

Лариса Венедіктова

науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса

## Перформативні практики як філософія в дії (фрагменти з тексту за одноіменною науковою темою)

*Анотація.* Цей текст є вступом (чи заступом) на територію, де слова заважають роздивитися сенси. Така нова ситуація в культурі вимагає не тільки зміни епістемологічної парадигми, але, можливо, навіть переосмислення онтології. Даний текст є також супровідною запискою (complementary writing) до практик ТанцЛабораторіуму, що орієнтовані на дослідження. Супровідна записка намагається локалізувати практику в лінії впливів та визначити концептуальні рамки досліджень. Це є спробою моделювати явище «практики як дослідження» та перенести цей новий феномен з академічного середовища на територію мистецтва.

*Ключові слова:* відсутність, перформативність, перформанс, тіло

*Summary.* This text is a foreword (or inword) to the territory where the words don't let to see the meaning. Such a new situation in culture requires not only changes in the epistemological paradigm, but perhaps even rethinking of ontology. This text is also a complementary writing to TanzLaboratorium research oriented practices. This complementary writing is an attempt to localize those practices into the line of influences and to define the conceptual framework of the research. This is an attempt to model «practice as research» phenomenon and to transfer this new phenomenon from the academic environment to the area of art.

*Key words:* absence, performativity, performance, body

*Аннотация.* Этот текст является вступлением (или заступлением) на территорию, где слова мешают рассмотреть смыслы. Такая новая ситуация

в культуре требует не только изменения эпистемологической парадигмы, но, возможно, даже переосмысления онтологии. Данный текст является также сопроводительной запиской (complementary writing) к практикам ТанцЛабораториум, ориентированным на исследование. Сопроводительная записка пытается локализовать практику на линии воздействий и определить концептуальные рамки исследований. Это попытка моделировать явление «практики как исследования» и перенести этот новый феномен из академической среды на территорию искусства.

*Ключевые слова:* отсутствие, перформативность, перформанс, тело

Перформативний поворот – в культурології – те, що сталося з культурою (чи з наукою про культуру) після лінгвістичного повороту, в рамках якого будь-що розглядалося як текст.

Перформативний поворот «привніс» у культуру дію, і все стало інсценуванням. «Перформація (Performanz), перформанс (Performance) і перформативність (Performativität) стають новими ключовими поняттями в науці про культуру. Вони вказують на „сконструйованість“ мови і дійсності та служать аналізу соціальних засобів самопрезентації, а також форм політичної театральності, аж до театру військових дій» [1].

Перформативний поворот проявивсь у мистецтві – в 60-х перформанс завойовує «ключові арени „стирання кордонів мистецтва“, що підкреслює постановочний характер естетичного і виводить на сцену подію замість твору» [1].

Перформативність – не те, що описує якийсь новий жанр чи естетичний стан або глядацький досвід, але – нова методологія, яка отримала назву «нове гуманітарне знання» (НГЗ), що з'явилося в зв'язку з перформативним поворотом у культурі. Така методологія включає в себе естетичний аспект, що створює продуктивні перешкоди звичному вербальному теоретизуванню. Естетичний досвід як перформанс, так і глядач стає невимовним естетичним досвідом. Ми ніби люди, які ще не навчилися говорити, яким потрібна інша (нова) мова.

Як стверджують дослідники перформансу, все що завгодно тепер можна побачити як перформанс – це всього лише «часовий відрізок, який спільно проживають ті, хто представляє і ті, хто дивиться» [2].

Але. Чи можливо спільно прожити час? Це, мабуть, ключове питання – недосліджена проблема перформативного повороту. Звісно, ми тут не маємо на увазі часовий відрізок, що вимірюється годинниковим механізмом. Годинник, власне, знадобився людям, тому що час не є і не може бути спільним.

Ще цікавіше, на наш погляд, звернути увагу на саму неможливість опису естетичного досвіду в естетичних (чи просто в існуючих) категоріях, яка реалізується, серед іншого, в незграбності висловлювань (в цьому випадку сама ця незграбність є перформативною). Наприклад – «автопоетична петля реакції відповіді» («die autopoietische feedback-Schleife») з книги Ерики Фішер – Ліхте «Естетика перформативності» – метафора, що слугує опису взаємовпливів сценічної дії та сприйняття глядача одне на одного при спільному проживанні події [2].

