

# Lilianna Bieszczad

---

## "Ciało w ruchu" materia improwizacji tanecznej?

---

Sztuka i Filozofia 37, 136-147

---

2010

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Lilianna Bieszczad

## „Ciało w ruchu” materia improwizacji tanecznej?

Fenomenolog Jan Patočka sprowadza pierwotne doznanie podmiotu ożywionego do doznania kinestetycznego, konkretnie odczucia intencjonalnego ruchu własnego ciała. W jego koncepcji poruszenie dowolnej części ciała jest równoznaczne z ustanowieniem swego ciała (siebie) jako podmiotu<sup>1</sup>. Podobny typ myślenia spotykamy u Merleau-Ponty’ego<sup>2</sup>. Podkreśla on, że pierwotnie postrzegamy swoje ciało nie z zewnątrz, uprzedmiotawiając je za pomocą wzroku, ale od wewnątrz, doświadczając ruchu własnego ciała. Świadomość bycia podmiotem pojawia się na poziomie aktów cielesnych. Przyjęta przez Patočkę i Merleau-Ponty’ego perspektywa badawcza wskazuje na istnienie wzajemnego warunkowania się podmiotowości i ruchu. Nie tylko poruszanie się pozwala na osiągnięcie świadomości bycia podmiotem, lecz także to, jak ujmowany jest podmiot, wpływa na rozumienie wykonywanego przez niego ruchu. Podobna zależność występuje także w odniesieniu do tańca, zwłaszcza w najnowszych jego formach. Jak ważne jest filozoficzne ujęcie podmiotu tańczącego dla rozumienia wykonywanego przez niego ruchu, zaprezentujemy na przykładzie koncepcji Merleau-Ponty’ego, który inspirował nas do spojrzenia na historię zmian form ruchowych w tańcu w kontekście szerszych przemian w rozumieniu kategorii podmiotu czy ciała (a nawet cielesności)<sup>3</sup>.

Przedmiotem naszych rozważań uczynimy „ciało w ruchu” w nawiązaniu do koncepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego wyrażonej w *Fenomenologii percepcji*. Przyjmujemy założenie, że promowane przez autora spojrzenie na świat poprzez pryzmat ciała szczególnie przystaje do współczesnej problematyki tanecznej. Zakładamy, że pojęcia: ciała własnego, subiektywnej przestrzeni doświadczenia świata, ruchu jako „nakierowania na” świat mogą stanowić pewne narzędzie filozoficznej eksploracji fenomenu tańca w kontekście przemian w XX i XXI wieku. W centrum rozważań stawiamy zaś pytanie, czy ujęcie ciała w kategoriach podmiotowych, a nie przedmiotowych, pozwoli na pełniejsze ujęcie roli tancerza w najnowszych improwizowanych formach tanecznych?

Kiedy w *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty porusza problem bezpośredniego przeżywania świata za pomocą ciała i mówi o kierowaniu się cielesnym

<sup>1</sup> Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice*, Universitas, Kraków 2006, ss. 242 i n.

<sup>2</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.

<sup>3</sup> Szczegółowa analiza zmian w pojmowaniu ruchu tanecznego na przestrzeni wieków została dokonana w artykule autorstwa L. Bieszczad: „Nowa jakość estetycznego odczuwania?” (tekst jest przygotowywany do druku).

doznaniem, które jeszcze nie jest ujęte przez intelekt, to wydaje się, że postulat kierowania się ciałem jeszcze na poziomie przedrefleksyjnym, bez udziału husserlowskiej świadomości, można doskonale zobrazować na przykładzie działań tancerza. Kiedy tancerz porusza się, tańczy, to wsłuchuje się we własne ciało, które nakazuje mu podjęcie takich, a nie innych działań, wykorzystując pamięć ciała wyuczoną podczas wieloletniej praktyki życiowej<sup>4</sup>. Trzeba jednak pamiętać, że istnieją różne koncepcje tańca i różne techniki taneczne, nie zawsze potwierdzające mechanizm przedrefleksyjnego działania<sup>5</sup>. Proces nauki tańca klasycznego polega wprawdzie na ćwiczeniu ciała w celu utrwalenia kolejności wykonywanych ruchów, by w odpowiednim momencie, prezentacji tańca, mechanicznie odtworzyć przygotowany wcześniej fragment utworu tanecznego. W przypadku klasycznej techniki tanecznej ciało jest traktowane jako przedmiot poruszający się w przestrzeni (i czasie), wyznaczonej geometrycznymi punktami odniesień<sup>6</sup> i dlatego inaczej rozumiany jest proces zapamiętywania jego ruchów. Tymczasem Merleau-Ponty, zmieniając dualistyczne rozumienie ciała, zmienia sposób rozumienia jego doznań i rezygnuje z asocjacyjnego modelu powszechnie przyjmowanego przez teoretyków i praktyków tańca<sup>7</sup>. Ponadto, choć wzorem dla swoich rozważań czyni ruch, to w konsekwencji chodzi mu o egzystencję i proces percypowania świata, o uwzględnienie roli ciała w percepcji, co czyni w kontekście krytyki filozoficznych ujęć Husserla i Heideggera. Poruszające się ciało własne ujmowane jest przez niego jako źródło komunikacji podmiotu ze światem. Skutkiem tego używane przez niego pojęcia: „ruch”, „motoryka”, „działanie” nie muszą być kompatybilne z ruchem tanecznym i miejscami zupełnie do niego nie przystają, wkraczają bowiem w obszar badań o charakterze egzystencjalnym. Dodatkową trudność stanowi fakt, iż Merleau-Ponty opiera swoją koncepcję na krytyce podstaw fizjologii, psychologii postaci i behavioryzmu, którą przeprowadza już w *Strukturze zachowania*<sup>8</sup> i korzysta z terminologii zaczerpniętej z psychologii opisowej. Należy ponadto pamiętać o tym, że autor *Fenomenologii percepcji* posługuje się często metaforycznym językiem, nie

<sup>4</sup> Na temat specyfiki pojęcia schematu ciała i procesów zapamiętywania ruchu ciała w koncepcji Merleau-Ponty'ego zob.: M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, ss. 118 i n., M. Maciejczak, *Świadomość i sens: Kant, Brentano, Husserl, Merleau-Ponty*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2007, ss. 56 i n.

