

**Interdyscyplinarna analiza zagadnienia uwagi tancerza
w kontekście warsztatu *Fighting Monkey*
Jozefa Frucka i Lindy Kapetanei**

**Interdisciplinary Analysis of a Dancer's Attention Issue
in the Context of *Fighting Monkey* Workshop
by Jozef Fruck and Linda Kapetanei**

TOMASZ CIESIELSKI

Uniwersytet Łódzki

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi część projektu „Funkcje i metody dystrybucji uwagi we współczesnym teatrze tańca”. Prezentuje wstępny zarys metodologii opracowywanej na potrzeby badań, a uwzględniającej w sposób równorzędny trzy paradygmaty: fenomenologiczny, kognitywny oraz praktyczny, wprowadzony poprzez strategię praktyki-jako-badania. Pierwsza część tekstu stanowi refleksję metodologiczną, w której przedstawiane są potencjalne korzyści i zagrożenia wynikające z interdyscyplinarnych badań w wiedzy o tańcu. Wyjaśnione zostają także przesłanki teoretyczne, które uzasadniają zastosowanie wskazanych dyskursów w badaniu złożonego problemu uwagi u współczesnych tancerzy. W drugiej części tekstu zaprezentowana zostaje wstępna analiza praktyk warsztatowych *Fighting Monkey* – autorstwa Jozefa Frucka i Lindy Kapetanei – przeprowadzona w oparciu o zbudowany wcześniej aparat teoretyczno-pojęciowy. W sposób szczególnie opisane zostają strategie i procesy uczenia się rozpoznawalne w analizowanych ćwiczeniach, a także ich potencjalny wpływ na możliwości poznawcze oraz praktykę twórczą uczestniczących w warsztacie tancerzy.

Słowa kluczowe: percepcja, psychologia kognitywna, fenomenologia, praktyka-jako-badanie, taniec współczesny

SUMMARY

The article becomes a part of a project “Functions and methods of attention distribution in contemporary dance theatre”. It presents initial sketch of methodology formulated for the research and including in a equal way three paradigms: phenomenological, cognitive and practical implemented by the strategies of practice-as-research. The first part of the text represents the methodological reflection in which all the potential benefits and threats resulted from interdisciplinary research on dance knowledge are presented. The author also explains the theoretical premises that justify the use of given discourses in the research over a complicated issue of contemporary dancers’ attention. The second part of the article presents the initial analysis of workshop practice *Fighting Monkey* by Jozef Fruck and Linda Kapetanei. The analysis was carried basing on theoretical and practical framework created earlier. Strategies and processes of learning recognized in analysed exercises are described in a detailed way as well as their potential influence on cognitive capacity and creative practice of dancers involved in the workshop.

Keywords: perception, cognitive psychology, phenomenology, practice-as-research, contemporary dance

Interdyscyplinarna analiza zagadnienia uwagi tancerza w kontekście warsztatu *Fighting Monkey*

Jozefa Frucka i Lindy Kapetanei

TOMASZ CIESIELSKI

Uniwersytet Łódzki

Wprowadzenie

Istotnym, a niedostatecznie opracowanym naukowo, parametrem badania tańca i zarazem czynnikiem wpływającym na jego charakter jest to, w jaki sposób dany wykonawca wykorzystuje swoją uwagę. O ile jakości ruchowe zostały już w badaniach tańca opracowane na różne sposoby, istnieją także systemy notacji umożliwiające ich analizę i zapis¹, o tyle funkcje i metody dystrybucji uwagi performerera pozostają sprawą niemal zupełnie intuicyjną. I to mimo że dość potocznym doświadczeniem wśród tancerzy jest sytuacja, w której pracują nad danym materiałem przez znaczny czas i dopiero zmiana ich nastawienia, intencji lub stanu psychicznego pozwala im osiągnąć oczekiwany efekt. Oczywiście, wpływ na to może mieć wiele czynników, wydaje się jednak, że większość z nich daje się opisać poprzez charakteryzowanie tego, na co i w jaki sposób wykonawcy skierowali swoją uwagę.

Odwołanie się do potocznie rozumianej uwagi wydaje się dość naturalne i w bezpośredni sposób skojarzone z praktyką taneczną. W studiach tanecznych często mówi się np. o „skierowaniu swojej uwagi na centrum” lub bardziej dosłownie: instruktorzy lub choreografowie sugerują „słuchaj muzyki”, „utrzymaj postawę”, „przemieszczaj się”, czy wreszcie „przestań myśleć”. Tego typu uwagi dotyczą oczywiście konkretnego aspektu działania tancerza. Jednak w obliczu faktu, że taniec jest uznawany

¹ K. K. Bradley, *Rudolf Laban*, London–New York 2009; U. Loba-Wilgocka, *Zastosowanie analizy i notacji ruchu w choreologii i praktyce tanecznej*, „Studia Choreologica”, vol. 17, 2016, s. 9–27; A. Knust, *A Dictionary of Kinetography Laban. Labanotation*, vol. 1, *Text*, Poznań 1997.

za jedną z najbardziej wymagających poznawczo aktywności ludzkich², uzasadnione wydaje się rozpoznanie w wielu współczesnych praktykach oraz technikach tanecznych strategii kierowania uwagi tancerza na jakąś składową jego działania. Wówczas inne mogą zostać pozostawione wyuczonym, automatycznym wzorcom ruchowym, interakcji z otoczeniem lub ustanawiać się w kontekście zbudowanym przez daną kluczową składową. Przy czym, zwykle tancerz musi jednocześnie aktywnie kontrolować kilka procesów naraz. Jak więc łatwo zauważyć, mimo że tancerze deklaratywnie pracują z „ciałem”, z poznawczego punktu widzenia kluczowym czynnikiem wpływającym na ich sukces jest „umysł”. Zarazem problem ten nie ogranicza się wyłącznie do zdolności szybkiego przenoszenia uwagi lub utrzymywaniu jej na kilku zadaniach, ale także posługiwaniu się nią jako narzędziem twórczym.

