

# Fenomenologia i performatyka gestu w tańcu współczesnym<sup>1</sup>

ABSTRACT. Fazan Teresa, *Fenomenologia i performatyka gestu w tańcu współczesnym* [The phenomenological and performative aspects of modern and postmodern dance]. „Przestrzenie Teorii” 29. Poznań 2018, Adam Mickiewicz University Press, pp. 215–249. ISSN 1644–6763. DOI 10.14746/pt.2018.29.7.

The paper covers the problem of gestural expression and the role of the body in the aesthetic experience analysed in the Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of art and Erika Fischer-Lichte's theory of performance. The author compiles these theorists' conclusions and contextualizes them in the field of modern and postmodern dance. The ultimate goal is to analyse the artists' statements in the context of formulated conclusions and syntheses. In summary, the author draws attention to current aesthetic research on dance and pinpoints the benefits of philosophical (phenomenological) interest in the modern and postmodern dance.

KEYWORDS: phenomenology of art, theory of performance, dance, theatre, M. Merleau-Ponty, E. Fischer-Lichte, M. Sheets-Johnstone

## Uwagi wstępne

W *Prozie świata. Eseje o mowie* Maurice Merleau-Ponty wiele uwagi poświęca refleksjom dotyczącym charakteru sztuki modernistycznej, głównie malarstwa i literatury. Badając relację pomiędzy gestem twórczym a materią sztuki, zauważa: „Malarstwo porządkuje na nowo świat prozaiczny, dokonuje jakby całopalenia rzeczy, tak jak poezja niszczy język potoczny”<sup>2</sup>. Powyższa myśl prowokuje pytanie, niezwykle ciekawe w perspektywie fenomenologii ekspresji gestualnej, jednak odpowiedź na nie nie leży w polu zainteresowań filozofa: co takiego czynią sztuki, które nie posługują się językiem i nie odnoszą się do materii świata zewnętrznego, ale ich źródłem, narzędziem i ośrodkiem jest samo żywe ciało? Jakiego całopalenia czy zamachu na rzeczywistości – i na jakiej rzeczywistości – dokonywałyby tańce? Czy naturalną konsekwencją tych rozważań nie jest myśl, że skoro w literaturze dokonuje się przekroczenie języka, a w sztukach plastycznych

<sup>1</sup> Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej pt. *Problem ekspresji gestualnej w tańcu współczesnym na przykładzie fenomenologii Maurice'a Merleau-Ponty'ego i teorii performance'u Eriki Fischer-Lichte*, napisanej pod kierunkiem dr. Piotra Schollenbergera i obronionej w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego.

<sup>2</sup> M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, przeł. Ewa Bieńkowska, Warszawa 1976, s. 196.

zniszczenie pierwotnej materialności dzieła, to w tańcu dochodzi do przekroczenia cielesności, do paradoksalnego zniszczenia ciała, by odkryć je na nowo, wydobyć z niego nieznane wcześniej, choć zawsze obecne już sensory? Próbę odpowiedzi może przynieść prześledzenie faktycznego przebiegu historii tańca: od absolutnej negacji cielesności i ruchu w ich naturalnym wymiarze i uwięzienia ciała w rygorze konwencji artystycznej epoki, która całkowicie odbierała mu głos, do kryzysu owej negacji i obserwowanego w drugiej połowie XX wieku rozkwitu tańca współczesnego, który, poprzez akt wyrwania ciała z konwencji, niejako odkrył je na nowo<sup>3</sup>. W latach sześćdziesiątych XX wieku tancerze odkryli swoją cielesność, szukając dla niej języka poza stylem, stylizacją i techniką. Działo się tak w dużej mierze dzięki specyfice atmosfery intelektualnej tego czasu, związanej ze zwrotem somatycznym i rozwojem swoiście rozumianej, ucieleśnionej fenomenologii, przede wszystkim Merleau-Ponty'ego. Wcześniejsze wyobrażenie o roli ciała w sztuce wiązało się z dominującą przed zwrotem somatycznym atmosferą intelektualną epoki. Ucieleśnienie znaczeń klóciło się z pokutującym w filozofii zachodniej przekonaniem o idealnej postaci sensu. Dopiero obserwowane w połowie XX wieku zwroty (somatyczny, performatywny) i zainteresowanie fenomenologią ciała otworzyły przestrzeń dla nowych praktyk artystycznych uobecniających się w tańcu współczesnym. Mimo to można odnieść wrażenie, że sztuki cielesne, takie jak taniec, raczej nie stanowiły interesującego tematu dla badaczy i filozofów.

Analiza tańca współczesnego<sup>4</sup> w odniesieniu do teorii gestu artystycznego Merleau-Ponty'ego może stać się niezwykle płodnym punktem wyjścia dla

---

<sup>3</sup> Pisze o tym Zofia Maria Cielątkowska: „Wreszcie taniec, od zawsze teoretycznie najbliższy związany z cielesnością, ale w rzeczywistości będący wyrazem jej interpretacji, zaczyna zauważać jej obecność i znaczenie. Ruchy uwalniają się od techniki oraz narzuconych ograniczeń i konwencji, ciało nie tylko już «gra», czy wykonuje na scenie daną choreografię, ale przede wszystkim staje się obecne, z całym swoim bagażem znaczeń i wątpliwości”, *Maurice Merleau-Ponty – ucieleśnienie wzroku, ucieleśnienie ciała*, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. K. Słoboda, Łódź 2013, s. 291.

<sup>4</sup> Konieczne wydaje uczynienie pewnej uwagi terminologicznej. W języku polskim nie wykształciła się terminologia trafnie opisująca zjawiska obecne w tańcu w XX wieku. Termin *taniec współczesny* odnosi się do zbyt szerokiego spektrum zjawisk, dlatego sięga się raczej do pojęć z języka angielskiego, rozróżniających taniec modernistyczny i postmodernistyczny. Pierwsze dotyczy tańca, którego prekursorami na przełomie XIX i XX wieku były między innymi Loïe Fuller i Isadora Duncan, a który później rozwijał się w działalności twórczyni modernistycznych (Martha Graham, Pina Bausch i wiele innych), a którego głównymi postulatami było zerwanie z kanonem tańca klasycznego, zwrot ku wolnej ekspresji i naturalności ruchu. Taniec postmodernistyczny, postulowany od lat sześćdziesiątych, zwracał się przeciwko postulatowi tańca modernistycznego (emocjonalnej ekspresywności, kompozycyjnym ograniczeniom, przedstawieniowemu charakterowi ruchu). Głównymi przedstawicielkami były Yvonne Rainer, Trisha Brown, Anna Halprin, artyści związani z Judson Dance Theater

tego typu rozważań. Po pierwsze, zależy mi na wykazaniu, jak adekwatne okazują się rozpoznania fenomenologa dotyczące doświadczenia estetycznego i funkcji, jaką spełnia w nim świadomość cielesna, jeśli przeanalizujemy je w ramach praktyk artystów tańca. Po drugie, chciałabym wykazać, że taniec okazuje się doskonałym polem badawczym dla metody fenomenologicznej, co ujawniają przede wszystkim teoretyczne teksty pisane przez samych tancerzy. Ponadto chciałabym sięgnąć do *Estetyki performatywności* Eriki Fischer-Lichte. Zdaję sobie sprawę, że fenomenologia i performatyka stanowią teorie gruntownie różne, wyrastające z odmiennych tradycji, posługujące się inną terminologią, nastawione na różne cele. Jak sądzę jednak, w interesującym mnie kontekście obie stanowią adekwatne metody badawcze: taniec z jednej strony jest sztuką cielesną, stanowiącą pole intensywnej, egzemplarycznej realizacji stawionych przez fenomenologa postulatów estetycznych, a z drugiej stanowi przykład ekspresji performatywnej *par excellence*. Chciałabym wykazać, że Fischer-Lichte, dostrzegając sensotwórcze i autoreferencyjne znaczenie elementów materialnych spektaklu, zdaje się na polu performatyki wielokrotnie potwierdzać tezy fenomenologa.

