

Uwaga a doświadczenie estetyczne improvizatora Warsztat Andrew Morrisha

Attention and the Aesthetic Experience of an Improviser Workshop by Andrew Morrish

TOMASZ CIESIELSKI

Uniwersytet Łódzki, e-mail: tomasz.ciesielski@uni.lodz.pl

STRESZCZENIE

Według australijskiego pedagoga i performerera Andrew Morrisha: „Improvisation is all about paying attention” (pol. improvizacja to przede wszystkim zwracanie uwagi, tłum. T. Ciesielski). Sformułowanie to, a także struktura prowadzonych przez niego warsztatów stają się przesłanką do ich analizy poprzez zagadnienie uwagi, które jest kluczowe w kontekście tanecznej improvizacji scenicznej. Kwerenda współczesnych dyskursów naukowych podejmujących uwagę jako termin obejmujący szereg systemów poznawczych, które biorą udział w selekcji i priorytetyzacji przetwarzania informacji, w tym pamięci i percepcji, pozwala na wskazanie nauk kognitywnych oraz fenomenologii jako posiadających największą wartość wyjaśniającą w tym obszarze badań. Ich aplikacja zostaje w artykule poprowadzona w oparciu o sformułowany przez Morrisha sposób strukturyzowania doświadczenia improvizatora, wyróżniający trzy współwystępujące etapy: umysłu początku, umysłu środka i umysłu końca. Wykorzystany materiał badawczy obejmuje przedstawioną przez Australijczyka charakterystykę każdego z tych etapów, jak również bezpośrednie doświadczenie udziału w jego warsztatach autora tekstu. Na tej podstawie zaprezentowane zostają hipotezy odnoszące się do poznawczych wymagań improvizacji scenicznej w kontekście estetycznym oraz możliwych dalszych kierunków badań.

Słowa kluczowe: improvizacja, uwaga, warsztat, praktyka-jako-badanie, świadomość, fenomenologia

SUMMARY

According to the Australian pedagogue and performer Andrew Morrish – “Improvisation is all about paying attention”. This statement and the structure of his workshop become a premise to their analysis through the attention issue which is a key

in the context of dance stage improvisation. The query of modern scientific discourse undertaking the attention as a term including a range of cognitive system involved in selection and prioritisation of information processing within memory and perception allows to indicate at cognitive sciences and phenomenology as the most valuable in this research area. Their application is based on the way of structuring the improviser's experience formulated by A. Morrish. It distinguishes three concurrent stages: a beginning mind, a middle mind and an end mind. The used material includes the characteristic of each of the stage presented by the Australian researcher as well as a direct experience of author's participation in the workshop. On this basis the author of the article presents hypothesis referring to the cognitive requirements of stage improvisation in aesthetic context and possible further directions of research.

Keywords: improvisation, attention, workshop, practice-as-research, consciousness, phenomenology

Wprowadzenie

W artykule *Interdyscyplinarna analiza zagadnienia uwagi tancerza w kontekście warsztatu Fighting Monkey Jozefa Frucka i Lindy Kapetanei* opublikowanym w poprzednim numerze „*Studia Choreologica*”¹ przedstawiłem podstawowe założenia badawcze interdyscyplinarnego projektu „Funkcje i metody dystrybucji uwagi we współczesnym teatrze tańca”. Poniższy artykuł stanowi kolejną publikację wstępnych ustaleń prowadzonych przeze mnie badań dotyczących różnych strategii pracy z uwagą tancerza w wybranych praktykach warsztatowych oraz twórczych.

Według 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”². Szczegółowo odnosząc się do jej ustaleń w tekście dotyczącym *Fighting Monkey*, zaproponowałem wykorzystanie nauk kognitywnych i fenomenologii jako najbardziej oczywistych paradygmatów badania uwagi. Przedstawiłem także swoiste ograniczenia, jakie wiążą się z użyciem

¹ T. Ciesielski, *Interdyscyplinarna analiza zagadnienia uwagi tancerza w kontekście warsztatu Fighting Monkey Jozefa Frucka i Lindy Kapetanei*, „*Studia Choreologica*”, vol. 19, 2018, s. 181–193.

² E.A. Styles, *The Psychology of Attention*, 2. ed., reprinted Hove: Psychology Press, 2008, s. 3.

w badaniach nad tańcem rozpoznaić wypracowanych na gruncie obu tych dziedzin³.

W przypadku narzędzi warsztatowych wytworzonych przez Frucka i Kapetanę dość łatwo można wskazać możliwe efekty ich praktyki dla funkcji poznawczych tancerzy, uwzględniając przede wszystkim parametry związane z pamięcią roboczą, krzywą uczenia się czy sposobami redukcji obciążenia kognitywnego. Wpływ na to ma powtarzalność stosowanych przez nich narzędzi i ich koncentracja na kinestetycznej elastyczności tancerzy mierzonej głównie szybkością oraz precyzją wykonywania złożonych zadań. W tym kontekście fenomenologia stanowi funkcjonalny paradygmat rozpoznawania w tych pozornie prymarnych, prowadzonych instynktownie działaniach załączek aktywności performatywnej – teatralnej. Taka strategia, zastosowana przeze mnie w poprzednim artykule, jest o wiele mniej adekwatna dla praktyki, w której centrum są wybory artystyczne, a mniej *performance* (ang. wydajność) tancerza. Bez wątplenia za taką należy uznać warsztat twórczy i pedagogiczny australijskiego improwizatora Andrew Morrisha, którym poświęcony jest niniejszy artykuł.

Podstawową przesłanką dla badania praktyk Morrisha przez pryzmat pojęcia uwagi jest często powtarzane przez niego sformułowanie: *Improvisation is all about paying attention* (pol. improwizacja to przede wszystkim zwracanie uwagi⁴). Także w swoim jedynym opublikowanym tekście Morrish uznaje uwagę za centralne zagadnienie improwizacji⁵, choć nigdy nie definiuje jej precyzyjnie. Konsekwentnie, podczas prowadzonych warsztatów Australijczyk oferuje uczestnikom ćwiczenia, które rozwijają ich zdolności kierowania i podtrzymywania uwagi. W dalszej części tekstu poddam je analizie i interpretacji.

Co jednak czyni tę praktykę tak interesującą – a jednocześnie stanowi o trudności przyjrzenia się jej poprzez dyskurs kognitywistyczny – wszystkie ćwiczenia są, zgodnie z istotnym dla Morrisha pojęciem *solo performance improvisation* (pol. solowej improwizacji scenicznej⁶), ściśle

³ Ibidem.

⁴ Tłum. T. Ciesielski.

⁵ A. Morrish, *Some Implications of Solo Performance Improvisation as an Arts Practice* [online], [dostęp: 15.03.2019], <<http://www.andrewmorrish.com/andrewmorrish.com/Paper.html>>.