W poniższym artykule chciałbym zająć się właśnie zagadnieniem funkcji i metod dystrybucji uwagi we współczesnym teatrze tańca na przykładzie metody warsztatowej *Fighting Monkey*³ opracowanej przez Jozefa Frucka i Lindę Kapetanę. Przedstawione przeze mnie ustalenia stanowią wstępne analizy przygotowane w ramach prowadzonego przeze mnie projektu badawczego, które zostaną na kolejnych etapach uzupełnione o analizy innych metod, a także badania jakościowe i ilościowe⁴.

Wybór metodologii

To, co w obszarze praktyki tanecznej łatwo nazwać uwagą lub uważnością, o wiele trudniej rozpoznać w paradygmatach naukowych. Najbardziej adekwatne wydaje się tutaj zrazu odwołanie do psychologii poznawczej i fenomenologii, gdyż w obu tych obszarach prowadzi się badania dotyczące „uwagi” *per se*⁵. Jednocześnie jednak

² Zob. E.C. Warburton, *Of Meanings and Movements. Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition*, „Dance Research Journal”, vol. 43, no. 2, 2011, s. 65–84 oraz T. Ciesielski, *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokogni-wistycznej*, Łódź 2014.

³ *Fighting Monkey* [online], [dostęp: 1 marca 2018], <www.fightingmonkey.net>.

⁴ Projekt realizowany jest ze środków Narodowego Centrum Nauki na Uniwersytecie Łódzkim i we współpracy z zagranicznymi ośrodkami badawczymi. Jego celem jest wypracowanie modelu procesów poznawczo-estetycznych w wydarzeniu tanecznym ze szczególnym uwzględnieniem roli uwagi, a pośrednio także możliwych nowych rozwiązań metodologicznych dla interdyscyplinarnych badań tańca.

⁵ W. Prinzmetal et al., *The Phenomenology of Attention*, „Consciousness and Cognition”, vol. 6, 1997, s. 372–412; D. Groome, *An Introduction to Cognitive Psychology. Processes and disorders*, London–New York 2014; B.J. Baars, *Some Essential Differences between Consciousness and Attention, Perception, and Working Memory*, „Consciousness and Cognition”, vol. 6, 1997, s. 363–371; G.W. Humphreys, M.J. Riddoch, *Attention in Action. Advances from Cognitive Neuroscience*, Hove–New York 2005; E.A. Styles, *The Psychology of Attention*,

analiza konkretnych praktyk tanecznych z wykorzystaniem obu tych metodologii odsłania inne pojęcia, które w określonym paradygmacie pozwalają bardziej adekwatnie opisać rozpoznawane zjawiska związane z uwagą tancerza. Podstawowe pytania badawcze są przy tym kierowane przez praktykę taneczną (ang. *practice-based research*).

Interdyscyplinarność i złożoność problemu sprzyjają rozplenianiu się wykorzystywanej terminologii. Częściowo wynika to z faktu, że ani nauki kognitywne, ani fenomenologia nie do końca radzą sobie z problemem uwagi w kontekście tańca. W pierwszym przypadku związane jest to z tym, że „uwaga” dotyczy tak naprawdę większości rozpoznawanych procesów poznawczych. Jak definiuje ją Elizabeth Styles: „Uwaga odnosi się do systemów biorących udział w selekcji i priorytetyzacji przetwarzania informacji, jest ściśle związana z percepcją i pamięcią, a zatem jest kluczowa dla prawie wszystkiego, co robimy”⁶. Dotyczy więc potencjalnie każdego możliwego typu procesu poznawczego, w tym wszystkich modalności sensorycznych i pamięci, ukrytych procesów sterowania procesami poznawczymi, jak i jawnych funkcji wykonawczych. Zarazem jednak badania z obszaru psychologii kognitywnej nakierowane są, z oczywistych przyczyn, na stany patologiczne i możliwości ich leczenia. Kanalizuje to w określony sposób rozwój dziedziny, a także czyni starania naukowców często bardzo punktowymi i dodatkowo utrudnia zastosowanie wyników ich badań do tańca.

Fenomenologia natomiast większość doświadczeń, które wiążemy z „uwagą”, podejmuje raczej w kategoriach „świadomości” lub „intencjonalności”. Wprawdzie, kwestię „uwagi” już Husserl uznał za „jeden z głównych tematów nowoczesnej psychologii”⁷, jednak do dzisiaj istnieje niewiele opracowań łączących uwagę z podstawowymi pojęciami fenomenologii.

