

Мар'яна Матвейчук

аспірант ІМФЕ ім. М. Т. Рильського,

науковий співробітник

*Національного центру театрального мистецтва
імені Леся Курбаса*

ЗОНА НЕЗНАННЯ І НОВЕ «ЛЮДСЬКЕ»

Анотація

Стаття піднімає проблему визначення «людини» та необхідності її перевизначення в аналізі вистави Ксав'є Леруа «Низькі шматки» на матеріалі досліджень Джорджо Агамбена та Мішеля Фуко.

Ключові слова

Людина, тварина, антропологічна машина, невідоме, незнання.

Аннотация

Статья имеет дело с проблемой определения «человека» и необходимости его переопределения в анализе спектакля Ксавье Леруа «Низкие куски» на материале исследований Джорджо Агамбена и Мишеля Фуко.

Ключевые слова

Человек, животное, антропологическая машина, неизвестное, незнание.

Summary

The article deals with the notion of 'human' and the necessity to redefine it in the analysis of performance by Xavier Leroy 'Low Pieces' referring to Giorgio Agamben and Michael Foucault.

Key words

Human, animal, anthropological machine, unknown, ignorance.

Що значить бути людиною? Чи може антропоцентризм — мислення людиною себе метою всіх подій та кінцевою ланкою еволюції — бути загрозою для самої людини? Як можна мислити, відчувати, переживати невідоме? Чи можна це робити так, аби не привласнювати, не захоплювати, не робити «своїм», тотожним

собі?

На думку Бібіхіна, «інше є таким, що не може бути потрактованим і продемонстрованим. Значить, наша задача не в розумінні чи нерозумінні. Головне – в нашому виниклому ставленні до іншого» [3, 129]. Натомість це «інше» (навіть у собі) безперестанку хочеться пояснити, показати, а значить – пізнати, а значить – привласнити.

За біологічною класифікацією людина належить до царства «тварини». Втім, до розвитку гуманітарних наук у ХІХ столітті межа, де починається «людське», була доволі невизначеною [2, 35]. Джорджо Агамбен, покликаючись на Карла Ліннея, дає наступне визначення: «людина – це така тварина, яка має пізнавати саму себе як людину, щоб бути самою собою» [2, 37]. Саме Лінней розташував людину серед «людиноподібних» тварин і показав, що «людина» не має родових ознак і власної природи, яка би радикально відрізнялася від природи тварин. Замість специфічної родової ознаки Лінней визначає людину через древній філософський вислів «пізнай самого себе». Тому «*homo sapiens* – відповідно, не субстанція і не чітко визначений рід; це формула – радше машина чи артефакт, що продукує самопізнання людини» [2, 38-39].

Парадоксально, але людина стає людяною через пізнання своєї нелюдськості [2, 39]. «Гуманне», «людяне» не існує саме по собі, воно невизначене від природи. Людина виникає якраз через незгоду зі своїм становищем в природі. Саме людина виробляє «людське». Механізм його вироблення Джорджо Агамбен називає антропологічною машиною [2]. Загроза такого процесу створення «людського» – в його непомітності. Якщо не знати, як працює машина, то, при потребі, буде неможливо її зупинити.

Концтабір, за Агамбеном, був спробою раз і назавжди вирішити проблему розрізнення людського та нелюдського [2, 33]. Гуманітарне знання, аби не повторювати подібних катастроф, повинно займатися

пошуком ліній розлому, артикуляцією межі, виставлянням коливань напрути між людським і нелюдським. Механізми антропологічної машини є так само механізмами влади, виявлянням місць і способів вкорінення якої має займатися «археолог» сучасності [4].