<sup>5</sup> Przyjęcie tezy, że tancerz korzysta z nawyków ciała, ponieważ gdy słyszy konkretny utwór muzyczny (przy którym wielokrotnie ćwiczył pewne mechanizmy ruchowe), wykonuje odruchowo taki a nie inny ruch, nie przesądza jeszcze o fakcie istnienia bezrefleksyjnego doznania ruchu. Można wprawdzie założyć, że nauka techniki tanecznej oparta jest na nawykach ciała, ale są one świadomie wypracowane. Wówczas owe nawyki są wynikiem wieloletniego ćwiczenia ciała i nie powstają w oparciu o wewnętrzne, bezrefleksyjne doznania ciała, ale wręcz przeciwnie, poprzez regularne ćwiczenie go i obserwację z zewnątrz pożądanego efektu. Zwykle odbywa się to w ten sposób, że trener pokazuje i kontroluje pewne ruchy, które potem są powtarzane przed lustrem, aby je utrwalić.

<sup>6</sup> W ten sposób ujmowany jest ruch taneczny w wielu opracowaniach na temat tańca. Przykładowo Rudolf Laban proponował, aby ująć ruch ciała tancerza zgodnie z platońskim kształtem ikosaedru. Zob. na ten temat I. Turska, *Spotkanie ze sztuką tańca*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000, s. 82.

<sup>7</sup> Za ujęciem tańca stoi tradycyjny sposób wyjaśnienia procesu postrzegania własnego ciała w kategoriach asocjacyjnych. Przyjmuje się, że ciało postrzegamy od wewnątrz jako pewną spójną, zwartą, nierozczłonkowaną całość, na bazie doświadczeń zgromadzonych w dzieciństwie, poprzez powiązanie treści dotykowych, słuchowych, wzrokowych itd., wynikających z poruszania własnym ciałem. Poruszanie się jest wykorzystaniem gotowych do użycia, a wypracowanych wcześniej schematów ruchu.

<sup>8</sup> M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Presses Universitaires de France, Paris 1942.

pozwalając interpretatorowi na pełną precyzję pojęciową także w kontekście analiz na temat tańca, zachęcając raczej wzorem mistrza do „ślizgania się” po powierzchni konotacji i skojarzeń pojęciowych.

Uwagi Merleau-Ponty’ego nabierają szczególnego znaczenia dopiero w kontekście najnowszych działań tanecznych, zwłaszcza improwizowanych, które wymagają zupełnie odmiennej od klasycznych form nauki „techniki”<sup>9</sup>. Improwizacja w tańcu stanowi wzorcowy przykład eksplorowanej przez Merleau-Ponty’ego sytuacji, w której podmiot (tancerz) poddając się doznaniom ciała podejmuje (w nowym miejscu i w nowej niezaaranżowanej wcześniej sytuacji) takie, a nie inne działania ruchowe. Jedną ze znanych współczesnych choreografek Ivonne Rainer wyjaśnia, na czym polega jej taniec tymi słowami: „Sądzę, że najpierw przychodzi mi impuls. Wówczas ja w dalszym ciągu oceniam sytuację, widzę i podejmuję decyzję. I mogę wybrać nie poddawanie się impulsowi. Nie będę z tego wyprowadzała żadnego rozwiązania. I mogę wybrać nie poddawanie się impulsowi. (...) Wybieram robienie tego, wybieram zagranie sztuki w ten sposób. Można mieć szczęście dopasowania się do własnych instynktów. Można podjąć ryzyko działania chociaż żadnej innej możliwości nie ma. Obciążona nadzieją, sferą działania, czegoż można więcej życzyć sobie?”<sup>10</sup> Słowa Rainer mogą stanowić motto działań tanecznych z 2. połowy XX wieku, kiedy nasilają się sytuacyjne eksperymenty taneczne nastawione na samo dzianie się „tu i teraz”, happening, zdarzenie („event” z jęz. ang.)<sup>11</sup>. Mechanizm podobnych, improwizowanych działań tanecznych wyjaśnia fenomenolog Maxine Sheets-Johnstone, która w pracy „Primacy of Movement” opisuje je w kategoriach „thinking in movement”, kinetycznej inteligencji<sup>12</sup>. Jak tłumaczy, tancerz improwizując nie ma czasu na myślenie o ruchu ani symbolicznie, ani w kategoriach pojęciowych, nie wykorzystuje też skojarzeń ruchowych. Kiedy podejmuje aktywność ruchową, to odbywa się to „tu i teraz”. Jest to moment odruchu, nagłej zmiany w sposobie zachowania w danym miejscu, w konkretnej sytuacji, niepozwalający na konceptualne zapośredniczenie ruchu, pierwotność myśli względem ruchu. Dlatego Sheets-Johnstone charakteryzuje improwizację jako „eksplorowanie świata poprzez ruch”, niezależnie od tego, jak improwizacja taneczna jest rozumiana<sup>13</sup>, wykazując, że w tańcu procesy poruszania się i percepcji są nierozzerwalnie ze sobą splecione. W koncepcji Merleau-Ponty’ego widoczny jest motyw przytoczony przez Maxine Sheets-Johnstone dotyczący wzajemnych powiązań ruchu i percepcji, ponieważ „poruszać swoim ciałem to

<sup>9</sup> Por. A. Cooper Albright, „Contact Improvisation at Twenty Five”, w: *Taken by Surprise*, ed. A. Cooper Albright, D. Gere, Middletown, Connecticut 2003, ss. XIII i n.

<sup>10</sup> B. Sier-Janik, *Post modern dance: zarys problematyki – twórcy i techniki*, Centrum Edukacji Artystycznej: Centrum Animacji Kultury, Warszawa 1995, s. 37.

