

Мар'яна Матвейчук

науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса

Документальний театр «Експертиза» TanzLaboratorium як практика дослідження публічності

Анотація. У статті аналізується проєкт документального театру «Експертиза» як модель публічного простору і прояв повернення мистецтва сучасності до своєї етичної ролі. Звертається увага на механізми і способи думання, які показують себе через роботу такого мистецтва.

Ключові слова: документальний театр, егалітарна передумова, політика, публічність.

Summary. «Expertise» documentary theater project is analyzed in the article as a model of public space and the manifestation of the return of contemporary art to its ethical role. Special attention is paid to the mechanisms and ways of thinking, which show themselves through such kind of art.

Key words: documentary theatre, egalitarian assumption, politics, publicity.

Аннотация. В статье анализируется проєкт документального театра «Экспертиза» как модель публичного пространства и проявление возвращения искусства современности к своей этической роли. Особое внимание обращено на механизмы и способы мышления, которые показывают себя через работу такого искусства.

Ключевые слова: документальный театр, эгалитарная предпосылка, политика, публичность.

Проект документального театру «Експертиза»¹ розпочала в 2013 році research oriented group TanzLaboratorium з метою «дослідити можливості документального театру як нової театральної структури, де транслюються голоси реальних людей і відсутня потреба акторського досвіду / навичок / шаблонів / шарму / системи / харизми тощо». На перших виставах виступали працівники НЦТМ ім. Леся Курбаса. Вистави були присвячені українському театральному процесові. В ході реалізації проекту спектр тем, з якими працювали у документальному театрі, розширювався і зростав в міру того, як мінялася ситуація в країні й росла географія проекту.

Уявімо собі кімнату, де зібрані і програються всі записи документального театру «Експертиза» TanzLaboratorium, а глядачі довільно переходять від одного запису до іншого. Така кімната могла би бути дискурсивною мапою України. Мапа ця аж ніяк не претендує на всеохопність чи універсальність. Але все ж вона нам говорить про нас самих. Це наче наведення лупи на ситуації і випадки, що мають місце в різний час і в різних місцях. Утім, ці ситуації та випадки – не миттєвості приватного життя, не люди, зайняті десь на роботі чи вдома. Це театральна вистава, а отже, учасники її вийшли на площу, а значить – в публічний простір. Навіщо, питаємо ми, або, якщо бути точнішим – чому? Це питання зачіпає не тільки контекст сучасного мистецтва (сучасного театру) з його тенденціями до депрофесіоналізації і концептуальності, але й повертає нас до стану українського суспільства як такого, що все ще не дійшло до радикального осмислення свого тоталітарного (не)минулого.

Політичний мислитель, як вона сама себе називала, дослідниця тоталітаризму, авторка терміну «банальність зла», який, без сумніву, є одним із ключових понять для розуміння специфіки людини двадцятого століття, Ханна Арендт називає світ простором, у якому люди стають людьми разом із іншими людьми [3, 165]. У приват-

1 Див.: <https://tanzlaboratorium.org/expertyza/>

ному житті кожен займається чи то своєю роботою, але «світ, позаяк він існував до нас й існуватиме після нас, просто не може собі дозволити передовсім перейматися індивідуальним життям та пов'язаними з ним інтересами» [3, 165].

Рівність людей не є даною сама по собі, але так само не є наперед заданими стосунки володарювання чи підпорядкування. «Політика існує за відсутністю природнього закону, за яким люди розділилися б на тих, хто управляє і тих, ким управляють. Політика існує тією ж мірою, якою існує нестикування об'єктів, функцій, місць» [11]. Залагодження конфліктів і точок зіткнення різних думок, об'єктів, функцій стирає можливість політичного. Політичне з'являється як наслідок роботи запитування і перевстановлення місця і ролі кожного дівця в певній ситуації.

Умовами поставання політики є вихід в сферу публічного і в сферу політичної дії. Вихід у цей простір, на думку Ханни Арендт, потребує відваги, бо таким чином людина входить у сферу, де «турбота про життя втрачає свою чинність», а «на карту поставлене не людське життя, а доля світу» [3, 165].