W przypadku obu wskazanych metodologii zastosowanie ich do doświadczenia kinestetycznego także okazuje się sporym wyzwaniem. Mimo wywodzącej się od Merleau-Ponty’ego i rozwijanej dzisiaj bardzo intensywnie w badaniach kognitywnych koncepcji „ucieleśnienia”⁸ wciąż dysponujemy ograniczonym aparatem teoretyczno-pojęciowym i badawczym pozwalającym rozpoznać i analizować kinestezję, jako fenomen multimodalny i dynamiczny. Analizując problem uwagi w kinestetycznym

Hove 2008; M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001.

⁶ E. A. Styles, op. cit., s. 3. Tłum. T. Ciesielski.

⁷ L. Boi, P. Kerszberg, F. Patras, *Rediscovering Phenomenology. Phenomenological Essays on Mathematical Beings, Physical Reality, Perception and Consciousness*, Dordrecht 2007, passim. Tłum. T. Ciesielski.

⁸ R. Menary, *Introduction to the Special Issue on 4E Cognition*, „Phenomenology and Cognitive Sciences”, vol. 9, 2010, s. 459–463.

doświadczeniu tańca⁹, będę więc sięgał po te badania kognitywne i ustalenia fenomenologiczne, które są adekwatne dla badanego zagadnienia, a zarazem najbardziej komunikatywne.

Ramy teoretyczno-pojęciowe

Zaproponowana przeze mnie interdyscyplinarna metodologia wymaga wskazania przynajmniej wstępnych „warunków brzegowych”, w których będę się poruszał w danych paradygmatach oraz miejsc ich przenikania. Kluczowymi parametrami czy też aspektami uwagi z perspektywy psychologii (neuro)kognitywnej są: powiązanie uwagi z funkcjami wykonawczymi (podejmowaniem przez podmiot decyzji), efektywność operowania przez podmiot uwagą i czynniki ją modyfikujące (np. multimodalność bodźców, skuteczność i trwałość warunkowania, zdolność do selektywnego kierowania uwagą) oraz neurofizjologiczne ograniczenia uwagi¹⁰. Te ostatnie analizowane są współcześnie przede wszystkim w kategoriach pojemności pamięci roboczej (ang. *working memory*). Przy czym, rozumiana jest ona tutaj nie tylko jako rodzaj buforu, który biernie przechowuje doraźne dane poznawcze. Do funkcji pamięci roboczej zalicza się współcześnie także umożliwianie przedświadomego lub świadomego przetwarzania danych sensorycznych i pamięciowych¹¹. W zależności od modelu listę tę rozszerza się niekiedy o funkcje związane z afektywnością i intencjonalnością¹². W obliczu tych badań uzyskanie wysokiej sprawności w realizowaniu wymagających, multimodalnych zadań poznawczych w tańcu i improwizacji związane jest bezpośrednio z wykształceniem – nauką – odpowiednich strategii zmniejszania obciążenia pamięci roboczej. Mogą one być skierowane jednocześnie na łączenie danych w większe, łatwiejsze do przetwarzania fragmenty¹³ i na skuteczność w zapisywaniu ich w tzw. pamięci długotrwałej, zarówno epizodycznej, jak i proceduralnej¹⁴.

⁹ Zob. S.L. Foster, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, s. 1. 2010; M. Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of Dance*, Philadelphia 2015.

¹⁰ D. Groome, op. cit., s. 135.

¹¹ A.D. Baddeley, *Exploring Working Memory. Selected Works of Alan Baddeley*, Abingdon–New York 2017, passim.

¹² J.R. Anderson et al., *An Integrated Theory of the Mind*, „Psychological Review”, vol. 111, 2004, s. 1036–1060.

¹³ W psychologii poznawczej funkcjonuje angielski termin *chunking*, który oznacza kawałkowanie danych sensorycznych tak, by możliwe było ich przetworzenie. Zarazem jednak badania dowodzą, że strategię wydzielania „większych” kawałków określonych typów bodźców są istotną częścią edukacji np. profesjonalnych muzyków lub sportowców.

¹⁴ B. Bläsing, T. Schack, *Mental Representation of Spatial Movement Parameters in Dance*, „Spatial Cognition and Computation”, vol. 12, 2012, s. 111–132.

Rozpoznanie strategii optymalizacji użycia pamięci i zwiększania efektywności wykorzystywania ograniczonych zasobów pamięci roboczej (lub uwagi) znajduje się w centrum moich rozważań. Ich powiązanie z subiektywnym doświadczeniem tańca, a przede wszystkim szczegółowa analiza procesów, które pozwalają na ich wykształcanie w danej technice tanecznej, wymaga jednak włączenia także jakościowego paradygmatu badawczego. W moim przypadku będzie to fenomenologia. Podjęcie takich prób wydaje się sugerować Vittorio Gallese, jeden z autorów koncepcji neuronów lustrzanych¹⁵. Jednocześnie, aby możliwe było systematyczne włączenie w materiał badawczy ucieleśnionego doświadczenia autora tego tekstu jako tancerza uczestniczącego w opisywanych praktykach tanecznych, niezbędne jest rozszerzenie metodologii o strategię (auto)etnograficzne. Możliwości i niebezpieczeństw metodologicznych wynikających z takiej decyzji dotyka w swoim projekcie „kognitywnej antropologii teatru” Mariusz Bartosiak¹⁶. Bezpośrednio i szczegółowo w kontekście tańca analizuje je w swoich tekstach Susanne Ravn. Podzielam wysunięte przez nią argumenty podkreślające wartość dodaną uzyskania w ten sposób bezpośredniego dostępu do interesującego doświadczenia. Autorka zauważa, że rozwinięte kompetencje ruchowe badacza tańca umożliwiają mu obserwację ze „zwiększoną uważnością” (ang. *heightened awareness*), a zarazem redukują dystans poznawczy charakterystyczny dla zwykłej etnografii – problem znajomości praktyk i znaczeń zostaje znacznie zredukowany¹⁷. Naturalnie, moje subiektywne „spojrzenie” jest uwarunkowane przez moje doświadczenia kulturowe, dlatego, idąc za Ravn, w tekście staram się podtrzymywać dążenie do fenomenologicznej redukcji i skupiać raczej na strukturach niż treściach doświadczenia¹⁸. Niemniej jednak, uwzględniając słabości takiej perspektywy, zostaje ona oddzielona od interpretacji dokonanych w obszarze psychologii kognitywnej.