Pierwsza część artykułu zostanie poświęcona analizie roli doświadczenia estetycznego w fenomenologii Maurice'a Merleau-Ponty'ego, a także znaczeniu ciała i świadomości cielesnej w ramach ekspresji gestu artystycznego. Następnie zajmę się elementami estetyki performatywności Fischer-Lichte, które okazują się nośne w ramach badań nad tańcem współczesnym. W ostatniej części wskażę, jak owe zagadnienia uwyrażniają się w konkretnych tekstach tancerzy i choreografów. W podsumowaniu chciałabym poddać refleksji rolę, jaką odgrywa analiza gestu cielesnego w tańcu współczesnym w polu rozważań estetycznych.

## Rola doświadczenia estetycznego w fenomenologii Merleau-Ponty'ego

Merleau-Ponty wyraźnie opowiada się po stronie estetyki postulującej traktowanie doświadczenia estetycznego nie tyle na równi z innymi doświadczeniami poznawczymi, co wręcz jako wyjątkowego, pozwalającego na dostęp do najbardziej konstytutywnych dla istnienia struktur<sup>5</sup>. Jak zauwa-

---

i prekursorzy improwizacji kontaktowej. Problematyka ta poruszana jest między innymi w tekstach: *Cunningham, Balanchine i postmodern dance*, [w:] J. Majewska (red.), *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, Kraków 2013 i *Paradoksy tanecznej awangardy*, [w:] *Wiek awangardy*, Kraków 2006.

<sup>5</sup> Por. I. Lorenc, *Miejsce sztuki w projekcie ontologicznym późnego Merleau-Ponty'ego*, „Sztuka i Filozofia” 2008, nr 33, 39–51, s. 45.

za, „przeżycie estetyczne reprezentuje istotowy rodzaj przeżycia w ogóle”<sup>6</sup>. Teza o konieczności włączenia doświadczenia estetycznego w podstawowy szereg przejawów bycia-w-świecie jest w gruncie rzeczy kluczem dla zrozumienia teorii gestu artystycznego fenomenologa. Jak zauważa Maria Gołębowska, kontakt ze sztuką (twórcy i odbiorcy) stanowi prawomocne źródło wiedzy o związkach podmiotu ze światem. Badaczka podkreśla, że „[...] Merleau-Ponty uznaje sztukę za prawomocne źródło doświadczenia będącego punktem wyjścia do orzekania przez jednostkę o sobie i świecie”<sup>7</sup>. To jednak nie wszystko: późne pisma filozofa wpisują się wyraźnie w obserwowany na polu fenomenologii francuskiej zwrot estetyczny. Wraz z innymi fenomenologami krytycznie interpretującymi myśl Husserla Merleau-Ponty dochodzi do uznania doświadczenia estetycznego za jedną z najważniejszych metod fenomenalizacji świata. To właśnie doświadczanie dzieła sztuki stanowi właściwy sposób kontaktowania się z tym, co dane źródłowo, zarówno w ramach aktu twórczego, jak i w momencie percepcji. Skoro w fenomenologii Merleau-Ponty’ego sens nie preegzystuje w świecie, ale pojawia się wraz z wyrażaniem, ekspresja artystyczna jest w sposób ścisły podstawowa i pre-konceptualna. W tym sensie gest artystyczny, choć inny w swym wymiarze od potocznego, jawi się jako naturalna forma, kolejny przejaw bycia-w-świecie. Akt artystyczny jest zawsze odnoszeniem się do całości swojego świata, a nie wynikiem odizolowanej czy zasadniczo innej od bycia-w-świecie działalności. Można zatem śmiało stwierdzić, że analiza natury ludzkiego bycia-w-świecie sama w sobie dotyczy przeżycia estetycznego, a fenomenologia percepcji powinna stanowić bazę dla badania relacji między artystą, dziełem i widzem. Dlatego tak istotne jest przywrócenie sferze badań nad doświadczeniem estetycznym tego, co najbardziej podstawowe dla ludzkiego doświadczenia: znaczenia ciała i świadomości cielesnej. By to umożliwić, Merleau-Ponty wybiera jako wyjściowe w analizie działania podmiotu pojęcie zachowania: jest ono neutralne wobec dualistycznych rozróżnień i stanowi strukturę łączącą czynniki wewnętrzne z zewnętrznymi, fizycznie dostrzegalne działanie z jego intencjonalnym podłożem. Jak pisze Jacek Migasiński: „Zachowanie to nie tylko fizykalne własności ruchu zachowania, ale struktura znacząca, sprawiająca, że ma ono status gestu”<sup>8</sup>. Konsekwentnie to właśnie uwikłane w świat ciało stanowi miejsce znaczące, punkt otwierający możliwość wszelkiego sensu, egzystencjalnego czy refleksyjnego. Znaczące jest już samo bycie-w-świecie w sensie przestrzennej i czasowej organizacji pola percepcyjnego, sponta-

<sup>6</sup> M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie...*, s. 95.

<sup>7</sup> M. Gołębowska, *Sensotwórcza rola ciała w samopoznaniu według Maurice’a Merleau-Ponty’ego*, „Teksty Drugie” 2004, 1–2, s. 237–251, 243.

<sup>8</sup> J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995, s. 28.

nicznego reagowania, zdolności wyodrębniania obiektów z tła czy przeniesienia uwagi.

Jak zauważa Merleau-Ponty, „cały człowiek wyraża się w jednym geście”<sup>9</sup>. To nie banalna sentencja, ale daleko idąca konstatacja: słowo gest, w podstawowym znaczeniu mające charakter cielesny, staje się metaforycznym ujęciem sensotwórczego charakteru ekspresywności cielesnej. To kontynuacja wcześniejszych tez fenomenologa: sensory generowane w ramach gestu są zakorzenione w całości egzystencji podmiotu. Co istotne, całościowy charakter dzieła nie gwarantuje jego skończoności, wręcz przeciwnie, skazuje pracę artysty na pozostawanie w fazie projektu, na ciągłą artykulację, niespełniającą się w domknięciu tak, jak nie spełnia się w nim sama egzystencja. Istotą sztuki modernistycznej według Merleau-Ponty’ego nie jest zwrot ku indywidualizmowi ekspresji i materialności dzieła, ale dostrzeżenie i zerwanie tożsamości między pojęciami dzieła wartościowego i dzieła skończonego. Sztuka, podobnie jak ludzka percepcja, pozostaje otwarta i niecałościowa, skazana na proces stwarzania fragmentarycznych, dynamicznych sensów, a doświadczenie estetyczne ma charakter całościowy, inherentnie niedomknięty. W ekspresji wykorzystującej cielesność jako podstawowy nośnik znaczeń istotny jest także całościowy wymiar podmiotu-ciała: kiedy nań patrzymy, nie widzimy obiektu, ale całość cielesną, „ekspresję indywidualną, uczuciową, płciową”. Filozof porównuje reakcję na obecność cielesną do tej wywołanej przez zasłyszane zdanie własnego języka: my-ciała bezwarunkowo rozumiemy inne-ciała. Ciało to pierwsze narzędzie nadawania i odczytywania znaczeń, język milczący, który istnieje przed wszelkim mówieniem, przejawia się w ekspresjach ciała, sztuce i, jak pisze Merleau-Ponty, między słowami filozofa. Obecność owego cielesnego języka staje się niezwykle wyraźna, kiedy percypujemy ciało w sytuacji performatywnej: nie widzimy zwykłej rzeczy obok innych rzeczy, ciało natychmiastowo wzbudza w nas określoną odpowiedź. Tak rozumiany cielesny podmiot zawsze ma już dla nas sens: samowystarczalny, oddziałujący na świadomość cielesną. Dotyczy to zarówno ciał performerów, jak i widzów: we wzajemnej dialogicznej wymianie, dzięki świadomości cielesnej, komunikują sobie znaczenia obecne wyłącznie w sytuacji doświadczenia estetycznego.

