts-“ < urslaw. **sōdъnъjъ*).

Lonca (1074), *Lonka* (um 1160), *Lonca* (1192–1197) = **Lōka* ← **lōka* „Aue“ (der Name bezieht sich auf Škofja Loka/Bischofslack) (Snoj 2009: 413); Personennamen *Zwento* (Sankt Florian, 12. Jh.) (Kronsteiner 1975: 73) = **Svēt* < **Svētъ* ← **svētъ* „heilig“. In den Quellen sind sie jedoch in der Schrift nicht konsequent markiert.¹³

Vom Gesichtspunkt der genealogischen Linguistik aus betrachtet, stellen die gemeinslowenische Vereinfachung der mehrgliedrigen Konsonantengruppen mit **tv* und die Erhaltung der Nasalvokale zwei Sprachmerkmale von höchster Bedeutung dar. Sie haben unwiderlegbaren diagnostischen Wert in der geographischen Abgrenzung des Frühslowenischen von den angrenzenden Geolekten nördlich und südlich von demselben. Für den tschechisch-slowakischen ebenso wie für den kajkavisch-čakavischen Sprachraum belegen die Quellen nämlich in der Zeit bis 1200 die Erhaltung der Sequenz **tv* (z. B. altschech. *Turdimir* = *Tvr̥dimīr* (12. Jh.) (Pleskalová 1998: 143) < **Tvr̥dimirъ*; kajk.-čak. TVRD(O)SLAV(I)Ć (Ozalj, 1544) = **Tvr̥doslavić* (Fučić 1982: 275) < **Tvr̥doslaviť*) und die frühe Denasalisierung der urslawischen Nasalvokale **ę* und **ǫ*, die im 11. Jahrhundert schon durchgeführt wurde (z. B. Prager Blätter (Altschechisch), 11. Jh.: 3. Pl. Aor. *kupiša* „sie kauften“ < urslaw. **kupišę*, 3. Sg. Aor. *prēstupi* „er/sie überquerte, sündigte“ < urslaw. **perstopi*; Krk-Inschrift (Altčakavisch), 11. Jh.: RUGOTA (Fučić 1982: 223) < **Rōgota*).

DIE SPRACHLICHEN MERKMALE DER SLAWISCHEN ZAHLWÖRTER IN DER HANDSCHRIFT HEILIGENKREUZ OCIST., COD. 250

Die slawischen Zahlwörter von 1 bis 10 in der Handschrift Heiligenkreuz OCist., Cod. 250 kommen in den sogenannten Mosaikkustoden vor. Die Kustoden sind nämlich aus einer römischen Ziffer und aus

einem ausgeschriebenen Zahlwort zusammengesetzt. Die Zahlwörter bestehen aus zwei Teilen, und zwar links und rechts von der römischen Ziffer, die höchstwahrscheinlich die Ordinalzahlen darstellen, z. B. II^o = *secundus/secundum* „der/das zweite“, also DRV.II^o.GI. = DRVGI = *drugi*. Die graphische und phonetische Interpretation wie auch die etymologische, d. h. die morphologisch-semantische Deutung der aufgeschriebenen Zahlwörter, lautet: ET.I^o.NO. (8v) = ETNO = *edno* „eins“; DRV.II^o.GI. (16v) = DRVGI = *drugi* „der zweite“; TRE.III^o.TIGI. (24v) = TRETIGI = *tretji* „der dritte“; CCS.III^o.TIRI. (32v) = CCSTIRI = **čtiri/*štiri* „vier“; Pa.V^o.NT. (40v) = PaNT = *pět* „fünf“; SCI'.VI^o.ZT. (48v) = SCIZT = *šest* „sechs“; ZED.VII^o.EM. (56v) = ZEDEM = *sedem* „sieben“; OZ.VIII^o.ZEM. (64v) = OZZEM = *osam* „acht“; DE.VIII^o.WANΘ. (72v) = DEWANΘ = *devět* „neun“; DE.X^o.ZeNΘ. (73r) = DEZeNΘ = *desět* „zehn“. Aus der linguistischen Analyse geht hervor, dass die Mehrheit der Formen Kardinalzahlen sind (CCSTIRI, PaNT, SCIZT, ZEDEM, OZZEM, DEWANΘ, DEZeNΘ, im heutigen Slowenischen *štíri*, *pět*, *šest*, *sédem* [*sédəm*], *osem* [*ósəm*], *devět*, *desět*), wobei eine Zahl in der Form des Neutrums vorkommt (ETNO, heute *éno*, vgl. auch slowen. dial. *ednō*), zwei Formen jedoch Ordinalzahlen repräsentieren (DRVGI, TRETIGI, heute *drūgi*, *trétji*). Das bedeutet allerdings nicht, dass man im Frühslovenischen des 12. Jahrhunderts so gezählt hat, wie wenn man heute sagen würde: *éno*, *drūgi*, *trétji*, *štíri*, *pět*, *šest*, *sédem* [*sédəm*], *osem* [*ósəm*], *devět*, *desět*, sondern nur, dass der Schreiber (aus uns unbekannten Gründen) verschiedene Arten von Zahlwörtern aufgeschrieben hat.