⁶ Zapropomowane przeze mnie tłumaczenie tytułu warsztatów na język polski jest próbą uwzględnienia istotnego dla Morrisha faktu improwizowania dla widza. Praktyka, którą proponuje, jest nie tylko zbiorem narzędzi improwizacji solowej, ale także pewnym formatem scenicznym czy nawet konwencją performatywną

związane z kontekstem improwizacji scenicznej. Uwaga nie jest więc celem samym w sobie, lecz jest raczej niezbędną i dającą się wyćwiczyć cechą działania improwizatora, która umożliwia mu dokonywanie wyborów artystycznych. Jak często anegdotycznie podkreśla Morrish, kompetencje, które rozwija się na potrzeby improwizacji, nie pomagają w rozmowie z policjantem, wykraczają poza codzienność. Sposób ich rozwijania i kierunki, jakie nadaje im performer, świadczą o jego indywidualnej, „ucieleśnionej” estetyce. W tym kontekście analizę praktyk Australijczyka poprowadzę, wykorzystując głównie fenomenologiczny aparat teoretyczno-pojęciowy. Będę go miejscowo uzupełniał dyskursem psychologii poznawczej. Argumenty za takim wyborem metodologicznym przedstawiłem w tekście dotyczącym *Fighting Monkey*⁷, w którym jednak proporcje czy też wektory prowadzenia analizy były odwrotne. Podobnie jednak jak w tamtym przypadku materiał źródłowy stanowi przede wszystkim mój osobisty udział w trzech kilkudniowych warsztatach danej praktyki. W jeszcze mocniejszy sposób odwołuję się przy tym do hipotezy Susanne Ravn, która zauważa, że taka bezpośrednia interakcja i rozwinięte kompetencje ruchowe badacza zmniejszają jego dystans poznawczy i kulturowy wobec interesującego doświadczenia, umożliwiając mu jednocześnie jego bardziej uważną obserwację⁸.

Solo Performance Improvisation Andrew Morrisha

Andrew Morrish rozpoczął swoją praktykę improwizacyjną w wieku trzydziestu lat. Jako nauczyciel w szkole podstawowej starał się doskonalić swój warsztat pedagogiczny, zwłaszcza w trakcie dziesięcioletniego okresu pracy z dziećmi posiadającymi upośledzenia intelektualnie i fizycznie, w tym będącymi jednocześnie niemal całkowicie głuche i niewidome. Jak sam zaznacza, być może to doświadczenie wykształciło w nim wrażliwość na sensoryczne aspekty komunikacji. W 1981 roku zetknął się z tańcem artystycznym podczas kursu bazującego na metodzie analizy

zakładającą pełną dowolność środków artystycznych i zupełny brak uprzedniej wobec chwili spotkania z widownią struktury lub koncepcji wydarzenia. Użycie przeze mnie sformułowania „sceniczna” nie wiąże się jednak w tym przypadku z klasycznym przestrzennym i kulturowym podziałem na scenę i widownię. Wręcz przeciwnie, podział ten jest przez Morrisha chętnie przełamywany.

⁷ T. Ciesielski, op. cit., s. 182–184.

⁸ S. Ravn, H. P. Hansen, *How to Explore Dancers' Sense Experiences? A Study of How Multi-sided Fieldwork and Phenomenology Can Be Combined*, w: „Qualitative Research in Sport, Exercise and Health”, vol. 5, 2013, s. 196–213.

ruchu Rudolfa Labana⁹. W jego trakcie został zaproszony do projektu Ala Wundera, co wiązało się z pierwszym doświadczeniem scenicznym. W zespole *Theatre of the Ordinary* Wundera działał przez siedem lat, a następnie opuścił go wraz z Peterem Trotmanem. W tym duecie rozwijali systematycznie swoją praktykę improwizacji przez dwanaście lat, spotykając się dwa razy w tygodniu na sesje improwizacji¹⁰. Obserwowali siebie nawzajem, analizowali narzędzia i dzielili się nimi między sobą¹¹. Ich spotkania miały charakter analityczny – praktykowali przed sobą po to, by otrzymać od siebie informację zwrotną. W efekcie Morrish wykształcił bardzo systematyczny sposób pracy, który wykorzystywany w sytuacji warsztatowej uzupełnia świetnym wykształceniem i doświadczeniem pedagogicznym. Co jednak najistotniejsze, uczestnicząc w jego warsztatach, szybko można zauważyć, że zarówno one same, jak i prezentowane w ich trakcie strategie, czy raczej taktyki improwizacyjne, są niezwykle przemysłane.

Jednym z często powtarzających się u Australijczyka sposobów ustrukturyzowania improwizacji jest wyróżnienie jej trzech etapów, które choć wynikają z rozpoznania prymarnego, diachronicznego sposobu jej doświadczenia, to powinny być raczej rozumiane właśnie jako pewne typy uważności lub świadomości dostępne performerowi. Według Morrisha:

Jeśli spojrzymy na jakiegokolwiek doświadczenie czasowe, wówczas zauważymy, że każde doświadczenie ma trzy części: początek, środek i koniec. Każda chwila ma tę strukturę i ma ją również dowolna Improwizacja, ma ją także każda dyskretna sekcja w każdej Improwizacji. Te sekcje są najłatwiejsze do opisanego po ich wystąpieniu, więc mogą być emergentne. Być może jednym ze sposobów angażowania się w proces żywych doświadczeń, które mają początek, środek i koniec, może być angażowanie się w różne porządki naszego funkcjonowania, które można nazwać umysłem początku, umysłem środka i umysłem końca¹².

Jak więc łatwo zauważyć, analizy Morrisha przypominają refleksję fenomenologiczną, i to zarówno pod względem używanego aparatu pojęciowo-wyobrażeniowego, jak i tendencji do poszukiwania „niezmiennych struktur doświadczenia” – jak formułują to Gallagher i Zahavi – „celem [fenomenologii] jest zrozumienie, jak w ogóle możliwe

⁹ G. Karolczak, *Prywatna sprawa – z Andrew Morrishem rozmawia Gaja Karolczak*, 23 marzec 2018 [online], [dostęp: 15.03.2019], <<http://www.taniecpolska.pl/krytyka/537>>.

¹⁰ Tak przynajmniej relacjonuje to Andrew Morrish podczas warsztatów.

¹¹ A. Morrish, op. cit.

¹² Ibidem, tłum. T. Ciesielski; podkreślenia – T. Ciesielski.

jest doświadczenie świata przez kogokolwiek”¹³. Dyskusja nad potencjalnym przyjmowaniem przez Morrisha nastawienia epokę nie jest niezbędna w niniejszym artykule, warto jednak zauważyć taką możliwość dla lepszego zrozumienia praktyk Australijczyka i podkreślenia ich zdyscyplinowanego, badawczego charakteru.

