

# СТАТТІ: ПЕРЕМОЖЦІ ПРЕМІЇ ІМЕНІ НЕЛЛІ ІВАНОВОЇ-ГЕОРГІЄВСЬКОЇ<sup>1</sup>

---

Анастасія  
Прушковська

УДК 101.1 + 7.01 + 18 + 2-13

## ТАНЕЦЬ (СУТРАТИ)

---

Танець — це філософська проблема *par excellence*: в ньому втілено ключові філософські категорії: простір, час, розум, тіло, свободу, пристрасть. Танець як мистецтво і фізичний перформанс поєднує тіло та дух і заворожує поетів (від Стефана Малларме до Поля Вальєрі) та філософів (від Платона і Лукіана Самосатського до Фридриха Ніцше чи Нельсона Гудмена).

Разом з тим танець як мистецтво кидає виклик філософії, адже його формальне визначення навряд чи можливе. Причина криється насамперед у гетерогенності танцю, що охоплює всі сфери людського буття: з одного боку, аристократичний танець балу чи балету, кодифікований та регламентований, підпорядкований низці правил та встановленому порядку рухів, а з іншого — танець народний, карнавальний, звільнювальний та розпутний, танець-трансгресія. Поєднуючи в собі всі зазначені полюси, танець існує у просторі між дисципліною та свободою, порядком та фривольністю [Лотман, 1994]. При цьому всі модули танцю слугують сполученню, включенню в процеси групової комунікації. Сучасна антропологія руху і танцю не зосереджена на питанні про невловиму природу танцю взагалі, а радше намагається дослідити, що роблять люди, коли вони танцюють.

### Тіло мислить танцем

Французький антрополог Марсель Мос вже на початку ХХ сторіччя вводить поняття «технік тіла» — різноманітних способів використання власного тіла

---

© А. ПРУШКОВСЬКА,  
2019

<sup>1</sup> Докл. Про конкурс див.: ФД, 2019, №2.

як інструменту комунікації в різних культурах і спільнотах. Тіло у соціумі кодоване, воно набирає певної форми залежно від соціальних, культурних, афективних критеріїв — кожен член соціуму несвідомо декодує форми і, у свою чергу, адаптується до певних ситуацій. Ці техніки, вписані в наше тіло, становлять частину нашого *Я*. Специфіка сучасного танцю полягає в тому, що він не зводить «техніки тіла» до комунікативних кодів, а задіює тіло у грі зі скам'янілими усталеними кодами [Jacoby, 2002]. З-поміж мистецтв танець найбільше взаємодіє з тілом, яке перетворює на простір гри, шансу. Тіло, що танцює, спроможне вислизнути з-під дисциплінарного і нормативного тиску, втекти від жорстких вимог моралі, уникнути консюмеризму. В сучасному танці легке не протиставляють важкому, а важке породжує легке. Вага відбирає у танцюючого тіла стабільність, відкриває його для трансформації. В танці тіло підступає до можливості радикально інших відносин, стає основою інакшої комунікації.

Тіло стає простором ініціації. Відкрите метаморфозі, воно увиходить у доіндивідуальний світ, де втрачається стабільність центру, і веде туди разом з собою глядача. Функціуючи у багатьох режимах, танцівник переключається між полюсами напруга/розслаблення, робота/відпочинок, створює різну атмосферу, викликає різні емоції у глядача. Танець — це інтенсивний досвід теперішнього, досвід чистої трати енергії, він не покликаний продукувати.

Ж. Батай не присвятив спеціального дослідження танцю, проте в своїх романах, працях з економіки та філософських творах щораз вдається до нього як ілюстрації трансгресивного екстатичного досвіду сполучення. А хореографи звертаються до філософії Батая у пошуках адекватної сучасному танцю вокабуляру. Танець разом зі сміхом, плачем, письмом, жертвоприношенням та еротизмом відкриває доступ до до- чи надіндивідуального, де знімається розрив між мною та іншим, між внутрішнім та зовнішнім, кардинально трансформується тіло танцівника і те, що його оточує.

