

PAULINA ZARĘBSKA

## JĘZYK RUCHU GAGA JAKO WYRAZ UKRYTEJ DYNAMIKI EMOCJI\*

### WPROWADZENIE

Taniec stanowi szczególnie interesujące pole badawcze dla rozważań nad emocjami, ponieważ obejmuje problematykę ruchów ciała i towarzyszących im doświadczeń sensomotorycznych tancerzy, a tym samym pozwala lepiej zrozumieć rolę cielesnego doświadczenia emocji i ich wpływ na ruch taneczny. Jak twierdzą zwolennicy teorii poznania ucieleśnionego (*embodied cognition theory*), np. Shaun Gallagher, Francisco J. Varela, Evan Thompson czy Eleanor Rosch, za pomocą cielesnej percepcji (za pośrednictwem różnych modalności zmysłowych) odbieramy świat takim, jakim jest. Dzięki zdobytej na drodze doświadczenia wiedzy ucieleśnionej, poprzez którą wyrażają się emocje, tancerz ma możliwość wykorzystania jakości ruchu związanych z ich odczuwaniem w kreowaniu nowych ruchów tanecznych.

Potocznie funkcjonuje przekonanie, że taniec pozwala tancerzom wyrazić swoje emocje. Przyglądając się praktyce ruchu Gaga, który jest innowacyjnym systemem komunikacji w tańcu, nasuwa się pytanie, czy nie jest również odwrotnie. Z analizy metodyki pracy Gaga wynika, że emocje stanowią dla tancerzy pewne mentalno-cielesne rusztowanie, bazę wiedzy ucieleśnionej oraz cielesny przedmiot badawczy, który w wyniku ruchowej, improwizowanej interpretacji wskazówek werbalnych instruktora ma swój

---

Mgr PAULINA ZARĘBSKA — Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Wydział Filozofii i Socjologii, Katedra Ontologii i Epistemologii; adres do korespondencji: Pl. M. Curie-Skłodowskiej 5, 20-031 Lublin; e-mail: [paulinazarebska@gmail.com](mailto:paulinazarebska@gmail.com); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1669-8979>.

\* Tekst powstał przy wsparciu finansowym Narodowego Centrum Nauki w formie grantu badawczego „Rola metafor ucieleśnionych w rozwiązywaniu problemów choreograficznych w tańcu”, nr 2019/33/N/HS1/02484.

nowatorski, ruchowy rezultat w formie nowych ruchów i sekwencji tanecznych.

Gaga to język ruchu stworzony przez izraelskiego choreografa Ohada Naharina (IGNACZAK [s.d.]). Język ten jest stosowany przede wszystkim do komunikacji między choreografem a tancerzem i polega na wdrażaniu w ruch metaforycznych instrukcji podczas improwizacji, która stanowi nieodzowną część praktyki tanecznej. Gaga bazuje na tworzeniu obrazów mentalnych (FRANKLIN 2007). Jego celem jest przełamywanie granic schematów ruchowych. Język Gaga to system instrukcji, które pomagają tancerzowi (lub osobom, które nie tańczą zawodowo, lecz biorą udział w zajęciach Gaga/people) poszukiwać nowych sposobów poruszania się poprzez eksplorację własnego ciała. Gaga opiera się na improwizacji motywowanej instrukcjami nauczyciela. Instrukcje te nie zawierają zazwyczaj określeń emocji *explicite*, społeczność tancerzy praktykująca Gagę traktuje jednak emocje jako ważny przedmiot badawczy cielesnej, ruchowej eksploracji w formie ukrytych sygnałów kierujących uwagą tancerzy. Emocje są traktowane w poniższych rozważaniach jako zjawisko dwubiegunowe — o charakterze psychicznym, jak i cielesnym, polegające na specyficznej reakcji organizmu na zmiany wewnętrzne i zewnętrzne (DĄBROWSKI 2019, 61).