Podstawową fenomenologiczną przesłanką teoretyczną, jaką posługuję się w analizie, jest rozróżnienie świadomości pre-refleksyjnej i refleksyjnej. Pierwsza:

[...] jest stałą i strukturalną własnością świadomego doświadczenia. Podmiot doświadcza w sposób bezpośredni, co oznacza, że przeżycie może być określone jako *moje*.

¹⁵ V. Gallese, G. Lakoff, *The Brain's Concepts. The Role of the Sensory-motor System in Conceptual Knowledge*, „Cognitive Neuropsychology”, vol. 22, 2005, s. 455–479.

¹⁶ Zob. M. Bartosiak, *Za pośrednictwem osób działających. Preliminaria kognitywnej antropologii teatru*, Łódź 2013.

¹⁷ S. Ravn, H. P. Hansen, *How to Explore Dancers' Sense Experiences? A Study of How Multi-sited Fieldwork and Phenomenology Can Be Combined*, „Qualitative Research in Sport, Exercise and Health”, vol. 5, 2013, s. 196–213.

¹⁸ S. Ravn, *Phenomenological Analysis in Sport and Exercise*, w: *Routledge Handbook of Qualitative Research in Sport and Exercise*, (ed.) B. Smith, A. C. Sparkes, London–New York 2016, s. 206–218.

Według fenomenologów, bezpośredni i pierwszoosobowy charakter fenomenów doświadczeniowych należy wyjaśniać w kategoriach samoświadomości »pre-refleksyjnej« [ang. *pre-reflective*]. [...] nie wymaga ona dodatkowego stanu umysłowego drugiego rzędu, który w jakiś sposób nakierowany jest na dane doświadczenie. [...] Co więcej, nie jest ona świadomością tematyczną, nie wiąże się z uwagą ani nie jest zależna od naszej woli¹⁹.

Druga natomiast jest właśnie rozwinięciem tej immanentnej samoświadomości charakteryzującej się intencjonalnym skierowaniem ku samemu sobie. Świadomość staje się dla siebie samej obiektem, co jednak możliwe jest wyłącznie dzięki istnieniu pierwotnej samoświadomości²⁰ działań, która często przejawia się w prymarnych refleksach. W przypadku tancerzy i w charakterystycznym dla nich dyskursie można tu mówić o rodzaju zwierzęcej gotowości lub obecności.

Istotną przesłanką teoretyczną dla poniższej analizy jest także koncepcja tzw. łuku intencjonalnego Maurice'a Merleau-Ponty'ego:

Życie świadomości – życie poznające, życie pragnieniami lub życie percepcyjne – opiera się na łuku intencjonalnym, który rzutuje wokół nas naszą przeszłość, naszą przyszłość, naszą sytuację fizyczną, naszą sytuację ideologiczną, naszą sytuację moralną, a raczej który sprawia, że jesteśmy usytuowani pod wszystkimi tymi względami. To ten łuk intencjonalny tworzy jedność zmysłów, jedność zmysłów i inteligencji, jedność wrażliwości zmysłowej i motorycznej²¹.

Wprawdzie Shaun Gallagher i Dan Zahavi w książce *Fenomenologiczny umysł*, która stanowi najnowszy przegląd i krytykę koncepcji obecnych w tym dyskursie filozoficznym, nie przywołują koncepcji łuku intencjonalnego. Wydaje się ona jednak powiązana teoretycznie z koncepcją świadomości pre-refleksyjnej. Zarazem mocniej osadza ją w doświadczanym cielesnie świecie. Ma to szczególne znaczenie dla badania tańca. W bardziej współczesnych kategoriach tę koncepcję fenomenologiczną można rozpoznać jako głęboko ekologiczną²² wizję zakorzenionego w ciele bycia-w-świecie²³, które ma charakter immanentny dla świadomości na każdym jej poziomie. Jest także prymarną formą cielesnej intencjonalności, która w praktyce umożliwia i poprzedza „intencjonalność refleksyjną”. Rozpoznanie tych typów lub poziomów pozwoli mi uporządkować wyodrębnione w oparciu o aparat teoretyczno-pojęciowy psychologii poznawczej procesy uczenia się w treningu *Fighting Monkey*.

¹⁹ S. Gallagher, D. Zahavi, *Fenomenologiczny umysł*, tłum. M. Prokopski, Warszawa 2015, s. 69.

²⁰ Ibidem, s. 77–84.

²¹ M. Merleau-Ponty, op. cit., s. 155.

²² G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Chicago 1972.