У цьому контексті увагу привертає вистава Ксав'є Леруа [Xavier le Roy] «Low Pieces» [«Низькі шматки»]¹⁹, показана в Польщі у 2013 році на фестивалі «Конфронтації театральні», що викликала неабияку реакцію польського суспільства. Східно-європейській платформі перформативних мистецтв тимчасово зменшили фінансування через показ цієї роботи у Любліні [9], а в польських мистецтвознавчих журналах виникла полеміка: Збігнев Майхровський наважується публічно опротестувати заяву Тадеуша Ружевича²⁰ про те, що «без одягу немає ні цивілізації, ні культури», натомість стверджуючи, що саме живучи і створюючи цивілізацію, людина проявила надмірну зарозумілість і неповагу до нелюдських форм життя [6]. Звертаючись до Ружевича як до «майстра», Збігнев Майхровський наголошує на доречності та влучності критики антрополоцентризму у роботі «Low Pieces» та попереджує свого старшого колегу про можливість використання його висловлювання як інструменту цензури.

Виставу «Low Pieces» дійсно складно вписати у звичні критерії мистецтвознавства чи естетики. Як

¹⁹ Вистава створена впродовж 2009-2011 років і вперше була показана в Австрії. Див. уривки вистави за покликанням: <https://www.youtube.com/watch?v=Dptn-ga7RBY>

²⁰ Польського поета, письменника, драматурга, якого Мартін Еслін назвав представником «театру абсурду» разом із Тадеушем Кантором та Славомиром Мрожеком, польське та європейське театрознавство зараховує його до представників «відкритої драми», а дослідник Неллі Корнієнко припускає, що в «бездіяльній» драмі Ружевича були зачатки та елементи *постдрами*.

прокоментував Ян Ріцема²¹, там проявляється інший розум, розум рослин чи тварин, який для того, щоб бути зрозумілим, не потребує перекладу²². Ксав'є працює поза категоріями норми і робить видимими не тільки ці категорії, але і заданість ними сприйняття та відчуття.

Проявляючи зв'язки між знанням та владою, над якими рефлексує Ксав'є, Мішель Фуко говорить про «володіння своїм тілом» як про інвестування влади у тіло через, приміром, гімнастику, вправління, прикрашання, оголювання тощо [4, 162]. Втім, саме тіло здатне чинити опір застосовуваним до неї владним стратегіям і тактикам. У відповідь на бунт тіла виникають нові способи впливу — контроль-стимуляція замінює контроль-подавлювання. При-міром, з певного моменту оголювання та виставляння тіла перестало бути чимось непристойним, але тільки за умови дотримання визначених способів його здійснення: оголене тіло отримало санкцію, але тільки, якщо воно красиве, худорляве, засмагле тощо [4, 162]. Якщо з XVIII і до початку XX століття владні інвестиції в тіло були «важкими, тиснучими, безперервними і педантичними» [4, 163], то після шістдесятих років стало зрозумілим, що для індустріальних суспільств достатньо менш щільної влади над тілом. Отже, щоразу контроль над тілесністю набуває нових форм. «Залишилося тільки вивчити, якого тіла потребує теперішнє суспільство» [4, 164], — пише Фуко.

Отже, влада не функціонує тільки на негативному рівні пригнічення, її сила — в здатності до позитивних впливів на бажання та знання. Знання про тіло часто виникає саме завдяки військовим і навчаль-

²¹ Хореограф, режисер, танцівник та один із учасників вистави.

²² Див. коментаря Яна Ріцеми на персональному сайті Ксав'є <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=69caa2510bce2be93732e5c2739db89ba96ccaaf&lg=en>

ним дисциплінам [4, 165]. Тобто, сприймаючи ті чи інші практики, засновуючись на знанні, приміром, про фізіологію, необхідно щоразу шукати місця прив'язки владних стратегій і способи вкорінення влади.