Філософом, що підняв трансмутацію танцюючого тіла до філософської проблеми, був Фридрих Ніцше, у якого танець стає атрибутом, метафорою думки. Батай, вводячи танець у простір думки, безперечно, спирається на ніцшеанську філософію. Ніцше протиставляє важкому спекулятивному рухові легкість божественного танцю, втілену в образі Діоніса. «Завдання Діоніса — робити нас легкими, навчити танцювати... Саме Діоніс кидає гральні кості. Він віддається танцю та метаморфозі» [Deleuze, 1962: р. 20–21]. І слідом за Ніцше Батай сприймає танець не лише як досвід виходу з себе, з-під влади его чи розуму, а й як інакше мислення, прикладну версію думки, де можливості, концепти й аргументи виникають у русі, виточуються немов тіла.

### **Знак вибухового звільнення енергії**

У праці «Межі корисного» Жорж Батай визначає танець як «елементарний знак вибухового звільнення енергії» [Bataille, 1976:

р. 596]. Будь-яка негайна трата породжує знак, який для іншого зберігає значення вже здійсненої трати і його заражає (я хочу танцювати слідом за танцюючим чи сміятись, плакати разом з іншим). Моє бажання долучитись до танцю і є його сенсом. Знак — це супутній феномен трати, що здійснюється, зараження неможливе, якщо трату не було означено. І в свою чергу, знак — це щонайменше нарис трати. Танець так само, як стрибок, сміх, крик, спів, сексуальний акт, ридання, сприйняті зором чи слухом, стають знаком, означником трати іншого. Танець чи спів виражають визначену модальність надлишку енергії. У людей є безліч способів дати витік енергії: вибухова трата, весела, сумна, релігійна, бунтівна, садистська, еротична тощо. І ще більше існує модусів тлумачення знаків вивільнення енергії. Розрядка трати — здригання танцю — постає не як проста чуттєва фігура, а як динамічне потрясіння.

Танець у театрі звідний до цього простого нереалізованого знаку, його не характеризує тривалість, він не спрямований на проект, це трата у чистому вигляді. Коли глядач бачить танець на сцені, трата іншого дається йому у миттєвій та неповторній формі знаку. Вібрацію танцю сприймають не лише як просту чуттєву фігуру, вона стає динамічним потрясінням, веде до трансмутації. Чуттєва фігура танцю (навіть припустивши, що вона буде сприйнята глухим) не обмежена серією статичних позбавлених сенсу зображень, її сприймають як вираження стану духу. Глядач так само чутливий до вибухового виходу енергії, яка керує танцем і сполучає йому трансформацію [Bataille, 1976: р. 596–597]. Для Батая танець — це перш за все спосіб досягнення екстатичного стану сполучення, в якому проходить трансмутація всіх задіяних сторін.

Сильвер Ламот, французький хореограф-читач Батая, що експериментує з фізичною напругою та міжперсональними відносинами танцюючих, так характеризує свій танець: «Мене цікавить простір між тілами, невідчутний простір чуттєвого... Я намагаюсь наблизитись до роз'єднання, фізичного виключення; ізолювати вісь тіла, щоб поставити під знак запитання те, що об'єднує та роз'єднує жест всередині групи» [Lamotte, 2018]. Еманация енергії від танцюючого тіла до глядача та навпаки формує простір, де переживання виникнення та руйнації жестів та танцювальних фігур породжує екстатичний досвід. Тому для Батая танець є фігурою внутрішнього досвіду: «Між світом [іманентністю] та «пустелею» [сингулярністю] існує узгодження всіх інстинктів, численних можливостей безрозсудної самопожертви, віталізм танцю» [Bataille, 1978: р. 41].

У праці «Еротизм» (1954) Батай наполягає на прагненні такого стану сполучення, яке викриває пошук індивіда по той бік від зацикленості на собі [Bataille, 1954: р. 24]. Танець для Батая стає метафорою досвіду іманентного, що досягається через техніку оголення (в цитаті, наведеній нижче, — горіння), чи страти: «Подоба танцю та руйнуючої легкості (як тисячі дрібниць і тисячі божевільних сміхів) виводили це полум'я «поза мене». І так

само як у танці все перемішується, нічого не вберігалось від цього полум'я» [Bataille, 1978: p. 148].