²³ S. Ravn, H. P. Hansen, op. cit.

Fighting Monkey

Fighting Monkey to praktyka taneczna zbudowana na skrzyżowaniu tańca i sztuk walki. Na przestrzeni ostatnich kilku lat wykształcono w jej ramach bogaty katalog ćwiczeń, a nawet towarzyszącą im terminologię. Zapewne sprzyja ona komercjalizacji praktyki w wielu dziedzinach sportu, ale także, mimo jej bardzo fizycznego charakteru, bezpośrednio wskazuje na rozwijanie w niej zdolności poznawczych. Celem treningów ma być wszakże: „rozwinięcie zdolności przystosowywania się do nowych sytuacji”, „zwiększenie wartości adaptacyjnej twoich cech behawioralnych” i wreszcie, jak konstatują twórcy:

Każda złożona aktywność wymaga znacznie więcej niż tylko siły, mobilności lub funkcjonalności. Każdy z nas jest zupełnie innym wszechświatem, ponieważ działamy w innym kontekście i mamy inne cele²⁴.

W opisach tych twórcy *Fighting Monkey* przywołują więc wręcz terminologię psychologiczną, czynią to jednak bardzo niekonsekwentnie. Bez względu na to, metoda Jozefa Frucka i Lindy Kapetanei wydaje się idealnym materiałem do analizy w interesującym mnie zakresie.

Jednym z podstawowych zestawów ćwiczeń *Fighting Monkey* jest tzw. *Practice ball* (pol. praktyka z piłką). Wykorzystywana jest w nim zawieszona na długiej lince piłka tenisowa. Ćwiczenia wykonywane są w parach lub grupowo, gdzie zadaniem jednego uczestnika jest poruszanie piłką w bezpośredniej bliskości drugiego uczestnika, którego zadaniem jest z kolei, w uproszczeniu, uniknięcie uderzenia piłką. Kolejne fazy i wariacje ćwiczenia budowane są poprzez:

1. Regulowanie długości linki.
2. Zmianę poziomów operowania piłką, jak i postawy unikającego (np. wysoka stojąca, niska stojąca).
3. Modyfikowanie trajektorii ruchu piłki, od dość ściśle powtarzalnej przestrzennej choreografii do improwizowanego działania w interakcji z partnerem.
4. Modyfikowanie dynamiki i szybkości manipulacji piłką.
5. Dodawanie dodatkowych zadań sensomotorycznych, np. unikanie nadeptnięcia na rozrzuconą na podłodze linę lub reagowanie na dodatkowe komendy głosowe.
6. Krzyżowe modyfikacje wszystkich wymienionych wyżej parametrów ćwiczenia.

Wszystkie działania w opisaney praktyce mają więc charakter wielopłaszczyznowych, dynamicznych koordynacji ruchowych. W zakresie uwagi wzrokowej dotyczą one niemal wyłącznie natychmiastowej lokalizacji bodźca lub bodźców. Ćwiczenie wykorzystuje więc przede wszystkim tzw. strumień grzbietowy percepcji wzrokowej, odpowiadający za lokalizowanie bodźca, ale już nie jego charakterystykę

²⁴ *Fighting Monkey*, op. cit. Tłum. T. Ciesielski.

jakościową²⁵. Taka identyfikacja celu nie ma znaczenia w analizowanej praktyce, bo ten jest stały. W niektórych wariacjach pojawia się natomiast dodatkowy bodziec – instrukcja wykonania dodatkowego ćwiczenia podawana przez instruktora lub innego uczestnika. Można domniemywać, że ma on służyć potwierdzeniu utrzymywania oczekiwanego poziomu uwagi przez uczestnika. W istocie jednak sam w sobie ma ograniczony wpływ na zadanie podstawowe, gdyż jak wskazują badania, bodźce w różnych modalnościach interferują ze sobą w minimalnym zakresie²⁶. Kluczowe znaczenie dla wielkości obciążenia poznawczego tancerza podczas ćwiczenia mają więc liczba, złożoność i dynamika bodźców. Przy czym nie tylko zdolność do utrzymywania równie krótkiego czasu reakcji przez cały czas trwania ćwiczenia jest wyzwaniem dla tancerza, lecz także umiejętność przywracania go pomimo narastającego zmęczenia.

Procesy uczenia się w ćwiczeniu to przede wszystkim rozwijane, na różnych poziomach, strategie redukcji obciążenia poznawczego. Na poziomie refleksyjnym wprowadzane są przede wszystkim instrukcja wykonania zadania oraz część strategii podnoszących efektywność działania tancerza. Jedną z nich jest utrzymywanie możliwie niewielkiego dystansu od partnera z piłką, które umożliwia ograniczenie amplitudy przemieszczeń piłki – im jestem bliżej jego dłoni, tym krótszy jest efektywny odcinek linki, wobec którego pracuje, a więc mniejsza jest także szybkość piłki. Niewielki dystans pozwala także tancerzowi uzyskać większy wpływ na sytuację poprzez wywoływanie presji na partnera. Można więc tutaj mówić o swoistej „taktyce” walki i uczeniu aktywności w partnerowaniu. Instruktorzy zwracają także uwagę na używanie centrów motorycznych ciała (miednica, klatka piersiowa, głowa), których właściwa aktywizacja umożliwia bardziej efektywne wysiłkowo reagowanie na bodźce. Odpowiednie ustawienie ciała może np. pozwolić na ograniczenie konieczności przemieszczania się całego ciała w przestrzeni na rzecz mobilności tułowia i głowy, a także uniknięcie sytuacji wytrącenia z równowagi.