Dass es sich bei diesen Heiligenkreuzer Zahlwörtern um Frühslovenisch handelt, wird durch zwei phonetische Eigenschaften bestätigt, und zwar durch einen Archaismus und eine Innovation, die für das Frühslovenische charakteristisch waren. Die Erhaltung der urslawischen Nasalvokale (PaNT = *pět*, DEWANΘ = *devět*, DEZeNΘ = *desět*) stellt

einen Archaismus dar, während die Palatalisierung des urslawischen zentralen Vokals **y* zu einem vorderen Vokal *i* (**čtyri* > *CSSTIRI* = *čtiri/štiri*) eine Innovation ist. Die Sprache der Zahlwörter kann also nicht Tschechisch bzw. Slowakisch weder Zentralsüdslawisch (d. h. Kajkavisch, Čakavisch oder Štokavisch) sein (s. oben). Ebenso kommen die lechitischen westslawischen Sprachen (d. h. Polnisch, Pomoranisch oder Polabisch; ein Rest des einst viel verbreiteten Pomoranischen ist das heutige Kaschubische mit seinem nördlichsten, in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgestorbenen Dialekt, dem Slowinzischen) als potentielle Sprachsubstanz nicht in Frage. Diese Sprachen kannten im 12. Jahrhundert (Polnisch und Kaschubisch noch heute) zwar die Nasalvokale (poln. *pięć, dziewięć, dziesięć*; kaschub. *piãc/pińc, dzewiãc/dzewińc, dzesãc/dzesyńc*; polab. *pqt, divqt, disqt*), aber im Unterschied zum Frühslowenischen besaßen sie noch den alten Vokal *y* (altpoln. *cztery*, heute jedoch poln. *cztery*, kaschub. *sztëřë*).

Der Verfasser der altslowenischen Kustoden in der Handschrift Heiligenkreuz OCist., Cod. 250 konnte offensichtlich Frühslowenisch. Ebenso musste mit dieser altslawischen Sprache auch der Kodex-Binder, für den die Kustoden vorgesehen waren, vertraut sein. Es bleibt schwer zu sagen, ob der Verfasser ein Einheimischer war oder von woanders stammte (die Mönche zirkulierten nämlich häufig zwischen den mittelalterlichen Klöstern); Tatsache aber ist, dass die Sprache der Heiligenkreuzer slawischen Zahlwörter die slawische Sprache im Ostalpenraum im 12. Jahrhundert widerspiegelt – d. h. das Frühslowenische. Man muss die Abstammung des Verfassers irgendwo zwischen der Donau im Norden sowie der Adria und der Kulpa im Süden vermuten, und sich nicht auf den heutigen slowenischen Sprachraum beschränken, der nur ein Überbleibsel, genauer gesagt: ein Drittel des einstigen alpenlawischen bzw. frühslowenischen Raumes, darstellt.