Уповні відповідальною можна вважати ту людину, яка бере участь у політичному житті. Втім, немає ніяких законів, які перетворювали б людей на політичних істот. Навпаки, нібито видається закономірним, що людині потрібно працювати для того, щоб забезпечувати собі життя. Так і відбувається у тих способах співжиття людей, які не створюють політичної структури (родинах або племінних союзах), а також у «деспотично керованих суспільствах, які заганяють своїх підданих у вузькі рамки їхніх осель і в такий спосіб запобігають створенню громадської сфери» [3, 156].

У публічному просторі різні люди як рівні вступають у взаємодію і визначають для себе умови спільного життя. Тут ідеться не про владу, яка витікає з нерівності й породжує авторитет. Владою вільні на певний час наділяють одного зі своїх рідів — такого ж вільно-

го, щоб він працював із виробленим громадою уявленням про життя разом. Така влада є важкою роботою, яку кожен член громади (полісу – в античній Греції) виконує як зобов'язання перед громадою.

Власне брак цієї політичної сфери, вільного простору, де може співіснувати і стикатися різне, в тому числі несумісне, в тому числі таке, що воює одне з одним, є симптоматичним для посттоталітарних держав, які перейняли демократію як шаблон, який намагаються накласти – часто без зміни тектоніки всередині суспільства.

Радянською спадщиною для нас як для громадян посттоталітарної країни є зокрема хибне розуміння слова політика. Радянська ідеологія як ідеологія тоталітарна, намагалася підпорядкувати всі сфери життя своїм вимогам, не визнаючи елементарних громадянських прав, серед яких людське право на особисте життя. Злипання особистого і політичного створювало можливість тотального контролю, роблячи людину безпорадною перед ним. Немає агори, де як я рівний з іншими проявляю свої погляди на спільний устрій, але немає і особистого, де я захищений стінами свого будинку. Таке «я» не тільки не відповідає за долю світу, але також захоплене і кероване виданими правилами й установками – зокрема в тому просторі, який мав би бути, але ніколи не був особистим.

«Ми схильні вірити, що свобода починається там, де політика закінчується, бо ми бачили, що свобода зникала відразу, коли так звані політичні міркування переважали над усіма іншими» [3, 157], – пише Ханна Арендт і доводить хибність такого міркування – саме свобода є причиною того, що люди живуть спільно в політичній організації. Інакше кажучи, люди виходять на агору саме тому, що вони вільні – в тому числі й від буденних справ – щоб зустрітися там з іншими вільними людьми і таким чином створити спільний життєвий простір.

Будь-який тоталітарний режим має реальну підтримку в культурі. Тоталітарне робить державу єдиною формою соціальності. Джон Дьюї в книзі «Свобода і культура», що була опублікована ще в 1939-у році

в США, наголошує на ролі мистецтва у становленні й вкоріненні демократичних інститутів. Мистецтво безпосередньо впливає на почуття та уявлення людей, тому, що б не змушувало художника створити свою роботу, мистецтво, будучи пред'явленим світу, є найнездоланнішим засобом комунікації, який ворушить емоції та формує думки [17, 16].

Навіть якщо ми поділяємо розуміння кожної людини як вільної, все одно свобода ніколи не може бути даною раз і назавжди. Найбільша пастка очікувати, що для появи свободи достатньо знищити інститути і процеси, які блокували життя людини в свободі. Ціною свободи, як підказує нам Джон Дьюї, є стан постійної схвильованості / пильності (*eternal vigilance*) [17, 18]. Мало хто з учасників документального театру, відповідаючи на питання, поставлені авторами проекту, не назвав свободу для себе цінністю, а згодом – фундаментальною цінністю. Але, застерігає Ханна Арендт, «без гарантованої громадської сфери свобода не має достатнього життєвого простору для своєї появи» [3, 157].

Документальний театр «Експертиза» є мистецькою моделлю публічного простору – такого вільного місця, куди можна прийти і заявити за себе – і невідомо, куди приведе така заява. Але разом із тим «Експертиза» – це сучасний театр, аналітичне висловлювання, яке завдяки лаконічній і точній ігровій структурі актуалізує набір наявних у конкретний момент варіацій відносин між людьми.

Одним глядачам запропоновано грати в дискурсивну гру – перед іншими глядачами. Через пропозицію вийти на сцену і говорити – про те, що їх цікавить і хвилює – документальний театр стає Агорою і є операцією профанації сцени – повернення її у вільне користування людей, за Агамбеном [1]. Люди можуть справді мати справу з чимось тільки у тому разі, коли воно не належить комусь, а, як каже Джордж Агамбен, відкрите для загального користування. Коли кожен може вийти на сцену і сказати те, що думає, то влада, яку так чи інакше проявляє кожна людина в кожному мить, стає видимою.

