

LEKCJE TERPSYCHORY

- Aleksandra Głos -

Lekcje, których adeptom sztuk tanecznych udziela Terpsychora, dotyczą przede wszystkim lekkości, rytmu, gracji i powabu. Muza tańca może nauczyć wdzięku, równowagi, giętkości, piruetów, a nawet niełatwej sztuki tańczenia w parze i dostosowywania tempa swoich kroków do rytmu partnera. Z pewnością może też pomóc w porozumiewaniu się z innymi kapryśnymi muzami, a w szczególności z dostojną Melpomeną. To wiele. Ale czy Terpsychora może również uczyć filozofii?

Kłopot z istnieniem

Zacznijmy, wbrew zwiewnym tanecznym pozorom, od twardej ontologii. Czym jest taniec i dlaczego jest sztuką? Dla Platona była to raczej forma spartańskiej z ducha gimnastyki, której przypisywał funkcję wychowawczą. Hegel wyłączył ją z kanonu sztuki wysokiej, jako formę zbyt rozrywkową i dionizyjską, by mogła reprezentować metafizyczne ideały. Wyjątkiem w tej dominującej przez wieki deprecjacji tańca był oczywiście balet klasyczny z jego dworską etykietą i francuskim reżimem formalnym. Na początku XX wieku na salony wchodzi jednak taniec niesalonowy, a wraz z nim wielkie pytania. Sama materia tańca – ruch – czyni go sztuką najbardziej ulotną, na pierwszy plan wysuwając pytanie ontyczne: co w przypadku tańca jest pierwowzorem, a co jego egzemplifikacją? Najbliższa tańcu, muzyka, ma trwałą i niezmienną podstawę bytową – partyturę, pokrewny mu teatr – utwór dramatyczny. A taniec? Najważniejszy spektakl taneczny XX wieku „Święto wiosny” ma wprawdzie wspólny punkt wyjścia, którym jest muzyka Igora Strawińskiego, jednak same choreografie Wacława Niżyńskiego, Piny Bausch czy Daniela Léவில்’a znacznie się różnią (nie wspominając już o tym, że Karole Armitage w „Rite of Spring – Summer of Love” zastąpiła nawet muzykę Strawińskiego utworami Lukasa Ligetiego i Burkina Electric...). Należałoby więc powiedzieć, że pierwowzorami „Święta wiosny” są poszczególne choreografie, a raczej ich zapisy lub nagrania (o ile takie istnieją), lecz jeśli tak, czymże w stosunku do nich jest balet Strawińskiego? Pojawiają się także inne pytania: kto tworzy język tańca? Czy jest to choreograf – demiurg spektaklu czy indywidualna ekspresja tancerza? I jak ma się ów język do pragmatyki naszego języka? Jak to się dzieje, że mimo jego niewerbalności oraz radykalnej odmienności od codziennej „mowy ciała”, rozumiemy język tańca? Wszystkie te, wciąż otwarte pytania, to pierwsza lekcja, jakiej udziela nam bogini, a więc lekcja ontologii, estetyki, a nawet filozofii języka. Na potencjalny zarzut, że to zbyt wiele jak na skromną przyjaciółkę menad, właściwą replikę ukuł Paul Valéry: taniec to filozofia!

***Le grand jeté*, czyli przeskoczyć Kartezjusza**

Nie ma wątpliwości, że z radykalnym stwierdzeniem Valéry'ego, autora książki *La philosophie de la danse*, a także badacza twórczości niestrudzonego portrecisty baletnic Edgara Degasa, zgodziłby się współczesny eksplorator granic tanecznego poznania – Ohad Naharin, tancerz, choreograf oraz twórca nowego, eksperymentalnego języka, określonego mianem „Gaga”. Doświadczwszy granic swojego ruchowego świata (na skutek kontuzji), Naharin postanowił rozszerzyć jego możliwości, wykorzystując nowe wzory poruszania się, nieużywane ścieżki ruchowe, nowe mięśnie oraz arsenał własnej wyobraźni. „Szukaj, badaj, obserwuj” – brzmi jedna z głównych wskazówek kierowanych dla początkujących adeptów Gagi. Owo poszukiwanie i obserwowanie dotyczą sygnałów wysyłanych z wnętrza własnego ciała, samopoznania jego możliwości i granic. Zewnętrznych instrukcji jest jak najmniej, podobnie jak elementów edukacyjnych tradycyjnie obecnych w szkołach tańca – np. luster. Przez ów ikonoklazm Naharin wyraża sedno swojej wcielonej filozofii: nie mentalna reprezentacja ma prowadzić ruch, ale ciało samo.