<sup>11</sup> W eksperymentalnych działaniach przodują artyści ze Stanów Zjednoczonych, związani z Judson Dance Theatre, Grand Union, ale też i inni, np. M. Cunningham. Tworzywem większości tanecznych działań staje się ruch codzienny, rezygnuje się ze stylizacji ruchu, na rzecz aleatoryzmu, eksperymentuje się miejscami wystawienia, anektując przestrzenie nieformalne, jak boisko koszykówki czy dachy Manhattanu.

<sup>12</sup> M. Sheets-Johnstone, *The primacy of movement*, John Benjamins Pub., Amsterdam and Philadelphia 1999.

<sup>13</sup> M. Sheets-Johnstone określa w ten sposób każdą improwizację taneczną. Teza ta jest dość kontrowersyjna, ponieważ istnieją zasadnicze różnice w pojmowaniu ruchu improwizowanego, np. Trisha Brown poddaje improwizację strukturalnej kontroli, a z kolei Anna Halprin ujmuje improwizację jako wsłuchanie się we własne ciało w zgodzie z naturą, dz. cyt., s. 488.

zmierzać dzięki niemu ku rzeczom, to pozwalać mu odpowiedzieć na ich wezwanie, które dociera do niego bez żadnego przedstawienia”<sup>14</sup>. Píše on: „Ruch nie jest myśleniem ruchu, a przestrzeń cielesna nie jest przestrzenią myśląną, czy przedstawianą”<sup>15</sup>. W ujęciu Merleau-Ponty’ego percepcja jest pierwotnym związkiem ze światem, jest to działanie ciała wobec świata zewnętrznego – świata przedmiotów, sposób bycia ciała-podmiotu, „nakierowanie” na świat. Ale percepcja jest przez niego ujmowana inaczej aniżeli w tradycji filozoficznej, co wiąże się z przyjęciem koncepcji doznającego jeszcze na poziomie ciała „bezosobowego się” i wpływa na podmiotowe ujęcie ciała. Percepcja w ujęciu Merleau-Ponty’ego „nie jest więc aktem osobowym”, ale, jak mówi Migasiński, jest „stosunkiem do bytu”, czymś wcześniejszym wobec myśli teoretycznej, dlatego nie należy mówić o podmiocie percepcji w kategoriach świadomości, a w kategoriach „egzystencji”<sup>16</sup>. Egzystencja zaś, jak podkreśla Piotr Mróz, jest „możliwością ruchu ku światu”<sup>17</sup>, specyficznego ruchu związanego z nadawaniem sensu, z otwieraniem się na wieloaspektowość i wielohoryzontowość świata. „Percepcja bowiem, widziana od wewnątrz, nie zawdzięcza niczego temu, co wiemy skądinąd o świecie, o takich bodźcach, jakie opisuje fizyka, i o takich narządach zmysłowych, jakie opisuje biologia. Nie prezentuje się ona pierwotnie jako wydarzenie w świecie, do którego można zastosować na przykład kategorię przyczynowości, lecz jako od-tworzenie, re-konstytucja świata w każdej chwili. Jeśli wierzymy (...) w świat fizyczny, w „bodźce” (...) to jest tak przede wszystkim dlatego, że posiadamy obecne i aktualne pole percepcyjne (...)”<sup>18</sup>. Tak rozumiana percepcja nie może być wyjaśniania w kategoriach odbierania bodźców czy gromadzenia wrażeń, jak w stanowisku empirycznym, implikującym już pewną formę konceptualizacji, porządkowania materiału bodźcowego przy udziale świadomości czy intelektu, zaprzepaszczających źródłowe doznanie ciała. Może zaś oznaczać podejmowanie ruchu w sytuacji „tu oto”, w konkretnym miejscu i momencie, wyjaśniając twórczość taneczną Yvonne Rainer opisaną przez Barbarę Sier-Janik takimi słowami: „Cel swój chciała osiągnąć poprzez obiektywne ukazanie idealnej harmonii pomiędzy odczuciem i ruchem, pomiędzy zaangażowaniem umysłu a pracą mięśni bez podkładu narracyjnego, bez motywacji psychologicznej i nadmiernej personalizacji”<sup>19</sup>.

Spojrzenie na taniec (nie tylko ten najnowszy) przez pryzmat koncepcji Merleau-Ponty’ego otwiera nowe perspektywy rozumienia ruchu i związanych z nim pojęć „przestrzeni” czy „czasu”. Należy zapomnieć o patrzeniu na ciało w kategoriach zewnętrznych, przedmiotowych, jak na przykład w ujęciu Ireny Turskiej<sup>20</sup>. Merleau-Ponty’emu chodzi bowiem o element doświadczeniowy, percepcję świata, gdy pierwszym motorem działań jest poddanie się własnemu ciału, gdy zapomina się o podziale na ciało i rozum, wewnątrz i zewnątrz,

<sup>14</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 158.

<sup>15</sup> Tamże, s. 157.

<sup>16</sup> J. Migasiński, *Merleau-Ponty*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995, s. 36.

<sup>17</sup> P. Mróz, *Sztuka jako projekt. Filozofia i estetyka Maurice’a Merleau-Ponty’ego*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002, s. 57.

<sup>18</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 227.

<sup>19</sup> B. Sier-Janik, dz. cyt., s. 36.

<sup>20</sup> I. Turska, dz. cyt., ss. 32-48.

a binarne opozycje schodzą na plan dalszy. Także w tym kontekście można lepiej zrozumieć improwizacyjne taneczne osiągnięcia, w których chodzi o doznaniowy, w tym sensie bardziej „cielesny” impuls podjęcia ruchu, kiedy pojęcia takie jak „rozum”, „świadomość”, nie zniewalają już „czującego” ciała, kierującego się jakby swoją inteligencją. Przyjrzyjmy się zatem bardziej szczegółowo koncepcji ciała i ruchu w ujęciu Merleau-Ponty’ego, bo w świetle nowatorskich ujęć terminologicznych używanych przez autora nasuwa się wątpliwość co do tego, jak należy rozumieć ruch w jego koncepcji. Naszym zadaniem będzie prześledzenie dylematów w aspekcie rozumienia ruchu ciała własnego.