Як він сам зазначає у автобіографічній лекції-перформансі «Product of Circumstances» [«Продукт обставин»]²³, не будучи професійним танцівником, Ксав'є Леруа в процесі дисертаційного дослідження з молекулярної біології, засумнівався в тому, що наукове прагнення до якомога більшої точності наближає до розуміння людського тіла. Можливо, тіло влаштоване зовсім не так, як його намагається описати біологія [7]. «Об'єктивність» досліджень виявилася міфом — науковці часто видають неоднорідні результати за однорідні тільки заради того, аби пошвидше опублікувати статтю. Зрештою, написавши дисертацію, Ксав'є покинув академічну біологію, щоб самостійно — в інший спосіб — зайнятися дослідженням: закриваючись в кімнаті на кілька годин, він на практиці вивчав своє тіло. Так, «думання стало тілесним досвідом» [7].

Вивчаючи тіло як простір ідентичності, образу, відмінностей, Ксав'є помічає, що відчуття і сприйняття не просто дають розуму певну інформацію — матеріал для обробки — самі вони є «певним принципом організації» [7]. Тоді як будь-який образ тіла є результатом його створення і трансформації. В процесі дослідження тіло постає як ацентрична суб-станція, що потенціально може ставати будь-чим [7]. Саме *мінливість* тіла, його нестабільність як системи — ні на біологічному, ні на історичному, ні на культурному, ні на психофізичному рівнях — робить його точкою відліку для відчуття, сприйняття і думання про невідоме.

У «Low Pieces» виставлена сама межа — люд-

²³ Див. відеозапис вистави: http://www.ubu.com/dance/leroy_circumstances.html

ського та іншого, звичного і невідомого, нормального і аномічного. Загроза цієї вистави для наявного порядку — в пропозиції подивитися на людину поза дуальністю «людина-тварина», як на нескінчене перетікання одного в інше, проявляння в одного в іншому, як натяк на ту порожнечу, що розділяє людину від нелюдини і заяву про необхідність поставити під сумнів будь-яку спробу зробити таке розділення оста-точним. Саме на межі — в цезурі — між людиною і твариною постає питання про нове «людське». Справа не тільки в тому, аби відключити чи зупинити антропологічну машину — машину створення концепцій людини, а й в тому, аби виставити ту відсутність, яка відділяє людину від тварини [2, 109].

Коли глядачі поволі займають своїх місця у залі, перформери вже сидять на сцені. Зрештою, один із перформерів починає розмову, пропонуючи глядачам задати питання будь-кому на сцені. Вистава починається з заяви про рівність — не як бажаного (цілі), а як початкової позиції [10]. Люди по обидва боки кордону — на сцені та в залі — відрізняються всім, нічим не відрізняючись (і навпаки). Кожен із них сидить, кожен із них може говорити або не говорити (без мікрофону, з місця). Можливо, різниця між двома глядачами чи двома перформерами, які сидять поруч, набагато більша, ніж між глядачем та перформером, який сидить навпроти? І жити разом — без дискримінацій — означає не стирати, а проявляти ці відмінності. Отже, заява про рівність є одночасно заявою про різність.

У певний момент розмови, світло зникає, і глядачі лишаються наодинці з собою на п'ятнадцять хвилин. Це час, за який кожен може помітити чи відчутти не тільки свого сусіда — як він дихає, як він сидить, чи хоче він розмовляти, чи, може, варто разом піднятися і піти? — але і самого себе. Це час, звільнений від будь-яких зобов'язань, від будь-якої необхідності, час, вільний для споглядання і роздумів, який, можливо, кожен хоче, але не дозволяє собі дати. Чи хіба місія мистецтва не полягає в тому, щоб звіль-

нити простір і час, відкривши їх для нової або іншої потенціальності?