ZUM SCHLUSS

Die frühslowenischen Zahlwörter in der Handschrift Heiligenkreuz OCist., Cod. 250 haben größten Wert nicht nur für die Sprachgeschichte des Slowenischen, sondern auch für die theoretisch-methodologischen Grundlagen der historischen Sprachwissenschaft. Neben den epichorischen (lokalen) geographischen Namen und den Personennamen sind sie das einzige Sprachfragment zwischen den *Freisinger Denkmälern* (972–1039) und dem slowenischen Gruß des Herzogs von Kärnten, Bernhards II. von Spanheim (1202–1256), an Ulrich von Liechtenstein (um 1200–1275) *Buge waz primi, grahwa Venus!* = **bug vas sprimi, kralj'eva Venus* „Gott empfangen euch Königin Venus“ in der Ortschaft Thörl/Vrata im Gailtal/Ziljska dolina im Jahr 1227, worüber der obersteirische Minnesänger in der Strophe N. 592 in seinem Roman *Vrouwen dienst* (um 1255) berichtet. Weiters bestätigen die Heiligenkreuzer Zahlwörter die Rekonstruktion der zeitlichen Varietät der slowenischen Sprache im 11. und 12. Jahrhundert, zu der die historische Sprachwissenschaft mit der Analyse einerseits der Sprache der Freisinger Denkmäler und andererseits der spätmittelalterlichen Sprachdenkmäler, unter denen das älteste die sogenannte *Klagenfurter* oder *Ratschacher Handschrift* (slowen. *Celovški* oder *Rateški rokopis*) aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist, gelangte. Was die historisch-vergleichende Sprachwissenschaft vorhersagte, hat der neue Sprachfund nun bestätigt. Das bedeutet, dass das aktuell verwendete theoretisch-methodologische Verfahren der historischen Sprachwissenschaft relevant ist, und dass das Akkumulieren des Wissens durch seriöse Forschungsarbeit von Generationen von Sprachwissenschaftlerinnen und Sprachwissenschaftlern nicht umsonst war. ♡

Literatur

- ANREITER, PETER, 2015: *Sinnbezirke der ältest bezeugten slawischen Namen in Österreich*. Wien: Praesens Verlag.
- BEZLAJ, FRANCE, 1976–2007: *Etimološki slovar slovenskega jezika* I–V. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU, 1976, 1982, 1995, 2005, 2007.
- BRAUNE, WILHELM, 1874: Die altslovenischen Freisinger denkmäler in ihrem verhältnisse zur althochdeutschen orthographie. *Beiträge zur geschichte der deutschen sprache und literatur* 1. 527–534.
- BRAUNE, WILHELM, ¹2018 (¹1886): *Althochdeutsche Grammatik*. Neu bearbeitet von Frank Heidermanns. Berlin, Boston: Walter de Gruyter.
- Brižinski spomeniki/Monumenta Frisingensia: znanstvenokritična izdaja. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, ³2004 (¹1992, ²1993).
- BRUCKMÜLLER, ERNST, 2017: *Avstrijska zgodovina*. Übersetzt von Veronika Pflaum, Irena Vilfan Bruckmüller. Zgodovina držav in narodov 7. Ljubljana: Slovenska matica.
- BRUCKMÜLLER, ERNST, 2019: *Österreichische Geschichte. Von der Urgeschichte bis zur Gegenwart*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.
- ČOBEČ, ALEKSANDER, 2022: Ddr. Nataša Golob o edinstvenosti desetih besed iz Heiligenkreuškega rokopisa. Radio Slovenija, program Ars, oddaja Jezikovni pogovori, 6. 12. 2022.
- EINHAUSER, EVELINE, 1989: *Die Junggrammatiker. Ein Problem für die Sprachwissenschaftsgeschichtsschreibung*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag.