Сцена з місця, де розгортається видовище, стає агорою, де, ска-
завши щось, людина тільки і може дізнатися, побачити, що ж вона
думає насправді. Спостерігати можна не тільки за способом слідуван-
ня правилам гри кожного з учасників, але і за особливим способом
порушувати запропоновані правила. Це такий театр, де проявляється
різність людей, але разом із тим існують структурні умови для
того, щоб різне наткнулося одне на одного – в запитаннях, незгоді
чи навіть у мовчанні. Більше нема нікого, на кого можна було би дивити-
ся як на «експерта» чи професіонала. Відтак, не залишається нічо-
го іншого, як відповідати самому.

Як пише Юрій Левада, після розпаду Радянського Союзу «бага-
тьом уявлялось, що падіння офіційних інститутів примусу та ідео-
логічної обробки, властивих радянській системі, вивільнить людину
„нову“ за вітчизняними масштабами, або „нормальну“ за світовими
– здатну діяти в рамках демократії. Втім, дійсність виявилася більш
складною, ламання старої суспільної системи – тривалим і страж-
денно суперечливим» [11, 6]. Але виявилось, що «ситуація глибокого
суспільного перелому, яку переживає суспільство, що раніше назива-
лося радянським, не так формує нові, відсутні раніше, орієнтири,
і межі власної свідомості, як виводить на поверхню приховані струк-
тури і механізми» [11, 6]. Документальний театр, серед іншого, про-
являє і виявляє такі структури й механізми.

«Причиною виникнення проекту стало те, що ми виявили в якийсь
момент, що люди не розмовляють одне з одним» – каже в одній із піс-
лямов до вистави група TanzLaboratorium. Але, як відомо, «саме
діючи і говорячи, люди кожного разу віднаходять, хто вони суть» [8].

Наталья Козлова у передмові до своєї книги «Радянські люди.
Сцени з життя» показує роль проговорювання світу, відтворення уяв-
лень та відчуттів в мові. Мовна субреальність (наприклад, субреаль-
ність ідеологічної мови) впливає на поведінку людини, визначає її дії.
«Коли слова перестають забезпечувати можливість розуміння світу,

повсякденність лякає, тому що стає чужою. Втрачається онтологічна безпека» [8, 42]. Відчуження від мови, відмова ставитися до власного висловлювання як до певного політичного жесту, який має силу в акті свого проговорювання, закладає основи фіктивної реальності, призводить до нерозрізнення факту і фікції, що властиве (і тут ми знову підемо за Ханною Арендт) «ідеальному підданому тоталітарного режиму» [2, 615].

Поняття тоталітарного дискурсу детально аналізує Ніколай Вахтін у лекції «Радянська мова та її наслідки» [16]. Отже, тоталітарний дискурс не піддається перевірці на істинність. Це ритуалізоване висловлювання, яке відповідає категоріям «правильно» / «неправильно». «Відбувається нейтралізація істинності, ми перестаємо сприймати цей текст як істинний чи неістинний, ми сприймаємо його як правильний чи неправильний... Якщо мовець чи письменник зберігає певні ритмічні, стилістичні, інтонаційні правила, то зміст сказаного несуттєвий» [16].

В описі до Експертизи читаємо:

«Непублічно, з друзями, ми дозволяємо собі „обмінятися думками“, висловити свої особисті почуття чи переконання, оскільки приватна розмова не загрожує людині, що є носієм тоталітарної мови, відповідальністю політичної дії.

У небезпечній ситуації публічної розмови людина часто відмовляється говорити з одним співрозмовником, натомість воліє звертатися до всіх присутніх, як частина звертається до цілого, яке апріорі знає краще. Тоталітарна мова не дає людині думати в той момент, коли вона каже щось».

Явище не-розмови — це похідна злипання публічного і особистого (приватного). Відсутність публічного породжує розрив засадничих структур існування суспільства, ізольованість людей одне від одного, втрату принципів їхньої взаємодії, і, зрештою, готує до слідування зовнішнім, заданим кимось орієнтирам, установкам, правилам.

