Лариса Бабій,
магістр культурології

ДЕ МІСЦЕ ДЛЯ ТІЛЕСНОЇ ПАМ'ЯТІ В ПУБЛІЧНОМУ ДИСКУРСІ?

Ця стаття пропонує підхід до демонстрації і демонстрацію глядацької роботи – спостерігання за мистецькою роботою через власне тіло, що активізує суб'єктивну пам'ять. Така робота не спрямована на те, щоби розібратися з тим, «що автор хотів сказати»; не інтерпретує мистецьку роботу і не розшифровує її складові як знаки; не намагається вбудувати її в історичний наратив або порівнювати з іншими творами. Я описую практику глядача, що я випрацьовую роками, особливо в умовах багаторічної участі у лабораторіях перформативних практик, організованих TanzLaboratorium та іншими художниками contemporary dance and performance в США та Європі. Вона вимагає в першу чергу уваги до власного тіла, що є осередком своєї власної пам'яті, такої, що через свою особистісну специфічність має шанс зустрітися з іншим.

У цьому тексті я аналізую дві мистецькі роботи, які торкають мою тілесну пам'ять і таким чином наводять на запитання про те, як певні тілесні практики відтворюють закріплене ставлення до минулих подій, а інші звільняють простір для суб'єктивного екзистенційного переживання свого досвіду минулого. Оскільки нервова система кожної конкретної людини формуєтья під впливом тілесного досвіду її контакту із зовнішнім середовищем, ті умови, в яких публічно шанується пам'ять, також

впливають на те, як людина користується своєю тілесною пам'яттю.

У книзі «The Potent Self» Моше Фельденкрайс пише, що людський організм є унікальним у тому, що на відміну від інших тварин, його нервова система формується до великої міри після народження і під впливом середовища, в якому він живе і вчиться користуватися своїм тілом. У людини індивідуальний досвід свого середовища виробляє рухові (моторні) патерни і формує зв'язки у корі головного мозку, тоді як в інших тварин більшість цих зв'язків уже сформовані до народження [1, с. 73]. Унікальність людської нервової системи полягає в її здатності створювати індивідуальні схеми, в її здатності вчитися від власного досвіду. Для людей тілесний досвід є надзвичайно важливим, оскільки він формує ті нервові механізми, що впорядковують та керують тим, як тіло зустрічається зі світом та сприймає його. Того, що можна приписувати природі, є вкрай мало у людській поведінці – дуже багато залежить від взаємодії тіла із зовнішнім середовищем, особливо впродовж перших 20 років життя [1, с. 76].

Фельденкрайс пише: «Індивідуальний досвід людини є частиною її фізіологічного процесу визрівання, а людська природа є найбільш гнучкою, швидкоплинною і здатною до пристосування із всіх. Тільки невіглаством можна повністю пояснити видиму фіксованість чи сталість деяких особливостей людської поведінки. До тих пір, доки ми продовжуємо формувати звичні реакції у нервовій системі, що зростає, ми будемо бачити в результаті очікувано звичні приклади. В цілому, прищеплювання стереотипічної поведінки у вищу психічну діяльність діє буквально проти природних тенденцій, оскільки ми тим самим відкидаємо найбільш людську властивість нервової системи (її здатність до формування нейронних зв'язків за допомогою індивідуального досвіду)» [1, с. 77].

Фельденкрайс пише, що сприйняття є комплексним

явищем, що включає різні органи чуття та частини тіла, і також пам'ять, що закріплена в різних частинах мозку. Спогади, пов'язані з чуттям, локалізуються в тих частинах мозку, що відповідають за сенсорну інформацію конкретних огранів чуття – тобто, в різних місцях [1, с. 69].

З одного боку, пам'ять живе у тілі як частина складного апарату нервової системи, але, оскільки певні спогади активізуються і складаються в конкретний момент сприйняття, також можна сказати, що пам'ять відбувається. Варто звернути увагу на умови, в яких формується та відбувається індивідувальна пам'ять, і також індивідуальне ставлення до минулого. Ритуалізоване вшанування минулих подій (особливо з готової точки зору чи оцінки самої події) не дає шансу на переживання цієї події, на зміну власного ставлення до неї. Повторення очікуваних жестів закріплює розрив між своїм відчуттям та видимою формою.