W niniejszym artykule, stosując analizę fenomenologiczną, odrzucając powszechne przekonania na temat emocji w tańcu oraz przyglądając się ich przejawom w praktyce ruchu Gaga, próbuję wykazać, że:

- 1) emocje, choć nie zostają nazwane bezpośrednio w instrukcjach Gaga, stanowią ważny element pracy twórczej tancerza;
- 2) ich funkcjonowanie, rozumienie i ruchowa interpretacja opierają się na metaforycznym rozumieniu różnych aspektów dynamiki;
- 3) dla zrozumienia funkcjonowania emocji podczas tańca istotne są fenomenologiczne analizy ciała.

Współczesna myśl filozoficzna, a w szczególności fenomenologia Edmunda Husserla i Maurice'a Merleau-Ponty'ego stanowi solidną bazę do rozważań, a nawet badań nad ruchem tanecznym. Fenomenologiczne analizy ciała i ruchu sformułowane przez obu filozofów otwierają możliwość interpretacji samych emocji, które są ściśle połączone z cielesnością. Ważne jest tu także zagadnienie dynamiki, które jest ściśle związane z motorycznością. Poza problematyką ciała, która stanowi ważny element filozofii Husserla i Merleau-Ponty'ego, możliwe jest wyczytanie w ich rozważaniach związku dynamiki z emocjami. Jak zauważa Marek Pokropski, istnieje wiele niepublikowanych tekstów Husserla dotyczących emocji, które znajdują się

w archiwum w Leuven (POKROPSKI 2013, 80). Refleksje nad emocjami w dostępnych pracach filozofa ewoluują i stają się coraz bardziej istotne w jego późniejszych tekstach. Proponowana przez fenomenologa terminologia związana z interocepcją i emocjami jest złożona. Pojawia się pojęcie uczuć (*Gefühle*), np. wstręt, oraz emocji — jak nienawiść. Pojawiają się także wrażenia zmysłowe (*Empfindung*), czyli odczucia cielesne, stanowiące fizyczną bazę aktów uczuciowych, oraz nastroje (*Stimmung*), np. melancholia (ibid., 76–81). Emocje Husserl traktował jako specyficzne „zabarwienie percepcji” (ibid., 81). Filozof w swoich rozważaniach najwięcej uwagi poświęca problematyce intencjonalności tych zjawisk. Czucia cielesne, w tym odczucia interoceptywne, jak np. pocenie się rąk, stanowią hyletyczne podłoże emocji, takich jak strach. Czucia te, zdaniem Husserla, nie stanowią aktów intencjonalnych, stają się intencjonalne dopiero wtedy, gdy przybierają formę aktu emocjonalnego, który odnosi się do określonego obiektu.

Według Merleau-Ponty’ego emocje i nastrój podmiotu otwierają go na otaczający świat (MERLEAU-PONTY 1999, 28). Doświadczenie rzeczywistości jest intersubiektywne i zależy od nastroju podmiotu. Sfera emocjonalności, intencjonalności czy nadawania sensu stanowi dynamiczny układ między cielesnie doznającą jednostką a światem. Ciało, według autora, jest afektywne, doznające wewnątrznie, a nie zewnątrznie — np. to mój brzuch czuje ból, a nie o nim informuje. Dzięki sferze ekspresji w tańcu, poprzez jego ruch i gesty możliwy jest dostęp do fenomenalnej treści emocji.

Ze względu na specyficzny rodzaj praktyki ruchu Gaga ucieleśnienie emocji w ruchu tanecznym z perspektywy fenomenologii uzyskuje nowe spojrzenie. Fenomenologiczne analizy ciała i ruchu, analiza teorii dynamiki sił (*force dynamics*) oraz jej ujęcie z perspektywy badania emocji mają zastosowanie do analizy języka ruchu Gaga. Niniejszy tekst jest próbą ukazania na podstawie powyższych teorii, w jaki sposób „ukryte” emocje w werbalnych wskazówkach ruchu Gaga są interpretowane oraz ruchowo wyrażane przez tancerzy, którzy w swojej pracy ściśle skupiają się nad dynamicznymi aspektami ruchu. Tancerze Gaga, przenosząc jakości związane z dynamiką emocji na ruch ciała, uzyskują nowatorskie ruchy taneczne. Takie ujęcie problemu emocji w tańcu stanowi nowe pole badawcze dla filozofów i kognitywistów traktujących o poznaniu ucieleśnionym (*embodied cognition*), ale także dla badaczy tańca zajmujących się nie tylko teorią, ale i aspektami praktycznymi.