У виставах документального театру часто локальні, відділені і віддалені спільноти, які (а так часто трапляється) звикли одне одного не помічати чи демонізувати, раптом опиняються на одному майданчику – в рівних умовах. Тут можна зустрітися з незрозумілим, радикально іншим, таким, що виходить за рамки уявлень і ставить будь-які уявлення під сумнів. Тут є місце подиву і захопленню – щось незрозуміле може потрапити в начебто уже цілісного «тебе» і несподівано показати вихід за межі уявлень про себе. Втім, може трапитися і так, що замість подиву кожне наступне висловлювання під час вистави виявляється повторенням вже сказаного, яке, незважаючи на свою пред'явленість світу, повторюється. Це жорстокість переживання вже відомого, яке виступає знову – завдяки чи через свою власну нездійсненість.

У документальному театрі жодна людина не представляє когось іншого. Говорячи від себе, кожен наче погоджується відповідати, як це каже Владімір Бібіхін, «за всю темноту світу так, наче це його темнота, за все зло світу так, наче це моє зло» [4, 236]. Людина, виходячи зі словом до інших людей, стає стражем своєї свободи, проявляє ту вічну пильність і занепокоєність, на необхідності яких наполягає Джон Дьюї.

Не можна не погодитися з Кліфордом Гірцом, що «люди всі до останнього є артефактами культури» [7, 63]. Більше того, «наші ідеї, наші цінності, наші дії, навіть наші емоції, так само як наша нервова система, є продуктами культури – продуктами, що виготовлені, звісно ж, з матеріалу тих тенденцій і схильностей, з якими ми народилися, але тим не менш виготовлені» [7, 63]. Одним із аспектів вивчення та аналізу людини як феномену є дослідження мистецтва.

І соціальна, і культурна, і філософська антропологія фокусувалися на вивченні історичних, економічних та естетичних вимірів різних форм мистецтва. Приміром, Альфред Гел у книзі «Мистецтво і дія» (*Art and Agency*) розглядає мистецтво як комплексну систему інтен-

ціональності, де художники виготовляють предмети, що впливають на світ, в тому числі, але не тільки, на модуси сприйняття глядачів [18].

Але справа в тому, що мистецтво вже століття як перестало зосереджуватися виключно в своїх об'єктах. Мова мистецтва залишається такою ж, але говорить воно про інші речі. Мистецтво, як пише Джозеф Кошут, «змінило свій фокус з форми мови на те, про що говориться», – від морфології до функції, від «зовнішності» до «концепції» [9]. Кошут назвав твір мистецтва «певною пропозицією чи висловлюванням, яке постає в контексті мистецтва як коментар до мистецтва» [9]. Тобто мистецтво як феномен, відділений від тих, хто його створює і сприймає, який виглядає як відокремлена від інших діяльність, перестає існувати.

Сучасне мистецтво – це ситуація, де більше не потрібно нічого вигадувати, варто лише звернути увагу на те, що відбувається довкола, і це довкола існує не тільки в просторі, але і в часі. Мистецтво – робота у/з наявним і вже даним контекстом. Сучасне мистецтво концептуалізує ситуацію, обробляє її як проблему. Воно створює не нові речі, а нові способи дивитися на світ.

«Мистецтво, – говорить Жак Ранс'єр, – не загальне поняття, що об'єднує різні мистецтва, а облаштунок, що передає їм видимість» [12, 65]. Ми говоримо про документальний театр як про той облаштунок, що через гру організовує простір і час, роблячи їх відкритими і для входу мовця, і для споглядання.

Сама структура документального театру у процесі свого розгортання і тривання демонструє зв'язки і способи взаємодії, актуальні для конкретних людей у даний момент часу. Структура є строгою і чітко окресленою, але при цьому відкритою і нестабільною. Правила гри, запропоновані авторами проекту, нагадують конструктор, який можна збирати і перезбирати в нескінченну кількість фігур. Твір мистецтва як такий тут відсутній у своїй зробленості, але постає як результат обубування учасниками запропонованої структури.

Нас цікавлять ті способи думання, які показують себе через роботу такого мистецтва.

Документальний театр не вписується в естетичні категорії смаку, але вимагає для розуміння його витоків категоріального переозначення естетики. До виникнення естетики як поняття мистецтва не існувало як відокремленої сфери досвіду. Мистецтвом позначалося просто уміння (*techne, skills*). Але й сама «естетика» по суті не має стосунку до позначення теорії мистецтва чи філософії мистецтва. Естетика – це чуттєвий досвід, від *aisthanesthai* – сприймати, почуттями або розумом [19]. Естетика – про переживання спільного світу і про те, хто здатний бути включеним у таке переживання. Жак Ранс'єр називає політику естетикою до мистецтва, адже саме в політиці постає запитання про те, який спільний світ установлюється і хто в ньому бере участь – «хто може бути політичним суб'єктом відповідно до його здатності відчувати» [12].