Naturalnie, wszystkie te instrukcje stają się efektywne, gdy zostają włączone do ukrytych wzorców poznawczych, a ich realizacja zakodowana w pamięci proceduralnej. Do niej jednak dane wprowadzane są przede wszystkim na poziomie pre-refleksyjnym. Choć twórcy *Fighting Monkey* opisują ćwiczenie z piłką jako rozwijające tolerancję na złożone i nieregularne bodźce, to w istocie ich różnorodność ma swoje ograniczenia. Odwołując się do psychologii kognitywnej, można to opisać w kategoriach tzw. uczenia statystycznego (ang. *statistical learning*). Ludzie są wrażliwi na regularności przestrzenne w otoczeniu i są w stanie wykorzystać ich statystyczną

²⁵ M. A. Goodale, A. D. Milner, *Separate Visual Pathways for Perception and Action*, „Trends in Neuroscience”, vol. 15, 1992, s. 20–25.

²⁶ D. Groome, op. cit., s. 62.

powtarzalność, by określić lokalizację celu²⁷. Takie uczenie się jest powszechnie określane jako przypadkowe lub ukryte, ponieważ budowanie się nowych schematów ruchowych może następować automatycznie: bez jawnej instrukcji i bez obserwatorów świadomie zwracających uwagę na wzorce i kodujących je. Na przykład uczenie statystyczne zostało wykazane także w sytuacjach, gdy bodźce prezentowane są biernie obserwatorom przy braku wyraźnego zadania²⁸.

Teoria kognitywna pozwala tutaj rozpoznać właściwy proces uczenia się, jednak pomija istotne pytania jakościowe. Ruch piłki nie jest przecież jedynym obiektem, którego przemieszczenia podczas treningu odznaczają się pewną regularnością. Idąc dalej, można zapytać, czy tancerz uczy się w sposób ucieleśniony, pre-reflektywny, powtarzalnego schematu ruchu obiektu, którego unika, czy też ciała własnego lub partnera? Łuk intencjonalny łączy wszystkie te elementy, wydaje się więc możliwe, co sugerują także instrukcje „zbliżenia się do partnera, by przejąć kontrolę nad sytuacją”, że w istocie procesy poznawcze tancerza skupione są na relacji jego ciała do poszerzonego ciała towarzysza operującego piłką. Takie też było moje doświadczenie uczestnictwa w warsztacie. Wyjaśnić może to zjawisko opisywane zarówno przez kognitywistów²⁹, jak i fenomenologów³⁰ na przykładzie badań osób z niepełnosprawnością. Osoby niewidome, które korzystają z białej laski do nawigacji w przestrzeni, nie postrzegają jej jako narzędzia, lecz raczej jako przedłużenie ręki. Staje się ona transparentną częścią ich pre-refleksyjnego doświadczania świata i ujawnia się, podobnie jak ciało fenomenalne, w przypadku jej dysfunkcji lub utraty. Skoro proces ten działa dla bycia-w-świecie indywiduum, to w podobny sposób powinien być także wpisany w schemat poznawczy. Z perspektywy tancerza piłka i sznurek stają się immanentną częścią ciała partnera, z którym wchodzi w interakcję. Pozwala to czerpać informacje o jej możliwych przemieszczeniach nie tylko z charakterystyki powtarzalnej trajektorii ruchu piłki, ale także z ruchu oraz gestów partnera. W jego przypadku możemy mówić o wytworzeniu się quasi-czasowego bytu intencjonalnego³¹, który trwa tylko tak długo, jak podtrzymywana jest interakcja

²⁷ M. Behrmann, J. Geng, C. Baker, *Acquisition of Long-Term Visual Representations. Psychological and Neural Mechanisms*, w: *Dynamic Cognitive Processes*, (ed.) N. Ohta, C.M. MacLeod, B. Uttl, New York 2005, s. 11–35.

²⁸ J. Fiser, R.N. Aslin, *Unsupervised Statistical Learning of Higher-order Spatial Structures from Visual Scenes*, „Psychological Science”, vol. 12, 2001, s. 499–504.

²⁹ M.A. Goodale, D.A. Westwood, *Ewolucja poglądu na dwoiste widzenie: odrębne, lecz wzajemnie oddziałujące szlaki korowe dla percepcji i działania*, w: *Formy aktywności umysłu. Ujęcia kognitywistyczne. Emocje, percepcja, świadomość*, t. 1, red. A. Klawiter, tłum. G. Króliczak, Warszawa 2008, s. 238–249.

³⁰ M. Merleau-Ponty, op. cit., s. 163.