## KONCEPCJA CIAŁA W FENOMENOLOGII EDMUNDA HUSSERLA

Poszukiwania związku między emocjami, ruchem i dynamiką zaczęły od zagadnień związanych z fenomenologią ciała, które stanowią ważne podłoże rozważań nad ruchem tanecznym. Fenomenologia rozumiana jako nurt filozoficzny została zainicjowana na początku XX wieku przez Edmunda Husserla. Zgodnie z koncepcją filozofa fenomenologia polega między innymi na „powrocie do rzeczy samych”, czyli tym, co bezpośrednio dane. Główną metodą fenomenologii jest redukcja (*epoché*), która oznacza wzięcie pewności na temat istnienia realnego świata „w nawias” w celu dotarcia do istoty (*eidos*) rzeczy oraz uzyskania bezpośredniego poznania w postaci czystej świadomości.

Ciało stanowi ważny temat fenomenologii Husserla. Interakcje człowieka ze środowiskiem, spostrzeżenia, sądy czy uczucia mają związek z doznawaniem ciała, stanowiącym warunek konieczny poznania. Jak pisze Husserl: „We wszelkim doświadczeniu obiektów, które są rzeczami przestrzennymi «współlistnieje przy tym» ciało jako narząd spostrzegania doświadczonego podmiotu” (HUSSERL 1974, 203–204).

Husserl wyróżnia dwa wymiary ciała: *Körper* oraz *Leib*. *Körper* jest ciałem przedmiotowym, fizykalnym oraz zewnętrzną podstawą cielesności jako takiej — jej przestrzennym wymiarem. *Leib* to ciało doznawane podmiotowo, wyrażające wewnętrzne doznania podmiotu, wewnętrzny „punkt widzenia”. Ciało żywe (*Leib*) jest wyjaśniane poprzez odniesienie do ciała przedmiotowego, cielesnej bryły (*Körper*), która stanowi jedynie jednostkę konstytuującą się w ramach rzeczywistego doświadczenia jako wytwór zmysłowości. Ciało żywe nie jest postrzegane statycznie jak ciało fizyczne. Jest „dynamicznym samoprzejawianiem się ciała” (POKROPSKI 2013, 41). Ciało w filozofii Husserla może być rozumiane dwojako: podmiotowo oraz przedmiotowo. Filozof traktuje ciało jako podmiot poznający siebie samego i otaczający świat oraz jako obiekt odbierający bodźce ze świata. Husserl zauważa, że poznanie ciała jest możliwe jedynie dzięki wrażeniom zmysłowym:

Ciało, naturalnie, jest także widziane jak każda inna rzecz, ale ciałem staje się ono tylko przez to, że jakby włożone są w nie wrażenia [powstające] przy dotykaniu, włożone są w nie wrażenia bólu itd., krótko mówiąc, przez zlokalizowanie [w nim] wrażeń jako wrażeń. (HUSSERL 1974, 214)

Cieleśność stanowi pewnego rodzaju pole wrażeń (*Empfindungsfelder*). Dzięki wrażeniom zlokalizowanym w ciele ciało może być traktowane przez człowieka jako „moje”. Ciało podmiotu jest narzędziem woli — władane przez podmiot wedle uznania jest punktem centralnym poznania. Jak pisze Husserl w *Medytacjach kartezjańskich*:

Moje ciało jest jedynym obiektem, w którym bezpośrednio i wedle własnego uznania władam (*schalte und walte*), rządząc w szczególności każdym z jego narządów (*Organe*) – [właśnie] na drodze kinestetycznych ruchów (*kinästhetisch*) dotykania [moimi] rękami, patrzenia [moimi] oczami, realizuję i mogę zawsze na nowo podejmować akty spostrzegania [...]. (HUSSERL 1982, 141)

Dzięki kinestezom są możliwe operacje na przedmiotach (np. przesuwanie czy popychanie). Dzięki nim za pośrednictwem ciała zachodzi działanie przyjmujące modus „Czynię”.