Rozbudzona przez Naharina Terpsychora udziela nam zatem kolejnej lekcji filozofii umysłu. Wcielona filozofia izraelskiego choreografa jest praktycznym i bardzo sugestywnym potwierdzeniem jednej z najgłośniejszych tez współczesnej humanistyki, a mianowicie tezy o ucieleśnieniu (*embodiment*). Historycznym adwersarzem tej tezy jest kartezjański dualizm z szyszynką w tle, a adwersarzem współczesnym radykalny komputacjonizm z jego metaforą mózgu w naczyniu. Metafora ta, wywodząca się z literackich eksperymentów Stanisława Lema, przedstawia mózg, który choć zamknięty w naczyniu, jest podłączony do komputera sterowanego przez genialnego naukowca, który symuluje wrażenia do złudzenia przypominające te z prawdziwego świata np. bodźce cielesne i relacje z ludźmi, a tym samym sprawia, że subiektywne odczucie świadomości ucieleśnionej jest nieodróżnialne od wirtualnej (kto wie, może wszyscy jesteśmy mózgami w naczyniu?). Otóż dla zwolenników tezy o ucieleśnieniu nie ma nic bardziej absurdalnego niż ten eksperyment myślowy. Ciało nie jest bowiem jedynie dostawcą treści, który może być zastąpiony innym (np. elektronicznym), ale sposobem istnienia świadomości. „Świadomość nie jest czymś, co dzieje się w nas. Jest czymś, co robimy lub sprawiamy. Lepiej rzec ujmując: jest czymś, co osiągamy. Świadomość jest bardziej jak taniec niż jak trawienie” – napisze bynajmniej nie tancerz, a czołowy współczesny filozof-enaktywista Alva Noë. Zresztą ciało to nie tylko propriocepcja czy sensomotoryka, ale zapisana w nim historia gatunku i historia organizmu wraz ze społeczno-kulturowymi wyuczonymi wzorcami tworzenia relacji z otoczeniem (*habitus*). Samo poznanie nie jest przetwarzaniem informacji i tworzeniem mentalnych reprezentacji (precz z lustrami! – jak mógłby krzyknąć Naharin), ale sposobem działania w świecie i jako takie jest zdeterminowane przez naszą w nim pozycję – głoszą najbardziej radykalni spośród współczesnych zwolenników tezy o ucieleśnieniu – enaktywiści. Ciało to świat, ciało to potęga, ciało to niewyczerpane źródło podskórnych sensów, które poprzez działanie zostają aktywowane i wcielane w życie (*enact*). Czy to oznacza, że dopiero co wyzwoleni spod symulacji złośliwego naukowca, jesteśmy determinowani przez ciało wraz z jego wielowiekową historią ewolucyjną i lawiną nieświadomych treści? Cóż, nawet jeśli jest sporo prawdy w tezach o sprzężeniu poznania i działania, oraz współzależności wiedzy propozycjonalnej i proceduralnej, to Kartezjusz i tak miałby swobodę oraz pełne prawo odpowiedzieć, że jemu najlepiej myśli się we własnym fotelu.

Szkoła wolności

Z tezą, że tancerz, nawet taki, który wybiera bycie prowadzonym przez ciało, zachowuje wewnętrzną, kartezjańską niepodległość, a nawet, że taniec uczy wolności, zgodziłby się Fryderyk Nietzsche: „lekki chód jest oznaką boskości” – pisał. Jakiej lekcji na temat wolności udziela nam Terpsychora?

Po pierwsze, taniec uczy wolności osobistej; i to w wielu z jej wielorakich sensów. Taniec, czy to pojęty jako sztuka performatywna, czy jako forma spędzania czasu w gronie znajomych, wymaga odwagi wyjścia na scenę lub parkiet. Aby wykrzesać z siebie choć odrobinę piękna, oprócz kurażu potrzeba sporej dawki panowania nad sobą, koordynacji i samokontroli, a im więcej owego piękna pragniemy wytworzyć, tym więcej wymaga to samozaparcia w codziennym, autonomicznym wyborze ćwiczeń. Taniec to wreszcie ekspresja i transpozycja wewnętrznego, choćby najbardziej ukrytego świata tancerza, na rzeczywistość widzialną. Jak wielkiej siły woli to wymaga, dobitnie obrazuje postać zmagającego się ze schizofrenią Wacława Niżyńskiego, a więc osoby, jak pisał Antoni Kępiński, której ujawnianie swojego „ja” nie przychodzi z łatwością. Mimo to w tańcu Niżyński romansował z rzeczywistością i przetwarzał ją, oraz odsłaniał przed publicznością swój fascynujący świat wewnętrzny.

Po drugie, taniec może być manifestem wolności społecznej i politycznej. Tak, tak – społecznej i politycznej! Spójrzmy na kilka dowodów, a contrario, tej tezy: w roku 2005 były prezydent Egiptu Mohamed Morsi uznał taniec za zdradę konstytucji i zagroził zamknięciem szkół baletowych, niewiele wcześniej Robert Mugabe – prezydent Zimbabwe – zakazał toyi-toyi (afrykańskiej formy stepowania). Podobne działania miały miejsce w Europie (nawet jeśli kilka wieków wcześniej): w 1644 roku Olivier Cromwell zakazał wszelkich rodzajów zbiorowych tańców. Dlaczego? Taniec jednoczy nie tylko kroki, ale i umysły, sprzyjając zawiązywaniu się wolnych, bezinteresownych, solidarnych więzi społecznych, i jako taki jest poważnym zagrożeniem dla każdego szanującego się despoty. Ponadto, taniec jako forma ekspresji artystycznej, sprzyja wolności twórczej i niezależności. Jak ujęła to Maria Jarema, znakomita malarka i rzeźbiarka, znana także ze swojej miłości do tańca: „Sztuka rodzi się z wolności myślenia”.

Literatura

- Katan E. (2016), *Embodied Philosophy in Dance: Gaga and Ohad Naharin's Movement Research*, Palgrave Macmillan, Londyn.
- Noë A. (2004), *Action in Perception*, MIT Press, Cambridge.
- Noë A. (2015), *Strange Tools: Art and Human Nature*, Farrar, Straus and Giroux, Nowy Jork.
- Putnam H. (1998), *Mózgi w naczyniu*, [w:] *Wiele twarzy realizmu i inne eseje*, tłum. A. Grobler, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Aleksandra Głos – absolwentka filozofii w ramach MISH UJ, dr prawa WPiA UJ.

Artykuł powstał dzięki dofinansowaniu z Instytutu Filozofii UJ w ramach projektu „Zintegrowany system zdalnego nauczania w IF UJ”.