- EINHAUSER, EVELINE, 2001: Entstehung und frühe Entwicklung des junggrammatischen Forschungsprogramms. *History of Language Science/Geschichte der Sprachwissenschaft/Histoire des sciences du langage* 2. Herausgegeben von Sylvain Auroux, E. F. K. Koerner Hans-Josef Niederehe und Kees Versteegh. Berlin, New York: Walter de Gruyter. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 18.2. 1338–1350.
- FUČIĆ, BRANKO, 1982: *Glagoljski natpisi*. Djela Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 57. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- GOLOB, NATAŠA, 2006: *Srednjeveški rokopisi iz Žičke kartuzije (1160–1560)*. Ljubljana: Narodna galerija.
- GREENBERG, MARC L., 2000: *A Historical Phonology of the Slovene Language*. Historical Phonology of Slavic Languages. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- HAIDINGER, ALOIS, LACKNER, FRANZ, 2015: Die Bibliothek und das Skriptorium des Stiftes Heiligenkreuz unter Abt Gottschalk (1134/1147). *Codices manuscripti & impressi: Zeitschrift für Buchgeschichte. Supplementum* 11. Purkersdorf: Verlag Brüder Hollinek.
- HAIDINGER, ALOIS, LACKNER, FRANZ, 2022: Cod. 250. Iohannes Cassianus. Prosper Aquitanus. Perg. I, 181 Bl. Ca. 295×190. Heiligenkreuz, 1134–1147 und 3. Viertel 12. Jh. [<https://www.scriptoria.at/cgi-bin/mssDesc.php?20506>, veröffentlicht am 26.9.2022]
- HOCK, HANS HENRICH, ³2021: *Principles of Historical Linguistics*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter.
- HOLZER, GEORG, 1995: Die Einheitlichkeit des Slavischen um 600 n. Chr. und ihr Zerfall. *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 41. 55–89.

- HOLZER, GEORG, 2001a: *Die Slaven im Erlaftal. Eine Namenlandschaft in Niederösterreich*. Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde 29. Wien: Selbstverlag des Niederösterreichischen Instituts für Landeskunde.
- HOLZER, GEORG, 2001b: Slavisch-deutsche Lautgeschichte im österreichischen Kontaktbereich. *Onoma, Journal of the International Council of Onomastic Science* 36. 91–109. Nachdruck in Holzer 2008: 87–106. [Zitiert nach Holzer 2008.]
- HOLZER, GEORG, 2007a: *Historische Grammatik des Kroatischen: Einleitung und Lautgeschichte der Standardsprache*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
- HOLZER, GEORG, 2007b: Zu den Slavica in der Kremsmünsterer Urkunde von 777. *Wort – Geist – Kultur. Gedenkschrift für Sergej S. Averincev*. Herausgegeben von Juliane Besters-Dilger, Heinz Miklas, Gerhard Neweklowsky und Fedor B. Poljakov. *Russkaja kul'tura v Evrope/Russian Culture in Europe* 2. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften. 27–46. Nachdruck in Holzer 2008: 232–250. [Zitiert nach Holzer 2008.]
- HOLZER, GEORG, 2008: *Namenkundliche Aufsätze*. Innsbrucker Beiträge zur Onomastik 4. Wien: Praesens Verlag.
- HOLZER, GEORG, 2020: *Untersuchungen zum Urslavischen: Einleitende Kapitel, Lautlehre, Morphematik*. Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien: Peter Lang.
- KOS, FRANC, 1886: Ob osebnih imenih pri starih Slovencih. *Letopis Matice slovenske*. 107–151.