Jeśli przyjąć dość ryzykowną tezę, że refleksja fenomenologiczna Merleau-Ponty’ego może pomóc w wyjaśnieniu zmian w pojmowaniu tańca pod koniec XX wieku, to trzeba pamiętać o „wywrotowości” myśli autora *Fenomenologii percepcji* w kontekście rozumienia ciała, sprowadzając nasze dywagacje jedynie do poziomu luźnych analogii. Większość kategorii pojęciowych, które Merleau-Ponty stosuje do opisu ruchu, wynika z przyjętej przez niego koncepcji ciała. Nie ma natomiast wystarczających podstaw do tego, żeby uznać, że w analizowanych przez nas przykładach postaw tanecznych także takie ujęcie się pojawia. Istnieją jedynie pewne podobieństwa w zakresie sposobu podchodzenia do ruchu, na przykład w kontekście zwrócenia obecnie w tańcu większej uwagi na doznania i możliwości motoryczne ciała. Tymczasem według Merleau-Ponty’ego, ciało własne to nie bryła fizyczna, ale ciało aktywne, żywe, które tworzy się dzięki działaniu względem świata. Jest podmiotem nakierowanym na określone cele i zadania. Ciało jest „zbiornikiem nieokreślonej siły”, którego nie oddają procesy biologiczne i fizyczne i nie można go w tych kategoriach opisać<sup>21</sup>. Jego celem jest takie usytuowanie się względem przedmiotów, aby w danej sytuacji poznawczej najlepiej się prezentowały. Czym jednak jest owo usytuowanie względem przedmiotów i jak to się ma do aktywności ruchowej podmiotu w przestrzeni, zwłaszcza gdy przestrzeń to przestrzeń sytuacyjna, a nie obiektywna, a wszelka perspektywa spoglądania na poruszające się ciało jest perspektywą poprzez doznania ciała? W kontekście tańca dość łatwo taką sytuację można zilustrować, wtedy gdy tancerz porusza się na scenie względem pewnych rekwizytów, zbliżając się doń bądź oddalając od nich, krążąc wokół nich (eksponując je) bądź pozostawiając je poza zasięgiem ruchu ciała. E. Selden nawet w kontekście klasycznych praktyk baletowych mówi o projektowaniu przestrzeni przez ciało, mając na uwadze, że ruch tancerza określa miejsce, w którym występuje, prezentując je odbiorcy w postaci zbliżeń i oddaleń, wykreślenia pól centralnych i marginalnych, dzieląc je na wiele kawałków albo jednocząc w jedną całość<sup>22</sup>. Jest to symboliczna prezentacja otoczenia/świata za pomocą ruchu<sup>23</sup>. Spróbujmy zastanowić się nad tym, jaką interpretację zyskuje owa taneczna prezentacja przestrzeni świata poprzez ruch w koncepcji Merleau-Ponty’ego?

<sup>21</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, ss. 91 i n.

<sup>22</sup> E. Selden, *Dancer’s Quest; Essays on the Aesthetic of the Contemporary Dance*, University of California Press, Berkeley 1935, s. 13.

<sup>23</sup> Symboliczna prezentacja przestrzeni w tańcu odbywa się za pomocą różnych form ruchowych, np. poprzez wyznaczanie pól centralnych sceny przez solistę, jak i grupy tancerzy, którzy poprzez wspólne ruchy prezentują przestrzeń na scenie, np. przyjmując pewne linie wokół tańczącej centralnie jednej osoby albo decentralizując przestrzeń sceny, gdy brak takiego lidera.

Zacznijmy od kwestii kluczowej dla Merleau-Ponty’ego, od wyróżnienia roli doznania ciała własnego w ruchu, w którym sytuuje się w przestrzeni świata. W ujęciu autora *Fenomenologii percepcji* jest to rodzaj doznania wewnętrznego i jest to pierwszy etap aktywności ludzkiej, który dopiero później podlega konceptualizacji, ale pozwala już na pewną orientację w świecie. „(...) [D]oświadczenie ciała własnego przeciwstawia się ruchowi refleksyjnemu, który odrywa przedmiot od podmiotu i podmiot od przedmiotu i który daje nam tylko myśl o ciele albo ideę ciała, a nie doświadczenie ciała lub ciało rzeczywiste”<sup>24</sup>. Na etapie doznania pierwotnego doznaje bezosobowe „się”, nie ma jeszcze świadomości podmiotu, nie ma podziału na ciało i duszę. Przyjęta przez Merleau-Ponty’ego koncepcja, że praktyka poznawcza ciała-podmiotu rozpoczyna się od cielesnego doznania ruchu, zmienia zatem rozumienie świadomości podmiotu władającego ciałem<sup>25</sup>. Formułuje on bowiem swoje poglądy na temat świadomości zarówno w opozycji do ujęć starożytnych, jak i nowożytnych, reprezentowanych przez Kartezjusza, a przejętych przez Hume’a, Locke’a czy Kanta. Według niego, świadomość nie jest „władzą pojęć”, nie jest „swobodną kreacją w aktach nadawania sensu”, nie jest „czystym myśleniem”, „ja myślę”. Jest to świadomość poprzez „władanie ciałem”. Ta świadomość nie wiąże się z subiektywnym aktem introspekcji, tylko znajduje się na poziomie ciała i nie ma jasności oraz przejrzystości, jak u Kartezjusza. Nie jest to też świadomość stematyzowana, która konstytuuje, czy spełnia akty, jak u Husserla. Merleau-Ponty krytykuje, jak mówi „filozofię świadomości konstytuującej”, której przykładem jest koncepcja Kantowska<sup>26</sup>. A wszystko dlatego, że ciało jest intencjonalne, samo uczy się i orientuje w świecie i w tym sensie jest świadome<sup>27</sup>. Kluczem do zrozumienia świadomości na poziomie ciała staje się więc pojęcie intencjonalności. To dzięki niej ciało zajmuje pewną wstępną, nieskonceptualizowaną pozycję względem świata i dlatego motoryczność w ujęciu Merleau-Ponty’ego należy zrozumieć jako „źródłową intencjonalność”<sup>28</sup>. Jak pisze Maciejczak, „w ruchu ciała dokonuje się rozwinięcie jego intencjonalności – przyswajanie, przedjęzykowe rozumienie świata”<sup>29</sup>. Merleau-Ponty, zmieniając radykalnie dotychczasowy, pokartezjański sposób mówienia o relacji ciało – świadomość, nie wyjaśnia jednak w sposób satysfakcjonujący pojęcia intencjonalności. Wiemy, że występuje ona na poziomie ciała, co jest równoznaczne z tym, że ruch nie jest wynikiem oddziaływań świadomości na ciało. Jeśli jednak w jego koncepcji intencjonalność stanowi istotową własność ciała własnego, to czy każdy ruch ciała jest ruchem