Зустріч мистецтва і політики, за Жаком Рас'єром, проявляється в диссенсусі – конфлікті перерозподілу чуттєвого. Мистецька практика є політичною не тому, що вона доносить повідомлення про суспільство чи владу, а завдяки тому, що створює специфічну часову рамку, де переструктуровуються звичні стосунки між способами бути і способами діяти. Політика, за Ранс'єром, починається з диссенсусу. Але диссенсус не є конфліктом груп чи цінностей. Це також не боротьба за владу. Цей конфлікт – про існування чи неіснування спільного світу, про те, хто включений у світ, хто не включений у нього, і які процеси там відбуваються [20].

Політичність мистецтва – в розриві звичних стосунків між *sense* – тим, що дається сприйняттю, і *sense* – тим, що є сприйнятим. Співпадіння *sense* і *sense* – це співпадіння між тим, що показують (*spectacle*) і його значенням, між жестом і функцією. Диссенсус створює відстань між тим, що дане сприйняттю і власне значенням даного. Це «жест, що виробляє ще один жест через перетворення погляду» [20].

У випадку документального театру розрив між spectacle і його значенням, між жестом і функцією відбувається у виході на сцену людей, які не є ні акторами, ні художниками, які не виступають під час вистави як спеціалісти/профі якоїсь справи, але при цьому своїми вчинками і висловлюваннями розгортають актуальну для них варіацію взаємодії, формуючи виставу. Кожен є експертом власного життя і заявляє про свою причетність і відповідальність за долю світу.

Концептуальні засади документального театру, буває, спантеличують глядачів, які очікують побачити на сцені довершений твір мистецтва або ж шукають і запитують про ціль події. Агора не має цілі, вона є станом громади, яка нескінченно стверджує свої основи як спільноти рівних. Якщо завтра на агору ніхто не прийде, то невідомо, що стане з життям у полісі.

Після вистави в Маріуполі у квітні 2015 року один із глядачів виступив із критикою побаченого, сказавши, що «єдине зіткнення думок і конфлікт, який я побачив, це був конфлікт між глядачем і виставою. В мені грало — йти чи не йти, залишитися чи піти?». Далі хтось запропонував проголосувати, поділившись на дві групи — вдалася чи не вдалася вистава. Саме це запитування про суть мистецтва, яке викликала вистава, неспівпадіння очікування і побаченого, на нашу думку, є потенційно значущим.

Коли мистецтво є частиною релігії, культу чи служить пропаганді, немає жодної необхідності легітимізувати його, адже його легітимність приходить ззовні — приміром, від церкви чи від держави. Коли ж мистецтво автономізується, то виникає і саме поняття «мистецтва», яке вводить Джорджо Вазарі, легітимізуючи мистецтво через наратив. Довгий час така легітимізація відбувалася через розуміння мистецтва як носія гармонії чи краси. Але, наприклад, Марсель Дюшан з його «unassisted ready made» вже не підлягає такому судженню. Власне, як стверджує Ямпольський «мистецтво з моменту свого виникнення завжди перебуває в кризі, і завжди перебуває в кризі дискурс, який

його виправдовує і пояснює» [16]. Як не завжди має місце політика, коли мають місце форми влади, так само не завжди має місце [сучасне] мистецтво, коли має місце поезія, живопис, скульптура, музика, театр чи танець [12, 67].

Реакція деяких глядачів після вистави у Маріуполі була зіткненням двох дискурсів, двох легітимацій мистецтва – дискурсу документального театру як сучасного мистецтва і дискурсу драматичного театру з очікуванням властивої йому кульмінації. Власне ця ситуація в Маріуполі показує існування самого цього конфлікту в українських реаліях.