Мистецькі практики, здатні на відмежовування та проявлення, створюють простір, в якому людина-спостерігач може пережити зустріч із іншим та зі своєю пам'яттю без готових відповідей. Робота сучасного мистецтва полягає в проявленні специфічної артикуляції погляду або процесу споглядання художника, що не може бути привласненим, а натомість повертає погляд глядача на себе, створює можливість побачити, з якого боку чи з якої позиції він/вона дивиться. Мистецька робота створює простір, в якому я – той, хто дивиться – можу побути разом із роботою, зі своїм тілом та спогадами, з тією пам'яттю, що у мені живе. Відмова від готових відповідей та спостерігання за тим, що зі мною відбувається, відкриває простір для іншого (нового) тілесного досвіду, такого, який може навчити або змінити.

Жак Ранс'єр у статті «Емансипований глядач» наголошує на рівності позицій перформера та глядача в умовах театру, де перший та другий є активними спостерігачами за власним відчуттям-сприйняттям, незалежно від того, що один знаходиться на сцені, а інший – у залі. Він про-

тиставляє конвенції, яка вважає актора активним, а глядача – пасивним, думку про рівну роботу кожного, що схожа на те, як кожна людина вивчає свою рідну мову: через уважне слухання, порівняння нового з тим, що уже знане, повторення досвіду знаного і нового і спостереження за результатами цих спроб. Це є власне процес навчання, дорослішання, який, завдяки здібностям нервової системи людини, може продовжуватися до кінця її життя [2, с. 275].

Такий погляд знімає ієрархічні відносини між людьми. І художник, і глядач займаються певною роботою відповідно до свого знання. За словами Ранс'єра:

«Емансипація є процесом верифікації рівності інтелекту… В людині – від невігласа до вченого, що будує гіпотези – завжди працює той самий інтелект, розум, який використовує фігури і порівняння, щоб повідомити про свої інтелектуальні пригоди, а також зрозуміти те, що інший розум, в свою чергу, намагається донести до нього» [2,*275*]. Мистецька робота стає тим об'єктом, який одночасно об'єднує та розділяє цих людей, завдяки якому можливо розмовляти про побачене, і що кожен думає про те, що він або вона сприймали. Так само, як середовище є тим конкретним, із чим тіло має справу, коли людина знайомиться зі світом і будується її нервова система, мистецька робота виступає тимчасовим «середовищем», з яким зустрічається глядач – людина зі своєю тілесною пам'яттю.

Але я не пропоную ходити до театру або дивитися мистецьку роботу з виключно навчальною ціллю. Мистецька робота є також тим тимчасовим середовищем, що є спільним між усіма її глядачами. На відміну від масового свята або вшанування пам'яті історичної події, це спільне середовище, що виникає між глядачами, не вимагає однакових, подібних або правильних реакцій. Особливо коли робота сучасного мистецтва торкається минулих подій і/або власних спогадів, то вона це робить таким чином, що проявляє позиції, з яких кожен дивиться на них.

Далі я демонструватиму мій процес споглядання за двома мистецькими роботами, включно з дискусією про моменти, що розвиватимуть тему проблеми впливу тілесних практик на контакт з індивідуальною тілесною пам'яттю.

1

Документальний фільм Віталія Манського (який народився в УРСР) «У променях сонця» (в оригіналі – «В лучах солнца») показує життя у Північній Кореї через гру між офіційними сценами, написаними урядом, та зйомками того, що відбувалося поза офіційно-узгодженим кадром [3]. Увага режисера до індивідуальної поведінки окремих людей проявляє відмінність між ідеальними схемами порядку та ідентичності та індивідуальністю (у фізичному вигляді, у ставленні до щоденних проблем, у виконанні загальних ритуалів) окремих людей.

