

ANASTASIA NABOKINA

PAMIĘĆ GESTU

WSTĘP

Wiele wspólnot pamięci w Europie Środkowej i Wschodniej nie osiągnęło nigdy, jak ujmuje to Alexander Etkind, fazy *anagnorisis*, publicznego uznania i uzdrawiającego upamiętnienia¹. Co więcej, pozbawione było reprezentacji, pozostając niewidzialnymi – dosłownie w sferze publicznej i symbolicznie w wyobrażeniowym repozytorium obrazów. Na pamięć i na reprezentację nie zasługiwały w dziejach ani grupy mniejszościowe, naznaczone innością, ani tzw. masy – wykluczeni, „nieobecni w historii” – w ich historycznym doświadczeniu industrializacji, wojny, przesiedlenia i przekształceniu ich rytuałów oraz nawyków zbiorowych. Masy identyfikowane poprzez ich fizyczność, cielesność, niepoddające się normatywizacji. Aby zrekonstruować pamięć mas, trzeba sięgnąć po narzędzia pozwalające uchwycić ich cielesną tożsamość.

Względna nieobecność ciał i ich motoryki w porządku masowego doświadczenia historii w badaniach kulturoznawczych głównego nurtu mówi coś ważnego o elitarności kulturowej teorii i właściwej dla niej „typologii zapominania”. Punktem wyjścia odwrócenia tej gradacji może stać się próba spojrzenia na historię i sztukę jako obszary „wydrukowane” ruchem ludzkich ciał. Pamięć o doświadczeniach minionych pokoleń zapisywana jest bowiem przede wszystkim w naszych ciałach, nieświadomie odtwarzających i reprodukujących gesty przodków. Owe doświadczenia, uzyskujące wtórną artykulację w językach ekspresyjnych sztuki, kina, fotografii, tańca, muzyki itd., pierwotnie przechowywane są w ciele, a wydobycie znaczeń gestów i postaw z artefaktów kulturowych stanowi możliwość sięgnięcia do kolektywnej pamięci cielesnej, rozpoznania i zrozumienia własnej historii.

Dobrze wiedzą o tym aktorzy i performerzy wykorzystujący psychomotoryczne możliwości własnego ciała do tworzenia dzieł sztuki. Pozwala im to mówić o funkcjonowaniu pomiędzy „biegunem instynktu” i „biegunem świadomości”², a wykonywanie utworów porównywać do „badania impulsami własnego ciała”³ doświadczeń przodków. Nie odkrywają oni tego, co nowe, lecz to, co zapomniane.

¹ A. Etkind, *Warped Mourning. Stories of Undead in the Land of the Unburied*, Stanford University Press, Stanford 2013.

² J. Grotowski, *Akcja*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 466.

³ Tamże, s. 469.

Również dwudziestowieczna psychologia próbuje uchwycić więź łączącą motorykę i psychikę ludzką. Od początku dwudziestego stulecia postawy i zachowania – chód, gesty, pozy, napięcia i nawyki ciała – stają się znakami dla psychoanalizy. Zarówno psychologowie dziecięcy, jak i neurobiolodzy nieustannie podkreślają znaczenie ruchu dla rozwoju człowieka. Nie tylko umożliwia on według nich przystosowywanie się i reagowanie, ale też stanowi istotny składnik procesu poznania, pomaga umiejscowić siebie w świecie, wpływa na kształtowanie się obrazu własnego ciała, a w związku z tym – tożsamości, pamięci i praktyk zbiorowych.

W XX wieku ciało i jego czynności stają się także przedmiotem refleksji filozofów, socjologów, antropologów, historyków sztuki i kulturoznawców. Temat tego numeru w sposób naturalny odwołuje się do ciała jako konstrukcji kulturowej – zmieniających się historycznie technik posługiwania się ciałem i jego funkcji, o czym już w pierwszej połowie XX wieku pisali Marcel Mauss i Norbert Elias, a także do ciała jako obiektu działań władzy, o czym pisał Michel Foucault. Interesuje nas zarówno dyskursywizacja praktyk cielesnych objawiająca się na obrazach, w filmach, spektaklach, jak i gest pojmowany jako sposób poszukiwania oporu wobec władzy dyskursu. Jak pisał Jerzy Grotowski: „Człowiek poznania rozporządza czynieniem, *doing*, a nie myślami albo teoriami”⁴. Stąd też pytanie o istnienie ciała pomiędzy doświadczeniem kolektywnym i indywidualnym, o historię wyrażoną w postawach i gestach, a także o gest zmieniający historię.