Husserl odchodzi od kartezjańskiego prymatu widzenia i stwierdza, że ciało żywe jest doświadczane, a przez to konstytuowane przede wszystkim poprzez zmysł dotyku. Husserl podkreśla wyjątkową dla modalności dotykowej dwoistą naturę doznawania ciała, tzw. podwójne ujęcie (*ibid.*, 208–209) — może być ono jednocześnie czującym i odczuwającym. Ta specyficzna dwuaspektowość, polegająca na wzajemnym uzupełnianiu się i zachodzeniu w tym samym czasie dwóch rodzajów doświadczania odróżnia zmysł dotyku od innych zmysłów.

Husserl odchodzi również od tezy swojego nauczyciela Franza Brentano o intencjonalności każdego przeżycia psychicznego. Według Husserla nie wszystkie przeżycia psychiczne przyjmują intencjonalny charakter (POKROPSKI 2012, 2). Intencjonalność pojawia się, zdaniem Husserla, gdy coś skieruje na siebie naszą uwagę. Same dane wrażeń nie są nacechowane intencjonalnie. Czucia cielesne, np. interoceptywne, same w sobie nie są intencjonalne. Dopiero konkretne akty emocjonalne odnoszące się do konkretnych obiektów stają się aktami intencjonalnymi. Husserl zwraca uwagę na hyletyczne podłoże emocji — to cielesne czucia informują o konkretnych fenomenach emocjonalnych. Jak zaznacza, sama świadomość jest powiązana w pewien sposób z ciałem poprzez swoje hyletyczne podłoże (por. HUSSERL 1974, 217).

Jak zauważa Marek Pokropski, dotyk wraz z motoryką stanowią w fenomenologii Husserla podstawę doświadczeniową rzeczy materialnych oraz przestrzeni. W percepcji przestrzeni ciało pełni funkcję punktu odniesienia, tzw. punktu zero (*Nullpunkt*), względem którego konstytuowane są zależ-

ności, jakie zachodzą między elementami otoczenia (*Lebenswelt*): góra-dół, przód-tył czy prawo-lewo, a także relacje blisko-daleko oraz tu-tam (POKROPSKI 2013, 41). Husserl zaznacza, że traktowanie ciała jako punktu zerowego powinno być rozumiane dynamicznie. Poruszające się ciało, zmieniając położenie, przekształca również wygląd otoczenia i przedmiotów. Ruch stanowi ważny aspekt doświadczania żywego ciała. To w kinestezie są podejmowane akty spostrzegania, gdzie owe kinestezy zachodzą w modus „Czynię” i podlegają prawom „Mogę” (por. HUSSERL 1982, 141). Poprzez czynne spostrzeganie jest doświadczany otaczający świat oraz własne ciało żywe. Kinestezą jest opisywana jako związek między „subiektywnie wykonywanym ruchem a sposobem, w jaki zjawiają się przedmioty” (HUSSERL 1991, XXVIII; cyt. za: PRZYBYLSKI 2015, 62). Podejmując aspekt ruchu, Husserl odnosi się do fenomenologicznego przedstawienia przestrzeni za pomocą dwóch cech: wypełnienia (poprzez rozciągłość „tu” określanej jako kształt) oraz egocentryczności, która opiera się na zorientowaniu na podmiot oraz determinacji kinestetycznej skierowanej na rozpoznanie relacji przestrzennych. Przestrzeń jest dostępna zawsze dzięki ruchowi (ibid., 154). Przestrzeń jest percypowana oraz konstytuowana przez ruch, dzięki czemu możemy postrzegać rozciągłość obiektów w świecie. Dzięki doświadczaniu przestrzeni poprzez ruch możliwe jest uchwycenie różnych cech przedmiotów. Poprzez różne modalności zmysłowe są percypowane takie cechy obiektów, jak kształt, kolor, zapach, temperatura, faktura itp. Dzięki zdolności do operowania ruchem (przechylania, obracania itp.) w celu zmian położenia ciała lub obiektów możliwe jest postrzeganie ich z różnych perspektyw, czyli — jak pisze Husserl — „różnorodności zjawień się” (por. HUSSERL 1991, XXVIII, cyt. za: PRZYBYLSKI 2015, 64). Wszystkie schematy percepcyjne, tworząc warstwy zmysłowe: dotykową, węchową, słuchową, wzrokową, smakową, są scalane na drodze percepcji, tworząc ujednolicony, rozciągły przestrzennie obiekt.

