

Dominika Byczkowska

„Ciało to mój największy nauczyciel” : nterakcje z własnym ciałem w pracy tancerza

Przegląd Socjologii Jakościowej 8/2, 112-127

2012

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.

Dominika Byczkowska
Uniwersytet Łódzki

„Ciało to mój największy nauczyciel”. Interakcje z własnym ciałem w pracy tancerza

Abstrakt W tekście przedstawione są wyniki badań nad społecznym konstruowaniem cielesności, przeprowadzone przy wykorzystaniu metodologii teorii ugruntowanej i jakościowych technik badawczych.

Celem artykułu jest pokazanie specyficznej interakcji, jaka zachodzi pomiędzy tancerzem i jego ciałem. Powstaniu tej relacji, zwykle w późniejszych etapach kariery tanecznej, sprzyja niewielka liczba formalnych reguł i norm istniejących w danym środowisku tanecznym. Występuje ona zatem w większym stopniu wśród tancerzy artystycznych niż sportowych. Relacja tancerza z jego ciałem tworzona jest w procesie negocjowania i poznawania reakcji ciała na działania podejmowane przez tancerza. Ciało jest przez tancerza traktowane jako aktor, który podejmuje własne decyzje i czasami nie pozwala tancerzowi realizować jego zamiarów, na przykład związanych z normami panującymi w określonych grupach społecznych.

Dla porównania w jak różnorodne interakcje z własnym ciałem mogą wchodzić jednostki podjęta zostaje także tematyka relacji z ciałem w procesie autoterapeutycznym. Przedstawienie obu tych zagadnień pokazuje także dwa odmienne sposoby komunikowania się z własną cielesnością.

Słowa kluczowe cielesność, taniec, interakcja, negocjowanie, autoterapia, autoetnografia analityczna

Dominika Byczkowska, dr, socjolog, pracuje w Katedrze Socjologii Organizacji i Zarządzania IS UŁ. Jej główne obszary zainteresowań badawczych to socjologia ciała, społeczne konstruowanie cielesności, socjologia tańca, metodologia teorii ugruntowanej, socjologia jakościowa, socjalizacja wtórna w grupach zawodowych i hobbystycznych. Realizowała także badania dotyczące m.in. procesu lobbingsowego i konstruowania procedur HR. Jest redaktorką działu recenzji w „Qualitative Sociology Review” i „Przeglądzie Socjologii Jakościowej”.

W swojej pracy wykorzystuje socjologię jakościową i wiedzę z zakresu rozwoju profesjonalnego do badania przemian zachodzących w grupach zawodowych. Jest specjalistką pracy kreatywnej przy zachowaniu harmonii umysłu i ciała.

Dane adresowe autorki:

Katedra Socjologii Organizacji i Zarządzania
Instytut Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Rewolucji 1905 r. 41/43, 90-214 Łódź
e-mail: dominika.byczkowska@wp.pl

W niniejszym artykule zajmuję się procesem wchodzenia przez tancerza w relacje z własnym ciałem, interakcje pomiędzy aktorem społecznym, jednostką a ciałem – drugim quasi-aktorem, nad którym tancerz posiada jedynie częściową kontrolę. Opis i wyjaśnienie tego procesu są wynikiem badań nad społecznym konstruowaniem cielesności w środowisku tancerzy towarzyskich. Badania te prowadziłam w latach 2006–2011. Trudno jest określić dokładne miejsce prowadzenia badań, ponieważ tancerze towarzyscy, nawet jeśli mieszkają w jednym mieście, podróżują na turnieje i szkolenia po całym kraju, a także poza jego granice.

W badaniach skoncentrowałam się na opisie etnograficznym środowiska tańca towarzyskiego (Byczkowska 2010a), a także na wyjaśnieniu procesu społecznego konstruowania cielesności. W celu porównania kontekstów, w jakich zjawisko to występuje, badaniami objęłam także przedstawicielki innych stylów tańca, co zostało dokładniej opisane w dalszej części artykułu.

Strategią metodologiczną zastosowaną w badaniu była metodologia teorii ugruntowanej (Konecki 2000; Charmaz 2006; 2009). Jej najistotniejszym założeniem jest wyłanianie teorii z danych empirycznych. Unika się formułowania szczegółowych pytań badawczych czy stawiania hipotez dotyczących badanych zjawisk społecznych na samym początku badania. Etapy badania, takie jak zbieranie danych, analiza, stawianie hipotez, konstruowanie teorii, przeplatają się. Zarówno cel badania, jak i pytania badawcze są tymczasowe, kolejne kroki badawcze uzależniają się od wcześniejszych wyników, a zebrane wcześniej dane można analizować

ponownie w oparciu o odkryte później zjawiska (Konecki 2000: 27; Urbaniak-Zajac, Piekarski 2001: 24). Pobieranie próbek empirycznych trwa dotąd, dokąd nie zaczną się powtarzać własności kategorii, czyli aż zaczną się pojawiać podobne kategorie generowane na podstawie nowych danych. Jest to etap nazywany teoretycznym nasyceniem. Istotną w metodologii teorii ugruntowanej jest otwartość badacza na nowe, nieopisane wcześniej zjawiska.

Zgodnie z wymogami metodologii teorii ugruntowanej zebrane w procesie badawczym materiały zostały poddane analizie przy wykorzystaniu techniki kodowania rzeczowego otwartego, polegającego na nadawaniu nazw, etykiet elementom obserwowanej rzeczywistości (Konecki 2000: 51–52). Drugą techniką kodowania stosowaną w analizie badanej rzeczywistości było kodowanie teoretyczne. Technika ta polega na opisie wzajemnych zależności pomiędzy kategoriami. Umożliwia ono stawianie hipotez badawczych (Konecki 2000: 51), weryfikowanych na dalszych etapach pracy badacza.

Istotną procedurą stosowaną w moich badaniach była triangulacja (Hammersley, Atkinson 2000: 236). Jej celem jest osiągnięcie jak największej intersubiektywności wniosków teoretycznych. W moich badaniach użyłam trzech rodzajów triangulacji: triangulacji danych, metodologicznej i teoretycznej (Konecki 2000: 86)¹.

¹ Nie dysponując zespołem badawczym, triangulację badacza mogłam zastosować w bardzo ograniczonym zakresie. Podczas wywiadów z wykorzystaniem analizy wideo przez ekspertów, prosiłam ich o własną interpretację filmów. Dzięki tej technice uzyskałam wiele interesujących danych.

Pojęcia, zjawiska i procesy opisane w niniejszym artykule zostały wygenerowane z danych, ich wprowadzenie wynikało z wniosków dostarczonych przez zebrany i przeanalizowany materiał.

W badaniu wykorzystałam jakościowe techniki badawcze – przede wszystkim wywiad swobodny (Kvale 2004), wywiad z wykorzystaniem analizy materiałów wideo, wywiad z wykorzystaniem fotografii (Konecki 2008; 2010), analizę materiałów wizualnych (filmów oraz fotografii) (Konecki 2005), autoetnografię analityczną (Anderson 2006), obserwację zewnętrzną, obserwację uczestniczącą, analizę danych zastanych, takich jak autobiografia baletnicy (Bittner 2004), transkrypcję audycji radiowej i regulamin sportowego tańca towarzyskiego.