### Метафора страти

Недарма першим відгуком на рецепцію філософії Жоржа Батая в Японії стала хореографія театру *буто*. Японський танцівник *буто* Хіжиката Татсумі буквально танцює філософію Батая. У його програмному тексті «У в'язниці» (1961) танець визначено як «форму протесту проти відчуження, невід'ємно включеного у феномен роботи за доби капіталізму; як автономну активність, звільнену від сфери корисного: саме таке використання тіла, позбавленого будь-якої мети, я називаю «танцем», я хочу, щоб він став найненависнішим ворогом, найбільшим табу нашого суспільства виробництва. Якщо принципи танцю, який я практикую, мають щось спільне зі злочиним, церемоніями і ритуалами, це тому, що вочевидь він є актом маніфестації перед суспільством споживання, нестачі кінця» [De Vos, 2016: p. 56–57]. Намагаючись реформувати існуючі техніки тіла та вийти з-під догмату увіковченої традиції японського танцю та театру, танець «*Буто*» Хіжиката інкорпорує Батаєву думку про мистецтво як непродуктивну трату та індивіда (його тіла) як безробітну негативність. На думку Кристин Грейнер, «революція Хіжиката — це революція плоті, думки, а не дискурс» [Greiner, 2008: p. 146]. Йому вдалося у танці досягнути того стану до- чи позадискурсивного, до якого прагнув наблизитись у своїх практиках Ж. Батай. Хіжиката систематично виводить на сцену фігури ацефалів, заліті сліпучим сонячним світлом, інсценує жертвопринесення чи агонізуюче розп'яття, втілюючи фантазм Батая про суверенну людину, що «танцює з часом, який її вбиває» [Bataille, 1970: p. 554]. Мотив ритуалу та злочину як простору вивільнення енергій та трансформації перетворює танець на само(с)трату.

Батаєвий вихід поза себе як еквівалент принесення в жертву, страти в танцювальній практиці Хіжиката виражено упривілейованим моментом «ідеальної пасивності», що, втім, викриває «найелементарнішу вітальність людської природи». Такою самою є мета «танцю досвіду»: досягнути «солідарності» між «злочинцями» (танцівниками та глядачами) — між тими, хто «навіть у своєму мовчанні має щось спільне» [De Vos, 2016: p. 57]. Граничний досвід Хіжиката відриває тіло від заданих категорій, від утілення кодів, він щомиті трансформується, вбиває і воскрешає себе. Дрібні рухи Хіжиката в його «танці-досвіді» виявляють принцип жесту, що звільнюється від функціональності, від будь-якої форми мети чи звички. Це — жест, що вислизав від будь-якого шахрайства, з-під влади визначень, з-під будь-якої волі панування та (практичного) знання — жест трансгресії, втілена метафора. В *буто*, як зазначає К. Грейнер, метафора постає не як риторична фігура, а як форма думки, що бере початок у русі [Greiner, 2008: p. 146]. Батаєві пошуки не-знання, що лежить по той бік будь-якого пізнаваного, перехоплює «безумна» рука Хіжикато, неспроможна заволодіти об'єктом, навіть наблизитись до

нього, хіба що мандруючи-номадуючи тисячею помилкових рухів-заворотів, але яка, роздираючи полотно звички, дає проявитися невблаганному та жахаючому обличчю нашого стосунку до речей. Слова Дельоза про актора можна віднести і до сучасного танцю (зокрема було): «Актор здійснює подію, проте щось інакше, ніж подія, здійснюється в глибині речей. Або, радше, це космічне, фізичне здійснення, актор його дублює іншим, власним, виключно поверхово і, через те, тим чеснішим, різким і чистим» [Deleuze, 1969: р. 176]. Тіло танцює «тут і зараз», проте воно відкрите іншим вимірам, поверхням, воно трансформується, щоб породити інакше і водночас те ж саме суверенне тіло танцю-досвіду.