За словами групи TanzLaboratorium, документальний театр заснований на егалітарній передумові. Егалітарна передумова передбачає введення в спільноту наділених мовою тих, кого до таких не зараховували раніше. Тоді спільнота наділених мовою «засновує свою діяльність на певному попередньому насильстві», яке «робить видимим невидиме, наділяє іменем безіменне, дає почути мову там, де сприймався тільки шум» [11, 142]. Рівність проголошується тільки тоді, коли насильницьке вторгнення, яке проектує за собою егалітарна передумова, повторюється багато разів і таким чином вписує цю передумову в рамки соціальної дійсності. Емансипаційний потенціал документального театру в тому, що говорити може кожен – зокрема солдат на передовій чи житель маленького міста, а сценою стає той простір, де відбувається розмова – навіть якщо це бліндаж чи база ремонтного батальйону.

У такому разі знання (і тут ми згодні з Ранс'єром) є не набором фрагментів знання, але позицією, а «внесок тієї здатності до роздумів, якою володіє сукупність незначних розумів афініан буде завжди перевершувати те, що може дати зібрання вчених умів» [11, 118]. В цьому сенсі «театр – молодша сестра парламенту» [6], як називає його Даніель Ветцель (учасник групи німецько-швейцарської групи Rimini Protocoll, яка створювала документальні вистави в Європі).

Бажання чути більш інтелектуальні висловлювання нівелює рівність не як результат (спроба всіх урівняти є вкрай тоталітарною, і кому як не нам, це знати), а як принцип. Адже «рівність існує лиш там, де закінчується компетенція експертів. Де проголошений тріумф права звершується у фігурі звернення до експертів, демократія зводиться до карикатури самої себе, до правління вчених» [11, 148].

Час від часу, люди, яким пропонували взяти участь у виставі, коментували свою неохоту говорити публічно тим, що одне одному вони і так регулярно все висловлюють «в очі». Або ж, приміром, один з учасників вистави в місті Щастя заявив, що розмови і висловлювання своєї позиції марні, адже рішення про долю та устрій держави приймається депутатами і президентом, а його тутешні розмірковування не матимуть ніякого впливу. Це такий прояв самоупокорення, як його називає Олена Стяжкіна, що проявляється в глибокій і навіть неусвідомленій залежності від влади, а не від самого себе [15, 58]. Звісно, феодалність устрою України не може не давати приводів для подібної реакції, але, заявляючи про себе як про безсильного, громадянин по суті відмовляється від своєї ролі громадянина, полишає пильнувати свою свободу, яка як така може проявитися тільки публічному слові-дії.

Зрештою, «стосунки, які існують між людьми, поза політичними інститутами, стосунки в індустрії, в спілкуванні, в науці, мистецтві і релігії, впливають на щоденні зв'язки, і таким чином глибоко впливаються на позиції і звички, що проявляються в управлінні і нормах права» [17, 13].

Ми називаємо цю позицію — «моє слово нічого не змінить» натуралізованою заборонаю. Довгий час світ радянської людини був таким, де заявлявся тільки один суб'єкт і центр життя — влада, а решта процесів поставали як суб'єкт владного впливу. І хоча формально устрій змінився, відчуття відсутності змоги впливати передалось у вигляді такої натуралізованої заборони. Революція на Майдані 2014 року дещо прорвала клапан цієї заборони і повернула людям

віру в силу своїх вчинків і слів. Але ж після революції прийшло розчарування відсутністю фундаментальних змін у державі. Проте агору не можна залишати порожньою, бо її неодмінно хтось окупує заради реалізації своїх власних інтересів. Так само не можна переставати говорити/думати/діяти. Ніяка політика ніколи не може бути річчю зреалізованою.

Цікаво, що учасники (часто це були військові), які спочатку говорили про марність запропонованої затії дискурсивної гри, в якийсь момент через інтерес до сказаного просто включалися в цю гру. Адже їм, як і кожному, – насправді є що сказати – варто тільки відмовитися від зневіри у значення свого голосу.

«Людина, говорить Аристотель, політична тому, що вона володіє мовою, яка усупільнює справедливе і несправдливе, тоді коли в тварини є тільки голос, що повідомляє про задоволення і біль. Але вся проблема тоді тільки в тому, щоб знати, хто володіє мовою, а хто тільки голосом. [...] Політика починається тоді, коли ті, у кого „немає” часу, так розпоряджаються цим необхідним часом, щоб ствердити себе як населення спільного простору і показати, що їхні роти цілком здатні випускати загальнозначущу мову, а не тільки голос, який голосить про страждання» [12, 66].