Rozwinięcie takiego porównania dyskursu teoretycznego z praktyką artystyczną wymaga przekroczenia kluczowego problemu, jakim jest ustalenie charakteru podobieństwa lub relacji pomiędzy procesami umysłowymi, których dotyczy fenomenologia, a sensorycznie jawną aktywnością artysty na scenie. Możliwe rozwiązanie podpowiada sam Morrish w swoim tekście, stwierdzając, że improwizator podczas swojego performansu jest „najbardziej zainteresowany ujawnieniem struktury swojej świadomości”¹⁴. Sformułowanie to łączy się także z celami refleksji fenomenologicznej, nie wyjaśnia jednak, w jaki sposób struktury te miałyby się ujawniać. Trudno zaakceptować możliwość, że performans jest prostą reprezentacją na scenie struktur stanów umysłowych artysty. Nie posługuje się on wszak skodyfikowanym, ruchowo-wokalnym językiem symbolicznym, znając który, widz mógłby dekodować, co dzieje się w głowie performerera. Mocno dyskusyjne byłoby także założenie, że procesy umysłowe mają charakter językowy i dają się „tłumaczyć”. Odbiorca aktywności improwizatora może wprawdzie potencjalnie odczytywać niektóre działania jako symbole, np. w kiwaniu głową na boki rozpoznać gest zaprzeczenia. Nie ma jednak żadnej pewności, że właśnie taki był zamiar twórcy na scenie. Działania performerera odczytane w kontekście semiotycznym wydają się więc raczej, w kategoriach Charlesa Peirce’a, po pierwsze symptomami procesów umysłowych performerera, gdy np. w sposób ucieleśniony odczuwa on strach i narastające drżenie kolan staje się widzialną konsekwencją pojawiającej się emocji, albo jego uwagę przyciąga plama barwna na ścianie i w widoczny sposób kieruje na nią swój wzrok; po drugie ikonami, gdy np. w wyobraźni performerera pojawia się obraz deszczu i ten uderza rytmicznie palcami o podłogę, odtwarzając rytmiczną jakość deszczu, na którą skierował swoją uwagę. Wreszcie, jego działania mogą być mimo wszystko symbolami, tak jak w przykładzie podanym powyżej. Jednocześnie jednak nawet w dwóch ostatnich przypadkach, relacja pomiędzy znaczącym i znaczącym jest mediowana przez doświadczenie artysty – ma charakter

¹³ S. Gallagher, D. Zahavi, *Fenomenologiczny umysł*, tłum. M. Pokropski, Warszawa 2015.

¹⁴ A. Morrish, *Some Implications...*, op. cit.

symptomatyczny, bo zarówno stan umysłowy, jak i działanie fizyczne powiązane są ucieleśnionymi i enaktywnymi¹⁵ procesami poznawczo-motorycznymi performera. Charakter znaku, który performer wytwarza, jest także modulowany przez jego stan intencjonalny/świadomościowy, co w pewien sposób koreluje z propozycją trzech umysłów zaproponowaną przez Morrisha.

Umysł początku

Umysł początku jest według koncepcji Morrisha związany z momentami działania improwizatora, w których skupia się on na zauważaniu i percypowaniu [ang. *noticing, perceiving*], lub mówiąc inaczej, na pracy z uwagą „na wszystkie możliwe sposoby zarówno świadome, jak i nieświadome”¹⁶. Sformułowanie to budzi pewną zdroworozsądkową wątpliwość – jak uwaga, czy też percepcja, może być nieświadoma? Narzędziem umożliwiającym teoretyczno-pojęciowe rozwikłanie tego problemu może być kategoryzacja (samo)świadomości dokonana przez Shauna Gallaghera i Dana Zahaviego. Opierając się na klasycznych pracach fenomenologicznych, wyróżniają oni przynajmniej dwa poziomy samoświadomości – prerefleksyjną i refleksyjną. Pierwsza:

jest stałą i strukturalną własnością świadomego doświadczenia. Podmiot doświadcza w sposób bezpośredni, co oznacza, że przeżycie może być określone jako moje. 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 woli. Jest raczej »milcząca« oraz, co bardzo ważne, całkowicie nieobserwacyjna¹⁷.

Jako taka wydaje się bliska temu, jak Morrish rozumie umysł początku będący na „granicy” świadomości i doświadczenia oraz zaabsorbowany niemal wyłącznie jego własnym „teraz”. Jak dodaje Australijczyk, zazwyczaj też „język nie jest niezbędnym elementem tej pracy”¹⁸.

¹⁵ B. Bläsing i in., *Neurocognitive Control in Dance Perception and Performance*, „Acta Psychologica” 139, nr 2 (luty 2012), s. 300–308 [online], [dostęp: 15.03.2019], <<https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2011.12.005>>.

¹⁶ A. Morrish, *Some Implications...*, op. cit.

¹⁷ A. Gallagher, D. Zahavi, op. cit., s. 69.

¹⁸ A. Morrish, *Some Implications...*, op. cit.

Podobnie wyjaśniając swoje rozumienie świadomości prerefleksyjnej, Gallagher i Zahavi dodają, że w „najbardziej podstawowej i fundamentalnej formie samoświadomość wiąże się z pierwszoosobową manifestacją strumienia przeżyć”¹⁹. Dotyczy ona doświadczenia „tu i teraz” i ma w nim swoje ontologiczne podstawy, co w kategoriach fenomenologicznych można ująć jako „bycie-w-świecie”, które nie jest mediowane przez obserwację – obraz, pojęcia czy właśnie język. *Umysł początku* to poziom interakcji ze światem, w którym nie ma ona jakości kategorialnych, po prostu jest przeżywana. Przykładem, jaki fenomenologowie często podają dla jej wyjaśnienia, jest kierowanie samochodem²⁰. Jadąc autem znaną drogą z domu do pracy, nie zastanawiamy się ani nad techniką prowadzenia samochodu, ani nad szczegółami trasy. Nie mamy więc tematycznej, ani tym bardziej językowej, świadomości kierowania pojazdem, myślimy raczej o tym, co zrobimy w domu. Nie znaczy to jednak, że jesteśmy nieświadomi jazdy samochodem. Zapytani telefonicznie, gdzie jesteśmy, bez wątplenia odpowiemy, że np. właśnie skręcamy przy znajomym sklepie i za kilka minut będziemy na miejscu. Najpewniej będziemy też w stanie powiedzieć, z jaką mniej więcej jedziemy prędkością i na którym biegu. Nasze ruchy odbywają się więc w pewien sposób automatycznie, ale nie nieświadomie, tak, jak gdybyśmy lunatykowali. Świadomość ta nie jest jednak dla siebie całkowicie jawna, nie towarzyszy jej samowiedza. Jest to zgodne z relacjami uczestników warsztatów Morrisha z ćwiczenia, w którym otrzymują zadanie wykonywania jak najszybciej dowolnych ruchów połączonych z dźwiękiem lub słowem. Nawet jeśli uczestnicy przyjmują jakąś sensomotoryczną strategię dla wypowiadania słów lub generowania ruchów, to zdarzają się momenty, w których jedno albo/i drugie zdają się pojawiać w sposób całkowicie niekontrolowany. Zatrzymani uczestnicy wiedzą, co robili i co mówili, ale nie są w stanie zidentyfikować procesu sensomotorycznego, który doprowadził do pojawienia się konkretnych ruchów lub słów. W praktyce to właśnie wywołanie i utrzymanie takiego stanu uważności, w którym reakcja na bodziec lub jego wygenerowanie stają się dla improwizatora zaskakujące, jest właśnie celem tego ćwiczenia.