Zakładając, że ciało jest tworem kulturowym, trzeba podkreślić, że konstytuujący wpływ mają na nie obrazy. Mówiąc słowami Hansa Beltinga, ciało jest „miejscem, w którym obrazy są wytwarzane i poznawane”⁵. Pozostawiając ślad w naszej pamięci cielesnej, niewątpliwie łączą się z naszym doświadczeniem życiowym, uobecniają się w ciele, stając się dla nas – podobnie jak fotografia – fizycznym doświadczeniem innych ciał, zachowań, wspomnień oraz miejsc. Warto więc zadać pytanie o to, jakie doświadczenia są reprodukowane oraz jakie porządki cielesne są powielane przez obrazy.

Jeżeli zważyć, że ruch – jak twierdzą psychobiolodzy⁶ – nie tylko wyraża uczucie, lecz sam jest uczuciem, to powstaje pytanie o znaczenie powtarzania póz i postaw widzianych na ekranie i włączanych, jak pisze Oksana Bułgakowa, przez widzów do codziennego doświadczenia. Czytając filmy i spektakle jak „teksty behawioralne” – zwracając uwagę na to, w jaki sposób ludzie gestykują, chodzą, siedzą, jedzą i komunikują się – należy dostrzec, że modelowane przez ekran i scenę zachowania są dokumentem przemian społecznych i utopii. Ujawniają także w ciałach aktorów dysonans pomiędzy nowymi a starymi nawykami, normami zachowania a cechami indywidualnymi ciała, gestem nieoznaczonym a nabierającym znaczenia symbolu.

⁴ Tamże, s. 471.

⁵ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2012, s. 72.

⁶ Dowodził tego Henri Wallon. Zob. A. Suquet, *Sceny. Ciało tańczące – laboratorium percepcji*, [w:] *Historia ciała*, t. 3: *Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. J.-J. Courtine, Wydawnictwo Słowo/Obraz, Terytoria, Gdańsk 2014, s. 382.

Obserwując uruchamiające poznanie zmysłowe działania choreografów i tancerzy, pracę fizyczną, ale też intelektualną bądź artystyczną nad ogólnie rozumianą kulturą ciała oraz wytwarzaniem ciała „niemożliwego”, można prześledzić praktyki zarówno wyzwalań, jak i ujarzmiania ciała. Jeżeli ruch rozpatrywany jest jako namacalna metoda zaszczepienia określonych wartości społecznych, to taniec z tego punktu widzenia staje się porządkiem łączącym mobilność ciała i mobilizację mas, jak również aktywatorem pamięci fundamentalnej. Interesujące więc byłoby nie tylko ustanowienie w centrum refleksji naukowej potocznych „cielesnych manifestacji pamięci”, ale i pytanie – za Iriną Sirotkiną – o „zwrot kinestetyczny”, czyli używanie zmysłu kinestezji w procesie tworzenia wiedzy humanistycznej.

Zmysłowość, cielesność i fizyczność nie są atrybutami wyłącznie działań artystycznych, lecz częścią codzienności materialnej i rzeczywistości społecznej. Dlatego analizy aktywności w obszarze sztuki obejmują wykraczające poza samo dzieło relacje o charakterze interpersonalnym, zewnętrzną i wpływ czynników środowiskowych.

„Biedne jest to społeczeństwo, o którym prawda pisana jest przez innych” – w ten sposób zaczyna Etkind swoją pracę *Eros of the Impossible. The History of Psychoanalysis in Russia* (1993/1997). Nie sposób się z nim nie zgodzić. Pisanie o własnej historii zawsze nacechowane jest subiektywnością, lecz owa subiektywność pozwala na osiągnięcie fazy „rozpoznania”, mogącej wywołać uzdrawiające katharsis. Stąd też tematyka numeru nieuchronnie odsyła do gestu i reżimów ciała wspólnot Europy Środkowej i Wschodniej, stanu naszej pamięci i rozpoznania syndromu „nieświadomej fiksacji na przeszłości”, o którym w kontekście niemieckim pisali Alexander i Margarete Mitscherlich w *The Inability to Mourn. Principles of Collective Behavior* (1967). Jeżeli, jak zauważają Walter Benjamin i – w ślad za nim – Jacques Derrida⁷, sprawiedliwość nie jest możliwa bez odpowiedzialności wobec duchów tych, którzy jeszcze się nie urodzili lub już umarli, niezbędną staje się próba refleksji nad owym archiwum pamięci przejawiającym się w motoryce naszych ciał.

Teksty zebrane w numerze pod wspólnym tytułem *Pamięć gestu. Reżimy ciała w Europie Środkowej i Wschodniej* rozwijają przedstawioną wyżej problematykę, pokazując, jak zróżnicowana jest refleksja na temat reżimów ciała i pamięci gestu. Wybierając jako materiał wyjściowy refleksję teoretyczną lub analizę konkretnych przypadków zapisywania czy odgrywania pamięci gestu, autorzy przedstawiają swoje propozycje badawcze.



⁷ J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, tłum. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.