<sup>24</sup> Cyt. za: M. Murawska, *Problem innego: analiza porównawcza intersubiektywności Maurice’a Merleau-Ponty’ego i Emmanuela Lévinasa*, Wydział Filozofii i Socjologii UW, Warszawa 2005, s. 20.

<sup>25</sup> Według Merleau-Ponty’ego, ciała nie można określić korzystając z przyjętych w spadku po Kartezjuszu rozróżnień na byt przedmiotowy i podmiotowy, czy tym bardziej biologiczny i psychiczny. Merleau-Ponty zaprzecza wizji, w której na ciało jak na przedmiot działają bodźce z zewnątrz, a podmiot analogicznie w postrzeżeniu kreuje wrażenia, za co odpowiada empiryczna koncepcja. Nie satysfakcjonuje go także podejście czysto neurofizjologiczne, w którym bodźce z zewnątrz przekładają się na nerwy, świadomość zostaje sprowadzona do procesów w mózgu, a ciało porusza się na bazie sprzężenia zwrotnego.

<sup>26</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, ss. 14 i n.

<sup>27</sup> Por. M. Maciejczak, *Świadomość i sens*, ss. 58 i n.

<sup>28</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 409.

<sup>29</sup> M. Maciejczak, *Świat według ciała w „Fenomenologii percepcji” M. Merleau-Ponty’ego*, Wydawnictwo Comer, Toruń 1995, s. 43.

intencjonalnym i czy ruch ujmowany w kategoriach w zewnętrznej względem niego obiektywnej przestrzeni, do takiego ruchu należy?

Powróćmy jeszcze raz do kwestii doznania ruchu i zastanówmy się nad jego mechanizmami. Uwagi na ten temat możemy zebrać w trzech punktach:

Po pierwsze, kiedy ciało porusza się, to czuje to „tu” i „teraz” i jest to doznanie bez jasnego i wyraźnego określenia konceptualnego, bez tematyzowania, i wiąże się ono z „horyzontem” patrzenia poprzez ciało i z koniecznością uwzględnienia możliwych horyzontów przedmiotów, „postaci” świata<sup>30</sup>. W tym sensie doznanie ruchu ręki czy nogi potwierdza istnienie takiego typu percepcji, właśnie na poziomie przedrefleksyjnym.

Po drugie: dzięki temu, że ciało się porusza, to czuje, że może („ja mogę”), czyli że coś jest w jego zasięgu, władaniu, zależy od niego, wyznacza perspektywę, dzięki której może działać<sup>31</sup>. Jak mówi Maciejczak „ja mogę” wskazuje na źródłową intencjonalność ciała będącą w opozycji do pojęcia świadomości Husserlowskiej, która stanowi ostateczny punkt odniesienia każdej perspektywy<sup>32</sup>. W świetle rozważań Merleau-Ponty’ego „ja mogę” można zinterpretować w ten sposób, że podmiot „może” nakierować się na pewne zadania i cele, bo ma możliwość wykorzystania struktur nawykowych, które już posiada, a także tych, które jeszcze wypracuje w przyszłości.

Po trzecie, to, że podmiot patrzy z punktu „tu” i „teraz” (miejsce, z którego wychodzą perspektywy) wskazuje na pewną sytuacyjność spojrzenia ciała własnego i perspektywiczność jego usytuowania, co z kolei wiąże się z pojęciami czasu i przestrzeni<sup>33</sup>. To dzięki temu, że ciało porusza się, osiąga pewne rozumienie czasu i przestrzeni, tylko że obydwie kategorie są przeżywane od wewnątrz, czyli nie stanowią obiektywnych punktów odniesienia. „Ostatecznie moje ciało jest nie tylko dla mnie fragmentem przestrzeni, ale przestrzeń nie istniałaby dla mnie, gdybym nie miał ciała”<sup>34</sup>. Można to rozumieć w ten sposób, że kiedy poruszamy się, to oswajamy się z pewnym usytuowaniem przestrzennym, które jest jednak jedną z wielu momentalnych perspektyw spojrzenia na świat. A idąc dalej, można powiedzieć, że w wyniku moich doświadczeń patrzę na świat w kategoriach czasowo-przestrzennych, czyli przestrzeń i czas stają się w tym sensie kategoriami apriorycznym (podobnie jak u Kanta) jako stałe atrybuty ruchu, tyle że nie są to formy transcendentального podmiotu, ponieważ są wywiedzione z doznań ciała i występują w ciągle zmieniających się konstelacjach.

<sup>30</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, ss. 118 i n.

<sup>31</sup> W jaki sposób przebiega doznanie ciała? My jako ciało jesteśmy nakierowani na rzeczy jakby w gotowości i dlatego one nas pobudzają „bez pośrednictwa wyraźnej reprezentacji w świadomości”. Można to rozumieć w ten sposób, że podmiot niejasno doznaje, nie zna celu i zadania, ale to doznanie istnieje i trzyma go w gotowości.