Крім того, можна спостерігати залучення слів, що притаманні релігійному, містичному чи магічному вокабуляру, наприклад: «Естетика перформативності, об'єднуючи мистецтво і життя, прагне викликати „нове очарівнювання“ світу». Або – «відкриття», що «людина не здатна керувати „незримими силами“, присутніми в світі». Тут, на наш погляд, є цікавим (в сенсі – підозрілим), що людина все ще не полишає свого центрального місця в світі, не відмовляється від антропоцентричної парадигми: «Навіть прагнучи підпорядкувати їх своїй волі, вона все одно відчуває на собі їх вплив» [2].

Книга Е. Фішер-Ліхте підсумовує різні гіпотези та підходи, намагаючись примирити їх, показує, що культура визначень поступається місцем культурі присутності (з якою ми посперечаємося далі), але робить це в семіотичній традиції і це, мабуть, не дозволяє їй вийти за межі естетики. Благі наміри (які до того ж не беруть до уваги концепцію «Суспільства спектаклю» Пі Дебора) – «естетика перфор-

мативності пропонує „нову“ концепцію Просвітництва: вона не закликає людину підпорядкувати собі природу — чи то його власна або навколишня природа, радше вона спонукає його по-новому поглянути як на себе самого, так і на світ у цілому, відмовившись від мислення, заснованого на принципі дихотомії, і замінивши його системою понять, що допускає багатозначність, іншими словами, вона спонукає його поводитися в звичайному житті так само, як це відбувається в рамках спектаклю», — також не сприяють серйозному ставленню до «Естетики перформативності» як до нового підходу у гранично складних умовах, що звалилися на голову наук про людину.

Те, що відкривають для себе діячі театру та мистецтва у філософії та філософи у театрі, з самого її початку було відомо (як проблема чи запитання) філософії як такій, але — людська недовіра до уможливлених конструкцій, що супроводжувала як філософію, так і все гуманітарне знання протягом всієї їхньої історії; недовіра, що вибухнула радикальною відмовою від («подоланням» чи «виходом» — в термінах Мартіна Гайдеггера) метафізики у ХХ ст. після катастрофи ідей гуманізму та проекту Просвітництва, що пов'язана з жахливим досвідом тоталітарних суспільств та «виробництва трупів»; недовіра, яка робила з філософії, за влучним самовизначенням одного філософа, «БІ-діяльність», — ця недовіра призвела до появи у просторі філософії людського тіла.

Так у філософії з'являються поняття «контингентність» (яка сперечається з кантівським «необхідність a-proiori»), «емерджентність» (поняття з теорії систем, що говорить про неможливість зведення властивостей системи до суми властивостей її компонентів), «серендипність» (слово, вигадане у ХІХ ст. Horace Walpole, англійським істориком мистецтва, для означення щасливого співпадіння або несподіваного відкриття) та «абсолютна безвідповідальність» (так Александр Пятігорський визначає стан готовності до невідомого: «ти зроби, а що буде за тим, далі — не твоя собача справа»).

Французький філософ Трістан Гарсія, серед інших дослідників, змінює саму парадигму часу (але розглядає його як самостійний феномен, на відміну від квантової фізики та теорій відносності чи інших теорій сучасної фізики) та пропонує дивитися на нього не як на горизонтальну «стрілу часу» з термодинаміки, яка задає напрямок із минулого до майбутнього, а як на вертикальну структуру, де зверху знаходиться теперішнє (як максимальна інтенсивність присутності), під ним лежить минуле, що входить у теперішнє (але з меншою інтенсивністю), і все це спирається на майбутнє, яке, завдяки максимально інтенсивній відсутності, визначає теперішнє залежно від його стосунків із минулим [3].

Грубо кажучи, всі ці (а також деякі інші) нові поняття покликані концептуалізувати одну річ — «неможливість контролювати розвиток подій». Але ця неможливість, віднімаючи в людини центральне становище у світі, повертає їй її статус потенційності, а її жесту — «засобу без цілі» (за Агамбеном) [4, 63], що створює можливості перевідкрити етос.

Цікаво, що термінологія для аналізу появи тіла там, де раніше воно було маргінальним, де про нього намагалися не думати чи навіть звільнитися від нього, надійшла з неочікуваного боку — зі сфери мови, ніби «лінгвістичний поворот» у культурі був вже «вагітним» наступним поворотом, ніс у/на собі потенціал складностей «повороту перформативного».

Перформативність — поняття з лінгвістики, яке означає, що сам по собі мовний акт є дією. Парадоксальним чином мистецтво підхоплює це поняття, яке підриває його онтологічні засади як майстерності в конструюванні (чи у відображенні) реальності або у виробництві нового знання.