³¹ Odwołuję się tutaj do koncepcji siedmiu bytów teatralnych Tomasza Kubikowskiego. Wśród bytów intencjonalnych wyróżnia on „domniemaną postać sceniczną”, czyli byt, którego

między tancerzami. Czytelne staje się tutaj, że mimo pozornego odwoływania się przez instruktorów *Fighting Monkey* do dość prymarnych instynktów przetrwania, ich trening ma charakter (kin)estetyczny. Nawet na tym pozornie płytkim poziomie doświadczenia wytwarzany jest rodzaj postaci scenicznej – nie działamy w interakcji z partnerem ograniczającym się do jego fizycznego ciała, lecz z bytem, któremu intencjonalnie nadane są dodatkowe cechy i właściwości niemające uzasadnienia w realnym świecie. To jeszcze nie jest Hamlet, ale to już postać łącząca ciało tancerza z pewnym kostiumem i nacechowaniem emocjonalnym innym niż codzienne³². Otwartym pozostaje pytanie, na ile łuk intencjonalny może być skalarny na poziomie pre-refleksyjnym. Innymi słowy, czy prymarne bycie-w-świecie, które ma nie mieć charakteru tematycznego, może ciążyć ku jakimś fragmentom pola fenomenalnego, jeszcze zanim skieruje je ku nim świadomość refleksyjna.

Na pre-refleksyjnym poziomie samoświadomości dodatkowo rozwija się także instrukcja utrzymywania krótkiego dystansu od partnera. Choć instrukcja ta jest dodawana podczas zajęć werbalnie, to już towarzyszące jej wartości afektywne mają charakter ukryty. Doświadczenie wykonywania zadania wydaje się przywoływać w tancerzach behawioralne schematy walki. Można podejrzewać, że wykształca to automatyczne uruchamianie u tancerzy ofensywnych schematów zachowań lub dosadniej – swoistej agresji. Umożliwia to prawdopodobnie podniesienie stymulacji hormonalnej wspierającej szybkość reakcji tancerza. Taką interpretację potwierdzać może koncepcja emocji jako ucieleśnionych ocen³³. Jej autor dowodzi, że ontologia emocji ma charakter *stricte* cielesny³⁴. Rodzi to jednak wątpliwości etyczne: czy tancerze, u których nowe schematy ruchowe są wykształcane w towarzystwie potencjalnie silnego ładunku emocjonalnego, będą później w stanie przywoływać je bez niego? Jakie efekty dla ich dobrostanu psychicznego i społecznego może mieć taka praca? To także pytanie dotyczące tańca jako sztuki widowiskowej z perspektywy fenomenologicznej: na ile emocje, jakie wywołała w nas postać sceniczna danego aktora, zostają potem przeniesione na niego po zakończeniu spektaklu?

Światło na to pytanie może rzucić ponownie refleksja Merleau-Ponty'ego. Zwraca on uwagę, że np.:

źródłem jest artysta, oraz „przedstawianą postać sceniczną”, która jest fenomenem postrzeganym przez widza. Szersze przełożenie jego koncepcji na opisywaną praktykę wymaga odrębnej refleksji. T. Kubikowski, *Siedem bytów teatralnych. O fenomenologii sztuki scenicznej*, Warszawa 1993, s. 129.

³² Ibidem, s. 130.

³³ J. J. Prinz, *Emocje jako ucieleśnione oceny*, w: *Formy aktywności umysłu...*, op. cit., tłum. M. Polaszewska-Nicke, s. 37–72.

³⁴ Szeroko analizuję tę koncepcję w kontekście tańca w: T. Ciesielski, op. cit., s. 135.

[...] miłość i chcenie są operacjami wewnętrznymi; stwarzają sobie własne przedmioty [...]. Czy chcieć czegoś nie znaczy posiadać świadomość przedmiotu uznanego za wartościowy [...]?³⁵

Uczucia są więc także aktem intencjonalnego wytwarzania nowych obiektów, które w przypadku tańca mogą mieć charakter ucieleśniony, kinestetyczny. Sugeruje to uznanie, że skojarzenie wytworzonych w treningu schematów z emocjami występuje i może być wręcz oczekiwane jako narzędzie twórcze. Nawet w sytuacji, gdy następuje na poziomie pre-refleksyjnym i nie jest deklaratywnie zaprojektowane jako element treningu.

Na poziomie pre-refleksyjnym wykształcają się także strategie efektywnego przenoszenia uwagi. Statystyczne schematy przemieszczenia piłki zostają zapisane w pamięci długotrwałej. Jak dowodzą we wspólnej pracy Donald A. Norman i Tim Shallice³⁶, jest to komponentem procesu *contention scheduler* (w dosłownym tłumaczeniu: planista/dyspozytor rywalizacji), który jest odpowiedzialny za półautomatyczną kontrolę aktywacji schematów motorycznych, aby zapewnić ich uruchamianie w uporządkowany sposób. W tej perspektywie *Fighting Monkey* okazuje się być nie tyle metodą kształtującą efektywność percepcyjną, ile szybkość rozpoznawania, uczenia się i przywoływania schematów działania i to w niemal pojedynczej modalności zmysłowej. Mimo to, w przypadku tego konkretnego treningu, jak argumentowałem, opierając się na refleksji fenomenologicznej, wzorce te mają niezwykle złożony charakter. W zależności więc od konkretnej wariacji zadania na tancerzu wymusza się różne koordynacje schematów motorycznych, co wydaje się sprzyjać uniknięciu trwałych, wielozmysłowych powiązań zmniejszających elastyczność funkcji poznawczych uczestnika warsztatu. Analiza innych zestawów ćwiczeń składających się na program *Fighting Monkey* pozwoliłaby na szerszą prezentację tego zjawiska.