У короткому уривку люди виконують масовий вуличний танець на великій центральній площі столиці. Кадр, знятий зверху, наповнений молодими (на вигляд) людьми в народних костюмах, що виконують однакові рухи під музику на масовому святі. Камера насувається на одну жінку, яка на декілька секунд припиняє синхронне плескання, щоби підняти ліву руку і почухати над правим вухом, потім продовжує плескати в ритмі з іншими і повертає голову вправо, чи то розглянути, що довкола, чи упевнитися, що ніхто її не помітив.

Цей момент пробуджує мою власну пам'ять: я була тією дівчиною, я знаю, як це відчувається. Я повертаюся у це відчуття людини, що виконує роль у великій групі, де я не відчуваю, що моя дія насправді впливає на те, що відбувається. Хтось інший придумав цю хореографію, людей там сотні чи тисячі, а те, що я роблю – чи я плескаю чи чухаюся за вухом – насправді не змінює цю велику картину. Система уже задана не мною, вона існувала до мене, вона буде існувати і далі. Я нібито прикрита своїм

відчуттям відділеності, уявною дистанцією між собою як особистістю і тою, що виконує рухи у не-своїй схемі.

Я думаю, що таким чином можна виправдовувати багато вчинків. На що ми погоджуємося щодня і чи усвідомлюємо, що саме ми відтворюємо нашою згодою діяти саме так? Чи людина в цій позиції взагалі задає собі запитання щодо її участі у цьому? І як хтось може бачити ззовні, з якої позиції людина виконує ці рухи, чи є у неї внутрішні протиріччя або незгода з тим, що вона тут робить?

Зрозуміло, що це в інтересах пануючої владної системи залишати щілини невидимості для людей, щоби вони відчували якусь свободу проявляти свою особистість без того, щоби розвалити цілу систему. Але, якщо дивитися з точки зору етики окремої людини, тоді теж треба дати собі звіт про те, що ти своїми діями впливаєш на ситуацію так чи інакше і ніколи не можеш знати, саме як.

Дивлячись фільм, мене також здивувало, наскільки багато схожого між ритуалами, що їх виконують у Північній Кореї, і тими ритуалами, які повторювала я, коли виростала у вільній демократичній державі США, виховувалася в українській діаспорній спільноті. Ці іммігранти, які вважали для себе неможливим повернутися до репресивного режиму СРСР після Другої світової війни, поселилися в США не тільки з огляду на кращі матеріальні умови життя, але також заради свободи жити, думати і говорити так, як хочуть. Але вони зорганізували своє суспільне життя – особливо ту частину, що стосується пам'яті про історію своєї батьківщини та виховування у нащадків українського патріотизму – за допомогою дисципліни та ідентичності, відмежовування «своїх» від інших. Чому вони обрали саме такі способи – схожі до тих, що використовує влада Північної Кореї для закріплення свого національного міфу – щоби зберегти пам'ять про країну, яку вони боялись загубити?

2

Київська група TanzLaboratorium у своїй роботі «Постукраїнське тіло» проблематизує різні ритуалізовані або прийняті суспільством способи поводитися зі своїм тілом, в той же час, як демонструє й інші підходи [4]. Робота виникла після цензурування виставки «Українське тіло» у Центрі візуальної культури, що була скандально закритою тодішним ректором Києво-Могилянської академії у 2012 р. без осмислення проблем, що піднімала сама виставка. Робота ТЛ, що була показана у 2013 р. та у 2015 р., є своєрідною колекцією нарисів, що нагадують про акти цензури в нещодавній історії українського сучасного мистецтва або про інші провокативні перформанси, що спричинили конфлікти з глядачами чи інституціями (в інших європейських країнах).

У соло Лариси Венедіктової перформерка стоїть на сцені, на чорному тлі, в одних трусах тілесного кольору і з віночком на голові. Жорсткий американський реп звучить, поки вона стоїть, відкриваючи руки у традиційній для народних танців позиції вітання. Тоді вона їх повільно повертає до боків, продовжує стояти, і з такою самою поміркованою повільністю піднімає праву руку і повертає на місце. Увага перформерки до кожного руху – точність та об'ємність її спостереження за тим, що робить її тіло в цій ситуації, ледь не матеріалізується у просторі. Посмішка її така ж механічна: без емоцій, але не без уваги до деталей напруження та розслаблення, що створюють цю міміку.