Буто Хіжиката сходить вниз, повертається в грязюку, де, як він каже, народжений танець. Хіжиката «ставить драбину і щонаочі спускається у власне тіло», йому «треба щоразу приносити в жертву мертвих у власному тілі, вбивати стільки разів, скільки можливо» [De Vos, 2016: р. 58]. Сучасний танець повертає стопу землі (це не пуант балерини, що ледь торкається землі). Хіжиката вдавлює стопу в поверхню, виводячи на сцену радикальну горизонтальність (раптове позбавлення вертикальності її сили), що деконструює звичні координати, де тіло настільки роз-трачується, що відновлюється радість занурення в землю; горизонтальність, де верх і низ перемішуються, втрачаються, нога приймає рух руки, обличчя звільнює місце ацефальності. Досвід танцю спрямовано на інтенсивне проживання рани, яка пролягає між внутрішнім та зовнішнім.

Буто користується інструментарієм ритуального танцю, але це інакша ритуальність, не спрямована на релігійну практику. Танець було співвідноситись з ритуалом так само, як інтеріоризоване жертвоприношення співвідноситься з жертвоприношенням реальним. Змінюючи простір розгортання, танець наближається до нестерпної точки, до якої намагається наблизитися Батай у поезії чи філософії, — до власного витоку, де мить творіння накладається на мить трати. Проте виток не передує нашим жестам, потрібно шукати його форму кожної наступної миті, для кожного моменту часу [Didi-Huberman, 2006: р. 75]. В цьому і полягає марна мета танцю.

Спіраючись на філософію Ж. Батая, Хіжиката Тацумі створює оригінальну хореографічну мову, вокабуляр якої складено з ацефальних фігур, фігур страти, деформованих агонізуючих тіл: танець покликаний ввести глядача і танцівника у сполучення через спільне переживання у танці умовної (с)трати.

Серед послідовників-батаєфілів Хіжиката Тацумі — Муробуші Ко, засновник «буто мумії», що досліджує танець як само(в)трату через практику мортіфікації «шугендо»; Шарлота Ікеда, яка 1976 року переклала мовою танцю еротичну оповідь Ж. Батая «Небесна Блакить», Ока Жун, яка 2013 року представила на сцені Батаєву «Мадам Едварду», та хореограф Касаї Акіра, який у своїх теоретичних працях діалогує з «Внутрішнім досвідом» Ж. Батая — філософія Батая і сьогодні породжує варіації інтерпретацій її ключових концептів.

## ДЖЕРЕЛА

- Лотман, Ю. (1994) *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII—начало XIX века)*. Санкт-Петербург: Искусство—СПБ.
- Bataille, G. (1954) *L'érotisme*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Bataille, G. (1978) *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard.
- Bataille, G. (1976) La limite de l'utile. *Œuvres complètes*. T. VII. Paris: Gallimard.
- Bataille, G. (1970) La pratique de joie devant la mort. *Œuvres complètes*. T. I. Paris: Gallimard.
- Bien maintenant ! 1/4 : La danse a-t-elle une philosophie ? 2014. Émission de radio. Animée par Géraldine Mosna-Savoie. Diffusée le 30 juin 2014. France Culture. [See also: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/eh-bien-dansons-maintenant-14-la-danse-t-elle-une>]
- Cunningham, M. (2002) L'art impermanent. In Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXème siècle*, Larousse, 135 ( ???)
- De Vos, P. (2016) Le butō de Hijikata et sa part bataillienne. *Artpress*, 42, 54—59.
- Deleuze, G. (1969) *Logique du sens*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1962) *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF.
- Didi-Huberman, G. (2006) *Le danseur des solitudes*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Greiner, Ch. (2008) Du corps mort vers la vie: le butō selon Hijikata. *Ebisu*, 40—41, 143—152.
- Jacoby, E. (2002) Penser la danse avec Deleuze. *Littérature*, 93—103.
- Lamotte, S. (2018) Ce qui m'intéresse, c'est l'espace entre les corps, l'espace impalpable du sensible. Émission de radio. Animée par Sylvère Lamotte. Diffusée le 12 avril 2018. *France Culture*. [See also: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-carnets-de-la-creation/les-carnets-de-la-creation-du-jeudi-12-avril-2018>]
- Sparshott, F. (1982). On the Question: «Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?». *Dance Research Journal*, 15(1), 5—30.