У результаті ми маємо ще радикальніший жест, ніж навіть у концептуальному мистецтві, яке керується принципом постійного переосмислення самої природи мистецтва. Мистецтво виходить із берегів,

втрачає кордони, стає всеохопним? Чи навпаки — зникає, згортається, стає складкою чи зянням?

Можливо, воно само стає кордоном, тонкою (майже непомітною) «лінією», яку важко розгледіти і в якій неможливо бути впевненим, але яка створює рухливий фрейм — рамку репрезентації, вихоплюючи з життя епізоди відносин людини із собою, з іншою людиною, людини з речами, людини зі світом тощо.

Цей фрейм може окреслювати також простір людської взаємодії в політичному сенсі спротиву диспозитивам влади, старих і нових ієрархій, дискримінації та ксенофобії, тому термін «перформативність» широко вживається в критичній теорії, гендерних та феміністських дослідженнях.

Перформативна зустріч постмистецької філософії та постконцептуального мистецтва відбувається в тілі — партнері у стосунках людини зі світом, в посереднику у відносинах з невідомим, в тілі, яке стає самим мистецтвом (рос. «искусство» — від іскус, іскушати — питати, дивитися, розглядати), або «провідником» (у термінах Єжи Гротовського).

«Сучасне гуманітарне знання породило чарівний гібрид спеціалізованого професійного знання і мистецтва як медіума передачі знання. Цей гібрид — не стільки міждисциплінарний, скільки антидисциплінарний підхід, у якому перформанс виступає засобом протистояння кордонам академічної дисципліни, яка нав'язує жорсткі конвенції проведення досліджень та подання їхніх результатів» [5, 235].

Історик Петер Берк назвав «перформативний поворот „оказіоналістським“, таким, що вивчає людську поведінку в різних випадкових ситуаціях» [5, 228]. Що це за «випадкові» ситуації?

У сучасній філософії для них з'являється новий термін — «контингентність». Це поняття означає не «випадковість» (як це слово здебільшого перекладається) на відміну від «необхідності», але «не-не-

обхідність». Воно говорить про нез'ясовний, завжди *вже* здійснений вибір на користь тієї чи іншої онтології [6].

Перформатив — це жест виставляння напоказ, засвідчення того, що щось є таким, яким виглядає. «Одкровення вигляду — це одкровення самої мови. Вона позбавлена будь-якого змісту, не каже правди про той чи інший стан душі або про факт, про той чи інший аспект людини або світу: це чиста відкритість, чиста здатність до спілкування» [4, 94].

Тіло як всі живі істоти перебуває у відкритому просторі, але завжди виглядає з нього. «Одна тільки людина хоче заволодіти цією відкритістю, захопити свій зовнішній вигляд, своє власне буття в проявленні. Мова і є це заволодіння, що перетворює природу в „вигляд“. Тому зовнішній вигляд стає для людини проблемою, місцем боротьби за істину» [4, 93].

У цьому дискурсі той, хто дивиться (глядач) є партнером-опонентом того, хто щось проявляє, виставляє напоказ. Вигляд як «місце боротьби за істину» — гра зі значно підвищеними ставками, ніж завдання «зачепити» глядача чи маніпулювати його емоціями, або навчати його моралі.

Тіло в цьому «місці» відіграє головну «роль». Воно показує те, що свідомість не в стані контролювати, незважаючи на всі новомодні техніки усвідомленості.

Тіло — це перформер — виконувач, воно буде виконувати всі ваші забаганки, підкорюватися дисциплінуванню, бути засобом виразності або зображувати втілення ваших ідей, його можна надресувати на визначені заздалегідь реакції тощо. Але паралельно з виконанням воно буде показувати дещо інше — вести свою гру, повідомляти про реальність, бути медіумом, який, як відомо, і є повідомленням.

Натомість перформативна практика — це спроба визнання за тілом первісне право бути несподіваним, впливовим та — дивувати. Це робота не для тіла, але для розуму, перед яким постає завдання

облишити своє місце командира чи контролера над тілом, і винайти себе — філософа-спостерігача, об'єктом якого є він сам.

Перформатив — коли мовна гра стає тілесною грою — «ваша плоть йде у діло». Тілесна гра не верифікується, її неможливо перевірити на істинність/хибність, вона не визнає дихотомій.

Але надії «перформативного повороту» на тіло як «новий» засіб комунікації є хибними, тіла не комунікують одне з одним, тіло має справу зі світом, воно живе у світі, не знає кордонів, тому що саме є кордоном або агентом ідеї покордоння, яку *невпинно відтворює*.