Wykorzystanie jakościowych technik badawczych umożliwiło dotarcie do doświadczeń zawartych w ciele. Są to przede wszystkim umiejętności bądź odczucia (np. emocje, przekonania dotyczące własnego ciała), które bardzo trudno jest wyrazić słowami. Niektórych kwestii związanych z cielesnością nie sposób komunikować werbalnie, dlatego też techniki badawcze opierające się na narracji nie są wystarczające (Byczkowska 2009). Użycie w badaniu wizualnych technik badawczych pozwoliło na dotarcie do wcielonej wiedzy i umiejętności. Analizowanie wraz z tancerzami nagrań wideo oraz fotografii ujawniło oczywistą dla nich wiedzę, a także pobudzało do wypowiedzi. Dla mnie – jako badaczki, ale także osoby zajmującej się jednym, określonym stylem tanecznym – wartościowe było poznanie perspektywy osób pracujących w innych gatun-

kach tańca. Pozwoliło to także na porównywanie ich doświadczeń i perspektyw postrzegania własnej cielesności oraz procesów społecznego konstruowania cielesności w różnych społecznych subświatach tańca².

Technika oparta na badaniu własnych doświadczeń, w tym wypadku cielesnych – autoetnografia – pozwoliła mi na lepsze zrozumienie osób badanych. Umożliwiło to skonstruowanie hipotez i koncepcji, które bardziej odpowiadają doświadczeniom osób ze środowiska tańca, niż gdybym wykorzystywała jedynie techniki ilościowe lub te oparte na narracji. Nie oznacza to, że wykorzystanie technik ilościowych jest w badaniu cielesności niemożliwe. Przykładem tego rodzaju studiów są badania Honoraty Jakubowskiej (2008).

Moje badania przeprowadzałam, korzystając z perspektywy interakcjonizmu symbolicznego (Ziółkowski 1981; Hałas, Konecki 2005; Hałas 2006; Blumer 2007). Oto podstawowe założenia tej perspektywy teoretycznej:

1. Ludzie działają w stosunku do przedmiotów na podstawie znaczeń, jakie te przedmioty dla nich posiadają. Oznacza to, że każdy przedmiot – materialny, niematerialny, idealny czy wyobrażony – może stać się obiektem interpretacji. W badaniach nad

² Pojęcie świata społecznego odnosi się do całości społecznej, której granice wyznaczone są przez komunikację pomiędzy jej członkami oraz ich reakcje względem siebie. Najważniejszym kryterium wyznaczającym istnienie świata społecznego jest tzw. działanie podstawowe. Granice wyznaczone są stale przez osoby zaangażowane w to działanie. Każdy społeczny świat charakteryzuje wewnętrzny podział na subświaty (Clarke 1990: 18–19; Kacperczyk 2005: 169–174).

ciałem jest to bardzo istotne założenie. Pomimo bardzo podobnego wyposażenia pod względem biologicznym (kształt ciała, fizjologia itp.), ludzie interpretują swoje ciała, na przykład ich potrzeby naturalne, w odmienny sposób (Elias 1980). Jest to w dużej mierze uzależnione od tego, jakie znaczenia ciała i jego potrzebom, fizjologii nadaje kultura, w której funkcjonuje jednostka.

2. Drugie założenie interakcjonizmu symbolicznego mówi, że znaczenia przedmiotów wywodzą się z interakcji społecznych. To, w jaki sposób inni aktorzy społeczni, w szczególności znaczący inni, działają wobec danego przedmiotu, ma istotne znaczenie i skutkuje przejmowaniem przez jednostkę definicji tego przedmiotu. Nie inaczej jest w przypadku ciała. To, w jaki sposób inni odnoszą się do ciała jednostki – czy oceniają je pozytywnie, czy negatywnie, a także, czy uznają je za odpowiadające wzorcowi występującemu w danej grupie – powoduje przyjęcie przez jednostkę określonego punktu widzenia swojego ciała. Różne kultury posiadają na przykład odmienny ideał kobiecego i męskiego ciała, a także różnią się w określaniu, jaka część czy potrzeba ciała jest intymna (Grau 2005: 153).
3. Trzecie założenie mówi, że jednostki posługują się znaczeniami i modyfikują je w trakcie interpretacji. Aktor społeczny wybiera najpierw przedmiot swoich działań, co polega na wewnętrznej komunikacji z samym sobą i wyborze przedmiotu, który ma dla jednostki znaczenie. Następnie jednostka operuje znaczeniami, selekcjonuje je,

umieszcza w kontekście, w sytuacji, w której się znajduje. W procesie tym może dojść do reinterpretacji i modyfikacji znaczeń. W kontekście przedstawianych tu rozważań nad ciałem jest to bardzo istotne założenie. Jednostka nie posiada bowiem jednego, stałego i niezmiennego obrazu własnego ciała. W perspektywie aktora społecznego „obiektywny” obraz ciała nie istnieje. Sposób postrzegania i traktowania swej cielesności jako materiału, narzędzia czy aktora (Byczkowska 2010b) uzależniony jest od konkretnej sytuacji, kontekstu społecznego, a także od reakcji ciała, co zostanie dokładniej opisane w dalszej części artykułu.

Badania prowadziłam głównie wśród tancerzy towarzyskich. Jest to bardzo ciekawe środowisko, w którym wiele działań jest w wysokim stopniu zinstytucjonalizowanych, istnieje wiele szczegółowych reguł, zasad i norm, którym tancerze muszą się podporządkować od najmłodszych lat. Dla porównania zachodzących w tym środowisku procesów, oprócz jedenastu wywiadów swobodnych oraz czterech wywiadów z analizą materiałów wideo z tancerzami towarzyskimi, sędziami i trenerami, przeprowadziłam wywiady swobodne z tancerkami flamenco, tańca brzucha, hawajskiego tańca hula, tańca antycznego i tańców dawnych (średniowiecznych, renesansowych, tradycyjnych). Wywiady te, a także obserwacje uczestniczące podczas lekcji tańca brzucha, którego uczę się od sześciu lat, pozwoliły mi na zaobserwowanie różnic w postrzeganiu własnego ciała przez tancerzy różnych stylów.

W artykule przedstawię wypowiedzi tancerzy różnych stylów. Interakcje i podejście tancerzy do ciała jako współpracownika, równorzędnego aktora są charakterystyczne właściwie dla wszystkich, choć w różnym stopniu. Daleko posunięta instytucjonalizacja i rywalizacja występująca w środowisku społecznym tańca towarzyskiego tworzy kulturowy wzorzec dużej kontroli nad ciałem, dlatego też prezentując wnioski z badań i cytaty z wypowiedzi moich rozmówców, skupię się na osobach tańczących w innych niż towarzyski stylach.

Trzy rodzaje relacji z ciałem

Jak wynika z przeprowadzonych przeze mnie badań w środowisku tańca towarzyskiego, tancerze postrzegają swoje ciało na trzy niewykluczające się, czasami współwystępujące, sposoby. Każdy z tych punktów widzenia jest wynikiem tego, że ciało w pracy tancerza pełni podstawową rolę w konstruowaniu tożsamości i pozycji grupowej (Byczkowska 2007; 2010b).