Одержано 29.05.2019

## REFERENCES

- Bataille, G. (1954) *L'érotisme*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Bataille, G. (1978) *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard.
- Bataille, G. (1976) La limite de l'utile. *Œuvres complètes*. T. VII. Paris: Gallimard.
- Bataille, G. (1970) La pratique de joie devant la mort. *Œuvres complètes*. T. I. Paris: Gallimard.
- Bien dansons maintenant ! 1/4 : La danse a-t-elle une philosophie ? 2014. Émission de radio. Animée par Géraldine Mosna-Savoie. Diffusée le 30 juin 2014. France Culture. [See also: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/eh-bien-dansons-maintenant-14-la-danse-t-elle-une>]
- Cunningham, M. (2002) L'art impermanent. In Marcelle Michel et Isabelle Ginot, *La danse au XXème siècle*, Larousse, 135.
- De Vos, P. (2016) Le butō de Hijikata et sa part bataillienne. *Artpress*, 42, 54—59.
- Deleuze, G. (1969) *Logique du sens*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1962) *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF.
- Didi-Huberman, G. (2006) *Le danseur des solitudes*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Greiner, Ch. (2008) Du corps mort vers la vie: le butō selon Hijikata. *Ebisu*, 40—41, 143—152.
- Jacoby, E. (2002) Penser la danse avec Deleuze. *Littérature*, 93—103.
- Lamotte, S. (2018) Ce qui m'intéresse, c'est l'espace entre les corps, l'espace impalpable du sensible. Émission de radio. Animée par Sylvère Lamotte. Diffusée le 12 avril 2018. *France Culture*. [See also: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-carnets-de-la-creation/les-carnets-de-la-creation-du-jeudi-12-avril-2018>]

Lotman, Yu. (1994) *Conversations about Russian culture. Mode of life and traditions of the Russian nobility (XVIIIth-early XIXth century)*. [In Russian] St. Petersburg: Iskusstvo. [=Лотман 1994]

Sparshott, F. (1982). On the Question: «Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of the Dance?». *Dance Research Journal*, 15(1), 5–30.

Received 29.05.19

*Анастасія Прушковська*

## ТАНЕЦЬ (С)ТРАТИ

У статті досліджено вплив філософії Жоржа Батая на танець було Хіжиката Тацумі. Батаєве розуміння танцю як непродуктивної трати, концепти внутрішнього досвіду та сполучення переосмислюються в хореографічній мові Хіжиката, розширюючи технічний та концептуальний інструментарій цього досвіду. Батай визначає танець як трату, що дається у формі знаку. В було танець функціює як метафора думки, породженої рухом, і танцюристи та глядачі переживають його як страту.

*Ключові слова:* (с)трата, танець-досвід, було, Хіжиката Тацумі, Жорж Батай

*Anastasiia Prushkovska*

## DANCE OF EXPENDITURE

The article examines the impact of Georges Bataille's philosophy on Hijikata Tatsumi's butoh dance. Bataille's understanding of dance as unproductive expenditure, the concepts of inner experience and communication are being reconsidered and incorporated in choreographic language of Hijikata, extending his technical and conceptual tooling. Bataille defines dance as an expenditure given in a form of sign. The butoh dance-experience is functioning as a metaphor of a speculation, created by a movement. It is experienced by dancers and spectators as an execution.

*Key words:* expenditure, dance-experience, butoh, Hijikata Tatsumi, Georges Bataille

---

*Прушковська, Анастасія* — аспірантка кафедри філософії та методології пізнання Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова.

*Prushkovska, Anastasiia* — postgraduate student at the department of Philosophy and Methodology of Cognition, Odesa I.I. Mechnikov National University.

---