<sup>32</sup> M. Maciejczak, *Świat według ciała*, s. 42.

<sup>33</sup> Nie mamy wystarczająco dużo miejsca, aby wyjaśnić kwestie rozumienia terminów „tu” i „teraz”. Merleau-Ponty’emu nie chodzi jednak o punktowe rozumienie czasu i przestrzeni. W kontekście właśnie pojęć takich, jak ‘tło’ czy ‘horyzont’ znosi on perspektywę patrzenia na ruch w kategoriach obiektywistycznych czy fizykalnych. Na temat koncepcji czasu u Merleau-Ponty’ego zob. *Wokół fenomenologii francuskiej: możliwości, pokrewieństwa, konfrontacje*, red. I. Lorenc, J. Migasiński, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2007, s. 50-75. Na temat pojęcia przestrzeni zob. M. Maciejczak, *Świat według ciała*, ss. 99-116.

<sup>34</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 121.



Jak już powiedzieliśmy, Merleau-Ponty, charakteryzując ruch w kategoriach jego doznania, dowodzi istnienia tej fazy kontaktu ze światem, która odbywa się na poziomie ciała. W ten sposób broni podmiotowego charakteru ciała własnego, podkreślając jego ukierunkowanie, nastawienie „na” świat, za które odpowiada intencjonalność. Określa ruch w perspektywie sytuacyjnej i momentalnej, w odniesieniu do tła, względem którego widać zmianę w usytuowaniu obiektu. Przyjęta przez niego koncepcja ciała własnego pociąga zatem za sobą zmianę całego „instrumentarium” ciała, rozumienia wykonywanego przez niego ruchu, a także pojęć czasu i przestrzeni. Wypowiedzi autora *Fenomenologii percepcji* „przesycone są” szczególnie pojęciami związanymi z kategorią przestrzeni, która ze względu na niedualistyczne ujęcie ciała, ma odmienną od Kartezjańskiej proveniencję znaczeniową. Ponieważ we współczesnych działaniach tanecznych na pierwszym planie widoczna jest eksploracja alternatywnych przestrzeni wystawiania sztuki<sup>35</sup>, spróbujemy przyjrzeć się jej nowatorskiemu ujęciu w koncepcji Merleau-Ponty’ego. Sytuacyjne działania współczesnych tancerzy domagają się bowiem nowego określenia rozumienia ruchu ciała w przestrzeni.

Zacznijmy od tego, czy w ogóle Merleau-Ponty rozważa ruch ujmowany jako zmiana położenia względem obiektywnie istniejącej przestrzeni, ponieważ w opracowaniach teoretycznych dotyczących zwykle tańca klasycznego ruch taneczny określany jest według geometrycznie wyznaczonych punktów? W ujęciu teoretyków tańca ruch ciała tancerza obserwowany przez widza zakłada dysponowanie zewnętrzną materialnością ciała jako usytuowanego względem innych przedmiotów czy zajmowanego miejsca. A zatem skoro w koncepcji Merleau-Ponty’ego ciało to podmiot intencjonalny, a nie materialny przedmiot, który zmienia pozycję względem pewnego zewnętrznego układu odniesienia, to w jakich kategoriach określany jest ruch?

W *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty dostrzega problem istnienia ciała jako przedmiotu pośród przedmiotów i istnienie zewnętrznej obiektywnej przestrzeni, pisząc »trzeba za Kantem przyjąć „ruch jako generator przestrzeni”, ruch który jest naszym ruchem intencjonalnym w odróżnieniu od „ruchu w przestrzeni” będącego ruchem rzeczy i naszego ciała jako ciała pasywnego (corps passif)«<sup>36</sup>. Nie ignoruje on zatem faktu istnienia ciała biernego, ale nie interesuje go spojrzenie na ciało jako na przedmiot, który sytuuje się pośród innych przedmiotów. (Zaniedbuje przy tym refleksję na temat wpływu ograniczeń materialności ciała na ciało działające, co można zarzucić jego koncepcji.) Merleau-Ponty uwzględnia zatem istnienie ruchu ujmowanego w obiektywnej przestrzeni, co nie oznacza, że znajduje się on w obszarze jego zainteresowań. Chodzi mu bowiem o ciało żywe, doświadczające, czujące (la

<sup>35</sup> Eksperymentalne praktyki tancerzy rozpoczynające się od lat 60. XX wieku zmierzają w kierunku badania, eksplorowania nowych warunków wystawiania sztuki, a to badanie z konieczności odbywa się za pomocą ruchu ciała tancerza. Można to rozumieć w ten sposób, że tancerz poruszając się w nowej przestrzeni, np. na dachach Manhattanu czy na materacach, co spotykamy w działaniach Trishy Brown, musi dostosować swój ruch do miejsca prezentacji, bo inaczej poślizgnie się albo spadnie do wody. W tym sensie eksploruje nowy, niezbadany do tej pory teren działań artystycznych, bazując na odruchach nakazujących podjęcie tylko niektórych z możliwych zachowań ruchowych dostosowanych do aktualnej sytuacji.