Zarazem takie przeżycie dane jest „nie jako przedmiot, lecz właśnie jako subiektywne doświadczenie”²¹. Mamy z nim szczególną relację epistemiczną – jest moje na mój sposób, bo prezentuje mi się w określonej

¹⁹ A. Gallagher, D. Zahavi, op. cit., s. 74.

²⁰ D. M. Armstrong, *The Nature of Mind, and Other Essays*, New York 1981, s. 12.

²¹ A. Gallagher, D. Zahavi, op. cit., s. 74.

perspektywie (ang. *perspectival ownership*)²². Dzieje się tak, nawet gdy doświadczenie to jest trudne do zidentyfikowania jako własne. Przejawia się to podczas warsztatów zaistnieniem niekiedy rozwiązań lub konkretnych ruchów i gestów improwizatora, które są tak dla niego niecodzienne, że wydają się wręcz obce. W życiu codziennym odpowiednikiem takiej sytuacji jest np. wyruszenie na spacer po parku i trafienie nagle do znajomego sklepu, a więc wybranie „automatycznie” trasy, która z jakiegoś powodu okazała się bardziej ucieleśniona, lub włożenie kluczy do domu do innej niż zwykle kieszeni, która z jakiejś przyczyny okazała się bardziej adekwatna w momencie ich chowania, ale jej wybór skutkował później długim przeszukiwaniem plecaka i kurtki przed drzwiami. Na scenie pierwszy przykład odpowiadałby wykorzystywaniu w improwizacji tzw. „swojaków”, czyli najczęściej używanych przez performerów schematów ruchowych, drugi przykład reprezentuje z kolei relatywnie pozytywne scenicznie zjawisko tworzenia nowych rozwiązań.

Wyjaśnieniem takich doświadczeń, a zarazem także wyborów podejmowanych przez improwizatora może być horyzontalna intencjonalność percepcji, która towarzyszy *umysłowi początku*. Z jednej strony jest ona głęboko ucieleśniona i modelowana przez nasze zaangażowanie motoryczne. Stanowi ono, w perspektywie enaktywistycznej, istotny kontekst działania. Jego ramy można rozpoznać jako schemat ciała, rozumiany fenomenologicznie jako ewoluujący, kształtowany przez parametry psychofizjologiczne, biomechaniczne i kulturowe zestaw zasad określających nasze możliwe działania motoryczne²³, czyli afordancje oferowane przez nasze ciało. Z drugiej strony horyzont percepcji określa także intencjonalna świadomość horyzontu nieobecnych profili²⁴ otaczających nas przedmiotów, czyli związane z nimi afordancje – rozumiane jako działania, które wobec nich da się podjąć, np. obejść krzesło, by zobaczyć je z drugiej strony lub na nim usiąść. Innymi słowy, możliwe działania performerów są ograniczone prymarnie przez parametry jego ciała fenomenalnego i otoczenia, ale także przez jego idiosynkratyczne doświadczenia – społeczną, kulturową i psychologiczną tożsamość. Jeśli więc według fenomenologów w naszym poznaniu uzupełniamy niedostępne naocznie profile percypowanych przedmiotów, korzystając z dostępnych afordancji, to to, jakim okaże

²² Ibidem, s. 76, tłum. – T. Ciesielski.

²³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, Warszawa 2001, s. 117.

²⁴ E. Husserl, D. Carr, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy*, Evanston, Ill 1984, s. 158.

się przedmiot lub działanie improwizatora, zależy przede wszystkim właśnie od szeroko rozumianego kontekstu.

W podobny sposób można rozpoznać ten proces, odwołując się do koncepcji doświadczenia estetycznego Romana Ingardena. Dla filozofa jednym z kluczowych etapów obcowania z dziełem sztuki jest konkretyzacja uchwyconych wstępnie jakości estetycznych²⁵. Gdy na przykład przyglądamy się rzeźbie Wenus z Milo, wówczas fakt braku całych ramion i obecność rys na ciele bogini nie przeszkadzają nam doświadczać jej postaci fenomenalnej. Brakujące elementy uzupełniamy zgodnie z naszą, także ukrytą (ang. *tacit*), wiedzą i kompetencjami. Możemy przemieścić się względem rzeźby, by zyskać więcej oglądów, ale wspieramy percepcję także naszą unikatową „wyobraźnią” i dopiero na tej podstawie kształtuje się przedmiot estetyczny²⁶.

W przypadku improwizatora fizycznym korelatem potencjalnych jakości estetycznych jest jego własne ciało, działanie oraz otoczenie, w tym w szczególności wyróżniające się bodźce, np. dźwięki. Ruch uginania kolan w *plié* może poprzez schematy cielesne zostać skorelowany na przykład z wyobrażeniem wielkiego tronu lub przywołać wspomnienie siedzenia w kawiarni z przyjacielem. Morrish podczas warsztatów w formie anegdoty opowiada o wspomnieniu swojej matki. Ze względów osobistych nigdy celowo nie czynił jej tematem swojej improwizacji, jednak przez kilka lat po jej śmierci samoczynnie pojawiała się ona jako temat jego performansu. Pamięć matki była więc pewną wyobrażeniową dominantą w jego doświadczeniu i wpływała na konkretyzacje jakości estetycznych jego improwizacji, nawet jeśli świadomie improwizator raczej tego unikał. Przywołując ten przykład, Morrish każdorazowo podkreśla jednak, że to, co artysta robi w takiej sytuacji, zależy od jego artystycznych wyborów. Te przynależą bardziej do *umysłu środka*.

To, jakie bodźce czy też elementy pola fenomenalnego staną się stymulantami doświadczenia improwizatora, może być zależne także od ich siły pobudzania. Jak ujmują to za Husserlem Gallagher i Zahavi:

Cokolwiek zostanie w percepcji dostrzeżone, musi najpierw pobudzić podmiot, musi zatem mieć ustanowioną uprzednio pobudliwą siłę, która przejawia się w tym, że przyciąga uwagę. Czymś takim jest ruch lub głośne dźwięki w otoczeniu. Są one percepcyjnie uderzające, przyciągają naszą uwagę, czy tego chcemy, czy nie²⁷.