Po pierwsze, tancerz może traktować swoje ciało jako materiał, który ulega określonym przekształceniom, ma dany kształt czy kolor skóry. Materiał ten powinien jak najdokładniej odpowiadać przyjętej konwencji pod względem wyglądu. Działania podejmowane przez tancerzy w tym kontekście to, na przykład, pudrowanie ciała, opalanie, makijaż, ćwiczenia pozwalające zachować szczupłą sylwetkę, ale także bardziej ingerujące w ciało, jak na przykład operacje plastyczne.

Drugi sposób postrzegania ciała to traktowanie go jak narzędzie. Narzędzie to działający na określonych zasadach mechanizm, wykorzystywany przez tancerzy tak, jak inni artyści wykorzystują farby, instrumenty muzyczne czy tkaninę. Ciało traktowane w ten sposób powinno być niezawodne, utrzymane dzięki ćwiczeniom na odpowiednim poziomie sprawności. Należy pamiętać, że w takiej dziedzinie sztuki, jak taniec, ciało jest właściwie jedynym przejawem umiejętności tancerza. Wiedzy teoretycznej, choreograficznej nie można przedstawić w inny sposób niż za pośrednictwem ciała. Jest to zatem podstawowe narzędzie pracy tancerza (także np. sportowca, ale i prostytutki, zob. Ślęzak 2010; Wojciechowska 2012)³.

Trzecia perspektywa to postrzeganie swojego ciała jako bytu w pewnym stopniu autonomicznego, quasi-aktora, z którym należy negocjować podejmowane działania. Ten quasi-aktor może kierować się własną logiką, czasami sprzeczną z zamiarami i planami tancerza. Taką relację przedstawia poniższy cytat:

R: Zdarzają się kontuzje przeciążeniowe, jeżeli ktoś trenuje za dużo, może się zdarzyć, jak w każdym sporcie, kontuzja, to jest normalne, że trzeba czuć własne ciało i słuchać czasem własnego ciała.

DB: Ale to słuchać ciała, czy ciało ma nas słuchać?

R: Jeżeli trenuję, ciało ma mnie słuchać, ale jeżeli ja czuję, że już mnie tak boli, że nie daję rady, to

³Dokładny opis praktyk wykorzystywania ciała jako narzędzia znaleźć można w tekstach *Ciało – narzędzie konstruowania tożsamości. Na podstawie badań tancerzy* (Byczkowska 2010b) oraz *Ciało, jako narzędzie budowania pozycji w grupie. Na podstawie badań wśród tancerzy tańca towarzyskiego* (Byczkowska 2007).

nie mogę być na tyle głupi, żeby dalej próbować coś zrobić przeciwko swojemu ciału. Bo ciało może się zbuntować, powiedzieć dość, zerwać sobie coś i nie współpracować już ze mną, to jest właśnie na tej zasadzie. [tancerz, sędzia, trener tańca towarzyskiego w klasie S/S4, lat 29]

Wchodzenie w relacje z własnym ciałem oraz postrzeganie go jako aktora nie dotyczy wyłącznie tancerzy. W dalszej części artykułu zostanie opisana relacja z ciałem w sytuacji autoterapii, będącej jednocześnie projektem badawczym (Lussier-Ley 2010).

Wspomniane powyżej trzy sposoby postrzegania własnego ciała są uwarunkowane sytuacyjnie, zależne od kontekstu społecznego i od działań, jakie tancerz podejmuje w danej chwili. Na przykład tancerze towarzyscy wykonują podczas tańca szereg bardzo emocjonalnych, erotycznych ruchów, okazują sobie nawzajem namiętność i seksualne zainteresowanie na potrzeby występu. O ile w kontekście treningu, lekcji czy występu takie działania są dozwolone, tak w życiu prywatnym, szczególnie w młodszym wieku, tancerze rzadko wiążą się w pary z osobami, z którymi tańczą, a także stosują ogólnospołeczne normy dotyczące dotykania własnego czy cudzego ciała. Zjawisko sytuacyjności podejścia do własnego ciała prezentuje poniższy cytat:

DB: Ja się zawsze zastanawiałam, jak to jest, jeżeli to jest z jednej strony taka relacja właśnie

⁴ Oznaczenie klas tanecznych: od E, D, C, B, A, do najwyższej S. Tancerze mogą mieć różne klasy w stylu standardowym i latynoamerykańskim.

siostra-brat, a z drugiej strony są te namiętne, erotyczne rumbry.

R: Znaczy, to jest rzeczywiście, jak byłam młodszą, to mówię, jak ja zatańczę z tym moim bratem tą rumbę, i okazuje się, że to nie jest tak naprawdę nic trudnego, ponieważ ten taniec towarzyski na parkiecie, to taka prawie jest gra, nie ma czasu na jakieś emocje. Jeżeli się tańczy, nawet będąc z partnerem prywatnie, nie mówię o bracie, tylko o chłopaku, na parkiecie nie ma czasu na myślenie o uczuciach. Ogólnie, jak wchodzę na parkiet, ja myślę, co ja mam zrobić, jak stanąć, o technicznych zupełnie zasadach tanecznych. I o wyrazie – jeżeli jest to rumba, to ja wiem, trener mnie nauczył tego, tego, to jest ruch, to jest gest, to jest spojrzenie, nie uczucie. Nas trenerzy nie uczą uczuć, tylko tego, jak to wyrazić, jak to pokazać, więc to jest bardziej gra aktorska niż takie okazywanie uczuć między sobą. [tancerka tańca towarzyskiego turniejowego w klasie S/S, trenerka, lat 28]

Ciało, które przeszło określony trening, szkolenie jest zatem zasobem. To w nim tancerz może poszukiwać inspiracji. Należy jednak zaznaczyć, że nie dzieje się tak w każdym stylu, lecz głównie w tych, w których ruch ciała wiąże się z tradycją i duchowością określonej kultury. W przypadku środowisk charakteryzujących się wysoką instytucjonalizacją, w których istnieje wiele szczegółowych norm i reguł, to ciało podporządkowane jest tancerzowi i jedynie w przypadku kontuzji czy innego rodzaju odstępstwa od normalnego funkcjonowania (np. nagła choroba) tancerz traci nad nim kontrolę.

Perspektywa postrzegania ciała a etap kariery

Sposób postrzegania ciała przez tancerza zmienia się na przestrzeni czasu, jaki poświęca on na

treningi, lekcje czy występy. Na początku kariery, gdy tancerze traktują taniec jako hobby, zabawę, nie są jeszcze tak bardzo zaangażowani w to działanie pod względem poświęcanego mu czasu, pieniędzy. Nie posiadają jeszcze tożsamości tancerza, uczą się tańca dla przyjemności, ciało nie jest przeciążane, więc nie pojawia się problem negocjowania z nim konkretnych działań, strategii, planów. Ciało jest wówczas traktowane głównie jako narzędzie, które nie chce poddać się woli swojego właściciela, ponieważ świadomość ciała musi zostać skonstruowana poprzez doświadczenie i praktykę. To, czym różnią się podejścia do swojej cielesności osób posiadających tę świadomość, w różnym stopniu opisują wypowiedzi trzech tancerek zajmujących się różnymi stylami tańca:

To [obudzenie seksualności, kobiecości – przyp. D.B.] się dzieje na płaszczyźnie jakiejś takiej, budzi się **świadomość**⁵. Po pierwsze, budzi się świadomość na płaszczyźnie takiej, że ja **mam ciało**. Że ruszam moim ciałem, potem jest, jak ruszam moim ciałem, potem jest odkrycie tego, że ładnie się poruszam i potem jest, trzeba się jeszcze do tego przekonać, że to jest ładne i nagle po prostu budzi się taka pewność siebie tej kobiety. [tancerka i instruktorka hula, masażystka lomi lomi nui, lat 29]

R: Te ruchy techniczne, które im dają, są proste i są tylko drogą do dojścia do tego, żeby poznały, co to jest naprawdę – prawa ręka i lewa ręka i że mamy pięć palców, a nie łapę. Więc pierwszą rzeczą, jaką robię, to pracuję nad **świadomością ich ciała**.