- KOS, FRANC, 1902, 1906, 1911, 1915: *Gradivo za zgodovino Slovencev v srednjem veku: Prva knjiga: 501–800, Druga knjiga: 801–1000, Tretja knjiga: 1001–1100, Četrta knjiga: 1101–1200*. Ljubljana: Leonova družba.
- KOS, MILKO, 1913: Slovenska osebna imena v »Liber confraternitatum Seccoviensis«. *Časopis za zgodovino in narodopisje* 10. 8–25.
- KOS, MILKO, 1955: *Zgodovina Slovencev: od naselitve do petnajstega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- KRANZMAYER, EBERHARD, 1956: *Historische Lautgeographie des gesamt Bairischen Dialektraumes*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- KRONSTEINER, OTTO, 1975: *Die alpenlawischen Personennamen*. Österreichische Namenforschung 2. Wien: Österreichische Gesellschaft für Namenforschung.
- KRONSTEINER, OTTO, 1980: Die slawischen Ortsnamen in Oberösterreich. *Baiern und Slawen in Oberösterreich. Probleme der Landnahme und Besiedlung. Symposium 16. November 1978*. Herausgegeben von Kurt Holter. Schriftreihe des OÖ. Musealvereins – Gesellschaft für Landeskunde, Bd. 10. Linz: Rudolf Trauner Verlag. 211–228.
- LEWASZKIEWICZ, TADEUSZ, WYDRA, WIESŁAW, 2021: „Słoweńskie/karyńckie/podjuńskie” (?) liczebniki w łacińskim rękopisie z trzeciej ćwierci XII wieku (Heiligenkreuz, Cod. 250). *Rocznik slawistyczny* 70. 69–86.
- LOGAR, TINE, 1974: Pregled zgodovine slovenskega jezika. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti. 103–113.

- LOGAR, TINE, 1981: Izhodiščni splošnoslovenski fonološki sistem. *Fonološki opisi srpskohrvatskih/hrvatskosrpskih, slovenačkih i makedonskih govora obuhvaćenih Opšteslovenskim lingvističkim atlasom*. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine. 29–33.
- OSTHOFF, HERMANN, BRUGMANN, KARL, 1878: *Morphologische Untersuchungen auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen* 1. Leipzig: Verlag von S. Hirzel.
- PEDERSEN, HOLGER, 1931 (1952): *Linguistic Science in the nineteenth Century. Methods and Results*. Cambridge: Harvard University Press, 1931. Nachdruck: *The Discovery of the Language. Linguistic Science in the nineteenth Century*. Cambridge, 1952.
- PIRCHEGGER, SIMON, 1931: *Untersuchungen über die altslovenischen Freisinger Denkmäler*. Veröffentlichungen des Slavischen Instituts an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin 5. Leipzig: Markert & Petters.
- PLESKALOVÁ, JANA, 1998: *Tvoření nejstarších českých osobných jmen*. Brno: Masarykova univerzita.
- RAMOVŠ, FRAN, 1924: *Historična gramatika slovenskega jezika* II. *Konzonantizem*. Ljubljana: Učiteljska tiskarna.
- RAMOVŠ, FRAN, 1936: *Kratka zgodovina slovenskega jezika* I. Ljubljana: Akademska založba.
- RAMOVŠ, FRAN, KOS, MILKO, 1937: *Brižinski spomeniki*. Ljubljana: Akademska založba.
- RIGLER, JAKOB, 1963: Pregled osnovnih razvojnih etap v slovenskem vokalizmu. *Slavistična revija* 14, 1–4. 25–78.
- SMOLE, VERA, 1998: Slovenska narečja. *Enciklopedija Slovenije* 12. Ljubljana: Mladinska knjiga. 1–5.

