

Елизабет Стреб и “увреденото тяло”

Стефан Василев Гончаров, студент в магистърска програма „Изкуства и съвременност“, Софийски университет “Св. Климент Охридски”
stefan.praskov@gmail.com

Elizabeth Streb and the “disabled body”

Stefan Vasilev Goncharov, MA student, Sofia University “St. Kliment Ohridski”,
E-mail: stefan.praskov@gmail.com

Abstract: This article places the work of American choreographer and dancer Elizabeth Streb in the context of disability studies. It analyzes the "conceptual backbone" and the unique props of her performances through the framework of the experience of dancers with disabilities. In the process normative metaphysical clichés about the body, death and life involuntarily reified by Streb's works come to the fore. The article is an attempt to build a productive dialogue between the marginalized and often invisible disabled body and Streb's "failures" to produce a universal existential subject from her acrobats/dancers through the kinetic metaphors of flight/self-overcoming and falling/death. The dancers with disabilities seem to get much closer to the more traditional ideals of Streb, although they are realizing them from a position of weakness and vulnerability instead of strength and "ability". This constantly challenges and rethinks the meaning of these ideals in the everyday “here and now”, instead of the imaginary "elsewhere" of the metaphysical conception of death. The "disabled" turn out to be already "dead" (undead) for the world of the “able” which destroys the binary, vertical logic of life and death. That's why with each movement they perform a "horizontal flight" which is unthinkable within the works of Streb by themselves.

Keywords: *Elizabeth Streb, contemporary dance, disability studies, choreography, disabilities*

Резюме: Статията поставя творчеството на американската хореографка и танцьорка Елизабет Стреб в контекста на изследванията на живота с увреждания. Анализирайки “концептуалния гръбнак” и своеобразния каскадъорски реквизит на нейните пърформанси през призмата на творческия танцов опит на хора с увреждания, на преден план изплуват нормативни метафизични клишета за тялото, смъртта и живота, които творбите ѝ неволно реифицират. Търси се възможност да се изгради продуктивен диалог между маргинализираното и често невидимо “увредено тяло” и своеобразните “провали” на Стреб да произведе универсален екзистенциален субект от своите акробати/танцьори чрез кинетичните метафори за полета/себенадмогването

и падането/смъртта. Танцьорите с уверждения се оказват много по-близо до по-традиционните идеали на американката, въпреки че, осъществявайки ги от позицията на слабост и уязвимост вместо на сила и “способност”, те постоянно предизвикват и преосмислят тяхното значение в рамките на ежедневно тук и сега, вместо на мнимото “другаде” на метафизичната представа за смъртта. “Увреденият” като вече “мъртъв” (undead) за света на “нормалните” взривява бинарната, вертикална логика на живота и смъртта и с всяко свое движение извършва един “хоризонтален полет” иначе непостижим в рамките на творчеството на Стреб само по себе си.

Ключови думи: *Елизабет Стреб, съвременен танц, хореография, уверждения, смърт, критика*

Има сериозни теоретични и практически проблеми с опитите да се оголи движението на тялото в пространството като физически обект – да се снемат оплитащите го дискурси и означаващи кодове, за да останат само векторите на “полета” му и разгръщащите се тайнства на неговите латентни способности. От друга страна залогът на подобни начинания се оказва от първостепенно значение за предизвикването и преосмислянето на нормативни/репресивни режими на телесна репрезентация. Въпросът е, че устойчивите структури конституиращи идеята ни за тяло, изискват внимателен, смирен и осъзнат “деконструктивистки” подход, отделящ нужното внимание на идеологическите конвенции детерминиращи възприятията (операциите на мисълта и сетивата). Без подобно сериозно и отдадено отношение към проблема обаче, опитите да се репрезентира тялото като чист физически обект, чието кинестетично битие е лишено от история и контекст, са обречени да премълчават очевидното и съответно да реифицират доминиращите наративи на нормалността в определена време-пространствена точка.