²⁵ R. Ingarden, *Wybór pism estetycznych*, red. A. Tyszczyk, Kraków 2005, s. 250.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ A. Gallagher, D. Zahavi, *op. cit.*, s. 145.

Trudno nie zgodzić się z tezą filozofów w perspektywie doświadczenia codziennego, jednak, gdyby był to trwały schemat poznawczy improwizatora, wówczas większość jego performansów kończyłaby się ekstatycznym ruchem lub krzykiem. Możliwość wyboru wydaje się dawać artystom to, co Ingarden określa mianem postawy estetycznej. Odróżniają ją od postawy codziennej (i krytycznej), w której nakierowani jesteśmy na np. oczekiwanie godziny zakończenia performansu, by móc wyjść z dusznego pomieszczenia, zauważanie przede wszystkim imponującej gibkości artysty. W postawie estetycznej otwieramy się na wartości estetyczne. Dla Ingardena nie musi to, lub wręcz nie powinno, oznaczać ich aktywnego poszukiwania, powinny one pojawić się w procesie doświadczenia estetycznego. W przypadku procesu twórczego improwizatora przyjmuje on i doskonali postawę umożliwiającą mu wylapywanie jak największej gamy takich jakości²⁸.

W metodzie Morrisha służy temu wiele ćwiczeń. Jednym z nich jest zadanie wydawania dźwięków z jednoczesnym ruchem. Uczestnicy warsztatów w trakcie ćwiczenia mają zwracać uwagę na to, że każdy dźwięk zaczyna się od ułożenia twarzy albo wręcz samej intencji jego wydania, ma też swój środek/apogeum i koniec. Ćwiczenie oznacza zwykle bardzo powolne działanie zarówno wokalne, jak i motoryczne. Uwrażliwia jednak na subtelności i odmienne jakości, jakie mogą pojawić się w różnych momentach wykonywania np. tego samego, prostego gestu. W innych ćwiczeniach Morrish wykracza poza fizyczne sensorium, otwierając uczestników na wyobraźnię. W jednym z zadań biorący w nim udział rysują sobie nawzajem na plecach krótkie linie palcami. Bodziec ten, odbierany zwłaszcza z zamkniętymi oczami, okazuje się niezwykle bogaty, w sposób całościowy lub częściowy bardziej „pobudliwy” może być jego kształt, długość jego wykonywania, siła nacisku, faktura, reakcja określonego fragmentu ciała, itd. Nie oznacza to, że jedna z wymienionych cech musi od razu zająć całą uwagę performerą, raczej staje się ona przyczółkiem odkrywania nowych afordancji obecnych w danym działaniu i może zostać za chwilę porzucona.

Cecha taka może także przywołać określony obraz lub wyobrażenie, które staje się kolejnym aspektem lub elementem dostępnym dla (pre)refleksyjnej świadomości. „Intencje skierowane na przedmioty »nierzezywiste« charakteryzują się ukierunkowaniem w takim samym stopniu

²⁸ Choć koncepcja Ingardena dotyczy doświadczenia estetycznego odbiorcy, to zauważa on także, że proces estetyczny twórcy jest w wielu aspektach podobny. Zob. R. Ingarden, op. cit., s. 207.

jak zwyczajne spostrzeżenia”²⁹. Wydaje się więc, że z perspektywy świadomości (pre)refleksyjnej wyobraźnia stanowi przestrzeń, do której dostęp jest uwarunkowany podobnie jak w przypadku rzeczywistego otoczenia. W taki sposób widzi ją Morrish, proponując także ćwiczenia doskonalące dostęp do wyobraźni, jej eksplorację podobną do pozyskiwania dodatkowych oglądów *Wenus z Milo*. Nasuwa to jednak pytanie, czy wyobraźnia może być czymś zastanym podobnie jak otoczenie, czy raczej jest już elementem wyższego poziomu świadomości lub też *umysłu środka*.

Umysł środka

Dla Morrisha *umysł środka* jest poziomem lub fazą, w której to, co spostrzeżone, staje się bardziej świadome: „Pracujemy z naszą uwagą, by dała nam treść (ang. content) lub materiał, to jest materiał, który może być opisany lub nazwany, więc produkuje dużo języka, ale także ruchu, dynamiki i muzyczności. (...) W umyśle środka moja świadomość może rozszerzyć się, by działać w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości”³⁰.

W kontekście fenomenologicznym jest to moment, gdy świadomość staje się już refleksyjna. Nie oznacza to jeszcze, że zaczynamy krytycznie myśleć o naszym działaniu, lecz stajemy się świadomi konkretnego przedmiotu. Gallagher i Zahavi wyjaśniają tę różnicę także w kategoriach przechodniego i nieprzechodniego użycia terminu „świadomy”:

Z jednej strony, możemy powiedzieć, że ktoś jest świadomy czegoś, np. jabłka, cytryny lub róży. Z drugiej strony, możemy mówić o kimś (albo o jego stanie umysłowym), że jest po prostu świadomy (niż raczej nieświadomy). Drugie użycie tego terminu jest rzecz jasna związane z pojęciem świadomości fenomenalnej, czyli ideą, że istnieje (raczej niż nie istnieje) poczucie tego »jak to jest« posiadać określony stan umysłowy. [...] świadomość nieprzechodnia stanu umysłowego polega na tym, że jesteśmy go świadomi na sposób przechodni³¹.

Innymi słowy, stajemy się świadomi fenomenalnego przedmiotu naszego doświadczenia i związanego z nim stanu umysłowego. Refleksja taka wywołuje pewnego rodzaju wewnętrzną pluralizację. Czyni swoim tematem życie wewnętrzne w sposób, który pociąga za sobą zdystansowanie się od siebie i podział wewnątrz samego siebie.

²⁹ A. Gallagher i D. Zahavi, op. cit., s. 169.

³⁰ A. Morrish, op. cit., tłum. – T. Ciesielski.

³¹ A. Gallagher i D. Zahavi, op. cit., s. 145.

Z perspektywy improwizatora istotne jest, że konsekwencję tego procesu stanowi także oddalenie się od samego doświadczenia. W refleksji doświadczenie przedstawia się samemu sobie, jest przez nią transformowane. Świadomość podmiotu zostaje przekierowana na „doświadczenie doświadczenia”, a już w mniejszym stopniu na bezpośrednie bycie-w-świecie. Zgodnie z sugestiami Morrisha w tym momencie improwizator generuje najwięcej działań. Można w nich rozpoznać formę ucieleśnionego i enaktywnego wyszukiwania jakości estetycznych. Jeśli w umyśle początku ruch *plié* został skojarzony z tronem, to teraz może on zostać uzupełniony np. o odpowiednio królewski gest. Łuk intencjonalny³² zostaje skierowany już nie na samo działanie, lecz tron rozumiany tutaj jako przedmiot fenomenalny. Według Australijczyka jest to moment, w którym zaczynamy rozpoznawać temat naszej improwizacji.