Marek Pokropski zaznacza, że Husserl zwraca również uwagę na pewne „uporządkowanie” wrażeń kinestetycznych (por. POKROPSKI 2013, 102). Ruch jest naturalny, często automatyczny i przedrefleksyjny, dlatego też na ogół staje się niewidoczny dla naszej świadomości. Na przykład, sięgając po coś, zauważamy ruch ręki, ale nie zwracamy już uwagi na pochylenie ciała czy jego przemieszczenie w przestrzeni i w stosunku do obiektu. W ramach fenomenologii istnieją dwa rodzaje konstytuowania się przestrzeni: procesy, które prowadzą do powstania przestrzeni wizualnej, w których biorą udział kinestezy, oraz procesy pozwalające na pojawienie się

naocznej przestrzeni jako pierwotnie przestrzeni zorientowanej względem „Ja” postrzegającego. Dzięki odczuwaniu na wyższym poziomie naocznej przestrzeni obiektywnej dochodzi do konstytuowania się ciała. Następuje przejście ze schematyczności na refleksyjność. Ciało zajmujące miejsce w przestrzeni jest pewnym „Tutaj”, natomiast inne ciała ujawniają się w modusie „Tam”. „Tutaj” i „Tam” odnoszą się do siebie, „Tam” jest zawsze określone przez „Tutaj” (FRANCK 2017, 158). Przez rozróżnienie „Tutaj” i „Tam” Husserl zwraca uwagę na rozróżnienie dwóch ciał: ciało świadome „Tutaj” jest świadome ze względu na dynamikę relacji z ciałem „Tam”.

Problematykę zagadnienia ciała rozwijał, inspirując się fenomenologią Husserla, francuski filozof Maurice Merleau-Ponty. W *Fenomenologii percepcji* przeprowadził analizy, które wpłynęły na współczesną myśl filozoficzną i kognitywistyczną.

#### MOTORYCZNOŚĆ W FENOMENOLOGII MAURICE’A MERLEAU-PONTY’EGO

Ucieleśnienie odgrywa kluczową rolę w rozważaniach Maurice’a Merleau-Ponty’ego, fenomenologa, który czerpał inspirację od Edmunda Husserla oraz Martina Heideggera. W *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty traktuje ciało jako źródło doświadczenia świata. Ta myśl stanowi centralny punkt jego rozważań. Doznawanie ciała jest rozumiane jako: (1) doznawanie własnego ciała przez podmiot; (2) doznawanie ciała innego; (3) doznawanie ciała samego, czyli przez nie samo (bez świadomości podmiotowej), w znaczeniu odbierania „doznawania”. Doznawanie poprzez ciało własne jest nie tylko nierozzerwalnym elementem percepcji, ale także poprzez działanie, ruch stanowi dynamiczną całość „bycia w świecie” oraz sposób posiadania świata. Motoryczność ciała sprawia, że rzeczy pod naszymi rękami i przed naszymi oczami zaczynają istnieć w naszej percepcji (MERLEAU-PONTY 2001). Ruch czy — jak pisze Merleau-Ponty — sam gest, przyjmuje różną modalność ruchu. Jedna z nich ogranicza się do podstawowych, automatycznych gestów, które są konieczne w życiu codziennym (np. otwieranie drzwi). Kolejna forma ruchu, występująca w tańcu, polega na wykorzystywaniu pierwotnych gestów, przechodząc z ich sensu właściwego do przenośnego, tworząc „nowe jądro znaczeń” (MERLEAU-PONTY 2001, 166). W *Fenomenologii percepcji* autor pisze:

Motoryczne doświadczenie naszego ciała nie jest szczególnym przypadkiem poznania; stanowi sposób docierania do świata i przedmiotu, „praktognozję”, którą trzeba uznać za oryginalną i chyba źródłową postać egzystencji. (MERLEAU-PONTY 2001, 160)

Motoryczność ciała stanowi warunek percepcji, którą Merleau-Ponty nazywa, za Abrahamem Antonem Grünbaumem, „praktognozą”, oznaczającą związek między poznaniem a działaniem, którego analizy są kontynuowane we współczesnych koncepcjach enaktywistycznych (NOË 2004). Autor *Fenomenologii percepcji* uznaje motoryczność za źródłową postać egzystencji i sposób docierania do świata. Jego zdaniem ciało jest usytuowane w świecie, a jego rozumienie przejawia się poprzez motoryczność. Motoryczność człowieka wyraża zjednoczenie ciała i duszy oraz sensu, jaki nadajemy swojemu istnieniu. Merleau-Ponty definiuje ludzką intencjonalność ruchową jako „świadomość przejawiającą się źródłowo nie jako «myślę, że», ale jako «mogę»” (MERLEAU-PONTY 2001, 157). W tym podejściu nawiązuje do wspomnianych wcześniej rozważań Husserla na temat modusów kinestez „Czynię” oraz „Mogę”.

Merleau-Ponty, cytując Kurta Goldsteina, wyjaśnia, że przestrzeń, w której podmiot wykonuje ruchy, nie jest „pusta”. Stanowi ona tło, które dla podmiotu jest określane przez ruch. Pomiędzy ruchem i przestrzenią zachodzą zatem ścisłe relacje i „[...] są tylko sztucznie wyodrębnionymi elementami jednej całości” (GOLDSTEIN 1923, cyt. za: MERLEAU-PONTY 2001, 157). Dzięki zdolności odczuwania przestrzenności (a dokładniej dzięki zmysłowi propriocepcji) wiemy, gdzie się znajduje nasze ciało i jak możemy nim poruszać. Jak zauważa Einav Katan-Schmid, w tańcu przestrzenność jest zazwyczaj projektowana niż dana (KATAN-SCHMID 2017, 283). Z tego powodu akt tańca wymaga świadomego fizycznego zaangażowania się w wyobrażoną przestrzeń, w której ciało uczestniczy w wyimaginowanym świecie. Katan-Schmid przytacza refleksje Merleau-Ponty’ego, który twierdzi, że akt projekcji ruchów, „bycia-ku-rzeczy” integruje wyobrażenia z fizycznym poziomem intencjonalności motorycznej.

Merleau-Ponty wyróżnia dwa rodzaje ciał: obiektywne (*corps objectif*) oraz zjawiskowe (*corps fenomenal*). Ciało obiektywne, przyjmujące sposób bycia rzeczy, jest ciałem fizycznym. Ciało zjawiskowe (inaczej fenomenalne) odnosi się natomiast do własnego „ja”, do ciała-podmiotu, które jest zdolne do tworzenia znaczeń i ekspresji. Według Merleau-Ponty’ego ciało jest, podobnie jak w fenomenologii Husserla, samozwrotne — może być zarazem dotykającym i dotykany. Aktywnie doznające ciało stanowi warunek



obecności w świecie, pozostając zarazem przezroczyste i niezauważalne w akcie poznawania. Jest ono „punktem widzenia na świat” (MERLEAU-PONTY 2001, 166 i 88).