⁵ Słowa pogrubione to te, na które pragnę zwrócić uwagę czytelnika, słowa podkreślone to te, które zaakcentowali badani.

DB: Czyli jak im, jak byś im wytłumaczyła, że, jak ja mam to poczuć, że mam pięć palców, a nie łapę?

R: A to do każdej osoby inaczej dochodzę, dlatego nie lubię ogromnych grup, jedna osoba już przez swoje życie jakoś ma tę świadomość ciała do danego stopnia i mam dużo mniej roboty, innego dnia przychodzi do mnie żona alkoholika, bita, poniżana, która w ogóle **ledwo wie, że ma ręce**. Przychodzi do mnie szesnastolatka, która, albo nie, może teraz trzynastolatka, która dojrzewa i odkrywa nowe rzeczy w swoim ciele i jest, są to dla niej bardzo ciekawe rzeczy albo przychodzi do mnie pięćdziesięciolatka, która, nie wiem, to już tyle przeżyła, że dużo wie o swoim ciele, więc praca z każdą osobą jest zupełnie inna, ja to widzę po, po oporach, tak? [tancerka tańca arabskiego, choreografka, pedagog tańca, sędzia, studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26]

DB: Po czym poznajesz, że ktoś nie ma tej świadomości [ciała – przyp. D.B.]?

R: No po tym, że on **nie panuje nad swoim ciałem**, że go nie ogarnia, że widzisz, że on nie wie co się dzieje [...]. Jak byś go zapytała, a gdzie ty masz teraz nogi, to on by nie wiedział [...] czy w jakiej pozycji on stoi, on by po prostu był kompletnie jakiś zagubiony. [aktorka teatralna, tancerka, studentka choreografii, instruktorka tańca antycznego, około 26 lat⁶]

We wszystkich trzech wypowiedziach można zauważyć, że posiadanie świadomości ciała, jego ruchów, wyglądu, drzemających w nim możliwości jest kwestią pracy z ciałem, pracy nad ciałem, ale przede wszystkim zauważenia jego istnienia. Potwierdza to, że ciało nie jest nam dane obiektywnie i nie jest jedynie

⁶ Taniec antyczny to sposób poruszania się oparty na starożytnych greckich malunkach (np. na wazach). Kolejne układane figury zaprezentowanych postaci tworzą sekwencję tańczoną w określonym rytmie.

fizyczną powłoką, ale staje się obiektem, który interpretujemy, któremu nadajemy znaczenia i wobec którego działamy, bazując na tych znaczeniach. Podstawowym procesem, który musi zaistnieć, aby tancerz mógł wejść w interakcję ze swoim ciałem, jest zauważenie, że ma ciało. Jego istnienie może wydawać się oczywiste, jednak jak wskazują zarówno wnioski teoretyczne (Merleau-Ponty 2001), jak i wypowiedzi moich rozmówców, jest inaczej. Ciało, jako obiektu pośredniczącego doświadczenie, musimy się nauczyć. W zależności od tego, jak kultura, w której wznosimy, traktuje ciało i jak traktują je nasi partnerzy interakcyjni, w szczególności znaczący inni, tak postrzegamy swoje i cudze ciała. W przypadku tancerzy ogromne znaczenie ma sposób postrzegania ciała przez trenerów lub nauczycieli.

W drugim etapie kariery tancerz zaczyna się coraz bardziej angażować – pobiera więcej lekcji, bierze udział w konkursach, poświęca na taniec coraz więcej czasu i pieniędzy. Zgodnie z koncepcją Everetta Hughesa (1997) – im bardziej angażujemy się w określone działanie, tym związana z nim tożsamość jest dla nas istotniejsza. Nie inaczej jest w przypadku osób zajmujących się tańcem. Gdy staje się on pasją, tancerze pragną się doskonalić, tożsamość ta staje się coraz ważniejsza, w oparciu o nią budują swoją koncepcję siebie, porównują się z innymi tancerzami. Coraz bardziej poważnie traktują swoje ciało jako narzędzie, trenują je, obciążają. Na tym etapie kariery ważny zaczyna być także wygląd ciała. Tancerze biorący udział w konkursach patrzą na swoje ciało jak na materiał, który musi spełniać wymogi przyjętej konwencji pod

względem kształtu, koloru, długości włosów, paznokci i tak dalej.

Codziennie, wielogodzinne – w przypadku tancerzy towarzyskich czy baletowych – treningi, obciążające obozy treningowe, udział w przesłuchaniach, występach i turniejach powodują ponadto, że tancerz poznaje ograniczenia swojego ciała. I nie są to tylko te ograniczenia, które poznaje każdy z nas, gdy zaczyna zajmować się nową aktywnością ruchową. Nagle okazuje się, że ręce i nogi nie wykonują naszych poleceń, że pomimo dużego wysiłku i najszczerzej chęci, nie jesteśmy w stanie wykonać pozornie łatwego ruchu. Tancerze z takimi problemami borykają się już od początku swej kariery. Jednak na jej drugim etapie pojawia się problem przeciążenia organizmu. Ciało wykorzystywane jako narzędzie zmiany statusu, konstruowania tożsamości, pozycji w grupie, trenowane w celu osiągnięcia jak najlepszych wyników zaczyna stawiać tancerzowi ograniczenia. Może się to odbyć powoli, na przykład poprzez narastające uczucie zmęczenia, niewyspania, bóle mięśni. Zazwyczaj jednak tancerz lekceważy te pierwsze komunikaty ze strony swego ciała. Doprowadza to najczęściej do nagłej kontuzji lub utraty kontroli nad swoim ciałem, o czym opowiada poniższy cytat:

[...] mam do wykonania piruet, robię raz, robię dwa i już czuję, że moje ciało to nie ma tego napięcia, nie mogę sobie pozwolić na jeszcze dwa, bo jest zaraz skok, mówię, wiem, że to muszę zrobić, ściągam i moje ciało robi prrryt [odgłos prucia materiału – przyp. D.B.], poszło i wtedy jest jak najszybciej: nie zrób sobie krzywdy, podłóż nogę, cokolwiek. Ciało działa, wiesz,

impuls od mózgu i tak dalej, to są, bardzo mam mały czas reakcji, ale tak naprawdę bardzo ważny jest w tańcu. To jest jakiś tam bardzo mały ułamek sekundy, ale jeśli ten ułamek sekundy nie zadziała w starcie, jeśli ten ułamek sekundy za wcześnie pójde albo za późno, to już moje ciało tego nie wykonuje, ja mówię o trudnych krokach, ja nie mówię o na jeden, na dwa, jestem zawodowym tancerzem, ja mówię o jakichś piruetach, wyskokach, o partnerowaniu, tak, że muszę wyciągnąć rękę, złapać mojego partnera, wystarczy, że minimalnie nie w tym momencie, nie tak, jak trzeba – ja spadam i robię jemu jeszcze krzywdę. Ile razy było tak, że przez to, że jestem zmęczona, niewyspana, ostatnio tak walnęłam mojego partnera kolanem, że myślałam, że on mnie zabije, w twarz, jak schodziłam. Była to moja nieuwaga, to nie jest, znaczy, jak jesteś na górze, jesteś maksymalnie skoncentrowana, tak, czujesz rękę, czujesz wszystkie mięśnie, napięcie mięśni, na przykład czujesz, że któryś mięsień ci nie pracuje tak, jak powinien. Bo to już czujesz to, czujesz, że, że jest naprężony, ale to nie jest to napięcie. [tancerka tańca arabskiego, choreografka, pedagog tańca, sędzia, studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26]

Uważne słuchanie swojego ciała, poznanie jego reakcji jest zatem niezbędne do tego, aby zajmować się tańcem zarówno amatorsko, jak i profesjonalnie. Nie można eksploatować ciała dowolnie, licząc na to, że zrealizuje ono każdy zamiar tancerza.

Bardzo ciekawym zjawiskiem, opisanym przez duet badaczy – Bryana Turnera i Stephena Wainwrighta (2003; 2004) – jest uczenie się przez tancerzy baletowych rozpoznawania rodzajów bólu. Różne rodzaje bólu są bowiem dla tancerza ważną informacją o tym, co dzieje się w jego ciele. Niektóre rodzaje bólu informują, że dany ruch jest wbrew budowie anatomicznej tance-

rza, inne, że wykonując go, tancerz naraża się na kontuzję, a jeszcze inne, że ciało intensywnie pracuje. Rozpoznanie każdego z jego rodzajów jest ważne dla podejmowania działań wobec ciała, decyzji o przerwaniu lub wzmożeniu treningu albo też poszukaniu innego sposobu na wykonanie danego ruchu. Każde ciało posiada takie ograniczenia, które komunikuje poprzez ból i które zaczynają być widoczne właśnie na późniejszym etapie kariery.

Co ciekawe, tancerze często opowiadali mi o swoim ciele właśnie jako o drugiej osobie, która może coś dać, zaplanować, zbuntować się czy przechytryć tancerza. Taka relacja z własnym ciałem ma charakter bardzo osobisty. O ile traktowania ciała jako narzędzia i jako materiału tancerze uczą się od nauczycieli, trenerów czy starszych kolegów, o tyle postrzegania go jako aktora, współpracy, odczytywania jego sygnałów mogą nauczyć się jedynie poprzez interakcje z ciałem i jego uważną obserwację.

Ciało samodzielne

Ciało tancerza postrzegane jako aktor, odrębny podmiot, który umie, pamięta, wie, to dla tancerza bardzo ważny współpracownik. Ciało, szczególnie na późniejszych etapach kariery, posiada duży zakres umiejętności. Tancerze mówią, że ciało dany ruch „wcieliło” lub że oni ten ruch „wtańczyli”⁷. Chodzi tutaj o wielokrotne wykonywanie ćwiczeń, powtarzanie choreografii czy kroków, czasami nawet przez wiele miesięcy. Skutkuje to tym, że tancerz może oprzeć się na pamięci swojego ciała. Podczas występu istot-

⁷ Są to kody *in vivo*, pojęcia pochodzące z wywiadów z tancerzami.

nych jest bardzo wiele elementów, takich jak kroki, prowadzenie, mimika, wyraz artystyczny, opanowanie przestrzeni parkietu lub sceny. Tancerze nie są w stanie kontrolować ich wszystkich. Dlatego ciało niektóre z nich wykonuje samo. Proces wcielania ruchów, czyli usamodzielniania ciała, prezentuje poniższy cytat:

Mózg rozumie, ciało jeszcze nie robi. Ciało musi to zrobić ileś razy, mózg musi to przekazać ileś razy ciału, żeby to weszło. I to nie jest tak, na początku, jak ja się uczę, ja się uczę tylko fizycznie, na początku nie ma żadnych uczuć, to, co wam powiedziałam, najpierw jest technicznie: ta, ta, ta, noga, noga, noga i koordynacyjnie, czyli noga-ręka, noga-ręka, ja od razu koordynacyjne zaczynam robić, czasami jak jest coś trudnego, wystukam sobie nogi, dopiero ręce, a najpierw koordynacyjnie. Jak już masz koordynacyjnie, to już pracujesz nad twarzą. Zastanawiasz się, czy mogłabyś się po drodze uśmiechnąć, sposobem takim, to jest jak tańczysz, to ktoś stoi, pyta się: „Ile masz lat?, Kupiłaś psa, a gdzie ostatnio byłaś?” Musisz tam już odpowiadać na te pytania. „Czytałaś ostatnio książkę, to powiedz mi coś o niej”. Tańczysz i opowiadasz, i twój mózg działa niezależnie od twojego ciała. Kiedy to już zaczyna działać, to znaczy, że twoje ciało się tego wyuczyło i możesz wrzucić do tego ekspresję. [tancerka tańca arabskiego, choreografka, pedagog tańca, sędzia, studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26]

Ciało usamodzielnione to quasi-aktor, który w sposób nie zawsze zależny od tancerza interpretuje ruchy, ma określoną ekspresję. Sama doświadczyłam wielokrotnie, że nawet jeśli ja nie pamiętam kolejnej sekwencji choreografii, moje ciało samo ustawia się do konkretnego ruchu. Dobrze tańczy się wówczas, gdy nie myślimy nad wykonaniem kolejnego ruchu, ponieważ to ciało wykonuje go za nas. Jak określił to jeden

z instruktorów tańca towarzyskiego, „tańczyć mają nogi, a nie głowa”.

Ciało jako nauczyciel

Ciekawym i występującym na bardzo zaawansowanym etapie kariery tancerza podejściem do ciała jest traktowanie go jako nauczyciela. Jak w przypadku jednej z moich rozmówczyń, tancerki hawajskiego tańca hula i masażystki lomi lomi nui:

Moje ciało? Bardzo szczerze, to w tej chwili nie mam większego nauczyciela niż moje ciało. Ono mnie nauczyło wszystkiego, co wiem. Całej tej pracy w lomi [rodzaj masażu hawajskiego – przyp. D.B.], to, co robię, to robię przez moje ciało po prostu, bo ono wie, bo mój umysł by nie nadażył. No, jest tak jakby, tak jakby medium [...] ono jest w stanie wychwycić rzeczy, których ja, wychwycić rzeczy czy informacje z przestrzeni, które są jakby dla umysłu nie do zdobycia. Mieszkam w nim, po prostu chcę o nie dbać, jest dla mnie, jest kochane, jest kochane, wiesz? [...] nie mam słów tak naprawdę, żeby opisać ciało. Jest jakimś kluczem, podstawą mojego światopoglądu jest ciało, wiesz? [tancerka i instruktorka hula, masażystka lomi lomi nui, lat 29]

Dla tej tancerki ciało stanowi inspirację samą w sobie. Daje jej możliwość wyrażania swoich emocji, a nawet więcej – traktuje ona swoje ciało jako odrębnego aktora, który przemawia poprzez nią. Taka relacja z ciałem i oddanie mu w pewnym sensie prymatu nad wolą tancerza jest możliwe dopiero wówczas, gdy tancerz wcieli ruchy charakterystyczne dla danego tańca, mimikę, przekaz emocjonalny i symboliczny. Jest to bardzo zaawansowany etap kariery tanecznej. Relacja z własnym ciałem opiera się

w tym przypadku na bardzo ważnym wsłuchiowaniu się i obserwacji sygnałów płynących z ciała. Komunikowanie się z własną cielesnością jest jednym z najistotniejszych źródeł inspiracji dla tancerza.