Rozwijaniu tej kompetencji służą odpowiednie ćwiczenia. W jednym z nich uczestnik warsztatu otrzymuje zadanie ciągłego kładzenia się i wstawania na różne sposoby. W każdej chwili może być jednak zatrzymany przez partnera i wówczas jego zadaniem jest werbalne nadanie tematu swojemu doświadczeniu, jego natychmiastowa konkretyzacja. Szczególnie istotne są dwa aspekty tego ćwiczenia. Po pierwsze, partner zatrzymuje ruszającego się uczestnika w momentach, które nie są dla niego rozpoznawalne ani wygodne. Tym samym powstrzymuje on pojawiającą się niekiedy chęć automatycznego projektowania pewnych tematów, np. kładzenia się do pozycji ze skrzyżowanymi dłońmi niczym w trumnie. Po drugie, jak podkreśla Morrish, temat powinien być możliwe konkretny i szczegółowy. Nie powinien zawierać się w ogólnym, pojęciowym tytule tj. śmierć, ucieczka czy koronacja, a raczej przywoływać coś bardzo sytuacyjnego, np. „sięgam po złote jabłko w gęstym sadzie”. W ten sposób temat – jako przejaw refleksji – pozostaje bardzo bliski doświadczeniu i niejako je opisowo wypełnia, ale nie definiuje, narzucając obcą systematyczność. Jest czymś zakorzenionym i powodowanym przez sam strumień przeżyć czy też, jak pisze Heidegger, bazuje na znajomości, którą doświadczenie ma samo ze sobą³³.

Podobnie według Gallaghera i Zahaviego „refleksja odkrywa, rozjaśnia, wyraża i artykułuje wszystkie elementy i struktury, które były zawarte w przeżyciu. [...] Refleksja nie powtarza ani nie kopiuje doświadczenia źródłowego, lecz je przekształca. Transformacja nie dodaje nowych aspektów ani elementów, które nie byłyby obecne na poziomie źródłowym,

³² M. Merleau-Ponty, op. cit., s. 155.

³³ A. Gallagher i D. Zahavi, op. cit., s. 94.

nawet jeżeli zmienia sposób, w jaki się nam one przejawiają”³⁴. Wydaje się jednak, że jest ona także dokonaniem pewnego wyboru – wycina i konkretyzuje pewne aspekty przeżycia, marginalizując pozostałe, np. ból zmęczonych mięśni towarzyszący długiemu utrzymywaniu pozycji *plié*. Refleksja umożliwia także rozpoznanie takiego wyboru jako nieadekwatnego – „ponieważ doświadczenie, na które kieruje się refleksja, jest już świadome prerefleksyjnie, może potwierdzić lub odrzucić to, jak samo siebie refleksyjnie odczytuje. Błędne odczytanie może zostać poprawione przez dalsze doświadczenia i ponowną interpretację”³⁵.

I tutaj Morrish wydaje się zgadzać z rozwijającymi rozważania Husserla Gallagherem i Zahavim, pisząc, że improwizacja jest ujawnianiem struktur naszej świadomości, a więc cielesnym przejawem refleksji dotyczącej „tu i teraz”. Dla improwizatora działanie jest więc przejawem treści jego doświadczenia, która „nie jest w sposób konieczny narzucona z zewnątrz, nie jest wobec doświadczenia czymś obcym. [...] na początku mamy do czynienia z niemym doświadczeniem i dopiero przez refleksję możemy sprawić, że wyartykułuje ono swój sens. [...] Taka artykulacja wymaga wyćwiczonej interpretacji kierowanej przez metodę fenomenologiczną”³⁶. A zarazem proces ten ugruntowany jest na ciągłości między percepcją i myśleniem, które to przejście odbywa się łatwo dzięki temu, że sama percepcja jest nieodzownie przepełniona znaczeniem³⁷. W kontekście praktyki Morrisha prowadzi to do sformułowania dość radykalnie brzmiącej hipotezy, że właśnie w improwizacji można rozpoznać szczególną formę metody fenomenologicznej.

Umysł końca

W praktyce, gdy improwizator rozpozna wyłaniający się z aktywnej interakcji ze światem temat improwizacji, ma przynajmniej dwa wyjścia i wiążącą się z tym decyzję: po pierwsze, czy kieruje swoją uwagę na wykształcony temat i rozwijanie swojego doświadczenia estetycznego poprzez wyobrażnię, potencjalnie dalej odsuwając się od bodźców zmysłowych, czy też – druga droga – uznaje ten temat za nieadekwatny albo nieinteresujący i wraca do percepcji – strumienia przeżyć – by dalej czerpać z możliwie bezpośredniego doświadczenia. To jedna

³⁴ Ibidem, s. 93.

³⁵ Ibidem, s. 94.

³⁶ Ibidem, s. 93.

³⁷ Ibidem, s. 172.

z kluczowych decyzji artystycznych, jakie musi podejmować twórca improwizacji, wpływ na nią ma wiele czynników. Część z nich ma charakter dość pragmatyczny i związany z rodzajem praktyki/strategią improwizacyjną, jaką chce rozwijać w danym działaniu, kontrolą długości performansu, koniecznością rezygnowania z niektórych tematów z przyczyn obyczajowych lub po prostu prywatnych, czy wreszcie tym, na ile interesujący jest dla artysty wyłaniający się w danej chwili temat/sens improwizacji.

Fakt spostrzeżenia tych możliwości i jeszcze bardziej ich rozpatrywania świadczy o emergencji *umysłu końca*. Jak pisze Morrish:

Umysł końca ma jeszcze szerszą perspektywę, jest świadomy tego, gdzie byłem, pozwala mi wybrać, gdzie mogę pójść dalej lub myśleć o tym, co muszę zrobić dalej, lub o tym, czego potrzebuje performans, pozwala, abym ustrukturyzował performans, edytował ścieżkę performansu (ale nie może edytować niczego, co już się stało). To najbardziej świadomy z trzech umysłów, najbardziej decydujący i ten, z którego muszę używać najmniej³⁸.

Improwizator, który korzysta z tego poziomu, jest refleksyjnie świadomy swojego namysłu tematyzującego strumień przeżyć. Innymi słowy, tematyzuje swój proces konkretyzacji, a co za tym idzie, jeszcze bardziej dystansuje się od percepcji. Zwykle oznacza to także, że zamiast być „tu i teraz” razem z odbiorcami, performer staje się jeszcze bardziej niż oni zdystansowanym i krytycznym obserwatorem sytuacji performatywnej. Usuwa się z niej intencjonalnie, co może wprawdzie uczynić częścią swojego działania, ujawniając metarefleksyjność własnej świadomości w działaniu na scenie. Zwykle jednak w jego świadomości dominują wyobrażenia możliwych alternatywnych decyzji lub, co szczególnie trudne, autokrytyczna ocena improwizacji prowadząca często do wzrostu tremy i blokująca podejmowanie decyzji. W kategoriach Ingardena oznaczałoby to zmianę postawy twórcy z estetycznej na pragmatyczną lub krytyczną, a więc także zablokowanie dalszego rozwoju doświadczenia estetycznego.