Zastanawiając się nad syntezą ciała własnego, Merleau-Ponty sięga po niezwykle istotną metaforę: „Ciało można porównać nie do przedmiotu fizycznego, ale raczej do dzieła sztuki”<sup>10</sup>. Jak zauważa filozof, dzieło sztuki nie jest ani jedną z rzeczy pośród innych rzeczy, ani nieśmiertelną ideą. Pisze: „Zwierzęta namalowane na ścianach Lascaux nie znajdują się tam w ten

<sup>9</sup> M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie...*, s. 224.

<sup>10</sup> Tenże, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 171.

sam sposób co obecne na nich pęknięcia lub nacieki wapnia. Nie są też gdzie indziej”<sup>11</sup>. Gdzie zatem są? W *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty pisze, że dzieło sztuki jest „modulacją egzystencji”: z jednej strony wykorzystuje horyzont możliwości, jakie w naturalny sposób ma ludzka cielesność, z drugiej strony nadaje im zdolność do ekspresji znaczeń. Jak podkreśla, „[dzieła sztuki] są jednostkami, to znaczy bytami, w których nie można odróżnić ekspresji od jej przedmiotu, wyrazu od tego, co wyrażane, do których sensu docieramy tylko przez bezpośredni kontakt i które promieniują znaczeniem, nie opuszczając swojego miejsca w czasie i przestrzeni”<sup>12</sup>. Po pierwsze zatem, filozof wskazuje na całościowy i autoreferencyjny charakter dzieła sztuki, którego elementy znaczące nie odsyłają do zewnętrznych, niecielesnych znaczonych. Po drugie, dzieło ma wyjątkowy status: jest w pełni materialne, podobnie jak rzeczy, ale zawiera w sobie niemożliwą do oddzielenia od owej materialności strukturę znaczącą, której zwykle przedmioty nie mają. Stąd porównanie dzieła sztuki do ciała, które również, choć materialne, od innych rzeczy różni się zakorzenionym w cielesności znaczeniem egzystencjalnym: poza tym, że jest materialne, jest „węzłem żywych znaczeń”. Powyższe konstatacje Merleau-Ponty’ego są niezwykle istotne w badaniu nad ekspresją gestualną w tańcu i okazują się bardzo bliskie refleksjom Fischer-Lichte dotyczącym materialności elementów spektaklu i autorferecyjnego wymiaru tworzonych znaczeń.

## Fischer-Lichte: autopojetyczna pętla feedbacku i autoreferencyjność elementów spektaklu

W tradycji fenomenologicznej, w którą wpisuje się Merleau-Ponty, cielesna obecność stanowi podstawowy warunek intersubiektywności. Ta z kolei, jako spotkanie z nieredukowalnym do mojej świadomości Innym, okazuje się warunkiem koniecznym wydobycia sensu w zetknięciu ze światem. Również teoretycy performansu interesują się zagadnieniem wynikającego z cielesnego bycia-w-świecie dialogicznego charakteru doświadczenia estetycznego. W swoich badaniach nad estetyką spektaklu Fischer-Lichte bezpośrednio odnosi się do pojęć uwikłania i odwracalności, które, jak zauważa, stanowią punkty konieczne i istotne performansu. W jej terminologii pojawiają się pod postacią „autopojetycznej pętli feedbacku”. To właśnie cielesna współobecność działających i oglądających oraz relacja nieprzerwanej dialektyki między nimi umożliwia zawiązanie się i trwanie spektaklu. W rozdziale

<sup>11</sup> Tenże, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, E. Bieńkowska, J. Skoczylas, Gdańsk 1996, s. 24.

<sup>12</sup> Tamże, s. 172.

*Cielesna współobecność aktorów i widzów* badaczka podkreśla, że owa dynamiczna relacja nie tylko samodzielnie się generuje, ale także przejmuje kontrolę nad doświadczeniem estetycznym wydarzenia performatywnego, tak, że nie sposób go zaplanować i przewidzieć jego jakości. Piszze:

To, co robią aktorzy, ma zawsze wpływ na widzów, zaś to, co robią widzowie – na aktorów i innych widzów. W tym sensie można powiedzieć, że przedstawienie zaczyna się i jest sterowane przez samozwrotną i bezustannie zmieniającą się pętlę feedbacku. Dlatego jego przebiegu nie da się ani z góry zaplanować, ani przewidzieć<sup>13</sup>.

Momentem przełomowym w tradycji teatralnej stały się lata sześćdziesiąte XX wieku, kiedy praktyki wielu twórców złożyły się na zwrot performatywny. Jedną z jego zasadniczych cech była świadoma chęć wykorzystywania potencjału autopojetycznej pętli feedbacku jako podstawowej strategii inscenizacyjnej. To historycznie przełomowy moment, kiedy twórcy przestają rozumieć doświadczenie estetyczne performansu jako formę komunikacji sensów widzowi, ale jako przestrzeń ich współtworzenia. Jak pisze badaczka:

Zainteresowanie skierowało się wyraźnie na konstruowanie pętli feedbacku jako samozwrotnego, autopojetycznego systemu, który z zasady ma charakter otwarty i dlatego nie sposób przewidzieć, do jakiego efektu końcowego doprowadzi; systemu, którego działania nie można ani przerwać, ani nim sterować za pomocą jakichkolwiek strategii inscenizacyjnych<sup>14</sup>.

Nie bez powodu, pisząc o pętli feedbacku, Fischer-Lichte wyraźnie wskazuje na znaczenie cielesnej obecności widzów i performerów. Owa konieczność nie sprowadza się do tautologii: teatr to sztuka dziejąca w czasie rzeczywistym i w ramach fizycznej obecności widzów i aktorów. Pojęcie cielesnej obecności wykorzystane jest przez badaczkę ze wszystkimi swymi fenomenologicznymi konsekwencjami. Fischer-Lichte, podążając za myślą Merleau-Ponty'ego (powołuje się na fragmenty z rozdziału *Chiasm* z wydanych pośmiertnie zapisków w tomie *Widzialne i niewidzialne*<sup>15</sup>), zauważa, że nawet jeśli w momencie spektaklu nie dochodzi do bezpośredniego kontaktu między działającymi i oglądającymi, to sama relacja spojrzenia zawiera w sobie horyzont cielesnej dotykalności. Piszze: „Nie tylko kontakt fizyczny decyduje o bliskości, ale także spojrzenie wymieniane przez dwie osoby. Wzbudza ono pragnienie kontaktu fizycznego i dotyka – bada – in-

<sup>13</sup> E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 58.

<sup>14</sup> Tamże, s. 60.

<sup>15</sup> M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, R. Lis, I. Lorenc, J. Migasiński, Warszawa 1996.

nego<sup>16</sup>. Merleau-Ponty pisze o tym w zbiorze esejów *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, zauważając, że ciało, stanowiące „splot widzenia i ruchu”, jest warunkiem widzenia i bycia widzianym, które nie stanowią operacji myślowych, lecz strukturę wymiany i cielesnej współobecności. „Pograżony w widzialnym dzięki swemu ciału, sam także widzialny, ten, kto widzi, nie przywłaszcza sobie tego, co widzi: zbliża się tylko do tego spojrzeniem, wychodzi na świat”<sup>17</sup>. Ta dialektyka otwiera przed nami cielesną tkankę świata, której jesteśmy częścią, a która pierwotnie odsłania się w spojrzeniu i stanowi podstawę wszelkich sensów. Interpretując fenomenologa, Fischer-Lichte podkreśla, że zawarty w spojrzeniu horyzont cielesnej wymiany znaczeń wzbudza w odbiorcy i, na mocy pętli feedbacku, w performerze, możliwość generowania i interpretowania sensów już na poziomie świadomości cielesnej. Widok cudzego działającego ciała pobudza naszą intencjonalność, która poprzedza i warunkuje wszelkie dalsze interpretacje.