Оголені істоти, які з'являються на сцені в перервах між темрявою, привідкривають межу людяності, демонструють цезуру між твариною та людиною. За Агамбенем, люди і тварини визначаються не тільки своїми стосунками з відмінним від себе. Ключовим у розрізненні тварини та людини є стосунки з «відкритим» — не тим, що дане тут і зараз, а тим, що дане як потенційна дія, як творення світу. Людські істоти не просто живуть у певному середовищі, але визначаються та відрізняються «відкритістю» для світу. При цьому в добу модерну «відкритість» гасне, оскільки світ все менше і менше постає як потенційність і творення, натомість все більше реалізується як повністю актуалізоване життя, яким потрібно всього лиш управляти [8, 22-23]. Розрізнення між людським як тим, що створює світ, і тваринним як тим, що відкликається на світ, — непевне і хитке. Але тільки екстерналізуючи, тільки зробивши видимим водночас інтимно-привласнену та відчужену тваринність, людина переживає своє становлення людиною — політичною твариною, що розмовляє [8, 22-23].

Заявлячи на сцені про неможливість для вистави відбутися без розмови з глядачами, перформери наче артикують свою вірність мові, мові, яка порожня, тому що не відсилає до істини. Справа не в тому, щоб донести якийсь повідомлення чи щось сказати. Сенс — в продовженні розмови. Можливо, ця розмова, яка просто має тривати, і є тим «спільним досвідом»²⁴, який, як сказав Ріцема, властивий не тільки театру.

Істоти, які рухаються сценою неначе кішечки чи левенята, лягають одне біля одного, розкладаючи

²⁴ Див. коментар Яна Ріцеми на персональному сайті Ксав'є: <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=69caa2510bce2be93732e5c2739db89ba96ccaaf&lg=en>

свої члени так, що розрізнення на руки чи ноги втрачають релевантність. І саме ця за-межевість, це розривання звичних способів сприйняття та формування уявлень про людину видається загрозливим, адже ставить питання про сам спосіб буття людиною.

Зрештою, як підсумовує Агамбен у короткому есе «Останній розділ історії світу», «можливо, в зоні незнання немає нічого особливого, і якби можна було туди заглянути, то ми побачили би всього лише — хоча не можна сказати напевне — старі покинуті санки, всього лише — але це ще невідомо — капризний жест маленької дівчинки, яка кличе нас до гри. Можливо, немає ніякої зони незнання, а є тільки її рухи. Кляйст же все дуже правильно зрозумів: стосунки з зоною незнання — це танець» [1, 176].

Література:

1. Агамбен Дж. Нагота / Дж. Агамбен. — Москва: Грюндриссе, 2014. — 204 с.
2. Агамбен, Дж. Открытое / Дж. Агамбен. — Москва: РГГУ, 2012. — 112 с.
3. Бибихин В. Язык философии / В. Бибихин. — Санкт Петербург: Наука, 2007. — 389 с.
4. Фуко, Мишель. Интеллектуалы и власть. Избранные политические статьи, выступления и интервью / Мишель Фуко. — Москва: Праксис, 2002. — 384 с.
5. Agamben G. Animal, Man and Language [Електронний ресурс] / Giorgio Agamben — Режим доступу до ресурсу: <http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/videos/animal-man-and-language/>.
6. Czym zagraża "teatr goły"? Odpowiedź Tadeuszowi Róźewiczowi [Електронний ресурс] — Режим доступу до ресурсу: <http://teatralny.pl/opinie/czym-zagraza-teatr-goly-odpowiedz-tadeuszowi-rozewiczowi,222.html>.
7. Le Roy X. Score for Product of Circumstances / X. Le Roy [Електронний ресурс] / Xavier Le Roy — Режим доступу до ресурсу: <http://www.xavierleroy.com/page.php?id=63e83a12f776477d633187bdfbdb1c24c130>

- da87&lg=en.
8. The Agamben Dictionary. Ed. by Alex Murray and Jessica Whyte. — Edinburgh University Press Ltd, 2011. — 219 p.
 9. The Culture Wars that Never Existed [Електронний ресурс] — Режим доступу до ресурсу: <https://fraukeyil.wordpress.com/tag/culture-wars/>.
 10. Ranciere, Jacques. Emancipated Spectator. / Jacques Ranciere [Електронний ресурс] — Режим доступу до ресурсу: <http://aftertext.files.wordpress.com/2013/11/emancipated-spectator.pdf>.