Ця увага до руху спілкується з моєю тілесною пам'яттю. Активізуються мої руки, що пам'ятають відчуття цього руху, який вони повторювали тисячі разів, коли я впродовж 15 років займалася українськими народними танцями. Я згадую, що ці рухи не виконувалися на автоматі, але мої здібності були спрямовані на виконання форми. Моє відчуття тілесних зв'язків, пропріоцепції дає

мені знати, чи моя рука є на потрібному рівні, щоб бути ідентичним з усіма дівчатами і ліворуч, і праворуч. Що відбувається зі мною в той час – окрім технічного виконання завдання – ніхто крізь форму, крізь костюм і посмішку не побачить. І мені це все дуже подобалося. І тут, зараз, виникає певний жах відповідальності – за те, що я вірила в те, що я робила тоді, там, на сцені, багато років. І тільки потім почала здогадуватися, що є щось жахливе в такій валоризації форми і у досконалому, слухняному повторюванні того, що хтось з позиції авторитету дав мені.

У цій ситуації розривається зв'язок між моєю тілесною пам'яттю (окрім її механічного аспекту) і зовнішнім проявленням мого руху: моя рука буде на правильному рівні, а все, що відбувається усередині мого тіла, що не стосується саме підняття цієї руки до цієї пози, відірвано від зовнішньої форми. Так само у ритуалізованому вшануванні пам'яті, тіло залишається без уваги, не стає видимим ані собі, ані іншому.

І звісно, коли я (в своїй пам'яті) виходжу на сцену щоби потанцювати гопак на фестивалі, то в мене не виникають жодних запитань про те, що я тут роблю. Я знаю. Мені б ніколи не прийшло в голову запитати себе щось таке, що нераз виникало на лабораторіях перформативних практик з TanzLaboratorium: What the fuck am I doing here?

Таке запитання може підштовхнути до роздумів екзистенційного плану, де немає готових або твердих відповідей, але не зникає власна відповідальність за себе в теперішній ситуації. У соло Л. Венедіктової тіло, позбавлене національного костюма, знімає можливість оцінювати цей танець за тією ж системою оцінки, за якою зазвичай оцінюють народні танці. Позбавлене цих декорацій і навіть очікуваного результату, тіло, що танцює, стає дуже вразливим. Оголена перформерка, що проявляє свою увагу до руху, мені здається більш оголеною, прозорою,

пористою. Тіло відтворює форму досконало, але якість руху (уваги) – інша від очікуваної, приписаної. Ця своєрідна якість уваги перформерки є тим, що звільнює простір для мого глядацького споглядання і слідкування за своєю увагою.

Якщо мистецька робота здатна створювати межі, рамку, відокремлювати те, що зазвичай сприймається комплексно, є інший бік питання: що глядач готовий чи здатен побачити? Сміливість глядача полягає в готовності побачити себе такого, який дивиться; дозволити роботі мистецтва показати тобі щось про себе, про що ти сам не думав; побачити щось неочікувано, що може не відповідати тому, що ти до того думав або у що вірив. Чи ти готовий відкласти свої упередження і готові оцінки, щоби наново – зараз – пережити сприйняте, почути свою тілесну пам'ять і згадати щось, що тебе сформувало, що можливо тобою уже не керує, а можливо і зараз керує? Чи ви маєте сміливість побачити, що ритуали, що стоять на дисципліні та ідентичності, використовуються як тими, хто намагається передати наступним поколінням українців, що народилися закордоном, пам'ять про історію батьківщини, так і північно-корейською владою задля закріплення національного міфу, так само як і в радянській культурній політиці, що сприяла кодифікації показових «народних» традицій, які були різними по формі, а однаковими у відірваності від власної історії?