Коли людина на сцені мовчить, через якийсь час її наче перестаєш помічати, складається враження, що вона віддає свій голос іншому. Здійснення влади неможливе без згоди, без співучасті тих, над ким володарюють. І ця мовчазна згода (чи невідрефлексована звичка до згоди?) щодо заданого кимось значення світу підживлює диктатуру.

Банальність чи наївність, чи стереотипність, чи провокація, чи що завгодно інше на сцені створюється з ініціативи кожного і тих, хто на сцені і тих, хто в залі. Якщо хтось прийняв рішення не говорити, значить, він віддав свій голос, і тепер мовчки спостерігатиме і слухатиме того, хто говоритиме замість нього.

Ми спробували подивитися на документальний театр «Експертиза» групи TanzLaboratorium як на такий облаштунок для споглядання, який, маючи місце в різних контекстах, організовує погляд таким чином (використовуючи специфічну щільність буття на сцені), щоб можна було розглянути наявну ситуацію як проблему.

В умовах катастрофічної відсутності публічного простору в Україні, мистецтво – як виключно публічний жест – стає полем розгортання битви за долю світу. Стаючи моделлю публічного простору, документальний театр розкриває мережу проблем, які і є матеріалом для антропологічного дослідження своєї власної культури.

Список використаних джерел:

1. Агамбен Д. Профанации / Джорджо Агамбен. – М.: Гилея, 2014. – 11с.
2. Арндт Х. Истоки тоталитаризма / Ханна Арндт. – Москва: ЦентрКом, 1996. – 672 с.
3. Арндт Х. Між минулим і майбутнім / Ханна Арндт/ Пер. з англ. – К.: Дух і літера, 2002. – 321 с.
4. Бибахин В. Язык философии // Владимир Бибахин. – СПб: Наука, 2007. – 389с.
5. Вахтин Н. Советский язык и его последствия [Електронний ресурс] / Николай Вахтин – Режим доступу до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=mcklchYA34&t=4507s>
6. Венедиктова Л. Интервью с Дениэлем Уэтцелем, участником фестиваля Документ [Електронний ресурс] / Л. Венедиктова, У. Дениэль – Режим доступу до ресурсу: <http://afisha.bigmir.net/exhibition/blog/191979-Interv-jus-Denielem-Uetcelelem--uchastnikom-festivalja-Dokument>
7. Гирц К. Интерпретация культур / Клиффорд Гирц. – Москва: Российская политическая энциклопедия, 2006. – 560 с. – (Культурология. XX век).
8. Козлова Н. Советские люди. Сцены из истории / Наталья Козлова. – Москва: Европа, 2005. – 544 с.

9. Кошут Д. Искусство после философии [Электронный ресурс] / Джозеф Кошут – Режим доступа до ресурсу: http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf
10. Левада, Ю. А. Сочинения: проблема человека/ Ю. А. Левада [сост. Т. В. Левада]. – Москва: Издатель Карпов Е. В. , 2011. – 526 с.
11. Рансьер Ж. На краю политического / Жак Рансьер. – Москва: Праксис, 2006. – 240 с.
12. Рансьер Ж. Разделяя чувственное / Жак Рансьер. // СПб. – 2007. – 264 с.
13. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное / Жак Рансьер. – СПб.; Москва: Machina, 2004. – 128 с.
14. Сайт TanzLaboratorium [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://tanzlaboratorium.org/expertyza/>
15. Стяжкіна О. Людина в ряднській провінції: освоєння (від) / Олена Стяжкіна. – Донецьк: Ноулідж, 2013. – 295 с.
16. Ямпольский М. Никакого искусства не существует, есть разные антропологические практики постижения мира [Электронный ресурс]/Михаил Ямпольский – Режим доступа до ресурсу: <https://postnauka.ru/talks/48454>.
17. Dewey J. Freedom and Culture / John Dewey. – New York: Great Books in Philisophy, 1989. – 134 p.
18. Gell A. Art and Agency: An Anthropological Theory / Alfred Gell. – Oxford: Claredon Press, 2013. – 271 p.
19. Online etymology dictionary [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://www.etymonline.com/word/aesthetic>
20. Rancière J. Art and politics: Dissensus and its metamorphoses [Электронный ресурс] / Jacques Rancière – Режим доступа до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=b3CKlZgwf3k&t=3997s>
21. Rancière J. The Aesthetic Today [Электронный ресурс] / J. Rancière, M. Foster Gage – Режим доступа до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=w4RP87XN-dI&t=3087s>