Подобна критика може да се отправи към творчеството на американския хореограф и танцьор Елизабет Стреб, чиято “фетишизация” на математико-физическите измерения на движенията (на тялото) я мотивират да преформулира танца като топос на действието (*action*) разбрано като диалектическа схватка между полета и кацането, скоростта и застоя (Streb 2010: 88-94). Тези концептуални двойки обаче биват метафизично и екзистенциалистски метафоризирани – хореографията се разгръща (може да бъде четена) като драматизирана борба със смъртта, която танцьорът-акробат неизбежно (но и неустойимо в своя прикрито декангентски патос) губи след поредния скок или салто (почти) задължително завършващи по корем или гръб (контролираното пропадане в бездната на небитието). Всичко това е част от концептуалната претенция на самата Стреб. По време на интервюта и лекции тя свободно лавира между научния и (квази)духовния дискурс (ала Хайдегер, когато говори за битие-към-смъртта), без да съзира някакво противоречие изискващо допълнително пояснение. Това се разкрива като изключително проблематично, когато животоутвърждаващото себенадмогване в челното политане на телата (тези камикадзета от плът) към смъртта се окаже занимание преимуществено предназначено за “олимпийците” на Стреб – почти неразличими мъже и

жени, изглежда изляти от мускул и желязо, чието безстрашие и завидно акробатично умение ги приближава повече до някаква карикатура на ницшеанския *Übermensch*, отколкото до универсален екзистенциален субект.

Това имплицитно и безпардонно реифицира крайно класически модели за това какво е красиво, жизнено и силно, въпреки че на пръв поглед се извършва един особен субверсивен ход в репрезентацията на женското тяло. Някои от танцорките изглеждат поедри и непоклатими от своите мъжки колеги, което би могло да подрива опресивния идеал на женствеността с всичките му конотативни маркери (пасивност, нежност и уязвимост). Както отбелязва Ан Албрайт обаче, самата практика на “бодибилдинга” предполага интернализацията на един самообективизиращ се поглед разчленяващ тялото на парчета/мускулни групи (гръб, ръце, крака и т.н.), което само утвърждава хегемонията на т.н наречения *male gaze*, доколкото този “поглед” е генеалогично проследим в рамките на (все още) патриархалния ни свят (Albright 1997: 45-46). Освен това физическата сила не е задоволяващ заместител на социалната равнопоставеност – способността да направиш нещо не е еманципаторна ако обществено-културните клишета възпрепятстват твоята перформативност (това, че една жена “може” да говори например, не означава непременно, че не е възпирана от очакването да е тиха).

В този смисъл пърформансите на Стреб предлагат само репресивни форми на егалитарност – всички сме равни пред императива да сме силни, красиви и ловки. Мощта на тялото се редуцира до способността да се изразходват все по-големи количества енергия и да се удържа на все повече стрес и насилие. Това е по-скоро транспонирането на капиталистическия либерален субект в полето на танца като культурист-акробат – адаптивността, “платежоспособността” и издръжливостта (особено по време на криза) се превръщат в център на битието и метафора за непокорството пред смъртта. Така творчеството на Стреб ненадейно (и може би неосъзнато) се движи в крачка със статуквото, докато парадоксално се опитва да радикализира идеята за танц – невъзможна задача, ако се пристъпва чисто занаятчийски към проблема и изкуството (*τέχνη*) на майстора остава удобно на системата, в която е било формулирано и усъвършенствано – тогава се превръща в субтилна пропаганда и дизайнерски орнамент красящ невидимото присъствие на “дискурсивните органи на реда” (Groys 2016: 46).

Всичко това донякъде се променя, когато през 2003 с отварянето на “S.L.A.M.” (*Streb Lab for Action Mechanics*) в Бруклин, Стреб създава пространство, чиято цел е да разшири хоризонта на проекта ѝ, предоставяйки място за тренировка и на “обикновени” хора, които биха искали да се запознаят по-отблизо с нейната уникална смесица от танци, акробатика, цирково изкуство и каскадьорство. В интервюто за “*BOOM Magazine*” американката си признава, че в началото на кариерата си не е била социално ангажирана и самовглъбено се е интересувала само от успешната реализация на творчеството си, но че със устройването на своята своеобразна академия е искала да допринесе нещо за общността си и да приветства всеки желаещ да се обучава – затова и тази куриозна “лаборатория” има т.нар. “*open door policy*”. Освен това тя споделя, че е убедена в

способността на всеки да се научи да “лети” и съответно да пада правилно (защото както отбелязва самолетът рано или късно трябва да кацне), но колкото и ентузиазирано да говори за инклузивността на “S.L.A.M.” е трудно да не се забележи, че една определена група, за която се мисли и пише все повече в контекста на съвременния танц и пърформанс, липсва в речта ѝ, а именно тази на хората с увреждания (Kuppers 2003: 1-3).