Хочу уточнити, що я не вважаю розірваний зв'язок між тілесним відчуттям і зовнішною формою, між тривалими звичаями та сьогоднішніми формальними ритуалами, між минулим досвідом і теперішним повторенням без рефлексії – подією, що колись відбулася в минулому, від наслідків якої нині страждаємо. Цей розірваний зв'язок – це практика, може й новітня (принаймні з перших десятиліть XX ст.) традиція, що відтворює розрив через повторення певних способів вшанування пам'яті в українському суспільстві і також в тому, як люди став-

ляться до минулого. Якщо вважати, що історія пишеться кимось авторитетним, кого кожен має слухатися, тоді не залишається місця для тих різних нюансів, що пам'ятають окремі тіла.

Тільки коли індивідуальна пам'ять проявляється перед іншими і входить в публічний дискурс, вона може впливати на формування історичного наративу. Встановлювати розірваний зв'язок є робота особиста, та робота, що є необхідною для встановлення суб'єкта, в тому числі – політичного. «Інституція публічної пам'яті» наразі визначає практику, а не місце або організацію. На відміну від фіктивної «суспільної пам'яті» або нав'язуваної «національної пам'яті», інституція публічної пам'яті – це постійна робота відтворення простору для проявлення індивідуальних актів пам'яті у присутності інших. Це не є заклик відмінити встановлення фактів, що певні події відбулися. Події – як факти – створюють тканину нашого політичного життя. До історії можна повернутися, а тіло так чи інакше тебе повертає. Це про виховування своєї здатності активувати свою тілесну пам'ять, що не підпорядкована авторитету історичного наративу, а переживає минулий досвід як своє, його освоює.

Важливо не забути, що ритуалізовані способи вшанування пам'яті, що інституціоналізувалися в УРСР продовжують практикуватися в її правонаступниці Україні. Їхні кольори змінюються, але наголос на відповідності формі не зникає. Чи є в українців (в найширшому розумінні цього слова) воля до створення та підтримки інституції, де показуються складні роботи мистецтва, що підштовхують людей до осмислення власної пам'яті? Чи хочуть вони створювати та підтримувати інституції, де люди можуть збиратися і обговорювати те, що вони сприймали, свої спогади та ставлення до минулого, того, що стосується усіх в Україні?

Список використаних джерел

1. Feldenkrais M. The Potent Self. A Study of Spontaneity and Compulsion / Moshe Feldenkrais. – Berkeley, CA: Somatic Resources and Frog, Ltd. 1985. – P. 62–84.
2. Ranciere J. The Emancipated Spectator / Jacques Ranciere. – ArtForum. – 2007. – March. P. 270–280.
3. Манский В. В лучах солнца / Виталий Манский. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=-0QhUvxj3Vk&t=7s (переглянуто 7 жовтня 2016).
4. TanzLaboratorium. Постукраїнське тіло. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=eociZR6zFkg.

Анотація. Стаття описує підхід до глядацької роботи, заснований на тілесному сприйнятті та активізації власної тілесної пам'яті. Автор розглядає потенціал мистецької роботи створювати умови для суб'єктивного переживання минулого, на відміну від поширених в пост-радянській Україні публічних ритуалів вшанування пам'яті, що відтворюють очікувані форми.

Ключові слова: пам'ять, тілесна пам'ять, публічне вшанування минулих подій, індивідуальний досвід, сучасне мистецтво, TanzLaboratorium, ідентичність, форма, увага.

Анотация. Статья представляет подход к работе зрителя, который базируется на телесном восприятии та активизации собственной телесной памяти. Автор рассматривает потенциал художественной работы создавать условия для субъективного переживания прошлого, в отличии от распространенных в постсоветской Украине общественных ритуалов памяти, которые воспроизводят ожидаемые формы.

Ключевые слова: память, телесная память, публичное чествование прошлых событий, индивидуальный опыт, современное искусство, TanzLaboratorium, идентичность, форма, внимание.

Summary. This article describes an approach to the work of viewing based on perceiving with the whole body and activating one's own body-memory. The author examines the potential of artworks to create conditions for a subjective remembering of the past, in contrast to the public rituals of commemoration widespread in post-Soviet Ukraine aimed at reproducing expected forms.

Keywords: memory, body-memory, public commemoration of past events, individual experience, contemporary art, TanzLaboratorium, identity, form, attention.