- SNOJ, MARKO, 2009: *Etimološki slovar slovenskih zemljepisnih imen*. Ljubljana: Modrijan, Založba ZRC.
- SNOJ, MARKO, ³2016 (²2003, ¹1997): *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- SNOJ, MARKO, GREENBERG, MARC L., 2012: O jeziku slovanskih prebivalcev med Donavo in Jadranom v srednjem veku (pogled jezikoslovcev). *Zgodovinski časopis* 66, 3–4. 276–305.
- STRIEDTER-TEMPS, HILDEGARD, 1963: *Deutsche Lehnwörter im Slovenischen*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- ŠEKLI, MATEJ, 2014 (2016): *Primerjalno glasoslovje slovanskih jezikov 1: Od praindoevropščine do praslovanščine*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- ŠEKLI, MATEJ, 2018: *Tipologija lingvogenez slovanskih jezikov*. *Linguistica et philologica* 37. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- ŠEKLI, MATEJ, 2021: Notranja in zunanja zgodovina slovenskega jezika v srednjem veku (ok. 550–1550). *Slovenski jezik med slovanskimi jeziki*. Herausgegeben von Matej Šekli und Lidija Rezoničnik. *Zbornik Slavističnega društva Slovenije* 31. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije. 187–227.
- ŠEKLI, MATEJ, 2022a: Zgodnjeslovenski števnik od 1 do 10 v Heiligenkreuškem rokopisu iz tretje četrtine 12. stoletja (Heiligenkreuz, Cod. 250). *Slavistična revija* 70, 1. 13–32.
- ŠEKLI, MATEJ, 2022b: Jezikovne lastnosti zgodnje slovenščine 11. in 12. stoletja. *Slovenski jezik – Slovene linguistic studies* 19. 3–32.
- ŠEKLI, MATEJ, 2022c: O novo odkritem jezikovnem drobcu zgodnje slovenščine iz 12. stoletja. Predavanje v sklopu cikla jezikoslovnih predavanj *Naj slovenščina odmeva*, Cankarjev dom, Ljubljana, 14. 11. 2022.

- ŠIVIC-DULAR, ALENKA, 1996: Odsev etnogeneze v jeziku slovenskega prostora (v času od 6.–12. stol.). *Migrationen und Ethnogenese im pannonischen Raum bis zum Ende des 12. Jahrhunderts*. Graz: Amt der Steiermärkischen Landesregierung, Abteilung für Wissenschaft und Forschung. 137–153.
- ŠTIH, PETER, 1999: Od 6. do konca 15. stoletja. *Ilustrirana zgodovina Slovencev*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 49–124.
- ŠTIH, PETER, 2016: Od 6. do konca 15. stoletja. Peter Štih, Vasko Simoniti, Peter Vodopivec: *Slovenska zgodovina I–II*. Ljubljana: Modrijan. 35–221.
- UDOLPH, JÜRGEN, 1995: 235. Slavische Gewässernamengebung. *Namenforschung. Ein internationales Handbuch zur Onomastik/ Name Studies. An International Handbook of Onomastics/ Les noms propres. Manuel international d'onomastique* 1–3. Herausgegeben von Ernst Eichler, Gerold Hilty, Heinrich Löffler, Hugo Steger und Ladislav Zgusta. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 1539–1547.
- VOCCELKA, KARL, 2000: *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik*. München: Wilhelm Heyne Verlag.
- WIESINGER, PETER, 1995: 167. Die Ortsnamen in Österreich. *Namenforschung. Ein internationales Handbuch zur Onomastik/ Name Studies. An International Handbook of Onomastics/ Les noms propres. Manuel international d'onomastique* 1–3. Herausgegeben von Ernst Eichler, Gerold Hilty, Heinrich Löffler, Hugo Steger und Ladislav Zgusta. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 1081–1090.

- WOLFRAM, HERWIG, 2012: *Conversio Bagoariorum et Carantanorum. Das Weißbuch der Salzburger Kirche über die erfolgreiche Mission in Karantanien und Pannonien mit Zusätzen und Ergänzungen*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Zveza zgodovinskih društev Slovenije; Klagenfurt: Hermagoras.
- ZDOVC, PAUL, 1972: *Die Mundart des südöstlichen Jauntales in Kärnten. Lautlehre und Akzent der Mundart der „Poljanci“*. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse, Schriften der Balkankommission, Linguistische Abteilung XX. Wien, Köln, Graz: Hermann Böhlaus Nachf., Kommissionsverlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- ZDOVC, PAUL, 2010: *Slovenska krajevna imena na avstrijskem Koroškem/ Die slowenischen Ortsnamen in Kärnten*. Razprave 21. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Razred za filološke in literarne vede.