Należy zaznaczyć, że nie w każdym stylu tańca może dojść do takiego rodzaju relacji z ciałem. Jest to możliwe głównie w tych tanecznych środowiskach społecznych, gdzie nie istnieją sztywne i zinstytucjonalizowane ramy, w jakich może poruszać się tancerz inspirowany swoim ciałem. Oczywiście w każdym stylu tanecznym istnieją określone reguły dotyczące sposobu, w jaki tancerz powinien poruszać się i wyglądać. Wynikają one zazwyczaj z systemu wartości, który funkcjonuje w danej społeczności⁸ (Grau 2005) i zadaniem tancerza jest je ucieleśnić⁹ i przekazać publiczności.

Traktowanie ciała jako nauczyciela związane jest także z postrzeganiem go jako nieodłącznego elementu duchowości. W kulturze europejskiej na sposób myślenia o ciele i jego związkach

⁸Wiele ciekawych informacji na ten temat czytelnik znajdzie w książce Roderyka Lange pt. *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna* (1988) oraz w pracy pod redakcją Wiesny Mond-Kozłowskiej *The Human Body – A Universal Sign. Bridging Art with Science* (2005).

⁹W artykule posługuję się dwoma terminami: wcielenie i ucieleśnienie. Pierwszy termin, wcielenie (*incorporation*), odnosi się do włączenia przez jednostkę w zasoby jej ciała, w jej kapitał fizyczny umiejętności, reakcji, np. kroków czy choreografii. Ucieleśnienie (*embodiment*) odnosi się natomiast do prezentowania – poprzez ciało, jego ruch, wygląd – norm i wartości wyznawanych w danej społeczności, grupie, kontrkulturze (np. zjawisko nudyzmu). Zjawiska te nie wykluczają się, zazwyczaj wręcz z siebie wynikają. Na przykład, aby ucieleśnić wartość, jaką jest w kulturze japońskiej kobieca skromność, dziewczynka musi najpierw wcielić ją, ucząc się odpowiednio siadać, chodzić, opuszczać głowę.

z duchowością ogromny wpływ wywarły prace Kartezjusza. Zaprezentowany został w nich podział na ciało, czyli mechanizm, substancję fizyczną będącą w dyspozycji umysłu oraz duszę, dzięki której jednostka posiada wolę, pojmuję, myśli i czuje (Jakubowska 2009). Poza europejskim kręgiem kulturowym ten obraz ciała przedstawia się nieco inaczej, oczywiście także nie wszędzie jednakowo. Niemniej to właśnie w takich stylach, jak taniec brzucha (pochodzący z krajów arabskich i wywodzący się jeszcze sprzed epoki islamskiej), a także w hawajskim tańcu hula, odwoływanie się w choreografii do elementów duchowych, *sacrum* jest uznawane za element dojrzewania tancerza, poznawania siebie i warunków pięknego, bogatego i znaczącego (np. w sensie rytualnym lub magicznym) występu.

Ciało w sytuacji autoterapeutycznej

Komunikowanie się tancerza ze swoim ciałem, wsłuchiwanie się w sygnały płynące od ciała może mieć także inny wymiar. Równie ważny jak w tańcu lub innej aktywności opartej na ciele, stosunek do własnego ciała istotny jest w pracy terapeutycznej. To poprzez zmysły, cielesne doznania czy poprzez ten oczywisty fakt, że jesteśmy wszyscy wcielonymi podmiotami, możemy rozumieć innych ludzi. Zatem bez zdrowego podejścia do swojego ciała, wsłuchiwanie się w sygnały od niego nie możemy mówić o pełnej relacji terapeutycznej. Świata doświadczamy także poprzez ciało (Shaw 2004) i wiele informacji, które posiadamy o otaczającej nas rzeczywistości ma pochodzenie somatyczne. Dotyczy to także interakcji z innymi aktorami

społecznymi. Wiele wartości, norm, stereotypów grupowych jest wcielonych. Zatem poznanie swojego ciała skutkuje uświadomieniem sobie rozmaitych społecznych praktyk, którym podlegamy. Wiąże się to także z rozwijaniem świadomości siebie. Poniżej przytoczę przykład badania opartego na analizie relacji z własnym ciałem w pracy autoterapeutycznej. Może być ono przykładem tego, że wchodzenie w interakcje ze swoją cielesnością nie jest zjawiskiem charakterystycznym tylko dla tancerzy.

W artykule zatytułowanym *Dialoguing with the body: a self study in relational pedagogy through embodiment and the therapeutic relationship* Chantale Lussier-Ley (2010) opisuje projekt badawczy, którego tematem stała się jej relacja z własnym ciałem w sytuacji terapii. Jako psycholożka Lussier-Ley pragnęła poznać siebie poprzez sport i taniec, aby następnie w bardziej otwarty sposób wchodzić w relacje z uczniami, podopiecznymi i osobami, wobec których stosowała terapię. Artykuł Lussier-Ley oparty jest na analizie dialogu z ciałem. Autorka przytacza dłuższe i krótsze fragmenty swoich zapisków. Jest to zarówno rodzaj autoterapii, jak i badania.

Normy kulturowe dotyczące ciała propagowane przez media, długoletnie ćwiczenie baletu, który narzuca ścisłe ramy dotyczące wyglądu, wpłynęły na destrukcję jej ciała i somatyzację problemów psychicznych. Takie podejście do cielesności – jako narzędzia podległego woli jednostki – wynika z charakterystycznego dla kultury Zachodu podziału na ciało i duszę. To dusza, silna wola mają sprawować całkowitą kontrolę nad ciałem.

Autorka odwołuje się również do doświadczeń swojej matki i jej epizodów alkoholowych, anorektycznych, a także bulimicznych i nazywa je wprost nadużywaniem swojego ciała (*abuse*). Taki sposób traktowania swojej fizyczności został autorce przekazany w procesie socjalizacji przez znaczącego innego – jej matkę. Ten rodzaj relacji z ciałem skutkuje tym, co w psychologii nazywa się somatyzacją procesów czy zjawisk psychologicznych. Choroby psychosomatyczne są sygnałem od ciała, że jednostka chcąc sprostać normom, doprowadza się do wycieńczenia. Somatyzacja problemów psychicznych to proces występujący między innymi wówczas, gdy jednostka posiada nieuświadomione lęki, tłumione emocje, zwłaszcza negatywne, nie akceptuje swojego ciała. Pojawia się ona wówczas, gdy jednostka nie zauważa sygnałów pochodzących od swojego ciała, nie komunikuje się z nim, ale właśnie nadużywa go, na przykład stosując wycieńczające diety.