U Fischer-Lichte wspomniana wzajemność i bliskość performerów i widzów umożliwia przesunięcie twórczego powoływania znaczeń w ramach spektaklu w stronę widza. Jedną z podstawowych metod wykorzystywania twórczego potencjału autopojetycznej pętli feedbacku jest zwracanie uwagi na materialność i zmysłowość dzieła, które, jak się okazuje, wybudzają w widzu szereg potencjalnych, radykalnie nowych sensów. Badaczka pisze:

Z jednej strony pojawiające się nagle elementy wydają się pozbawione znaczeń, gdyż widzowie dostrzegają przede wszystkim ich materialność i nie traktują jako nośników sensu [...]. Z drugiej strony właśnie te izolowane, postrzegane w ich materialności zjawiska potrafią w oglądającym je podmiocie wywołać cały szereg asocjacji, wyobrażeń, myśli, wspomnień i uczuć, dając mu także możliwość połączenia ich z innymi zjawiskami. Z całą pewnością należy je zatem traktować jako element znaczący, czyli taki, który można odnosić do różnych zjawisk, umieszczać w rozmaitych kontekstach oraz łączyć z innymi znaczącymi<sup>18</sup>.

Powyższa konstatacja, pozornie sprzeczna albo paradoksalna, staje się zrozumiała na mocy autoreferencyjnego wymiaru gestu cielesnego w spektaklu i wyjątkowego statusu cielesnej obecności. Autoreferencyjny status obiektu i gestu sprawia, że znaczą one przede wszystkim to, czym są, i dokonują czynności, o której mówią. Dzięki takiemu rozumieniu materialności, mimo rezygnacji z symbolicznej odnośności gestu czy postulowania literalnej dramaturgii, działania performatywne nie ulegają desemantyzacji. Gesty i obiekty znaczą po prostu to, co pokazują i tym samym, jak pisze Fischer-Lichte, „[...] powołują do istnienia rzeczywistość. Temu procesowi intensy-

<sup>16</sup> E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 100.

<sup>17</sup> M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie...*, s. 21.

<sup>18</sup> E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 226.



fikacji performatywności ruchu towarzyszy jednak często zwielenokrotnienie możliwości znaczenia [...]”<sup>19</sup>. Zwrot ku materialności obiektów i cielesności performerów, umożliwia nowe, niekonwencjonalne rozumienie sensów komunikowanych w ramach doświadczenia estetycznego:

Odbierać elementy przedstawienia teatralnego w ich materialności, to znaczy traktować je jako byty autoreferencyjne, jako fenomeny. [...] Kiedy postrzegam ciało wykonawcy jako konkretne ciało [...], to traktuję [je] jako coś prawdziwego. Nie chodzi zatem o jakieś nieokreślony bodziec, ale o postrzeganie czegoś jako czegoś. Rzeczy oznaczają to, czym są, albo też to, jako co się pojawiają. Postrzegać coś jako coś to postrzegać coś jako znaczące. W akcie autoreferencji materialność, znaczony i znaczący stają się jednym i tym samym<sup>20</sup>.

Materialność i cielesność nie są zatem znaczącymi, którym przyporządkowane są funkcjonujące poza wydarzeniem performatywnym znaczone, ale owa relacja spełnia się już wewnątrz samego gestu, w ramach doświadczenia estetycznego. Fischer-Lichte zauważa, że takie postrzeganie elementów fenomenalnych spektaklu jest możliwe nie tylko na poziomie świadomości intencjonalnej, ale także w aktach percepcji, które „nie przekraczają progu świadomości”, czyli takich, które – co zauważa także Merleau-Ponty – pozostają odbierane i interpretowane jeszcze na poziomie świadomości cielesnej. Właśnie te bodźce czy sensory, teoretycznie pozostające poza ramami zauważalności i opisu, „stają się istotnym elementem autopojetycznej pętli feedbacku. [...] Tu znaczenia powstają w akcie postrzegania i jako ten akt”<sup>21</sup>.

## Artysta jako dzieło sztuki. Autoreferencyjny wymiar gestu

W przypadku sztuk cielesnych zniesienie konwencjonalnego wymiaru gestu to w pewnym sensie zniesienie konwencjonalnie rozumianej cielesności. Jak zauważa Nietzsche w *Narodzinach tragedii*, sztuki dionizyjskie umożliwiają przemianę: gest artysty sprawia, że przestaje być artystą i sam staje się dziełem sztuki. W przekroczeniu potocznych gestów dochodzi do ucieleśnienia, które w swej istocie przekracza cielesność. Jak pisze filozof:

Śpiewając i tańcząc, ukazuje się człowiek jako członek wyższej wspólnoty – odczył się chodząc i mówić i zaraz wzleci tańcząc w powietrze. Z jego gestów przemawia oczarowanie. [...] Człowiek przestał być artystą, stał się dziełem sztuki [...]”<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Tamże, s. 137.

<sup>20</sup> Tamże, s. 227.

<sup>21</sup> Tamże, s. 228.

<sup>22</sup> F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Kraków 1994, s. 37.

Podobnie o naturze gestu artystycznego pisze Merleau-Ponty, zauważając, że aby ciało mogło w ogóle wyrażać, z konieczności musi stać się samym wyrażaniem, a w konsekwencji tym, co wyrażane. Pisze: „Nie dostrzegano, że ciało na to, żeby ją wyrazić [myśl], musi w ostatecznej analizie stać się myślą lub intencją, którą nam zaznacza”<sup>23</sup>. Nietzsche zauważa: „Niezbędny jest nowy świat symboli, cała cielesna symbolika, nie tylko symbolika ust, oblicza, słowa, lecz pełny, rytmicznie poruszający wszystkie członki gest taneczny”<sup>24</sup>. Nawet jeśli sformułowanie „gest taneczny” jest metaforą, to, po pierwsze, samo jej źródło jest znaczące, a po drugie, zamyka się w nim specyficzne wyobrażenie pełni właściwe ucieleśnionemu myśleniu o doświadczeniu estetycznym. Owa cielesna pełnia gestu stoi po obu stronach relacji: jest zadaniem artysty, cechą dzieła sztuki, a w konsekwencji także aspektem obecności widza, który inaczej niż przez wcielenie nie spełni wezwania artysty-dzieła. Na to samo zwraca uwagę Fischer-Lichte: „«Tworzącego» przedstawienie artysty nie sposób oddzielić od materiału, w którym tworzy. Powołuje on do istnienia «dzieło», jeśli wolno mi po raz ostatni posłużyć się tym terminem, kształtując jedyny w swoim rodzaju materiał: własne ciało, czy – jak określił to Helmuth Plessner – «materię własnej egzystencji»”<sup>25</sup>. Cieleśność, na którą powołuje się badaczka, ma charakter ściśle fenomenologiczny: żywa cieleśność w akcie twórczym staje się samym dziełem, choć należy pamiętać, że zarówno Merleau-Ponty, jak i Fischer-Lichte odziewają się od tradycyjnego pojęcia dzieła, którego całościowy wymiar sprowadza się do kategorii skończoności, a generowany sens przybiera charakter zamkniętej struktury. W obu tradycjach dzieło sztuki jest niezamkniętym projektem, otwartym procesem stawania się, ucieleśnionym w relacji między uczestnikami doświadczenia estetycznego.

W niezwykle interesującym tekście z lat czterdziestych pt. *Cztery twierdzenia o tańcu* John Cage przyrównuje wysiłek poświęcony obserwacji tańca do czegoś w rodzaju *wczucia* się w kinetyczne działanie Innego. W jednym z fragmentów porównuje patrzenie na taniec do patrzenia na poruszające się ptaki, podkreślając konieczność rezygnacji z przymusu asocjacji gestu z funkcjonującym zewnętrznym wobec niego znaczeniem. Pisze:

Ruch jest ruchem ciała. [...] W życiu codziennym ludzie zwykle obserwują twarze i gesty rąk, przekładając to sobie na psychologiczne kategorie. Tu jednak stoimy w obecności tańca, angażującego całe ciało, które, by mogło być podziwiane, domaga się od nas użycia zdolności czucia kinestetycznego. To właśnie tę umiejętność wykorzystujemy obserwując lot ptaków; sami wówczas, za sprawą identyfikacji, wzlatujemy, unosimy się i szybujemy<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie...*, s. 114.