<sup>36</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, s. 409.

chair), a nie zinstytucjonalizowane czy uprzedmiotowione. Widzimy zatem, że nie interesuje go klasycznie rozumiany ruch taneczny z racji sprowadzania ciała jedynie do elementu zmieniającego miejsce w obiektywnie wyznaczonej przestrzeni. Merleau-Ponty wielokrotnie podkreśla dość enigmatyczny zwrot, że należy „zrozumieć motoryczność jako oryginalną intencjonalność”<sup>37</sup>. Często stosowane przez niego w *Fenomenologii percepcji* pojęcia: „motoryka”, „działanie”, „ruch”, w różnych konstelacjach znaczeniowych, odnoszą się do egzystencjalnej sytuacji człowieka, a nie ruchu scenicznego. Przytoczmy kolejną wypowiedź Merleau-Ponty’ego: »Motoryczne doświadczenie naszego ciała nie jest szczególnym przypadkiem poznania; stanowi sposób docierania do świata i do przedmiotu, „praktyczną”, którą trzeba uznać za oryginalną i źródłową postać egzystencji»<sup>38</sup>. W dokonanej przez Merleau-Ponty’ego analizie ruchu znajdują się jednak ważne rozstrzygnięcia znaczeniowe dla ujęcia ruchu improwizowanego. A dzieje się tak dlatego, że ujmując on ruch z perspektywy subiektywnego doznania ciała. W jego koncepcji stwierdzenie ruchu odbywa się w odniesieniu do tła, w którym ciało funkcjonuje, a które stanowi horyzont, z którego wychodzi i aktywizuje się w gotowości do działania<sup>39</sup>. Przestrzeń jest przestrzenią sytuacyjną, co niesie za sobą kolejne konsekwencje, ponieważ decyduje o różnicy względem przedmiotowego świata<sup>40</sup>. Ciało tym bowiem odróżnia się od innych przedmiotów, że nie ma stałej pozycji, co decyduje o podmiotowym charakterze ciała, a za co odpowiada intencjonalność. Jednocześnie przestrzenność ciała jest przestrzennością przeżywaną. To ciało stanowi pewne tło, horyzont, z którego patrzymy, który nie stanowi absolutnego punktu odniesienia, ale wyznacza „sens przestrzeni obiektywnej”, bo względem niego mówimy o tym, że coś jest „na”, „pod”, „poza” itp.<sup>41</sup>. Czy tak rozumiana przez Merleau-Ponty’ego przestrzeń, jako subiektywna perspektywa patrzenia poprzez ciało, może znaleźć implikacje we współczesnej praktyce tanecznej? Spróbujmy wyróżnić co najmniej trzy sposoby rozumienia przestrzeni w koncepcji Merleau-Ponty’ego, znajdujące odzwierciedlenie w tańcu improwizowanym:

1. Przestrzeń ciała. Merleau-Ponty pisze: „przestrzenność ciała jest rozwijaniem się jego cielesnego bycia, sposobem, w jaki urzeczywistnia się ono jako ciało”<sup>42</sup>, ma zatem na uwadze sposób istnienia podmiotu, jego cielesne bycie polegające na nieustannym ruchu nakierowanym na świat. Ruch zaś musi być wyznaczony przez możliwości motoryczne ciała, możliwy zasięg ruchu ciała. Przestrzeń ciała to zatem przestrzeń ruchów, podejmowanych działań ciała, jest ona ustalona przez pewne wypracowane nawyki, które wciąż weryfikowane są przez nowe doświadczenia. „Jeżeli przestrzeń ciała i przestrzeń zewnętrzna tworzą system praktyczny, w którym ta pierwsza jest tłem, na którym może się odcinać, lub pustką, przed którą może się *pojawić* przedmiot będący celem naszego działania, to jest oczywiste, że

<sup>37</sup> Tamże, s. 157.

<sup>38</sup> Tamże, s. 160.

<sup>39</sup> Tamże, ss. 129 i n.

<sup>40</sup> M. Maciejczak, *Świat według ciała*, ss. 42 i n.

<sup>41</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, ss. 120 i n.

<sup>42</sup> Tamże, s. 170.

przestrzenność ciała urzeczywistnia się w działaniu i analiza ruchu własnego powinna pozwolić lepiej ją zrozumieć<sup>43</sup>.

2. Przestrzeń sytuacyjna. Patrzenie poprzez ciało „w/na” świat, oznacza daną sytuację, czyli tło, horyzont, z którego wychodzimy, patrząc na świat, to pewien sytuacyjny punkt orientacji, niewyznaczony w stałych relacjach przestrzennych. Wątek ten łączy się z tym, co opisaliśmy w punkcie pierwszym, tylko że w tym miejscu kładziemy nacisk na terminy: „tu” i „horyzont”, czyli ustanowienie nietrwających punktów widzenia świata, w których ciało jest jakby dominantem. To ono wyznacza przestrzeń patrzenia na świat i relacje w jego obrębie.
3. Podwójny horyzont przestrzeni. Z jednej strony ciało to bryła usytuowana w zewnętrznym, obiektywnym układzie odniesień, z drugiej przestrzeń przeżyta przez ciało. Obydwa przestrzenie wzajemnie się fundują, choć ostatecznie zdaje się wygrywać przestrzeń podmiotu, bo to on wyznacza przestrzeń obiektywną (dalej jest to przestrzeń możliwych działań podmiotu)<sup>44</sup>.

Możemy znaleźć metaforyczną egzemplifikację użytych powyżej sformułowań przestrzennych w postawach artystów tancerzy przyjmowanych w 2. połowie XX wieku. Z jednej strony tancerze poszukując nowych form ruchowych, badają możliwości ruchowe ciała – podmiotu, czyli przestrzeń ciała, z drugiej strony, określając przestrzeń sceny ruchem, prezentują ją w polu sytuacyjnym, ostatecznie czyniąc dominantem sceny tańczące ciało i wskazując na wzajemnie się fundujący podwójny horyzont przestrzeni, sceny i ciała tancerza. W pierwszym przypadku, jak w układzie M. Cunnighama „Tors”, artysta bada możliwości motoryczne ciała. W tym konkretnym przedstawieniu polega to na badaniu możliwych ułożeń stóp, głowy i nóg w wielu płaszczyznach i tempach, określających granice i warunki podejmowanych ruchów. Przykładem realizacji drugiego i trzeciego rozumienia przestrzeni mogą być niesynchronizowane linearnie przedstawienia taneczne, w których kilka osób tańczy równocześnie i każda z nich anektuje swoim ciałem fragment sceny, prezentując ją odbiorcy. Odbiorca nie ma możliwości ujęcia jednoczesnego całej prezentacji, przeskakując z jednego fragmentu przedstawienia na inny. W przedstawieniu „Tors” ów niesynchroniczny zestaw ruchów poszczególnych tancerzy wynikał z tego, że Cunnigham dopiero w czasie trwania spektaklu decydował, w którym momencie mają oni wejść na scenę, by poddając się „przypadkowi obiektywnemu” przemieszczać się z jednego końca sceny na drugi<sup>45</sup>. Wzajemnie fundujące się porządki subiektywnej przestrzeni ciała i przestrzeni obiektywnej widoczne są także w *contact improvisation*, w działaniach nastawionych na kontakt z drugą osobą za pomocą dotyku<sup>46</sup>. W technice tej łączy się bowiem przekonanie

<sup>43</sup> Tamże, s. 121.