Nie oznacza to jednak, że improwizator nie korzysta czy też nie powinien korzystać z takiej możliwości. Jak zauważa Morrish, często początkujący improwizatorzy używają *umysłu końca* jako zabezpieczenia – tworzą plan, strukturę improwizacji przed jej rozpoczęciem lub zestaw rozwiązań na czas kryzysu, gdy stracą uważność i będą szukali sposobu podtrzymania zainteresowania publiczności. Takie rozwiązanie może być jednak zgubne. Pedagog opowiada o tym, anegdotycznie

³⁸ A. Morrish, op. cit., tłum. – T. Ciesielski.

mówiąc, że pomysł jest niczym fascynujący, ale niestały w uczuciach partner. Gdy się pojawia, wydaje się bardzo pociągający, jednak szybko okazuje się, że relacja z nim jest powierzchowna i krótkotrwała. Wówczas performer pozostaje z niczym – podążając za pomysłem, stracił silną, percepcyjną relację ze światem, do której powrót nie jest już natychmiastowy, a jednocześnie rozpoczęte intelektualnie działanie wyczerpało się i straciło swoją siłę. Przykładem takiej sytuacji jest podtrzymywanie przez improvizatora działania, które zrazu wydawało się zabawne i wywołało śmiech publiczności. Zamiast z niego zrezygnować w odpowiednim momencie, artysta próbuje podtrzymać już wyczerpany dowcip sytuacyjny, w którym ugrzązł i coraz trudniej jest mu wytworzyć nową sytuację, choć ta jest dosłownie na wyciągnięcie ręki – percepcja nigdy nie przestaje dostarczać nowych bodźców. Tę Morrish porównuje żartobliwie do stałego w uczuciach partnera, który zawsze jest blisko i zawsze chce dać więcej.

Jak łatwo sobie wyobrazić, improwizacja w tym kontekście staje się swoistą sinusoidą odbierania i wytwarzania. Niezależnie od tego, z jakiego umysłu korzysta performer, nie może on nieustannie generować ruchu lub dźwięków. Aby pozostać w kontakcie z otoczeniem i nie wyczerpać swojej wyobraźni, musi on co jakiś czas pozwolić sobie na obserwowanie bodźców, które przynosi percepcja. W praktyce scenicznej granica między odbieraniem i generowaniem jest niezwykle płynna i zmienia się dynamicznie, podczas warsztatów jednak w wyraźny sposób pojawia się ona albo między dwiema fazami ćwiczenia lub w większym zagęszczeniu, jako wyznacznik jego wewnętrznego rytmu. I tak w ćwiczeniach z wyobraźnią, szczególnie dłuższych, wyraźna jest faza odbierania: np. improvizator siedzi z zamkniętymi oczami, a pozostali uczestnicy wydają rzadkie i ciche dźwięki, i faza generowania: np. uczestnik tuż po zebraniu bodźców otrzymuje zadanie kilkuminutowej improwizacji na podstawie otrzymanych bodźców. W zadaniach stricte ruchowych i dźwiękowych to przemieszczenie uwagi następuje zwykle w o wiele większej częstotliwości, np. jeden tancerz dotyka ciała drugiego w przypadkowo wybranych miejscach, a drugi odpowiada na to, przemieszczając krótko dotknięty fragment ciała w kierunku bodźca, po czym od razu otrzymuje następne dotknięcie. Takie szybkie tempo zmian wykształca zdolność performerów do dynamicznego przekierowywania swojej uwagi i do podtrzymywania wysokiego stanu skupienia przez dłuższy czas. Ćwiczenia wykorzystujące wolny rytm zmian lub skoncentrowane na pojedynczym, długim przejściu od odbierania

i generowania rozwijają natomiast horyzont poznawczy artysty, ucząc dostrzegania bogactwa doświadczeń oraz bodźców, jakie przynosi percepcja.

W obu przypadkach rozpoznanie i ewaluacja zdobywanych przez performerę kompetencji wymaga jednak *umysłu końca*. Pedagog bardzo świadomie prowadzi w swoich warsztatach tę fazę, pytając uczestników o doznane przez nich przyjemności (ang. *pleasures*). Sugeruje, by skupić się na tym, co się udało – skoro coś było przyjemne i zapamiętaliśmy to, to z perspektywy pracy z uwagą było sukcesem w przeciwieństwie do tego, co się nie wydarzyło, a na co uwagę mógł zwrócić nam ktoś inny. Na przykład jeśli partner w czasie ewaluacji stwierdzi, że brakowało energii w improwizacji kolegi, to ten nie dowie się wiele na temat przedmiotu owego braku i trudno będzie mu skorzystać z tej wiedzy później. Przeciwnie, jeśli ewaluując improwizację, dostrzeżemy przyjemności, wówczas rozmawiamy o doświadczeniach, które miały miejsce i prawdopodobnie możemy je przywrócić jako strategie działania lub dalej rozwijać. Przy czym przyjemność w improwizacji nie musi oznaczać, że coś jest dla performerę zwyczajnie miłe czy też powierzchownie zadowalające, odnosi się ona raczej do fragmentów doświadczenia estetycznego, które były zaskakujące i w jakiś sposób skojarzone z odkryciem – wynagradzające. Może nim być także przeżycie na scenie osobistego smutku, który przekształcił się niespodziewanie w abstrakcyjne, ale wciąż bardzo emocjonalne doświadczenie. Rozmowa o „przyjemnościach” jest więc bardziej produktywna pod względem pragmatycznym, realnie podnosząc stan wiedzy i rozwijając kompetencje improwizatora, oraz emocjonalnym, pozwalając unikać niefortunnego dla grupy wzajemnego oceniania. Co jednak istotniejsze, przyjemność jako pryzmat refleksji o improwizacji stwarza także okazję, by rozpoznać w sposób afirmujący charakter aktualnej estetyki performerę lub też, w kategoriach fenomenologicznych, intencjonalnej/ych jakości danego doświadczenia.