<sup>24</sup> F. Nietzsche, dz. cyt., s. 42.

<sup>25</sup> E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 123.

<sup>26</sup> J. Cage, *Cztery twierdzenia o tańcu*, [w:] J. Majewska (red.), *Świadomość ruchu...*, s. 61.

Analizując znaczenie ciała w sztuce początku XX wieku, Fischer-Lichte zauważa, że już Meyerhold, zrywając z klasyczną teorią ucieleśnienia postaci w teatrze dramatycznym, dostrzegał ową cielesną generatywność sensów: „wychodził z założenia, że odruchowo pobudzone, poruszające się ciało aktora oddziałuje bezpośrednio na ciało widza. [...] ruchy aktora pojmuję się jako rodzaj bodźca, który pobudza widza i/lub daje mu impuls do generowania nowych znaczeń. Niegdyś performatywność wprzęgnięto w służbę ekspresyjności. Teraz postrzega się ją jako energetyczny potencjał oddziaływania”<sup>27</sup>. Ciało zatem ani nie ucieleśnia znaczeń, ani nie jest specyficznym medium, które w aktach gestualnych odnosi do sensów. Fischer-Lichte pisze:

Jak pokazały dotychczasowe analizy, koncepcja embodiment/ucieleśnienia ma także kolosalne znaczenie dla estetyki performatywności. Właśnie w ramach tej koncepcji akty performatywne wytwarzają cielesność w przedstawieniach w procesie ucieleśnienia, niezależnie od tego, czy prowadzą one do stworzenia fikcyjnej postaci, jak w większości przytoczonych przykładów, czy też fikcyjna postać w ogóle nie powstaje, jak w przypadku sztuki akcji i performansu<sup>28</sup>.

W przypadku tańca współczesnego mamy najczęściej do czynienia z sytuacją drugą, w której w ogóle nie dochodzi do ucieleśniania postaci. Mimo to spostrzeżenie Fischer-Lichte zwraca uwagę na wyjściową istotność cielesności w ogóle. Przywołuje to na myśl stosunek Merleau-Ponty’ego do znaczeń budowanych za pomocą cielesnej świadomości jako podstawowych, poprzedzających generowanie tematyzujących sensów. Przykład performansu jest dlatego radykalny i istotny, że nie dochodzi w nich do ucieleśnienia postaci ani – w przypadku choreografii postmodernistycznej – do komunikacji żadnych znaczeń, które można by rozumieć jako semantyczne. Taniec staje się przez to liminalnym przykładem sztuki, która, operując jedynie żywą obecnością ciała, adekwatnie rozumiana może być tylko w momencie performowania i tylko przez świadomość cielesną. W eseju *Taniec jako metafora myślenia* z 1998 roku Badiou wielokrotnie powraca do wprowadzonej przez Nietzschego metafory tańca jako „koniecznej metafory myślenia”. Jak zauważa, nieuchronna więź łącząca na dwóch biegunach taniec i myślenie, nie służy wyłącznie eksplanacji i rozumieniu tego drugiego. Taniec nie jest pojęciem przypadkowym i tak jak ujawnia sens tego, czym jest myślenie, tak samo w ramach przenośni wyjaśnia się sama natura sztuki. Charakterystyka tańca, jaką odkrywa nietzscheańska metafora, w niezwykle koherentny sposób łączy się z tym, jak taniec zaczął być rozumiany od momentu zwrotu modernistycznego. Jak zauważa Badiou: „Taniec jest niewinnością, ponieważ jest ciałem przed ciałem. Jest zapomnieniem, ponieważ jest cia-

<sup>27</sup> E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 131.

<sup>28</sup> Tamże, s. 145.

łem zapominającym o swych ograniczeniach, o swym ciężarze. Jest nowym początkiem, ponieważ krok taneczny zawsze powinien być taki, jakby wymyślał swój własny początek. Gra, oczywiście, ponieważ taniec uwalnia ciało od wszelkich konwenansów”<sup>29</sup>.

W swojej pracy poświęconej fenomenologii tańca podobny aspekt podkreśla Maxinee Sheets-Johnstone<sup>30</sup>. Jak zauważa, pytanie o naturę tańca stawiane w polu myśli fenomenologicznej dotyczy tańca rozumianego jako „nieuchwytna forma ruchoma, która jest performowana i która jawi się przed nami na scenie”<sup>31</sup>. Taniec to w takim razie przepływ energii cielesnej, polegający na utracie intencjonalnej, refleksyjnej świadomości siebie samego, a także choreografii rozumianej jako już istniejące dzieło. Tak rozumiany taniec jest ruchem aktualnym, zunifikowaną całością budowaną na funkcji zmiany w czasie i przestrzeni. Jest zawsze konkretny, uobecniony w cielesności, i zarazem w tej konkretności ujawnia się sama ogólna istota tańca, nieistniejąca nigdy poza konkretnym ucieleśnieniem. Konkretna choreografia z jednej strony jest już stworzona, z drugiej jest stwarzana za każdym razem na nowo i nie istnieje ani przed, ani po performansie. Taniec jako sztuka cielesna jest paradoksalny: w późniejszej analizie nigdy nie jest już tym samym, a w momencie wydarzania się nie może stanowić przedmiotu refleksji.

## **Źródłowa cielesność a fenomenalizacja świata. Powtarzalność i autentyczność gestu**

Artyści praktykujący taniec współczesny, którzy w swoim warsztacie przełamują hegemoniczny charakter techniki, mówią często o poszukiwaniu ruchu właściwego konkretnej cielesności, przeciwstawianej ciału rozumianemu ogólnie. Jest to niezwykle interesujące, zwłaszcza jeśli mówimy o odkrywaniu owej naturalności w ramach treningu, wypracowywania i możliwości wykorzystywania go do tworzenia choreografii. Przypomina to skomplikowane techniki impresjonistów, do których odwoływał się Merleau-Ponty, a których nadrzędnym celem było oddawanie fenomenów dostrzeganej rzeczywistości w miejsce tradycyjnie konstruowanych idealistycznych wyobrażeń. Przychodzi tu na myśl teza, że wraz z modernizmem wkrada się do sztuki trudna ambicja, by zbliżyć się do doświadczenia bycia-w-świecie,

<sup>29</sup> A. Badiou, *Taniec jako metafora myślenia* [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam...*, s. 234.

<sup>30</sup> Maxinee Sheets-Johnstone jest jedną z niewielu badaczek zajmujących się fenomenologią tańca. Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na dwie prace: pochodzącą z lat sześćdziesiątych *The Phenomenology of Dance* i bardziej współczesną *The Primacy of Movement* (1999).

<sup>31</sup> M. Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of Dance*, Philadelphia 2015, s. 10.

co w ramach zastanej kultury i techniki artystycznej okazuje się nad wyraz skomplikowane. Interesujące są realne doświadczenia artystów stojących na granicy: wychowanych w ramach tradycyjnej techniki i muszących od nowa uczyć się „naturalności”. Emblematyczny może być tekst *Moja droga od baletu do tańca postmodernistycznego* Wendy Perron z lat osiemdziesiątych (tancerka opisuje tu doświadczenia z lat sześćdziesiątych):

Przemiana z baletnicy w tancerkę modern dance zajęła mi cały rok studiów. Musiałam zostać złamana, tak jak łamie się konia, zanim zaczniesz się go ujeżdżać. Bill Bates objechał mnie za moje nawyki [...]. Musiałam oczyścić się z tych manier i znaleźć w sobie nowy grunt<sup>32</sup>.

Opisując swoje późniejsze próby nad choreografią, artystka mówi o wielogodzinnej pracy nad pojedynczym ruchem, po to tylko, by wykonywać go naturalnie: „Podważyłam jednostkowe założenie ruchu i wykonałam coś nowego [...] przeprowadziłam dekonstrukcję zwykłego zasięgu – moje pierwsze spotkanie z postmodernizmem”<sup>33</sup>. Nie sposób nie ulec wrażeniu, że jej próby przypominają opisywane przez Merleau-Ponty’ego zmagania Cézanne’a, który, stojąc naprzeciw góry, usiłuje namalować ją taką, jaką ona mu się jawi, uchwycić przeżywany fenomen. Na myśl przychodzi także urzeczywistniana w praktyce artystycznej sama fenomenologiczna zasada pozbywania się wszelki presupozycji, oczyszczania się z nawykowego myślenia, odsłania świadomości cielesnej na to, co w zetknięciu ze światem może jej się ukazać. Wspominając później taniec Trishy Brown, swojej mistrzyni, tancerki techniki postmodernistycznej, Perron pisze: „Jej ruchy są bardziej naturalne niż naturalne... Możesz zobaczyć jej myśl w tańcu, kwestionuje wszystko”<sup>34</sup>. Najbardziej przełomowe w tańcu postmodernistycznym jest to, że praktyki cielesne, które stosuje, sięgając w głąb doświadczenia cielesnego, wydobywają z istoty ludzkiej znacznie więcej niż potoczność. Owe praktyki, metodyczne i skomplikowane, docierają do sedna ucieleśnionego *ja* i wyrażają je w ruchu. Poruszające się ciało *jest* myślą; może nawet – jak pisze Perron – myśłą krytyczną. Taniec staje się zatem realizacją fenomenu świadomości ciała, o której wielokrotnie pisze Merleau-Ponty, i to w dwojnasób: chodzi przecież o oba ciała relacji (tancerza i widza).

Podstawowa dla fenomenologii doświadczenia estetycznego Merleau-Ponty’ego jest teza, że trening czy technika nie zapośredniczają autentyczności gestu artystycznego, ani, w przypadku odbiorcy, nie stępują otwartości na przyjęcie nowego gestu. Jak pisze filozof: „[...] improwizuje również

<sup>32</sup> W. Perron, *Moja droga od baletu do tańca postmodernistycznego*, [w:] J. Majewska (red.), *Świadomość ruchu...*, s. 136.

<sup>33</sup> Tamże, s. 137.

<sup>34</sup> Tamże, s. 145.

ten, który zwrócony ku światu, idąc od dzieła do dzieła, wypracował sobie wreszcie organ ekspresji i jakby głos wyuczony, bardziej autentyczny niż jego pierwszy krzyk<sup>35</sup>. Zdaje się to niezwykle bliskie temu, co o Trishy Brown pisała Perron, że żywe ciało właśnie poprzez trening dociera do swojej prawdziwej natury. Zdobywanie doświadczenia przez artystę i widza staje się warunkiem koniecznym możliwości tworzenia i percypowania sztuki. W przypadku tańca chodziłoby o ćwiczenie się w kinetycznej uważności, w pracy nad odbiorem sztuki przez cielesną świadomość. Poruszający się artysta, choć posługuje się innym z natury ruchem, to jego źródło zawiera się w owej podstawowej kinetyczności ludzkiego bycia-w-świecie. Obserwowany ruch rozumiemy dlatego, że sami się ruszamy, co nie znaczy, że z taką samą łatwością zrozumiemy sam taniec: wymaga to oswojenia się z proponowanymi przez tancerzy formami ekspresji. Na początku dokumentu *Mr Gaga*, filmowej biografii jednego z najważniejszych współczesnych choreografów, Ohada Naharina, pojawia się wątek pracy nad ruchem upadania. Naharin instruuje jedną ze swoich tancerek, jak ma wykonać z konieczności kontrolowany – zaplanowany, wypracowany – ruch niekontrolowanego upadku. To moment niezwykle znaczący, wskazujący na próbę wydobywania z cielesności gestu wyuczonego, o którym Merleau-Ponty pisze, że okazuje się „bardziej autentyczny niż pierwszy krzyk”.

## Improwizacja tańca jako myślenie cielesne

Nikt chyba nie traktuje tak poważnie istoty świadomości ciała i ucieleśnionego statusu umysłu jak tancerze. Skrajnym tego przykładem jest improwizacja kontaktowa, praktyka ruchowa stanowiąca właściwie formę cielesno-ruchowego współ-myślenia. Improwizacja stanowi niezwykle ciekawe źródło spostrzeżeń fenomenologicznych, skupiona jest bowiem na przeżywaniu cielesności pozostającej w ciągłych, zmiennych relacjach z otoczeniem i innymi ciałami-podmiotami. Nancy Stark Smith, jedna z prekursorów improwizacji kontaktowej w tekście *Docierając / Jak umieścić umysł tam, gdzie jest twoje ciało* opisuje praktyczne wskazówki uważnego bycia ciałem, stanowiącego źródło i warunek konieczny wykorzystywania świadomości cielesnej do praktyk ruchowych i artystycznych. Krótki tekst stanowi serię poleceń, a autorka, posługując się zarówno językiem potocznym, jak i metaforą, stara się pobudzić czytelnika do realizacji zawartego w tytule zadania. Okazuje się, że jest to możliwe tylko wówczas, gdy świadomość będzie ucieleśniona, jak pisze Stark Smith – docierająca. Jak trafnie

---

<sup>35</sup> M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie...*, s. 187.

zauważa Cielątkowska: „W improwizacji nie patrzy się w lustro, zresztą samo widzenie wychodzi daleko poza proces sprowadzony do oka. To ciało widzi możliwość ruchu, kontaktu lub jego brak, reaguje w otwarty sposób na impulsy, które raczej odczuwa niż poznaje”<sup>36</sup>.

W niezwykle interesującym z punktu widzenia fenomenologicznego tekście z lat dziewięćdziesiątych *Szkic technik wewnętrznych* współpracownik Stark Smith Steve Paxton dużo miejsca poświęca rozmyśleniom nad świadomością improwizującego tancerza. Artysta pojmuje świadomość w sposób klasyczny, niemal kartezjański: jest wszystkim tym, co jawi się jaźni *explicite*, w sposób jasny, możliwy do dalszej konceptualizacji. Równocześnie Paxton zauważa niekompletność tak rozumianej świadomości, niezdolnej do ujmowania dynamicznego, stałego w swej zmienności statusu ruszającego się ciała. Jak zauważa, w momencie improwizacji „coś odruchowego i dużo szybszego niż świadomość dochodzi do głosu”<sup>37</sup>. Choć tancerz nazywa tę władzę jedynie *odruchem*, łatwo można zinterpretować ją jako to, co Merleau-Ponty określił świadomością cielesną. Paxton dostrzega dialektyczne zespolenie obu tych aspektów (*odruchu* i świadomości), ich konieczną koegzystencję w kontroli ciała. Choć tancerz nie wyraża tego wprost, zdaje się przychylić do podejścia antydualistycznego, przyznającego cielesności funkcje kontrolne i sensotwórcze równie istotne w procesie twórczym. Ta niejasna przestrzeń między odruchowym poruszeniem ciała a pełną samoświadomością staje się miejscem eksperymentu, płodną chwilą rodzenia się nowych kinetycznych znaczeń. Paxton w niezwykle interesujący sposób kontekstualizuje przekraczanie potoczności ruchu i ciała w akcie tworzenia sztuki. Píše: „[...] w tańcu zasady zachowań fizycznych są modyfikowane wobec podstawowych zachowań społecznych w taki sposób, by mogły one obejmować jednocześnie zjawiska wykraczające poza normy społeczne i dopuszczalne w kontrolowany sposób. Te zachowania z natury wymagają innych form odczuwania zmysłowego niż powszechny język ciała [...]”<sup>38</sup>. Mamy tu zatem do czynienia z komentarzem dotyczącym konieczności pracy nad docieraniem do autentycznego głosu ciała, plasującego się poza kulturowym konwenansem, a także tego, że ekspresywne ciało nie odnosi się do utrwalonych, skorelowanych z gestami znaczeń.

O improwizacji pisała także jedna z najważniejszych postaci dla praktyki i teorii tańca współczesnego Ivonne Rainer, autorka słynnego *No manifesto* z 1965 roku. W tekście *Kilka rozważań o improwizacji*, opublikowanym

---

<sup>36</sup> Z.M. Cielątkowska, *Maurice Merleau-Ponty – ucieleśnienie wzroku, ucieleśnienie ciała*, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam...*, s. 300.