Opisując swoją obsesję dotyczącą wagi, od której tak wiele zależy w karierze baletowej, Lussier-Ley wskazuje, że stosowanie zewnętrznych, ostrych wymagań i norm wobec swojego ciała nie pozwala na jego rozwój, a jedynie blokuje jego naturalne talenty i tendencje. W tej sytuacji ciało traktowane jest jako narzędzie, nie jako aktor, w którego można się wsłuchać. Jak opisuje autorka, jej ciało, podlegające ciągłym stresom, dietom, treningom, zaczęło szybko tyć, chorować. Jak wskazuje Lussier-Ley – zaczęło do niej mówić (2010).

Korzystając z terminologii socjologicznej, możemy powiedzieć, że odezwał się w ciele ten quasi

-aktor, który domaga się negocjowania kolejnych posunięć, decyzji, stawia opór. W uzyskaniu lepszej relacji ze swoim ciałem pomogła autorce zmiana techniki tańca. Zamiast rządzącego się ostrymi regułami baletu, zaczęła ona tańczyć flamenco. Styl ten znacznie bardziej przyzwala artystcie na ekspresję indywidualną. Poprzez ten rodzaj pracy z ciałem i nad ciałem udało jej się otworzyć na możliwość tego rodzaju interakcji.

Różnica pomiędzy inspirowaniem się własnym ciałem w pracy tancerza a autoterapią skoncentrowaną na własnym ciele ma jedynie pozorny charakter. Oba zjawiska odnoszą się do procesu komunikowania się z ciałem, tworzenia swoistej relacji z tym quasi-aktorem. Czerpanie inspiracji z obserwowania własnego ciała, z wsłuchiwania się w sygnały, które od niego płyną, oddawania kontroli naturalnym reakcjom ciała to jeden z dwóch krańców kontinuum. Zjawiskiem, które można umieścić na drugim jego końcu, jest całkowite kontrolowanie, nadużywanie, wykorzystywanie i podporządkowywanie sobie ciała, chcąc sprostać normom, regułom i wymaganiom stawianym przez grupy społeczne, znaczących innych lub, co częste w przypadku osób chorych na anoreksję i bulimię, opresyjnemu modelowi piękna prezentowanemu w mediach i promowanemu między innymi przez koncerty kosmetyczne. Opisany w artykule Lussier-Ley proces autoterapeutyczny jest jednym z działań podejmowanych w celu zmiany relacji z ciałem.

Wnioski

Relacja tancerza z jego ciałem to bardzo specyficzny rodzaj interakcji. Oczywiście nie mam tutaj na myśli interakcji pomiędzy dwoma pod-

miotami posiadającymi jaźń, umysł, interpretującymi otaczającą je rzeczywistość (Blumer 2007), dlatego też w tekście posługuję się pojęciem quasi-aktora. Jednak z przyjętej przeze mnie perspektywy teoretycznej wynika, że najważniejszy jest punkt widzenia osób badanych. To właśnie tancerze opowiadając o swoich działaniach wobec ciała, zwrócili moją uwagę na ten ciekawy rodzaj relacji. Są to interakcje bardzo osobiste, budowane latami w oparciu o dokładne obserwowanie swojego ciała, szanowanie informacji, które od niego pochodzą.

Na relacje z ciałem jako aktorem wpływ ma także styl tańca. Tancerze zajmujący się bardzo zinstytucjonalizowanymi dziedzinami tej sztuki, jak taniec towarzyski lub balet, są w procesie socjalizacji zmuszeni do dostosowania jego wyglądu do określonej (także formalnie) konwencji oraz do wystandaryzowanych ruchów. Na przykład w regulaminie Polskiego Towarzystwa Tanecznego określone jest, jakie ruchy mogą prezentować na parkiecie tancerze poszczególnych klas, a także, w jakim rytmie powinny zostać zatańczone. Są tam zawarte również szczegółowe informacje o tym, jak powinien wyglądać tancerz. Dotyczą one stroju, makijażu, obuwia. Z kolei w tańcach mniej zinstytucjonalizowanych, na przykład taniec flamenco, hula czy taniec antyczny, tancerz może w większym stopniu korzystać z inspiracji płynących z jego ciała, modyfikować określony ruch, ponieważ ramy określonej konwencji tanecznej nie są aż tak sztywne. W mniej zinstytucjonalizowanych środowiskach tanecznych¹⁰ tancerze mają więcej swobody w wyborze ruchu,

¹⁰ Dotyczy to prawdopodobnie także innych środowisk, w których bardzo istotna jest praca nad ciałem.

jego artystycznej interpretacji. Dlatego też mają oni więcej szans na inspirowanie się sygnałami pochodzącymi z ciała.

Traktowanie ciała jako współpracownika tancerza widoczne jest także w usamodzielnianiu go. Ćwicząc i powtarzając określone ruchy i choreografie, tancerz uczy swojego współpracownika, jak wykonywać je bez udziału świadomości tancerza. Ciało wykonuje te ruchy samo, dlatego też tancerz może skupić się na innych aspektach występu – wyrazie artystycznym czy kontakcie z publicznością.

Interakcja ze swoim ciałem jest dla tancerza bardzo istotnym rodzajem relacji. Bez dobrej komunikacji ze swoim ciałem, umiejętności

odczytywania i reagowania na jego sygnały tancerz nie może w optymalny sposób korzystać z możliwości swojego ciała i rozwijać ich. Wymagania danego środowiska społecznego, rywalizacja wewnątrz grupy stawiają tancerzowi bardzo wysokie wymagania. Tancerze zazwyczaj starają się je spełnić, a granice tym wymaganiom może postawić jedynie najbliższy współpracownik tancerza – jego ciało.

Bibliografia

Anderson Leon (2006) *Analytic Autoethnography*. „Journal of Contemporary Ethnography”, vol. 35, no. 4, s. 373–395.

Bittner Barbara (2004) *Nie tylko o tańcu*. Warszawa: Prószyński i S-ka.

Blumer Herbert (2007) *Interakcjonizm symboliczny*. Przełożyła Grażyna Woroniecka. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.

Byczkowska Dominika (2007) *Ciało, jako narzędzie budowania pozycji w grupie. Na podstawie badań wśród tancerzy tańca towarzyskiego* [w:] Jacek Leoński, Urszula Kozłowska, red., *W kręgu socjologii interpretatywnej. Badania jakościowe nad tożsamością*. Szczecin: Economicus, s. 391–406.

----- (2009) *What do we study studying body? Researcher's attempts to embodiment research*. „Qualitative Sociology Review”, vol. 5, no. 3, s. 100–112 [dostęp

26 czerwca 2012 r.]. Dostępny w Internecie <http://www.qualitativesociologyreview.org/ENG/Volume14/QSR_5_3_Byczkowska.pdf>.

----- (2010a) *Rola instytucjonalizacji w społecznym świecie – na przykładzie badań tancerzy tańca towarzyskiego* [w:] Leoński Jacek, Fiteńnicka-Gorzko Magdalena, red., *Kultury, subkultury i światy społeczne w badaniach jakościowych*. Szczecin: Volumina.pl, s. 101–116.