Това е куриозен факт, тъй като в творчеството на Стреб, в концептуалния и материалния ѝ реквизит, има изненадващо количество елементи парадоксално сродяващи го със света на инвалидността. На преден план най-вече изскачат “кинетичните машини” проектирани и конструирани от американката за нейните представления. Това са често трудни за описване (вдъхновени от манията ѝ по окръжности и виенски колела) въртящи се асемблажи от метал (като в [“Silver bullet”](#), или [тук](#)), въпреки че понякога едно обикновено [скеле](#) (от което “танцьорите” да се хвърлят в бездната на полета), или една [греда](#) (разрязваща пространството като косото острие на смъртта) могат да послужат на Стреб в хореографирането на поредното “екстремно действие” изтъняващо границата на не/възможността преодолявана отново и отново от телата на артистите ѝ. Този творчески “hardware” (както тя го нарича) неизбежно извиква асоциации с инструментите за придвижване на хората с увреждания, без които тяхната способност да се занимават с танц би била значително ограничена. Въртящото се колело на инвалидната количка, например, перфектно репродуцира движението на динамичните окръжности рамкиращи “кръжащите” тела на Стреб без обаче цялата метафизична претенция, издаваща носталгия по естетиката на модернизма (и то по някои от по-фашистките ѝ проявления – италианския футуризъм). Освен това творчеството на американката се оказва винаги на ръка разстояние от “увреденото” тяло, тъй като доколкото нейните представления съдържат значително количество риск те не са просто потенциално “смъртоносни”, а евентуално и осакатяващи (нейна танцьорка си счупва прешлен по време на представление през 2007 г. и се пенсионира преждевременно.).

Стреб обаче изглежда иска да вярва, че пърформансите ѝ осцилират френетично в един черно-бял свят между двата му основни (заредени с екзистенциално съдържание) полюса – полета и смъртта. В действителност обаче животът, в неговата спектрална многоизмерност, предлага твърде много “средни положения” чиято своеобразна интензивност взривява вертикално-бинарната метафизика на Стреб, разтваряйки нови хоризонти, в които ризоматичното разпределение на потенциите на тялото описва множество хоризонталности, някои от които се разгръщат не със или срещу смъртта, а успоредно на нея, защото в известен смисъл тя вече се е състояла (един постмодерен урок, който ловецът Гракх на Кафка олицетворява). Именно “увреденото”, бидейки такова спрямо някакво нормативно статукво, е вече “умрялото” приживе за мнимо “естествения” ред на нещата, чиято идеологическа яловост не съумява да впише, или валидира тялото на другостта. Тази ин-валидност детерминира живота на хората с увреждания (една често забравяна група “*homini sacri*”), които обаче се оказват в уникалната позиция, “експонирайки” своето (немислимо в по-традиционните ценностни парадигми) тяло да

“окарикурират” картикатурата, възпроизвеждана непрекъснато от “погледа” на нормалността – структуралната конвенция маркираща всеки корпус като вече увреден от езика на господстващата идеология (Kuppers 2008: 58).

Именно това правят танцьори от рода на Бил Шанън. Той страда от двустранна вродена деформация на тазобедрената кост и се придвижва с патерици (и скейтборд) като така ги превръща в динамизиращи хода му протези, органично разширяващи обсега на неговите движения (в [урбанистичното](#) пространство). Както си личи от началото на горното видео – той се заиграва с и преобръща имплицитраната безпомощност на инвалида, когато побягва ужасен, изправен пред „опасността“ да получи помощ от “нормалния” човек, засвидетелствал неговото увреждане като социално кодиран обект изискващ да бъде разпознат и перформативно третиран по един очакван и удържащ правомерното разпределение на (не)способността (dis/ability) върху епидермално-нагледната повърхност на “ежедневното” (Lefebvre 2002: 138). Той бърза да опише телесно своята детериториализираща го линия на бягство/полет, която ще го изтръгне от формалните очертания на тътретия се и накуцващ “идеал”, налаган от погледа на другия, защото той е и атопичният *gaze* на институциите интерпелиращи инвалида да разиграва своята „нефелност“ (Deleuze & Parnet 2002: 36). И в действителност често хора с най-различни заболявания им се налага театрално да преувеличават своите проблеми, за да получат нужната държавна помощ, например. Затова пърформънсът е точно толкова уязвяващ, колкото и “овластяващ” (репрезентиращ инвалида като индивид със самостоен, пълнокръвен и своеобразно скроен хореографичен репертоар) – той заплашва артиста с увреждания да бъде заподозрян в измама. Самият Шанън е такъв виртуоз с патериците, че непознатият наблюдател наистина би могъл да си помисли, че става въпрос по-скоро за гавра с хората, чиито заболявания и травми ги обричат постоянно и видимо да се борят с гравитацията (Lereski 2005: 84) за своето право да се придвижват под знака на вертикалността (фалическата емблема на “стържещия небето” мегаполис).