Estetyka improwizacji

Podczas jednych z warsztatów, w których uczestniczyłem, Morrish kilkakrotnie komentując kwestie wyborów, jakie podejmuje improwizator i poszukiwania przyjemności, opisywał je jako aktualną estetykę improwizacji performerę. Australijczyk sporo uwagi poświęca kwestiom gatunkowego umiejscowienia improwizacji wobec innych form sztuki. Według niego jej estetyka wynika bezpośrednio z przyjemności, jakich

doświadcza danego dnia improwizujący artysta. Jeśli więc w obliczu ogromnego zmęczenia wynikającego z długiej podróży samolotem improwizacja danego performerera jest mniej dynamiczna i częściej wybiera on używanie słowa niż ruchu, to nie pozostaje to wyłącznie jego prywatnym stanem psychofizycznym, lecz także widoczną estetyką jego działania. Nie powinno się jednak tego utożsamiać z przyzwoleniem na postawę codzienną w działaniu na scenie i, rozwijając przykład, na ilustrowanie ruchem lub dźwiękiem o uciążliwościach podróży samolotem. Improwizator według Morrisha powinien dokonywać cały czas wyborów artystycznych zmierzających do wytwarzania jakości estetycznej, a więc ujawniać strukturę swojej świadomości, która jest w oczywisty sposób zależna od jego stanu psychofizycznego, ale nie musi tylko jego dotyczyć. Innymi słowy performer na scenie powinien raczej czerpać przyjemność z rozpoznania nowych przyjemności wynikających z doświadczeń, jakie przynosi ich aktualny kontekst, do którego należy także samopoczucie artysty, emocje, jakie aktualnie odczuwa, jego nastawienie czy też nastroj.

Również to rozpoznanie Australijczyka jest bardzo bliskie spostrzeżeniom fenomenologów:

Każde doświadczenie intencjonalne składa się z dwóch różnych, choć nierozłącznych, momentów i jest doświadczeniem określonego typu; może być doświadczeniem postrzegania, sądzenia, posiadania nadziei, pragnienia, żałowania, pamiętania, afirmowania, wątpienia, wyobrażania, obawiania się itd. Husserl nazwał ten aspekt doświadczenia jego intencjonalną jakością. Każde doświadczenie intencjonalne jest również zawsze ku czemuś skierowane, zawsze jest o czymś, niezależnie, czy jest to jeleń, kot czy równanie matematyczne. Husserl nazwał ten komponent doświadczenia intencjonalną materią³⁹.

Estetyka improwizacji byłaby w tym kontekście dominującą jakością intencjonalną percepcji oraz myślenia performerera, która pozwala odróżniać różne typy doświadczenia potencjalnie tego samego przedmiotu. Jakość ta przeżywana jest jako całościowa atmosfera strumienia przeżyć i znacząco wpływa na sposób, w jaki świat otwiera się przed podmiotem poprzez modyfikowanie ujawniających się przed nim aforandcji. Z perspektywy fenomenologicznej trudno jest odróżnić, jak przedmiot jawi się podmiotowi od tego, jak jawi się samo doświadczenie tego przedmiotu. Jeśli odwołać się do przywoływanego już przykładu plię i wyobrażenia krzesła, to łatwo się zgodzić, że w zależności od nastroju performerera może on zobaczyć w nim tron lub krzesło elektryczne.

³⁹ A. Gallagher i D. Zahavi, op. cit., s. 172.

Nawet, jednak jeśli zawsze zobaczy tron, to nie za każdym razem będzie chciał na nim usiąść. Jest to o wiele mniej oczywiste, jeśli pomyśleć o fenomenalnych jakościach estetycznych. Gdy wyobrazimy sobie idealny błękit nieba albo harmonię muzyczną i spróbujemy scharakteryzować to doznanie, a nie sam jego przedmiot, to okazuje się ono w nim rozpyliwać⁴⁰. Dzieje się tak tylko dzięki analitycznej postawie, jaką przyjęliśmy. Doznanie to nabrałoby jednak bardzo konkretnego charakteru, gdybyśmy mieli na jego temat improwizować w ruchu, a więc przyjąć wobec niego jakąś postawę i określoną strategię prowadzenia interpretacji/refleksji. I w tym przypadku rozpoznanie poprzez improwizację enaktywnego, ucieleśnionego charakteru poznania (ang. *cognition*) pozwala w innej perspektywie zobaczyć także koncepcję *per se* fenomenologiczną.

Podsumowanie

Warsztaty Andrew Morrisha wraz z jego autorską metodologią ujawniają wiele podobieństw zarówno co do hipotez, jak i aparatu pojęciowego fenomenologii. Jak starałem się pokazać, choć niemożliwe jest dokonanie prostego porównania obu porządków, to ich zbliżenie teoretyczne może być dla nich owocne. Być może nawet bardziej dla fenomenologii, która podobnie jak kognitywistyka, zwracając się współcześnie ponownie ku ciału, zyskuje w doświadczeniach Morrisha osadzenie w fizycznej rzeczywistości. Opisany warsztat łącząc w sobie w sposób uporządkowany i ustrukturyzowany zadania ruchowe zbudowane na bardzo instynktownych, cielesnych refleksach z ćwiczeniami wymagającymi rozbudowanej, celowej pracy z wyobraźnią, jest także dobrym punktem wyjścia dla poszukiwania połączeń pomiędzy ilościowymi i jakościowymi metodami badawczymi. Jest to potencjalna przestrzeń dialogu pomiędzy nastawioną trzecioosobowo kognitywistyką a pierwszoosobową fenomenologią. Łatwo wyobrazić sobie ujęcie w badaniach pomiaru szybkości wypowiedzianych słów przez performerów, a znając transformacje, jakim poddane zostaje to ćwiczenie, by stać się pełnoprawnym narzędziem/strategią improwizacyjną, możemy zacząć szukać korelacji wyników takiego badania z autoetnograficznymi relacjami tancerzy, zmierzając w kierunku kognitywnej estetyki sztuki performatywnej.

⁴⁰ Ibidem, s. 174.

W tym kontekście warsztaty Morrisha stają się szczególnie efektywną formą oglądu poziomów psychofizjologicznych, na których w najwyższym stopniu pracują performerzy. Z jednej strony zdolność improwizatora do obejmowania w świadomości bardzo szerokiego i różnorodnego pola fenomenalnego może być przejawem jego ponadprzeciętnie rozwiniętej objętości pamięci roboczej, a więc istotnego parametru związanego z uwagą. Z drugiej strony zdolność ta może oznaczać tylko tyle, że artysta wykształcił strategie redukcji obciążenia poznawczego, np. znajdując w swoim działaniu trwałe korelacje pomiędzy częściami pola fenomenalnego. Choć pozornie obie możliwości przynoszą bardzo zbliżony efekt, to z perspektywy kognitywistyki to dwie zupełnie różne możliwości. Odpowiedź na pytanie, w jakim zakresie jedna z nich dominuje, może przynieść cenne informacje dla rozwijania programów edukacji tancerzy, jak kształtować regularny trening performerów, by podtrzymywać ich możliwości wykonawcze, i wreszcie być wskazówką w procesie twórczym.

Pojawia się więc szansa na przekroczenie granicy pomiędzy reducyjnymi wymaganiami badań empirycznych a rozbudowanymi koncepcjami estetycznymi sztuki teatru i tańca. Jak łatwo jednak zauważyć, kluczowe wyzwania wciąż mają tutaj charakter metodologiczny.

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