Нове слово Остіна походить від «perform» (представляти, здійснювати, виконувати), тобто має спільний корінь зі словом «перформанс», яке вже є таким, що не підлягає однозначному розумінню.

Перформативність занадто часто плутають із перформансом, а «перформативними практиками» (мабуть, тому що новий модний вислів) чомусь називають театральні вистави.

Дослідники тим часом розглядають перформативність як «особливу якість дії, а перформанс — як її специфічне вираження та виконання» [5, 230], тобто пропонують розрізнити одну специфічність від іншої. Можливо, назвати щось «перформативним» взагалі можна тільки постфактум.

Для розрізнення понять «перформативність» та «перформанс» пропонується також подивитися на них крізь призму наявності та відсутності інтенційно діючого суб'єкта [7].

«Перформативність висловлювання підкреслює його силу, що полягає передусім в породженні в цьому акті висловлювання і через нього суб'єкта висловлювання і дії, яку воно позначає» (Г. Поссельт) [7]. Тобто, перформативність передбачає первісну відсутність суб'єкта, його потенційність, яка (сама потенційність) або актуалізується у перформативній дії, або ні. Тим часом, як успішність, так і невдача такої дії, може стати перформансом як «символом перетину або стирання кордонів і в академічному, і в екзистенційному сенсі» [5, 230].

У перформансі суб'єкт явно має місце – це той, хто здійснює дію, виконує роль (чи то персонаж в драматичному театрі чи то активіст в соціумі або перформансист у системі сучасного мистецтва).

Перформативна дія, тим часом, породжує суб'єкта. Щоб це могло статися, спочатку, судячи з досвіду, потрібна організація порожнечі, дія, що має в мові негативний сенс – дія не-діяння. (Внутрішньою формою дієслова «думати», до речі, є санскрітське «дх'яна» – «не заповнювати порожнечу уявленнями»).

Де той, хто організує порожнечу? Не тут. Він відсутній. Що ми можемо спостерігати? Тільки своєрідність цієї відсутності. Кожен уважний глядач напевно помічав, що людина на сцені може змінюватися до невпізнаності, перестає бути схожою на себе. На сцену «виходить» інша енергія. І справа тут не в майстерності перевтілення в персонажа чи акторській харизмі, але саме в здатності дозволити собі відсутність.

«Говорячи в термінах академічного дослідження, перформативний поворот відображає зсув фокусу аналізу від споглядання, рефлексії світу і людини до схвалення його повстання проти реальності, що існує» [5, 230].

Ендрю Пікерінг вважає, що «перформативна ідіома є нашою надією зрозуміти, хто ми є і в якому типі світу ми опинилися тим, що ми є» [5, 234].

Перформативний поворот, якій міг би стати ключовим у зміні відносин людини з тілом та світом, звично використовувано в термінах «втілення», «соціальності», «інсценування» та «ідентичності». Модна тілесна чи невербальна комунікація, на яку покладається багато надій, не вирішує проблеми, але сама є проблемою.

### *Список використаних джерел:*

1. Бахманн-Медик, Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / Пер. с немецкого С. Ташкенова. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – С. 128.
2. Фишер-Лихте Э. Эстетика волшебной провокации [Электронный ресурс] / Эрика Фишер-Лихте – Режим доступа до ресурсу: <https://syg.ma/@ighor-lukashienok/estietika-volshiebnoi-provokatsii>.
3. Garcia T. Form and Object. A Treatise on Things / Tristan Garcia. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. – С. 184.
4. Агамбен Д. Средства без цели. Заметки о политике / Джордж Агамбен. – Москва: Гилея, 2015. – 148 с.
5. Доманска Э. Перформативный поворот в современном гуманитарном знании // Способы постижения прошлого. Методология и теория исторической науки / Отв. ред. Кукарцева М.А. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. – С. 230–234.
6. Кречетова М. О понятии «контингентность – новом понятии в философском лексиконе [Электронный ресурс] / М. Кречетова – Режим доступа до ресурсу: <https://www.hse.ru/data/2010/03/06/1227366495/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F-2000.pdf>.
7. Мироненко С. Определение понятий «перформативность» и «перформанс» в научно-исследовательском дискурсе / С. Мироненко [Электронный ресурс] – Режим доступа до ресурсу: <https://cyberleninka.ru/article/v/opredelenie-ponyatiy-performativnost-i-performans-v-nauchno-issledovatel'skom-diskurse>