Като представител на определена маргинализирана група обаче, пърформънсът му застрашава цялата общност на хора с увреждания – неговият “позитивен” пример може да се превърне в нов коректив и модел на подражание, издигнат на почит от системата (неолиберализма), която би имала интерес да вмени колкото се може повече вина и лична отговорност на индивида, за да прикрие структурните проблеми на собствения си идеологически апарат (Fisher 2006: 66). Това е осъзнат риск преднамерено и саможертвено поеман в контра на установения ред – “дисенсус”, модулиращ разпределението на осезаемото в публичната/политическата сфера, въпреки опасността да бъде присвоен от операциите на това, което Рансиер нарича “полицията” и съответно интегриран в системата на цената на своята “субверсивна интегралност” (Ranciere 2004 a: 80-94). В този смисъл пърформънсите на Шанън не пропадат в старите дидактични/еманципиращи зрителя формули на Брехт/Арто (Ranciere b: 2008: 7-8), а разтварят един концептуален и сетивен простор и то в сърцето на града, където парадоксалната у-топичност на инвалида може да се разгърне дори в “ставане-кола“ – хоризонтален полет преодоляващ

динамичната падналост/смърт (интезивното, вечно повтарящо се падане на място), която типичната “застопореност” на инвалида маркира.

Въпреки че Стреб непрекъснато повтаря своето мото – полуабсурдисткия въпрос, вдъхновил я да търси нови радикални форми на движение: “Може ли да се пада нагоре?”, американката изглежда не успява да се отърси от предпоставката (от своя очевиден предразсъдък), че “нагоре” е посока, чийто вектор непременно следва човешкото (биологически и социално детерминирано) схващане за “вертикалност”. Същевременно артисти като Шанън интуитивно знаят, че могат да падат надясно и да летят наляво, защото хората с увреждания са това, което Жижек би нарекъл *undead* (живите мъртви) – логиката на тяхното съществуване (на техния курс в пространството) е определена от онзи същностен на смъртта ексцес, който обаче я надхвърля като такава и прелива обратно в (не)живота (Cazdyn 2012: 177). Именно това из-стъпление (това излизане от “естествения” ред на нещата, който винаги се разкрива като идеологически скроен) тотално убягва на Стреб. Нейната хореография не може да го обеме и третира, тъй като играе само с нютонови модели и фиксирани/бинарни (о)позиции, напълно пренебрегващи двусмислената метастабилност на квантовата физика. Не случайно, когато Стреб моли математик да ѝ даде нещо невъзможно за поставяне на сцена, той отговаря: “*Perform discontinuity*” – буквално тялото на танцьора да изчезне и да се появи на друго място. В рамките на ограниченото ѝ разбиране за отсъствие и присъствие, движение и покой подобен “ход” наистина би бил непосилен, но всъщност не кое друго, а тялото на инвалида постоянно извършва именно това изчезване. То непрекъснато влиза и излиза от спектакуларния ред на репрезентируемото – когато Шанън е на скейтборда си той моментно спира да бъде мислим като инвалид от случайния пешеходец станал свидетел на ексцентричния му полет, но стъпвайки обратно на тротоара и поемайки “очаквания” лъкатушещ се ход, той отново става “видим” за погледа на другия като човек с увреждания.

От своя страна акробатите на Стреб никога не спират да бъдат това, което твърдят, че са, докато ние като зрители наивно и доволно им вярваме, че (например) женските тела по нищо не се различават от мъжките, въпреки че вторите никога няма да ни изненадат със своята мощ, защото тя се подразбира като “естествена”. Това са тела, които се опитват напълно да съвпадат с правилата на репрезентация на конструиращия ги спектакъл и не успяват само защото ексцесът на плътта, истинският повик на реалното, останал недокоснат от физикалистката парадигма на Стреб, разнищва илюзията (особено когато има истински животозастрашаващи инциденти, а не просто естетизиран флирт с идеята за смъртта). В този смисъл рискът, поет от американката и нейните танцьори също е фиктивен, доколкото е положен в и дефиниран от самия спектакъл, чиито граници, щом бъдат престъпени, разкриват аморфния ужас на пречупения женски гръбнак (истинската заплаха), а не една добре “формулирана” метафора на падането по корем/гръб върху дюшек като екзистенциално предугаждане на смъртта. Междувременно гореописаните опасности, пред които инвалидът изправя себе си и своята общност са вътрешноприсъщи

на неговия пърформанс. Той няма нужда да поставя изкуствени залози, тъй като “вече всичко е изгубено” от гледна точка на “нормалността”. Борбата се разгръща винаги в ексцеса на тукашното – едно другаде, приканващо ни да останем на същото място, за да видим, ако имаме желание, как собственият ни поглед наблюдава и вписва другостта в обезличаващ/сублимиращ я (социален и индивидуален) апарат.