----- (2010b) *Ciało – narzędzie konstruowania tożsamości. Na podstawie badań tancerzy* [w:] Krzysztof T. Konecki, Anna Kacperczyk, red., *Procesy tożsamościowe. Symboliczno-interakcyjny wymiar konstruowania ładu i nieładu społecznego*. Łódź: Wydawnictwo UŁ, s. 313–328.

Charmaz Kathy (2006) *Constructing Grounded Theory. A Practical Guide Through Qualitative Analysis*. London, Sage, New Delhi: Sage Publications.

----- (2009) *Teoria Ugruntowana. Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*. Przełożyła Barbara Komorowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Clarke Adele (1990) *A social worlds research adventure. The case of reproductive science* [w:] Susan E. Cozzens, Thomas F. Gieryn, eds., *Theories of science in society*. Bloomington: Indiana University Press, s. 15–42.

Elias Norbert (1980) *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*. Przełożył Tadeusz Zabłudowski. Warszawa: PIW.

Grau Andree (2005) *When the landscape becomes flesh: an investigation into body boundaries with special reference to Tiwi dance and Western classical ballet*. „Body and Society”, vol. 11, no. 4, s. 141–163.

Hałas Elżbieta (2006) *Interakcjonizm symboliczny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Hałas Elżbieta, Konecki Krzysztof T., red., (2005) *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*. Warszawa: Wydawnictwo Scholar.

Hammersley Martyn, Atkinson Paul (2000) *Metody badań terenowych*. Przełożył Sławomir Dymczyk. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.

Hughes Everett E. (1997) *Careers*. „Qualitative Sociology”, vol. 20, no. 3, s. 389–397.

Jakubowska Honorata (2008) *Ciało biologiczne w interakcjach społecznych – pomiędzy napiętnowaniem a akceptacją*. „Kultura i społeczeństwo”, t. 52, nr 3, s. 195–212.

----- (2009) *Socjologia ciała*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Kacperczyk Anna (2005) *Zastosowanie koncepcji społecznych światów w badaniach empirycznych* [w:] Elżbieta Hałas, Krzysztof T. Konecki, red., *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty symbolicznego interakcjonizmu*. Warszawa: Wydawnictwo Scholar, s. 169–191.

Konecki Krzysztof T. (2000) *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

----- (2005) *Wizualne wyobrażenia. Główne strategie badawcze w socjologii wizualnej a metodologia teoria ugruntowanej*. „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 1, nr 1, s. 42–63 [dostęp 20 czerwca 2012 r.]. Dostępny w Internecie <http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume1/PSJ_1_1_Konecki.pdf>.

----- (2008) *Touching and Gesture Exchange as an Element of Emotional Bond Construction. Application of Visual Sociology in the Research on Interaction Between Humans and Animals*. „Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research”, vol. 9, no. 3, art. 33 [dostęp 29 maja 2012 r.]. Dostępny w Internecie <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0803337>>.

----- (2010) *Wywiad na podstawie filmów w badaniach praktyki jogi – na przykładzie badań cielesności i gestów w społecznym świecie praktyki jogi* [w:] Jacek Leoński, Magdalena Fiternicka-Gorzko, red., *Kultury, subkultury i światy społeczne w badaniach jakościowych*. Szczecin: Volumina.pl, s. 303–335.

Kvale Steinar (2004) *InterViews. Wprowadzenie do jakościowego wywiadu badawczego*. Przełożył Stanisław Zabielski. Białystok: Wydawnictwo Trans Humana.

Lange Roderyk (1988) *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*. Kraków: PWM.

Lussier-Ley Chantale (2010) *Dialoguing with the body: a self study in relational pedagogy through embodiment and the therapeutic relationship*. „The Qualitative Report”, vol. 15 no. 1, s. 197–214 [dostęp 29 maja 2012 r.]. Dostępny w Internecie <<http://www.nova.edu/ssss/QR/QR15-1/lussier-ley.pdf>>.

Merleau-Ponty Maurice (2001) *Fenomenologia percepcji*. Przełożyli Małgorzata Kowalska, Jacek Miگاński. Warszawa: Fundacja Aletheia.

Mond-Kozłowska Wiesna, ed., (2005) *The Human Body – A Universal Sign. Bridging Art with Science*. Kraków: Jagiellonian University Press.

Shaw Robert (2004) *Psychotherapist embodiment*. „Counseling and Psychotherapy Journal”, vol. 15, no. 4, s. 14–17.

Ślęzak Izabela (2010) *Być prostytutką – problematyka konstruowania tożsamości kobiet prostytuujących się* [w:] Krzysztof T. Konecki, Anna Kacperczyk, red., *Procesy Tożsamościowe. Symboliczno-interakcyjny wymiar konstruowania ładu i nieładu społecznego*. Łódź: Wydawnictwo UŁ, s. 293–311.

Turner Bryan S., Wainwright Steven P. (2003) *Corps de ballet: the case of injured ballet dancer*. „Sociology of Health and Illness”, vol. 25, no. 4, s. 269–288.

Urbaniak-Zajac Danuta, Piekarski Jacek (2001) *Badania jakościowe – uwagi wprowadzające* [w:] Danuta Urbaniak-Zajac, Jacek Piekarski, red., *Jakościowe orientacje w badaniach pedagogicznych. Studia i materiały*. Łódź: Wydawnictwo UŁ, s. 13–31.

Wainwright Steven P., Turner Bryan S. (2004) *Epiphanies of embodiment: injury, identity and the balletic body*. „Qualitative Research”, vol. 4, no. 3, s. 311–337.

Wojciechowska Magdalena (2012) *Agencja towarzyska – (nie)zwykłe miejsce pracy*. Kraków: Nomos.

Ziółkowski Marek (1981) *Znaczenie, interakcja, rozumienie*. Warszawa: PWN.

Cytowanie

Byczkowska Dominika (2012) „Ciało to mój największy nauczyciel”. *Interakcje z własnym ciałem w pracy tancerza*. „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 8, nr 2, s. 112–127 [dostęp dzień, miesiąc, rok]. Dostępny w Internecie: <<http://www.przegladsocjologiijakosciowej.org>>.

„My body is my best teacher.” Interactions with own body in dancer’s work

The aim of this article is to present a specific interaction between a dancer and his/her body. Such a relationship usually emerges in later stages of dancers’ careers, and is accompanied by a small number of formal rules and standards present within a certain dance community. Therefore, it rather occurs among dancers of artistic than of sport genres of dance. Dancer’s relationship with the body is created in the process of negotiating and getting to know one’s body reactions to one’s activities. The body is treated by a dancer as an actor who makes own decisions, and who is sometimes not letting the dancer to fulfill his/her intentions, for example, these connected with social norms in certain social groups.

In order to show and to compare how diverse one’s interactions with one’s body might be, I will also discuss an issue of relation with one’s own body in the autotherapeutic process. Presentation of both these problems also demonstrates two different ways of communicating with one’s own body.

This article presents outcomes of a qualitative research on social construction of embodiment, which was conducted with the use of Grounded Theory Methodology and qualitative research techniques, such as: unstructured interviews, video and photo elicited interviews, analysis of visual data, analytic autoethnography, participant and non-participant observation and desk research.

Keywords: embodiment, dance, interaction, autotherapy, analytic autoethnography