Summary

The Latin codex Heiligenkreuz OCist., Cod. 250 kept in the library of the Cistercian monastery Heiligenkreuz in Wienerwald dates back to the second quarter of the 12th century (c. 1134–1147) and was produced in that monastery, founded in 1133 by Leopold III (1095–1136), the Margrave of Austria and a member of the House of Babenberg. Reaching back to the time of its production is a set of the first ten numbers, each fully written out, that appear as catchwords at the bottom of the individual pages and must undoubtedly belong to a contemporaneous Slavic idiom of the Eastern Alpine region. These are ET.I^o.NO. (8v), DRV.II^o.GI. (16v), TRE.III^o.TIGI. (24v), CCS.III^o.TIRI. (32v), Pa.V^o.NT. (40v), SCI^o.VI^o.ZT. (48v), ZED.VII^o.EM. (56v), OZ.VIII^o.ZEM. (64v), DE.VIII^o.WANØ. (72v), DE.X^o.ZeNØ. (73r), which divested of all the linguistically insignificant graphematic peculiarities are revealed to stand for ETNO, DRVGI, TRETIGI, CCSTIRI, PaNT, SCIZT, ZEDEM, OZZEM, DEWANØ, DEZeNØ and must be interpreted to spell **edno*, **drugī*, **tretji*, **čtiri*/**štiri*, **pēt*, **šest*, **sedam*, **osam*, **devet* and **deset*. The purely linguistic characteristics of the attested forms luckily involve two symptomatic features (one conservative, the other innovative) that are decisive for their genealogical attribution. These are 1) the perseverance of Proto-Slavic nasal vowels (PaNT = **pēt* < PSl. **pētь*, DEWANØ = **devet* < PSl. **devetь*, DEZeNØ = **deset* < PSl. **desetь*), and 2) the completion of the fronting process that affected the Proto-Slavic middle high **y*, turning it into a front high *i* (CSSTIRI = **čtiri*/**štiri* < PSl. **čьtyri*). When taken seriously, these latter features cannot but call for an interpretation that will recognise the language to which these numerals must have belonged as Early Slovenian of ca. 1000–1200.

Matej Šekli

Matej Šekli graduated from the Faculty of Arts, University of Ljubljana (Comparative Slavic Linguistics, Slovenian Language and Literature, 2001), where he also received his doctoral degree in linguistics in 2007. He currently teaches comparative Slavic linguistics at the Department of Slavic Studies and the Department of Slovenian Studies, Faculty of Arts, University of Ljubljana. He is also a researcher at the Fran Ramovš Institute of the Slovenian Language, Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana. His research interests span a wider range of topics in comparative Slavic linguistics, Slovenian historical grammar and dialectology, Slovenian onomastics as well as Slovenian in contact with German and Romance varieties. He is the author of three monographs: Zemljepisna in osebna lastna imena v kraju Livek in njegovi okolici 'Geographical and personal names in the locality of Livek and its surrounding area' (2008), Primerjalno glasoslovje slovanskih jezikov 1: Od praindoevropsčine do praslovanščine 'Comparative phonology of the Slavic languages 1: From Proto-Indo-European to Proto-Slavic' (2014), Tipologija lingvogenez slovanskih jezikov 'Typology of linguogeneses of the Slavic languages' (2018), and a co-author of two linguistic atlases: Slovenski lingvistični atlas (SLA) 'Slovenian Linguistic Atlas', and Obščeslovjanskij lingvističeskij atlas (OLA) 'Slavic Linguistic Atlas'.

SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР