

Magdalena Juźwik

„Cielesne czy bezcielesne? : pamięć ciała w teatrze fizycznym”

Literaturoznawstwo : historia, teoria, metodologia, krytyka 8-9, 21-30

2014-2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Magdalena Juźwik

„CIELESNE CZY BEZCIELESNE? PAMIĘĆ CIAŁA W TEATRZE FIZYCZNYM”

W zglobalizowanym i dynamicznym świecie, w którym style życia ludzi bardzo często wiążą się z kulturą konsumpcyjną nieuniknione stają się bolączki, o których w *Etyce autentyczności*¹ pisze Charles Taylor. Pęd życia powoduje, że nieuniknione stają się „horyzonty” (jak nazywa je sam autor) nowoczesności, sprawiające, że ludzie zatracają sens życia i wspólny cel działań. Społeczeństwo staje się armią samotnie działających atomów, szerzy się egoizm społeczny. Kultura narcyzmu staje się czymś powszechnym. Tracimy przez to swoją wolność, bo uwikłani zostajemy w mechanizmy, które rządzą zinstytucjonalizowaną i technologiczną rzeczywistością. W takim świecie pojęcie pamięci, resentyment i spokojny, głęboki namysł nad przeszłością i historią są wartościami najbardziej pożądanymi.

Pojęcie pamięci wiąże się z tradycją, historią i przeszłością. Związane jest z umysłem i sferą psychiczną człowieka, wydaje się, że pamięć jest konstruktem abstrakcyjnym i bliskim metafizyce. Nieustannie nawiązujemy do tego, co zostało przez nas zapamiętane, przypominamy zdarzenia minione. Oczywiście, bardzo często jest to proces nieświadomy i mechaniczny. Zapamiętuje nie tylko nasz umysł, ale też nasze ciało, które jest materialnym nośnikiem indywidualnej historii każdego człowieka. To na ciele zapisane są istotne elementy naszego bycia w świecie. Jeżeli „w toku istnienia” stracimy np. rękę, nasze ciało się zmieni, zostanie zdeformowane – tylko ciało będzie znacznikiem tych działań; nie zmienimy biologicznych uwarunkowań: płci, rasy, koloru skóry. Ciało jest świadectwem, przedmiotem zapośredniczenia w świecie, stanowi medium niewerbalnej komunikacji. Ciało jest plastyczne i modalne, zmienia się wraz z upływem czasu.

W świecie, w którym na znaczeniu zyskał zmysł wzroku, bardzo często „pierwsze wrażenie” wizualne odgrywa niebagatelną rolę w naszych relacjach z innymi ludźmi.

¹ C. Taylor, *Etyka autentyczności*, Kraków 1996.

Istotne okazuje się przede wszystkim to, jak wyglądamy, jak się prezentujemy. Pożąda się, aby nasze ciała były idealne, piękne, gładkie, nieskazitelne, często pierwsza ocena innych osób związana jest z tym, czy jego ciało i twarz wydają się dla nas atrakcyjne. Pamięć ciała jest potoczną nazwą nieświadomego rodzaju pamięci, który pozwala wykonywać czynności motoryczne w sposób automatyczny czy spontaniczny, bez użycia świadomości i bez zastanawiania się nad samym procesem ruchu. Jest ona niewątpliwie związana z ruchem i naszą fizycznością.

Określenie *teatr fizyczny* zwykle odnosi się do teatru ruchu czy też teatru tańca. W języku angielskim przymiotnik *fizyczny* kojarzony jest w sposób bardziej bezpośredni niż w języku polskim z cielesnością człowieka – jego wyglądem zewnętrznym, sprawnością fizyczną, ale też seksualnością. W ujęciu teatru tańca poprzez ruch opowiada się społeczną historię ciał aktorów – ludzi tancerzy. Jest to bliskie spostrzeżeń Zygmunta Baumana, który w wykładzie *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności* zastanawia się nad „bezcielesnością” człowieka poddanego opisowi z perspektywy społecznej. Typowa obserwacja socjologiczna nie chce bowiem zauważyć cielesności istoty ludzkiej, oddając sprawy ciała biologii czy fizjologii. W powszechnym odczuciu ciało ludzkie nie należy do społeczeństwa i nie jest przez nie kształtowane, nie uczestniczy w historii ludzkiej kultury – znaczącą rolę odgrywało jedynie w procesie ewolucji. Dalej Bauman pisze: „A co jeśli przyjąć, że ciało ludzkie, podobnie jak myśli i uczucia, jest wystawione na działanie społeczeństwa? Że na ciele, podobnie jak na myślach i uczuciach, społeczeństwo odciska swój kształt, że w tworzywie dostarczonym przez ewolucję gatunków rzeźbi ono coraz to nowe postacie wedle coraz to nowych modeli i z pomocą coraz to nowych dłu? Że ciało, podobnie jak myśli i uczucia, jest wytworem społecznym i że sens „bycia wytworem” ma swą historię w przypadku ciała, podobnie jak ma ją w przypadku myśli i uczuć?”².

Teatr fizyczny jest zorganizowanym strumieniem żywych impulsów ciała, układających się na scenie w nową rzeczywistość. Fizyczny, bliski kontakt jest tu czymś zupełnie naturalnym i koniecznym. Ideą prymarną tak rozumianego teatru fizycznego jest zasada symetrii – ujmowanej nie jako postulat estetyczny, lecz jako zasada zdradzająca sens i sposób istnienia świata. W tym teatrze zadanie fizyczne realizowane jest zawsze przez dwóch partnerów; obecność Drugiego tworzy elementarną równowagę. Ciało „kontempluje” swoją obecność poprzez drugą osobę – jej istnienie jest niezbędnym warunkiem fizycznego samookreślenia się człowieka. Teatru fizycznego nie można tworzyć samemu. Taniec wynikający z indywidualnych cech tancerza, próba stworzenia unikalnego języka ruchu, działanie zespołowe to jedno z ważniejszych punktów wyznaczających obszar zainteresowań teatru fizycznego.

W tak rozumianym teatrze – nie tylko fizycznym, bardzo ważna jest tak zwana pamięć ciała. Pojęcie to zostało zastosowane w praktyce przez Jerzego Grotowskiego, który podczas pracy ze swoimi aktorami kładł duży nacisk na pracę z ciałem, z pamięcią, z emocjami. Długie treningi fizyczne powodują, że po pewnym czasie nasze ciało zapamiętuje je i zaczyna wykonywać automatycznie dane ruchy. Nie bez znaczenia są też nasze emocje, wrażenia, zapamiętane momenty z życia jednostki. Proces przypominania sobie swoich

² Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 70.

odczuć, praca z pamięcią jest elementarnym „składnikiem” spektaklu, który ma na celu wzruszyć odbiorcę.

Teatr fizyczny oraz „pamięć ciała”, której źródeł i inspiracji poszukiwać należy w teatrach Wschodu i które na polskim gruncie zapoczątkował wspomniany przeze mnie wcześniej Jerzy Grotowski, wiązać należy również z „pamięcią ciała” w teatrze tańca (np. Piny Bausch). Pamięć mięśniowa pozwala wykonywać zadania sensualno-motoryczne, których nauczyliśmy się w sposób intencjonalny – przy pomocy świadomego treningu lub za pomocą uczenia się z doświadczeń – często w sposób nieintencjonalny, a nawet nieuświadomiony (np. odnajdywanie drogi, nabycie postawy ciała i rodzaju ruchu charakterystycznych dla środowiska zawodowego, w którym przebywamy itp.). W terminologii naukowej na określenie tego rodzaju pamięci używa się również pojęć *pamięć proceduralna* i *pamięć motoryczna*.

Jerzy Grotowski przeszedł do historii teatru za sprawą eksperymentów, które miały na celu znaleźć odpowiedź na pytanie, co jest istotą teatru, co zostanie z niego, gdy zredukowane zostaną wszystkie teatralne środki wyrazu. Okazuje się, że najistotniejszy jest tu drugi człowiek. Sytuacja spotkania widza i aktora, integracja pomiędzy tymi osobami jest tu najistotniejsza.

Bliskie jest to pierwszej scenie *Dziennika* Witolda Gombrowicza. Akcja zaczyna się dopiero wtedy, gdy pojawia się ktoś inny. Wcześniej, gdy centralną postacią jest tylko *ja* akcja nie zostaje zawiązana. Aby zaczęło się coś dziać, potrzebne jest spotkanie z drugą osobą. W tym miejscu należy zwrócić uwagę na to, że zetknięcie z postacią inną niż my nie musi być realne. Wystarczy pomyśleć o kimś, wyśnić, porozmawiać „w myślach” – choć sytuacja dialogu lub spotkania jest tu jak najbardziej pożądana, tylko w ten sposób konstituuje się nasza tożsamość.

Grotowski uważany jest za jednego z przedstawicieli II Reformy Teatru, gdzie kluczowym pytaniem jest „jak żyć?”, podczas gdy pytanie I (Wielkiej) Reformy Teatru brzmiało „jak grać?” – istotna była tu gra aktorska, szereg wskazówek, które miały doprowadzić do tego, że aktor na scenie będzie postacią autentyczną, jego gra będzie odbierana przez widzów jako prawdziwa, daleka od zjawiska fikcji scenicznej; II Reforma Teatru to motto mówiące, że „aktor to ja”, jestem sobą na scenie, pokazuję widzom swoje życie, wchodzę z nimi w interakcje, kreuję akcję teatralną na scenie, strefa widza i aktora zostaje zniesiona, jest to teatr bez granic, w przestrzeniach otwartych, bez zbędnych rekwizytów. Istotne jest tu wzajemne działanie twórców i odbiorców, często ich fizyczna, cielesna obecność jest esencją przedstawienia.

Poszukiwania teatralne Grotowskiego rozpoczęły się od licznych podróży w najdalsze zakątki świata, artysta przyjmował wiele ról społecznych, obserwował życie tubylców, stawał się antropologiem teatru. W maju 1969 roku wygłosił cykl wykładów. Chodzi o *Ćwiczenia (Esercizi)*³. W stosunku do fragmentów dotyczących tego samego tematu w tomie *Ku teatrowi ubogiemu*⁴ tekst jest dużo obszerniejszy, a przede wszystkim rozwija – jak w *Głosie*, ale w sposób jeszcze bardziej pogłębiony – wątek „ciało–pamięć”, tutaj

³ J. Grotowski, *Esercizi*, [w:] *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959–1969*, „Performer”, 4/2012.

⁴ J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, Wrocław 2007.

rozumiany również jako „ciało–życie”. Myślę, że teatralne eksperymenty i poszukiwania Grotowskiego są niezwykle istotne w rozważaniach na temat pamięci ciała, nie tylko w teatrze tańca.

Wspomniane przeze mnie działania, które miały na celu odnalezienie pewnego rodzaju źródeł teatru i funkcjonowania ciała w jego obszarze są znaczące dla pojęcia archiwum ciała. Badań tego zjawiska podjęła się między innymi Diana Taylor, która zaznacza, że „archiwum jest zawsze stałe, zmienia się tylko repertuar”⁵. Słowo *archiwum* odsyła nas do archeologii, okazuje się, że jest ona znacząca również w kontekście ruchu i pamięci ciała w teatrze tańca. Archeologia tańca zajmuje się odzyskiwaniem tańca z przeszłości. Bada dawne style i rozwiązania choreograficzne, tradycyjne tańce i ich znaczenie w kulturze. Taniec jest formą ulotną i nie zawsze można dotrzeć do jego rzeczywistych śladów. Współcześni artyści coraz chętniej sięgają jednak po dawne przykłady, lecz wcale nie po to, by je rekonstruować. Tym zajmują się historycy tańca. Choreografowie czerpią z tańca dawnego inspirację, a także uzupełniają jego formy, tworząc nową jakość. Nowe powstaje na bazie starego, a my jako widzowie możemy obserwować ten proces.

Archiwum ciała ma na celu wydobyć dawnych choreografii, zacerpnięcie inspiracji z tego, co archiwalne i zaprezentowanie na scenie nowej, współczesnej wersji tańca. Istotna jest tu pamięć ciała, to, co zostało „wpisane” w nasze ciało (i czego nawet nie byliśmy świadomi). Choreografowie stają się swego rodzaju archeologami, którzy swoje wykopaliska prowadzą w rezerwarze pamięci kulturowej. Ich celem jest wydobyć z przeszłości „produktów” prac poprzedników. Jednak ich zadanie jest nieco trudniejsze niż historyków czy prawdziwych archeologów, bowiem specyfiką tańca i teatru jest brak materialnych wytworów działalności aktorów/tancerzy oraz reżyserów. W miejscu pierwowzoru zostaje pustka – jak ją wypełnić? Można skorzystać z pozostawionych partytur ruchowych i muzycznych, można uczyć się przez powtarzanie, terminując u mistrza, można szukać śladów i próbować rekonstruować dzieła poprzedników na własny sposób. Czasem udaje się odtworzyć pierwotne, oryginalne prace, kiedy indziej poszukiwania kończą się poczuciem niemocy, która staje się punktem wyjścia do wynalezienia nowej formy. Czasem znacznie bardziej inspirujące jest przeżycie samego procesu wydobywania choreografii niż jej rekonstrukcja. Skoro jesteśmy w archiwum tańca, to należy uporządkować te liczne sposoby odnoszenia się do pamięci kulturowej i próby wchodzenia z nią w dialog. Istotne jest tu uobecnienie i uwspółcześnienie tego, co archiwalne. Tylko w ten sposób zaczyna (w sposób praktyczny) działać pamięć ciała. Archeologia tańca opiera się na ciekawości badacza, na chęci dowiedzenia się jak najwięcej na temat danego spektaklu. Archeologia tańca wyrasta z koncepcji archeologii Michela Foucaulta, czyli pokazania, jak pewne zjawiska zmieniają swoje znaczenie i jak zmienia się ich odbiór z biegiem czasu, jak sposób ich postrzegania kształtuje system, polityka, społeczne rozumienie norm, kontekst danego zjawiska kulturowego.

Performatywne działania naszej nieświadomej pamięci mięśniowej wymagają użycia znaczących umiejętności fizycznych oraz inteligencji – musimy zrozumieć nasze ciało

⁵ D. Taylor, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORewhat studies?*, „Didaskalia”, kwiecień 2014.

– zadanie wydaje się proste, bo przecież jest ono „nasze”, jednak proces ten wymaga pogłębionej autorefleksji, skupienia się na własnej cielesności, zajrzenia w głąb siebie. Prowadzi to do wniosku, że z jednej strony inteligentny umysł rozciąga się poza pole naszej świadomości, natomiast z drugiej strony – to zjawisko pamięci mięśniowej wskazuje na ucieleśnioną naturę umysłu oraz rolę ciała, którego nie powinno się pomijać w refleksji nad pamięcią i procesami poznawczymi człowieka. Pamięć ciała jest pojęciem szerszym od samej pamięci mięśniowej (motorycznej). Należy łączyć ją z „pamięcią somatyczną”, odwołującą się do organizmu ludzkiego holistycznie bez podziału na opozycję mózg/mięśnie, ale akcentującą połączenia między wszystkimi elementami ciała (m.in. mięśniami, trzewiami, układem nerwowym), które wpływają na budowanie naszej jaźni i tożsamości ludzkiej.

Wspominałam wcześniej, iż teatr fizyczny wymaga obecności drugiej osoby, wymaga obecności innego, ponieważ druga osoba tworzy elementarną równowagę, a to dlatego, że ciało „kontempluje” swoją obecność poprzez obecność Drugiego, którego istnienie gwarantuje fizyczne samookreślenie się. Myślę, że w tym miejscu warto przypomnieć rozważania Emmanuela Lévinasa na temat „Kogoś Innego”, który mówi: „Pragnienie kogoś Innego, doznawane w najbanalniejszym doświadczeniu społecznym, jest odruchem fundamentalnym. Porywem czystym, bezwzględną orientacją, sensem. [...] Ktoś Inny, kto wychodzi mi naprzeciw, nie należy do całości wyrażonego bytu. Wyłania się spoza skupienia bytowego jako ktoś, dla kogo wyrażam to, co wyrażam. Oto staję przed tym Innym: nie jest on ani znaczeniem kulturowym, ani jedną z danych. Jest od razu sensem, ponieważ użycza go właśnie ekspresji, ponieważ dzięki niemu tylko taki fenomen jak znaczenie wkracza w byt sam przez się. [...] Ktoś Inny należy przez swą obecność do jakiegoś kulturowego zbioru i rozświecła się przez ten zbiór, tak jak tekst przez kontekst. [...] Można to wypowiedzieć i tak: fenomen, jakim jest zjawienie się Kogoś Innego, to również twarz [...] Ktoś Inny, kto przejawia się w twarzy”⁶. Autor zwraca uwagę na to, że nie tylko fizyczna obecność Innego jest istotna w naszych relacjach z nim. Ważne jest nie tylko ciało, ale również jego twarz. Jesteśmy lustrem w oczach innych ludzi i oni są dla nas lustrami, to oni nas definiują, pomagają określić własną tożsamość. W teatrze fizycznym cielesny kontakt z drugą osobą jest niezwykle ważny, tak samo jak kontakt wzrokowy, spojrzenia „twarzą w twarz”. Dopiero „relacyjny” kontakt z partnerem tworzy taniec, który jest komunikacją niewerbalną, bez słów, przy użyciu ruchu, gestów, mimiki.

Teatr fizyczny polega na podejmowaniu ryzyka, przekraczaniu barier fizycznych, ograniczeń naszego ciała oraz jasnym komunikowaniu pomysłów. Ćwiczenia choreograficzno-fizyczne skupiają się na podstawowych komponentach pracy aktora/tancerza, takich jak: współpraca, precyzja, obecność, dynamika ruchu, reakcja i odruchy. Trening fizyczny w tym teatrze jest pracą nad świadomością ruchu ciała w przestrzeni, plastyczności, także sprawności rozumianej jako gotowość ciała do wyrażania myśli i emocji. Rozwijanie umiejętności współdziałania z partnerem, reagowania na impulsy, które są nam przez niego przekazywane lub z wyobraźni. Jak wspominałam, praca inspirowana jest treningiem Grotowskiego, teatrów wschodnich i wykorzystywaniem tzw. pamięci

⁶ Przedruk z: *Znaczenie a sens*, „Literatura na Świecie”, nr 11–12, 1986.

ciała – a więc wspomnianej przeze mnie wcześniej powtarzalności ćwiczeń fizycznych, która powoduje, że po pewnym czasie ciało zaczyna wykonywać je automatycznie – zapamiętuje je. Wyćwiczone ciało staje się niczym instrument, który posłusznie przekazuje sensory i obrazy lub współgra z psychologią i emocjami kreowanych postaci. W teatrze fizycznym ciało ludzkie jest podstawowym znakiem przekazu. To ono przekazuje wspomniane wcześniej obrazy i sensory, na nim opiera się cała teatralna komunikacja. Stworzenie z ciała posłusznego instrumentu wymaga doskonałości warsztatowej.

Jak już wcześniej zauważyłam, Jerzy Grotowski wywarł najtrwalszy wpływ w dziedzinie poszukiwań interkulturowych, bliskich antropologii. Towarzyszące mu od początku pracy zainteresowanie teatrem Azji rozwijał w sposób szczególny jego uczeń i asystent, Eugenio Barba, który w 1964 roku, po dwóch i pół roku współpracy z Grotowskim i po kilkumiesięcznym pobycie w Indiach, założył własny Odin Teatret. Pozostawał początkowo pod bardzo silnym wpływem Grotowskiego i przyczynił się do popularyzacji jego idei na świecie (Teatr Źródła).

Stopniowe odkrywanie i poznawanie tajemnic tradycji azjatyckich w sposób niezwykle istotny wpłynęło na zachodnie poszukiwania i eksperymenty w dziedzinie sztuk widowiskowych. Teatralne odkrywanie Azji, a następnie Afryki i innych kontynentów postawiło ludzi Zachodu wobec problemów natury fundamentalnej. Okazało się bowiem, że podziały i definicje, przyjęte w Europie jako oczywiste i „naturalne”, nie przystają do rzeczywistości świata przedstawień pozaeuropejskich. Zachód nauczył się na przykład wyraźnie oddzielać teatr śpiewany od mówionego i tańczonego, określając pierwszy mianem opery, drugi teatrem słowa (wąskie znaczenie), a trzeci baletem. Tymczasem w Indiach, Chinach czy Japonii podział ten okazuje się zupełnie nieadekwatny, gdyż tamtejsze tradycje teatralne w sposób ścisły łączą śpiew, taniec i słowo, akompaniament muzyczny, dodając do tego jeszcze rozbudowany i skodyfikowany gest, wyrafinowany kostium, maskę i makijaż. Opisywanie ich za pomocą pojęć europejskich prowadzi często do nieporozumień. Rezygnuje się więc ze stosowania terminów właściwych kulturze Zachodu, dążąc do posługiwania się nazwami wypracowanymi przez kulturę opisywaną, aby zachować właściwy jej sposób myślenia. Sądzę, że eksperymenty teatralne Grotowskiego, które, jak sam mówił, inspirowane były teatrami Wschodu, mają wyraźne zabarwienie pozaeuropejskie. Tam ważna jest materia bezcielesna przedstawień, ważny jest gest, psychologia, relacja pomiędzy widzem i aktorem, świadome posługiwanie się ciałem, a jeżeli pojawia się rekwizyt, maska lub coś materialnego, to zawsze niesie to ze sobą jakiś sens i znaczenie.

W teatrze fizycznym aktor/tancerz w swojej pracy skupia się na rozbudzeniu wyobraźni ruchowej oraz ekspresji cielesnej poprzez ćwiczenia umożliwiające poznanie i koordynację ciała oraz obserwację i analizę relacji ciało–ruch w przestrzeni. Część zajęć jest poświęcona treningowi „neutralnego ciała”, w którym najważniejsza jest umiejętność kontrolowania ruchu oraz świadomość rozróżnienia pomiędzy „ruchem czystym” a „ruchem zabarwionym komentarzem psychologicznym”. Jednym z elementów programu jest studiowanie dynamiki otaczającego nas świata oraz przekształcanie jej w działanie sceniczne, co stanowi podstawę twórczej pracy. Poznanie intelektualnie – obserwacja, powinno być nierozdzielnie połączone z działaniem fizycznym, w którym następuje przemiana „re-

alnego” w „teatralne”. Poznanie otaczającej nas rzeczywistości poprzez studiowanie jej dynamiki może być niekończącym się źródłem inspiracji, zarówno dla aktora, reżysera, jak i choreografa. Co ciekawe, podczas treningów w teatrze fizycznym bardzo często obowiązują czarne, wygodne ubrania, pozbawione napisów i reklam, wszystko po to, aby tancerz skupił się na własnym ciele, by nic nie rozpraszało jego uwagi i ruchów – należy maksymalnie skoncentrować się na komunikatach własnego ciała.

Trzy podstawowe składniki ruchu to przestrzeń, energia i czas, zostały one wyodrębnione przez Rudolfa Labana, choreografa oraz jednego z pierwszych teoretyków tańca. Był on twórcą „kinetografii”, czyli graficznego systemu zapisywania ruchu. Dał też podstawy choreologii, nauce o tańcu. Doris Humphrey do tych trzech składników, które określiła jako rytm, dynamikę i rysunek, dodała jeszcze czwarty: motywację. Zwróciła w ten sposób uwagę na „przyczynę ruchu, decydującą zarówno o naszych codziennych zachowaniach, jak i o ruchach tworzących taniec”⁷. Elementy te są ze sobą bardzo silnie powiązane. Zmiana przestrzeni, w której komponowany jest taniec, pociąga za sobą zmiany dotyczące pozostałych składników ruchu. Okazuje się to niezwykle ważne w momencie, kiedy taniec przestaje odbywać się jedynie na scenie, ale pojawia się też w przestrzeni filmowej. W tańcu współczesnym już dawno przestano ukrywać zmęczenie. Ekspozować je to wyrażać pewną prawdę o człowieku, o jego cielesności. Zbliżenia, których można dokonać dzięki operowaniu kamerą, pozwalają z jeszcze mniejszej odległości obserwować reakcje tancerzy. Wkradamy się w ich intymny świat. Tutaj nie ma miejsca na najmniejszą sztuczność. Świat wykreowany w filmie tańca jest w pełni autonomiczny. Rozgrywa się w realistycznej przestrzeni, zatem język ciała, którym się posługuje, musi być w pełni uzasadniony, musi współgrać z otoczeniem. Decyduje to o komponowaniu obrazów w pewien sposób magicznych, odpowiadających może bardziej atmosferze snu czy też świata wyobraźni. W teatrze fizycznym emocje przefiltrowane przez specyficzny język ciała opowiadają o najbardziej pierwotnych, naturalnych odruchach, wyrażają naszą intymność i indywidualność za pomocą komunikacji niewerbalnej.

Na scenie bardzo ważny jest autentyzm, który osiągnąć można poprzez tzw. emocjonalną grę, przypominanie sobie podobnych sytuacji ze swojego życia, angażowanie w proces twórczy nie tylko ciała, ale równie umysłu. Doskonałym przykładem prawdziwości w przekazie teatralnym jest spektakl *Exeres monobloc*, który w 2003 roku stworzyli Janusz Orlik i Pia Libicka. Przedstawienie jest metaforą przekraczania granic własnej fizyczności. Pia jest osobą niepełnosprawną, usiłuje sobie przypomnieć wydarzenia sprzed sześciu lat, gdy zachorowała i nagle z w pełni sprawnej osoby stała się tą ograniczoną własną fizycznością. Pia rozpoczyna opowieść i pracę ze swoją pamięcią oraz procesem przypominania sobie swoich emocji stwierdzeniem: „Nie pamiętam, o czym myślałam, leżąc w łóżku szpitalnym. Coś jednak zajmowało moje myśli...”⁸. W tym miejscu warto przypomnieć metody pracy, które wykorzystywane były w teatrze tańca Piny Bausch. Ta niemiecka reformatorka teatru tańca kładła duży nacisk na współpracę ze swoimi tancerzami i na pracę z ich pamięcią. Pina zadawała tancerzom temat danej choreogra-

⁷ Por. Skrypt wykładów opracowanych dla Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury, (red.) B. Kręcielewska, Biblioteka Narodowa, 11076735.

⁸ <http://exeresmonobloc.januszorlik.com/>.

fii i prosiła, aby „zatańczyli oni swoje emocje”, aby przypomnieli sobie, jak czuli się w danym momencie, jak zachowali się lub zachowaliby się w danej sytuacji – i właśnie swoje wrażenia zmysłowe, zapamiętane chwile mieli wyrazić widzom za pomocą ruchu. Na przykład Pina mówiła tancerzom, że tematem choreografii będzie miłość – jej zespół artystów miał przypomnieć sobie, co czują, gdy są zakochani, jakie emocje wywołuje w nich miłość, jak ją definiują – i te wrażenia, momenty „zapisane” w pamięci mieli zatańczyć na scenie.

Najlepiej intencję teatru tańca i teatru fizycznego opisują słowa wspomnianej przeze mnie Piny Bausch, która w niemal każdym wywiadzie podkreślała: „[...] Mniej zainteresowana jestem tym, jak ludzie się poruszają, a bardziej tym, co ich porusza” – te słowa opisują sposób rozumienia ruchu. Cele nie są tu estetyczne, a tradycyjne pojęcie tańca zostaje znacznie rozszerzone. Twórcy teatru tańca rezygnują z popisowych figur tanecznych, z repertuaru kroków baletu klasycznego. Szukają przyczyny ruchu zarówno w ciele (koncentrując się przy tym głównie na siłach, które na nie oddziałują), jak i w sferze emocjonalnej, decydującej o wyrazie. Taniec, który rezygnuje z popisowych efektów, który przestaje przyciągać uwagę głównie ze względu na formę, staje się istotnym środkiem przekazu treści zawartych w spektaklu. Nie pełni roli dominującej, lecz współtworzącą przedstawienie. Ruch nie obrazuje konkretnych sytuacji, tworzy własny język, który odczytywany jest za pomocą nawyków na poziomie fizycznym.

W teatrze fizycznym taniec wyrasta z gestu, jest podpatrywaniem codziennych ludzkich zachowań, jest przypominaniem sobie wydarzeń przeszłych, swoich wrażeń i emocji. W tym sensie tańcem stają się nawet najprostsze ruchy, na przykład ludzie, którzy spacerują w rytm własnych oddechów. Obsesyjnie powtarzane gesty tworzą specyficzny taniec, w którym na pierwszy plan wyłaniają się emocje. Ruch może być czynnikiem decydującym o tym, czy zaliczamy danych bohaterów do grupy ludzi żyjących według jakichś konwenansów, czy do grupy osób nieprzystosowanych.

Teatry indyjskie lub japońskie odwołują się do starych wierzeń, obrzędów i ludowej estetyki brzydoty; inspiracja nierzadko jest też wyrażana w sposób ekspresyjny, na przykład koncepcja teatru okrucieństwa; takie inspiracje w działaniach teatralnych powodują, że teatr ten sam w sobie jest świętem i rytuałem, wyzwalającym wewnętrzną energię i eksplorującym mroki nieświadomości. Z premedytacją ukazuje zakazane dotąd obszary życia. Nie opiera się on na żadnej technice, w tradycyjnie rozumianym sensie techniki tanecznej. Zamiast choreografii czy pozycji tanecznej proponuje „totalną obecność”, którą można osiągnąć dzięki przyjęciu przez tancerza szczególnej psychofizycznej postawy, która nie oznacza stanu fizycznego ciała, ale stan umysłu czy raczej jedność ciała i umysłu. Stan ten – podobny świadomemu śnieniu – jest przekroczeniem dualizmu przedmiot–podmiot, świadomość–nieświadomość. Ciało tancerza nie jest obiektem kontrolowanym i kierowanym przez wolę podmiotu. Taniec taki jest procesem czystego doświadczenia (medytacją w ruchu), w którym to nie tancerz tańczy, ale „jest tańczony”.

Kończąc rozważania na temat teatru fizycznego, chciałabym przypomnieć, że w tym teatrze najważniejsza jest sytuacja komunikacji i relacji, która zachodzi między partnerami w tańcu, w ruchu. W naszej kulturze znamy pojęcie wolnej woli i odpowiedzialności za „sprawne” działanie wolnej woli człowieka. Gdyby jednak można było sobie wyobrazić

działanie woli ciała i odpowiedzialność za tę wolę (odpowiedzialność nie w obliczu popełnionego czynu – wydarzenia, lecz odpowiedzialność, która jest świadomością ciała), byłibyśmy blisko teatru fizycznego. Ten rodzaj postrzegania swego ciała jako elementu w kosmicznym modelu symetrii, modelu o równoczesnym biologicznym odwzorowaniu, wiąże się z pewnym typem umysłowości, którą za Claude’em Lévi-Straussem nazwalibyśmy „pierwotną”, gdyż rządzi się ona prawem metonimii, gdzie figura wzajemnej ekwiwalencji elementów symetrycznych, ciał symetrycznych, aktów symetrycznych jest typem konstruowania komunikatu albo raczej jego krystalizacji z ciągłości i nieprzerwalności świata; typem przemiany rzeczywistości w komunikat. W teatrze mamy do czynienia przeciwieństwem z rzeczywistością, której jednym z powołań jest być komunikatem.

Pamięć ludzką cechuje resentyment, proces przypominania sobie wydarzeń minionych, trwanie w przeszłości. Okazuje się, że ludzkie ciało również może stać się „przechowalnią” tego, co w całym doświadczeniu rzeczywistości zapamiętał człowiek. Wydarzenia społeczne i polityczne także (w pewnym sensie) determinują pamięć ciała. Jest ona nie tylko odtwórczym prezentowaniem ćwiczeń ruchowych, ale też prezentuje zmysłowy świat człowieka, który funkcjonuje w danej kulturze. Nie trzeba być tancerzem i profesjonalistą, by zostało uruchomione działanie pamięci ciała, ponieważ jest ona nieodłącznym elementem naszego świata, jest modalna. Zaznaczyć należy, że cechuje ją nie tylko powtórzenie wyćwiczonych ruchów i choreografii, jest ona zdeterminowana społecznie, politycznie i kulturowo. To, co dzieje się w otaczającej nas rzeczywistości, ma wpływ na to, jak nasze ciało odtwarza, jaka jest nasza pamięć ruchowa, mnemotechnika. Nie trzeba być wnikliwym odbiorcą i obserwatorem, aby zobaczyć, że ta odtwarzana, fizyczna pamięć jest za każdym razem inna, zależna od naszej obecnej kondycji psychicznej i fizycznej.

Myślę, że próba znalezienia jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy teatr fizyczny jest „cieleśnym”, a może „becieleśnym”, pozostaje niemożliwa. Ciało (materialny nośnik znaczenia) musi współgrać z bezcieleśnością (sferą psychiczną, emocjonalną, pamięciową). Oczywiście jest przeciwieństwem, że materia tworzy jedność z formą, że sacrum nie może istnieć bez profanum. Te sfery łączą się ze sobą i przenikają, nie są jasno odgraniczone. Aby jednak proces twórczy był autentyczny i angażował odbiorcę, bardzo ważna jest tak zwana „becieleśność” – to emocje, przypominane wrażenia, wyuczone nawyki powodują, że cieleśność zostaje uruchomiona i staje się autentyczna, prawdziwa. Becieleśność wyraża się właśnie w procesach pamięciowych, w momencie pracy ze swoją pamięcią, gdy angażujemy umysł. To zaangażowanie pociąga za sobą zaangażowanie ciała i wyrażanie znaczeń za pomocą ruchu, gestów i mimiki.

BIBLIOGRAFIA

Bauman Z., *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995.

Chałupnik A., *Stygmatyzacja ciała*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, (red.) L. Kolankiewicz, Warszawa 2005.

Grotowski J., *Esercizi*, [w:] *Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959–1969*, „Performer”, 4/2012.

- Grotowski J., *Ku teatrowi ubogiemu*, Wrocław 2007.
- Kosiński D., *Słownik wiedzy o teatrze*, Warszawa–Bielsko-Biała 2008.
- Lévinas E., *Całość i nieskończoność: esej o zewnętrzności*, Warszawa 1998.
- Lévinas E., *Inaczej niż być lub ponad istotą*, Warszawa 2000.
- Lévinas E., *Znaczenie a sens*, „Literatura na Świecie”, nr 11–12, 1986.
- Royce Peterson A., *Antropologia sztuk widowiskowych*, Warszawa 2010.
- Royce Peterson A., *Antropologia tańca*, Warszawa 2014.
- Schneider R., *Performans pozostaje*, [w:] *Re//mix. Performans i dokumentacja*, (red.) D. Sajewska, T. Plata, Warszawa 2014.
- Skrypt wykładów opracowanych dla Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury, (red.) B. Kręcielewska, Biblioteka Narodowa, 11076735.
- Taylor Ch., *Etyka autentyczności*, Kraków 1996.
- Taylor D., *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORewhat studies?*, „Didaskalia”, kwiecień 2014.
- Ziółkowska B., Cwojdzińska A., Chołody M., *Ciało w kulturze i nauce*, Warszawa 2009.
- <http://exerese-monobloc.januszorlik.com/>.