Wnioski

Zaproponowana przeze mnie analiza praktyki treningowej stworzonej przez Jozefa Frucka i Lindę Kapetanę ma charakter preliminarny. Stąd znaczną część wyводу pozwoliłem sobie poświęcić na, mimo wszystko, wciąż nie dość szczegółową refleksję metodologiczną. Podjęcie wyzwania łączenia fenomenologii i psychologii poznawczej w jednym dyskursie na równych prawach wydaje się istotnym wyzwaniem współczesnej humanistyki. Może to pozwolić na jej efektywny dialog z naukami

³⁵ M. Merleau-Ponty, op. cit., s. 399.

³⁶ D.A. Norman, T. Shallice, *Attention to Action. Willed and Automatic Control of Behaviour*, w: *Consciousness and Self-Regulation. Advances in Research and Theory*, (ed.) R.J. Davidson, G.E. Schwartz, D. Shapiro, New York 1986.

empirycznymi i czerpanie z ich ustaleń z jednoczesnym stymulowaniem kierunków badań, jakie podejmują np. neurokognitywiści. W powyższym tekście ambicja ta realizowana jest dość powierzchownie, jednak projekt, którego część stanowi niniejszy artykuł, zakłada przeprowadzenie ściśle powiązanych ze sobą empirycznych badań ilościowych i jakościowych tych samych praktyk ruchowych.

Analiza *Fighting Monkey* pozwala przewidywać, że strukturalnie psychologia poznawcza zajmie w nich miejsce podstawowej teorii i zarazem dostarczy narzędzia potwierdzające zachodzenie wskazanych procesów rozwijania uwagi. Dane jakościowe natomiast, poprzez interpretację fenomenologiczną, pozwolą wskazać szczegółowe przyczyny oraz warunki ich występowania. Przez to zaś, potencjalnie, ujawnią możliwe kierunki poszukiwania narzędzi ilościowych dla badania zagadnień (kin)estetycznych w kontekście funkcji i metod dystrybucji uwagi performerów.

Bez wątpienia także tego typu badania mogą dołączyć do istniejących opracowań dotyczących efektów (multimodalnego) treningu motorycznego na funkcje poznawcze. Opierając się na istniejących opracowaniach podobnych przypadków³⁷ i powyższej analizie, z dużą pewnością można przewidywać, że trening *Fighting Monkey* znacząco zwiększa możliwości poznawcze uczestniczących w nim tancerzy. Czyni ich jednocześnie – poprzez zwiększenie „pojemności” i elastyczności ich uwagi – bardziej dynamicznymi i skutecznymi performerami. Powiedzenie, że stają się oni przygotowani na nieznane³⁸, jest jednak dość niefortunne. W istocie zdobywają oni zdolność szybszego uczenia się nowych wzorców motorycznych lub – mówiąc inaczej – tworzą wzorce szybkiego uczenia się wzorców. Ani pierwsze, ani drugie raczej nie mają charakteru uniwersalnego i wynikają z pewnej specyfiki doświadczenia kinestetycznego. Samo w sobie jest ono przy tym dość ograniczone, gdyż uwzględnia niemal wyłącznie aspekt przestrzenno-czasowy obiektów, z którymi tancerz wchodzi w interakcję, i to eksploatowany relatywnie monosensorycznie, co zmniejsza obciążenie pamięci roboczej uczestników warsztatu. Taką interpretację potwierdza fakt stopniowego przyrastania kolejnych „utrudnień” w istniejących zestawach ćwiczeń i zupełnie nowych propozycji treningowych. W momencie, gdy twórcy, a przede wszystkim uczestnicy uzyskują wysoki stopień skuteczności w przywoływaniu określonego (statystycznie) zestawu możliwych wzorców ruchowych wynikających z danego ćwiczenia, przestaje ono być dla nich wyzwaniem. To wymusza szukanie kolejnych, trudniejszych zadań. Naturalnie, wyjściowy poziom złożoności tych ćwiczeń znacznie przewyższa możliwości większości przeciętnych

³⁷ D. Moreau, A. B. Morrison, A. R. A. Conway, *An Ecological Approach to Cognitive Enhancement. Complex Motor Training*, „Acta Psychologica”, vol. 157, 2015, s. 44–55; C. H. Wang et al., *Motor Expertise Modulates Neural Oscillations and Temporal Dynamics of Cognitive Control*, „NeuroImage”, vol. 158, 2017, s. 260–270.

³⁸ *Fighting Monkey*, op. cit.

przechodniów, wciąż jednak są to powtarzalne schematy, co stopniowo zmniejsza zakres uwagi, jaki trzeba im poświęcić.

Analiza fenomenologiczna pozwala dostrzec, że nawet w takim typie treningu tanecznego występują procesy intencjonalne charakterystyczne dla sztuki widowiskowej. Są one głęboko ucieleśnione i przeważająco pre-refleksyjne. Niemniej, procesy opisywane przeze mnie w paradygmacie kognitywnym służą konkretyzacji³⁹ nowego bytu intencjonalnego. Dopiero w tej perspektywie czytelna staje się ich współzależność i możliwość rozpoznania w nich swoistych dla tańca strategii dystrybucji uwagi.

Badania prowadzone przez Tomasza Ciesielskiego finansowe są przez Narodowe Centrum Nauki w ramach projektu „Funkcje i metody dystrybucji uwagi we współczesnym teatrze tańca”. Nr rej. 2016/21/N/HS2/02671.

³⁹ R. Ingarden, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. A. Tyszczyk, Kraków 2005, s. 250.