<sup>37</sup> S. Paxton, *Szkic technik wewnętrznych*, [w:] J. Majewska (red.), *Świadomość ruchu...*, s. 106–107.

<sup>38</sup> Tamże, s. 109.

na początku lat siedemdziesiątych artystka w eseistycznej formie zastanawia się nad sytuacją, w jakiej znajdują się improwizujący tancerze. Píše:

Improwizacja – tak jak ja ją pojmuję – wymaga nieustannego połączenia z czymś – przedmiotem, działaniem i/lub nastrojem – w sytuacji. [...] Połączenie może być opisane jako linka ratunkowa pomiędzy „tym”, a mną, przewodzącą strumień bodźców i idei. Kiedy ta lina ratunkowa pęka, zaczynam brnąć – szukają kolejnej. Kiedy jej nie znajduje, tracę wszystkie powody, żeby być tu w tym momencie, wpadam w szal, chwytam się niekinestetycznych wspomnień chwil poprzednich, tracę swoją wolność, pracuję mechanicznie i jestem nieszczęśliwa [...]”<sup>39</sup>.

Rainer zauważa, że działanie nastawione na relacyjność zawsze jest ryzykowne. Powiązanie ze środowiskiem i z Innym nie jest stałe i raz na zawsze określone, ale wymaga ciągłego odnawiania w nowych kontekstach. Czasami może okazywać się niespełnione, niezrozumiałe, co świadomość cielesna odkrywa od razu i, jak pisze tancerka, pojawia się żal, *który podważa wszystko*. Uwiązanie w dialogiczny charakter relacji stanowi konieczny punkt wspólnego improwizowania. Z jednej strony niezbędna jest kinetyczna świadomość sytuacji i podejmowanych działań, z drugiej strony kontrola nad nimi i odpowiedzialność za decyzje znajduje się poza władzą pojedynczego ciała-podmiotu. Jest tak, jakby świadomość cielesna konstruująca jakość doświadczenia przesunęła się w pole pomiędzy jego członami. Nie dochodzi do całkowitego zatracenia odrębności – wyczuwalne są zmieniające się wpływy dominacji – mimo to, zetknięcie tworzy tak dalece uwspólnione pole, że wyodrębnianie podmiotowości zaprzecza generowanym w jego ramach znaczeniom.

## **Taniec jako narastanie. Zerwanie z przedstawieniowością choreografii**

W krótkim tekście z drugiej połowy lat sześćdziesiątych pod tytułem *Język tańca* Mary Wigman stara się opisać nieuchwytny pojęciowo i niemożliwy do nazwania proces powoływania do życia choreografii. Píše o tym, jak stopniowo z obezwładniającej mnogości możliwości – porowatej struktury świata, jakby to ujął Merleau-Ponty – uwyrażnia się w akcie tworzenia ostateczna konieczność konkretnych rozwiązań. Równocześnie Wigman podkreśla specyfikę choreografii jako przede wszystkim będącej tworzoną, a nie stworzoną. Ani przez moment artysta nie bierze jej w posiadanie, ani jako całości, ani jako złożenia części. Tancerka pisze: „Dzieło sztuki to narastanie, a nie komponowanie”<sup>40</sup>. Zauważa też, że proces tworzenia

<sup>39</sup> Y. Rainer, *Kilka rozważań o improwizacji*, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam...*, s. 76.

<sup>40</sup> M. Wigman, *Język tańca*, [w:] J. Majewska (red.), *Świadomość ruchu...*, s. 93.



nie stanowi łatwej do prześledzenia intelektualnej pracy, w której artysta świadomie realizuje zamierzenia i łączy ze sobą struktury. Wprost odwołuje się do pojęcia intuicji, czegoś, co na poziomie funkcjonalnym można porównać do świadomości cielesnej: „Czyż bowiem aktom tworzenia nie towarzyszy nieodłącznie pierwotny instynkt osłaniania procesu narodzin przed krytycznym okiem rozumu? Czy można wyjawić tajemnicę intuicji, sekret twórczego zamysłu [...]?”<sup>41</sup>. Również w tekście Doris Humphrey *Co choreograf powinien sprawdzić* z 1959 roku silnie uwyrażnia się stanowisko antyintelektualistyczne. Artystka uważa, że taniec ma organicznie wpisana w siebie konieczność powoływania ruchu wyłącznie na mocy wewnętrznych odczuć. Humphrey zaznacza, że intelektualizowanie dotyczy może dziedzin zdolnych artykułować sądy o charakterze wartościującym, takich jak nauka, filozofia czy literatura. Tancerka wyraźnie opowiada się po stronie tańca konceptualnego, opartego jedynie na eksploracji ruchu ludzkiego ciała w relacji do przestrzeni, czasu, ewentualnie obiektów i innych ciał. Podobnie jak Wigman podkreśla, że motywację dla ruchu znajdujemy w cielesnej intuicji, w akcie eksploracji witalności i motoryczności układów. Jak pisze, celem, do którego taniec powinien dążyć, jest komunikacja za pomocą nieprzeintelektualizowanego ruchu<sup>42</sup>. Zapiski Wigman zbliżają się do estetycznych intuicji Merleau-Ponty’ego także na innym poziomie. Fenomenolog wielokrotnie podkreśla, że gest artysty to kontynuacja życia, integralny, dalszy krok pracy poznawczej, moment gdy to, co już obecne, staje się znaczące. Właśnie w tym duchu o ekspresji tanecznej pisze Wigman:

Taniec jest zjednoczeniem ekspresji i funkcjonowania, uświadomioną fizycznością i uduchowioną formą. [...] Inspiracja do tworzenia tańca zawsze pochodzi z uwznioślenia doświadczeń życiowych. Moment twórczy pojawia się bez uprzedzenia. [...] Błądzi w nas niczym pragnienie<sup>43</sup>.

Spostrzeżenia Wigman zdają się potwierdzać zapiski nieco młodszej od niej tancerki, Anny Halprin. W tekście z podobnego okresu, zatytułowanym *Intuicja i improwizacja w tańcu* artystka zauważa: „Prawdziwe znaczenie jest w rytmie każdego kolejnego ruchu, jak gdyby owiniętego formalną strukturą całego tańca”<sup>44</sup>. Z jednej strony choreografia nie jest po prostu złożeniem struktur, ale pozostającym w procesie stawania się dynamicznym układem sił. Z drugiej strony, w każdym momencie dzieła czy aktu twórczego przejawia się całość, każdy gest jest znaczący. Dzieło nigdy się nie domyka, ale pozostaje w nieustającym procesie stawania się.

<sup>41</sup> Tamże, s. 93.

<sup>42</sup> D. Humphrey, *Co choreograf powinien sprawdzić*, [w:] J. Majewska (red.), *Świadomość ruchu...*, s. 29–30.

<sup>43</sup> Tamże, s. 95.

<sup>44</sup> A. Halprin, *Intuicja i improwizacja w tańcu*, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam...*, s. 84.

W 1985 roku jeden z rewolucjonistów i pionierów tańca współczesnego, Merce Cunningham, udzielił Jacqueline Lesschaeve serii wywiadów dotyczących jego praktyki artystycznej i tego, jak rozumie charakter tańca współczesnego. W jednym z nich choreograf opowiada, jak, zainspirowany teorią względności Einsteina (tym, że w przestrzeni nie istnieją punkty stałe), odkrył, że analogicznie każdy punkt przestrzeni scenicznej może stać się równie znaczący: nie tylko front czy centrum, które w klasycznie rozumianym tańcu wyznaczały ośrodek spojrzenia widza i punkt orientacji symetrii obrazu scenicznego. Podobnie dzieje się z ciałem tancerza: w tradycyjnej choreografii istotne czy interesujące było w zasadzie jedynie ciało widziane *en face*. Taniec współczesny, jak zauważa Cunningham,

odkrywa ciało trójwymiarowe: Przestrzeń będzie wtedy stale płynna, zamiast być przestrzenią ustaloną, do której ruchy mogą się tylko odnosić. Wychowaliśmy się w myśleniu o stałej przestrzeni teatralnej, do której i widz, i tancerz się tylko odnoszą. Ale jeżeli porzucić tę koncepcję, odkryjesz inny sposób patrzenia. Możesz zobaczyć osobę nie tylko z przodu, ale z każdej innej strony z taką samą uwagą<sup>45</sup>.