Самият пърформанс обаче няма за цел да “еманципира”, да извлече идеологическите ни предразсъдъци на преден план и да ги декодира и префасонира, следвайки някакъв нов и по-справедлив модел. Това е по-скоро присъщо на творчеството на Стреб, която оперирайки под претенцията, че сменя ненужното от танца (музиката, изяществото, наратива и т.н.) и по този начин синтезира и дистилира бруталния/болезнен образ на единственото действие, заслужаващо нашето внимание – радикалното такова – се доближава концептуално до шокиращите тактики на Арто, неговият театър на жестокостта и “непоносимия му образ” (Ranciere 2008, b: 103: “*The intolerable image*”). Дори доводите, които американката представя в подкрепа на идеята, че танцът няма нужда от музика, са концептуално обвързани с идеята, че публиката трябва да бъде стресната и събудена – че зрителят е призван да култивира у себе си нови сетива, атрофирани в сомнамбулисткия ход на ежедневието. Тя смята, че звукът на падащи тела, разбиващи се с тъп плясък в пода/дюшека, е значително по-ефектен акомпанимент, от което и да е музикално парче, подчертаващо неудържимия патос на поредното “салто мортале”. В известен смисъл Стреб е права – трясъкът е афективен инструмент - едновременно отдалечаващ ни от действието (подчертаващ нашата неспособност да проявим същата смъртоносна смелост) и капсулиращ ни в спектакъла (ударът подчертава фиктивния залог, чието катартично обещание ни опиянява). Ако се върнем обаче към звуците, които инвалидната количка например продуцира, когато музиката спре (какъвто е случаят с части от “[тангото](#)” на боледуващия от церебрална парализа Емери Блекуел) ще забележим, че нищо в акустичната реалност на тези движения не цели да извлече определена реакция от нас. Това са звуци от живота на човека с увреждания, те маркират именно монотонността и прозаичността на ежедневието в неговата парадоксална извън-редност, а не онази сантиментална поетичност търсеца винаги онова другаде, което напълно отрича тукашното (Кундера критикува именно нея в “Животът е другаде”). Със своите хоризонтални полети, преосмислящи градското пространство като ситуационистко поле на изява, приветстващо спонтанни дискурсивни конфликти и политико-творчески акции, Шанън също третира и реабилитира “насъщното” и настоящето като същински топоси на действието.

И Стреб е имала пърформанси в урбанистична среда, най-известните от които са базирани на “*Man Walking Down the Side of a Building*” на Триша Браун. Те обаче утвърждават репресивната вертикалност на града, превръщайки хората, способни да я навигират, в псевдо екшън герои (американката нарича своите танцьори и “*action heroes*”). Така имплицитно случайният минувач или пешеходец бива “наеман” за статист в най-новият “екзистенциален блокбъстър”. По-интересно би било да се види, как Стреб би

се справила с хореографирането на “увредени” тела в делнична обстановка, предлагаша само подръчния “банален” реквизит на ежедневно, вместо специално конструиран “*hardware*” за метафизични сондажи. Тогава сигурно бихме се изненадали на какви екстремни действия са способни хората с увреждания – бихме били принудени отново да видим сляпото си петно, в което реалността на другия тихо страда, разкъсана от очакванията и предразсъдъците ни.

References:

1. Albright, Ann Cooper. 1997. *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Wesleyan University Press.
2. Cazdyn, Eric. 2012. *The Already Dead: The New Time of Politics, Culture, and Illness*. Duke University Press Books.
3. Deleuze, Gilles & Parnet, Claire. 2002. *Dialogues 2*. Columbia University Press.
4. Fisher, Mark. 2006. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Verso Books.
5. Groys, Boris. 2016. *In the Flow*. Verso Books.
6. Henri, Lefebvre. 2002. *Critique of Everyday Life, Volume II*. Verso Books.
7. Koppers, Petra. 2003. *Disability and Contemporary Performance*. Routledge.
8. Lepecki, André. 2005. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Routledge.
9. Rancière, Jacques. 2000. *The Politics of Aesthetics*. Bloomsbury Academic.
10. Rancière, Jacques. 2008. *The emancipated spectator*. Verso Books.
11. Reeve, Donna. 2009. “Biopolitics and bare life: Does the impaired body provide contemporary examples of homo sacer?”, *Arguing about Disability: Philosophical Perspectives*: 203-217.
12. Streb, Elizabeth. 2010. *BOMB*, No. 112, 88-94.