<sup>44</sup> Tamże, ss. 120 i n.

<sup>45</sup> Znany jest przykład M. Cunnighama, który rozpisывał poszczególne ruchy, a potem nakazał losowanie karteczek tancerzom, często też, jak pisał, wysyłał tancerzy na scenę bez wiedzy na temat tego, do jakiej muzyki będą tańczyli.

<sup>46</sup> Na temat „*contact improvisation*” zob.: H. Thomas, *The Body, Dance and Cultural Theory*, Palgrave Macmillan, New York 2003, ss. 102-113.

o konieczności wśluchania się w ciało, aby znaleźć indywidualną, ruchową odpowiedź na istniejące w obiektywnej przestrzeni ciało drugiego.

Jeśli w perspektywie Merleau-Ponty'ego spoglądamy na improwizowany ruch taneczny, to wydaje się, że ujęcie ciała tancerza w kategoriach klasycznej teorii tańca – przedmiotu-bryły przestrzennej, sytuującego się w zewnętrznej względem niego, obiektywnie istniejącej przestrzeni, nie pozwala na wyczerpujące opisanie tego fenomenu. Merleau-Ponty uczy nas sytuacyjnego odniesienia do ruchu tancerza, gdy ciało projektuje przestrzeń, które staje się sposobem jej zamieszkiwania, oswajania, punktem odniesień pojęć „obok”, „pod” czy „powyżej”. W ten sposób czyni z tańca (laboratorium badań nad ruchem) metaforę egzystencjalnej sytuacji poznawczej człowieka, który urasta do rangi przykładu istotowego, intencjonalnego zachowania człowieka. Współczesny taniec improwizowany zdaje się wychodzić tej koncepcji naprzeciw. Zwłaszcza wtedy, gdy, jak twierdzi Sheets Johnstone, zwraca uwagę na percepcyjny potencjał ruchu, wynikający ze skierowania do wnętrza ciała wśluchującego się we własne doznania.

Stanowisko Merleau-Ponty'ego w kwestii ruchu jest próbą przezwyciężenia dualizmu kartezjańskiego, rozdzielenia ciała-podmiotu na przedmiot i podmiot, duszę – ciało, tego, co subiektywne i tego, co obiektywne. Ten dualizm znosi transcendentna struktura ciała własnego, ciała, które sytuuje się jakby pomiędzy istnieniem przedmiotowym i podmiotowym, a które w swoim intencjonalnym działaniu zawsze ukierunkowane jest na świat. Odbywa się to w ruchu egzystencji, w rytmie dialektyki fundowania i znoszenia fundacji, w dialektycznym przechodzeniu pomiędzy różnymi porządkami, takimi jak fizyczny i inteligibilny. Tak rozumiany ruch egzystencji nie pozwala na spojrzenie na taniec w kategoriach z góry ustalonej struktury myślenia, czy zamierzenia choreograficznego, ale raczej w kategoriach otwartej choreografii. Współcześni tancerze zmieniając w praktyce rozumienie ruchu na scenie, na przykład w improwizacji, domagają się nowego ujęcia działań tancerza jako podążającego za impulsami ciała i znaczącego konkretną przestrzeń własnym ciałem. Sygnalizują konieczność rezygnacji z dualnych określeń ciała, które przestaje być tylko przedmiotem-narzędziem domagającym się nastrojenia, aby jak najlepiej działało, a staje się motorem tak działań twórczych, jak i poznawczych. Przykład działań improwizujących tancerzy stanowi wyraz ogólniejszej tendencji w kulturze, która przez Richarda Shustermana nazwana została zwrotem somatycznym<sup>47</sup>, a w której pojawia się nowy sens rozumienia ciała jako wywracającego do góry nogami tradycyjne, dualistyczne kategorie pojęciowe wyznaczające „stałe” do tej pory miejsce ciała i umysłu, zmysłów i rozumu w sytuacji poznawczej człowieka. Szczegółowe rozważania na ten temat trzeba podjąć przy innej okazji, ale warto wspomnieć o nowych perspektywach ujęcia historii przemian ruchu tanecznego, pojawiających się wraz z narastającym zainteresowaniem możliwościami poznawczymi poruszającego się ciała-podmiotu w świecie.

<sup>47</sup> R. Shusterman, *O sztuce i życiu: od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, przeł. W. Małecki, Atła 2, Wrocław 2007, s. 123.

### **Lilianna Bieszczad: Is Body in Motion Matter of Improvisation in Dance?**

The argument is based on an assumption that Merleau-Ponty's ideas presented in „Phenomenology of Perception” are helpful in philosophical exploration of the 20th and 21st century phenomenon of dance. His anti-dualist attitude towards the understanding of the body and his concept of movement as „directed at” the world, enables the better comprehension of, especially improvisational, dance activities in which the focus on one's body gives the impulse for motion. Merleau-Ponty's notion of the body as a „pool of forces” and his dilemmas as to the manner of comprehension of the body's movement, are analysed. The author also reflects on the primary character of perceptions of a moving body and on the idea of space. In order to present similarities between the notion of „thinking” through the body by Merleau-Ponty and by the improvising dancers, Maxine Sheets-Johnson's concept of improvisation as „exploration of the world through movement” is brought in. Presented theses are exemplified with certain dance activities from late 20th century.