To tylko jeden z przykładów – choreograf mówi także o odkrywaniu możliwości wynikających choćby z manipulacji tempem, symetrią i asymetrią choreografii, zatrzymaniami, kolejnością wykonywania ruchów, zmiennością układów ciał w ramach jednego układu scenicznego. Zwrot od tańca przedstawieniowego – jak pisała o nim Halprin – do współczesnego staje się odkryciem całości cielesnej stopionej z otoczeniem i uwikłanej w relacje z innymi obiektami. Nowy sposób myślenia sprawia, że z rzeczywistości – „porowatej struktury świata” – wylaniają się nowe możliwości, zupełnie niedostępne choreografii tak długo, jak długo była rozumiana jako sztuka, na którą się patrzy. Nowe podejście wymagało zrozumienia, że poruszające się ciało nie musi być zwrócone „przodem” do widza, by było komunikatywne i dostępne, bo fenomenologicznie rozumiane ciało nie ma „przodu” – jest aktywną całością, czytelną dla innych w działaniu, a nie w momencie przedstawiania czegoś czy reprezentacji idealnej interpretacji. Jak pisała Fischer-Lichte, dopiero w tak rozumianej obecności ciał-podmiotów w zasięgu spojrzenia ujawnia się horyzont dotykalności. Świadomość cielesna widza może w pełni odpowiadać na cielesne bodźce, bo są one autoreferencyjne – nie zmierzają do tworzenia reprezentacji, płaskiego obrazu, ale spełniają się w ramach wewnętrznej dynamiki i wzajemności. Warto zwrócić uwagę także na inny aspekt twórczości Cunninghama, o którym Sally Banes i Noël Carroll wspominają w tekście *Cunningham, Balanchine i post-modern dance*. Zauważają: „Tancerze Cunninghama często obracają się i zmieniają kierunek w sposób

<sup>45</sup> M. Cunningham *Tors: nie ma stałych punktów w przestrzeni*, [w:] J. Majewska (red.), *Świadomość ruchu...*, s. 34.

trudny do przewidzenia, ponieważ w tym, dlaczego powinni nagle skoczyć w lewo lub pobiec w bok, nie ma psychologicznej motywacji. [...] ruch układa się w zgodzie z własnym wewnętrznym rytmem, a nie wydobywa się skądinąd, motywowany czy to muzycznie, czy emocjonalnie, czy też w inny sposób”<sup>46</sup>. Badacze potwierdzają to, co ucieleśnia się w praktyce Cunninghama i jest dodatkowo artykułowane przez tancerza w jego wypowiedziach. W powyższym cytacie taniec współczesny po raz kolejny definiowany jest poprzez oderwanie od psychologizacji i teatralizacji oraz dominację gestu autoreferencyjnego.

## Podsumowanie

Pomiędzy tak różnymi metodami badawczymi, jakimi są fenomenologia i performatyka, nie występują ściśle określone punkty wspólne, uniemożliwiają to już same różnice językowe. Jednak przyglądając się interesującym mnie kwestiom, odniosłam wrażenie możliwości wzajemnego przekładu poszczególnych kategorii. Zarówno w fenomenologii, jak i performatyce istotą doświadczenia estetycznego jest żywe ciało jako struktura znacząca. Zbliżone zdają się konkluzje dotyczące roli żywej cielesności, zdolnej do generowania i rozumienia przedpredykatywnych, autoreferencyjnych znaczeń, a także nieustanne uwikłanie w relacje z uczestnikami wydarzenia estetycznego i materialnymi obiektami w otoczeniu. I tu, i tu pierwsze znaczenia doświadczenia estetycznego rodzą się na mocy wzajemnego uwikłania, już na poziomie świadomości cielesnej. Połączenie obu metod nie tylko wydaje się uprawnione, ale także niezwykle użyteczne w badaniach nad tańcem. Dzięki włączeniu teorii performansu Fischer-Lichte w pole analiz fenomenologicznych Merleau-Ponty’ego celniejsza i bardziej adekwatna staje się analiza gestu tanecznego, na badanie którego fenomenolog nie stworzył wystarczająco dużo miejsca w swojej filozofii. Z kolei Fischer-Lichte skupia się głównie na roli gestu, relacyjności zdarzenia performatywnego i materialności elementów spektaklu, nie wnikając zbyt głęboko w fenomenalny wymiar ciała-podmiotu. Dlatego też zestawienie obu teorii zdaje się słuszne i otwiera nieco szersze perspektywy w badaniu nad tańcem. Wprowadzone przeze mnie komentarze artystów potwierdzają potencjalną możliwość wzajemnego, komplementarnego przekładu: odnajdujemy w ich tekstach wyrażane bardzo różnymi sposobami myśli, które okazują się zbieżne z poszczególnymi tezami Merleau-Ponty’ego i Fischer-Lichte.

---

<sup>46</sup> S. Banes, N. Carroll, *Cunningham, Balanchine i post-modern dance*, [w:] J. Majewska (red.), *Świadomość ruchu...*, s. 270.

Niewątpliwie taniec wymaga refleksji filozoficznej. Świadczy o tym ogrom prac teoretycznych tworzonych przez samych artystów. Potrzebę metakrytycznego namysłu można przypisać wszelkiej awangardzie, wydaje się jednak, że formułowane przez artystów tańca od lat sześćdziesiątych wypowiedzi świadczą o niepogodzeniu się ze współczesnym (nie)rozumieniem tańca. Na koniec chciałabym zadać nieco inne pytanie: czy estetyka potrzebuje namysłu nad tańcem? Jakie korzyści mogą płynąć z refleksji poświęconej choreografii, improwizacji i innym formom współczesnej ekspresji tanecznej? Taniec jako przedmiot namysłu filozoficznego generuje wiele trudności, które jednak warto przewyciężyć: może to pomóc przewartościować estetyczne pojęcie dzieła sztuki. Takie przewartościowanie wydaje się konieczne: wiek XXI to czas wielu przesunięć. Na polu sztuki współczesnej dochodzi do zbliżenia się do siebie form sztuk wizualnych i performatywnych, których rozumienie mogłoby zostać wsparte performatywnymi i fenomenologicznymi analizami choreografii (refleksje te mogą być nośne w badaniu teatru postdramatycznego). Przeprowadzona przeze mnie próba analizy służy przede wszystkim wskazaniu na badawczą nośność tańca współczesnego, który, głównie za sprawą aktywności teoretycznej artystów, staje się polem nowego doświadczania ludzkiej żywej cielesności i ekspresji artystycznej. Warto przyglądać się tańcu jako matrycy badań nad ciałem i poszukiwać w jego formach odpowiedzi na pytania stawiane przez filozofię i performatykę: namysł nad nim może stanowić źródło nieodkrytej jeszcze wiedzy o sztuce, ciele i świecie, w którym jesteśmy zanurzeni.

## BIBLIOGRAFIA

- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
- Gołębiewska M., *Sensotwórcza rola ciała w samopoznaniu według Maurice'a Merleau-Ponty'ego*, „Teksty Drugie” 2004, 1–2, s. 237–251.
- Majewska J. (red.), *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, Kraków 2013.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Merleau-Ponty M., *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, E. Bieńkowska, J. Skoczylas, Gdańsk 1996.
- Merleau-Ponty M., *Proza świata. Eseje o mowie*, przeł. E. Bieńkowska, Warszawa 1976.
- Merleau-Ponty M., *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, R. Lis, I. Lorenc, J. Migasiński, Warszawa 1996.
- Migasiński J., *Merleau-Ponty*, Warszawa 1995.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Kraków 1994.
- Słoboda K. (red.), *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, Łódź 2013.