To spojrzenie Merleau-Ponty’ego na ciało obiektywne i zjawiskowe ma swoje zastosowanie w interpretacji języka ruchu Gaga. W praktyce Gaga ciało obiektywne, będące fizyczną bazą i rodzajem rusztowania, ale i źródłem wiedzy o świecie, przenika się z ciałem zjawiskowym, tworząc w tańcu unikatowe ruchy. To dzięki różnym osobistym doświadczeniom, a także indywidualnej wiedzy deklaratywnej i proceduralnej tancerze w wieloraki sposób ruchowo interpretują instrukcje choreografa. Zarówno wiedza o świecie, jak i różniąca się pod względem zaawansowania proceduralna wiedza taneczna wpływają na rozumienie i ruchowe przedstawienie choreograficznych wskazówek. Ze względu na szerokie spojrzenie Merleau-Ponty’ego na ciało i jego motorykę analizy fenomenologiczne mają zastosowanie w badaniu języka ruchu Gaga.

Rozważając cielesne doświadczanie świata, Merleau-Ponty wprowadza pojęcie schematu cielesnego (*schéma corporel*), które — jak zaznacza — jest pojęciem wieloznacznym. Schemat cielesny rozumie on jako „streszczenie naszego cielesnego doświadczenia, które może wyjaśniać i nadawać znaczenie percepcji wewnętrznej oraz percepcji samego siebie w danej chwili” (ibid., 117). Według filozofa schemat informuje o zmianie pozycji różnych części ciała wywołanych poprzez ruch, mówi o wpływie różnych bodźców na ciało, zestawia również ogólne ruchy złożonych gestów oraz tłumaczy wrażenia kinestetyczne na język wizualny ciała (ibid., 118). Inna definicja schematu cielesnego określa go jako „globalne uświadomienie mojej pozycji w świecie międzymysłowym, «postać» w sensie *Gestalt-psychologie*” (ibid.). Schemat cielesny w tym ujęciu określa czasowo-przestrzenną oraz sensomotoryczną jedność ciała. Schemat cielesny jest określany przez psychologów jako dynamiczny — poprzez schemat cielesny ciało funkcjonalnie odnosi się do konkretnych zadań. Jak pisze autor *Fenomenologii percepcji*:

To, co nazwaliśmy schematem cielesnym, jest właśnie tym systemem równoważności, tym bezpośrednio danym inwariantem, dzięki któremu różne zadania motoryczne dają się natychmiast przekształcić na swoje odpowiedniki. Znaczy to, że ten schemat jest nie tylko doświadczeniem mojego ciała, ale też doświadczeniem mojego ciała w świecie i że to on nadaje motoryczny sens poleceniom werbalnym. (Ibid., 117)

Z jednej strony schemat ciała odnosi się do postawy, motoryki ciała, których modyfikacja jest wykorzystywana w procesie intencjonalnego działania. Z drugiej strony schemat ciała obejmuje świadomość ciała, która jest prerefleksyjna i odnosi się do pewnej formy propriocepcji. Einav Katan-Schmid, filozofka i badaczka języka Gaga, zwraca uwagę, że w instrukcjach Gagi, które nazywa Metaforami Tańca (*Dancing Metaphors*), schemat ciała pełni funkcję integrowania dynamicznych połączeń między wzorcami ruchów, które są już jasne dla ciała, z regulowaniem wiedzy cielesnej. Eksplorując wiedzę o swoim ciele podczas tańca, tancerze zaczynają poszerzać zakresy swoich ruchów. W ten sposób poszerzają swoje taneczne możliwości. W tym procesie schematy cielesne, czyli znane już wzorce poruszania się, kierują ruchem ciała, a jednocześnie są, na skutek interpretacji instrukcji, nieustannie dekonstruowane i rekonstruowane, dzięki czemu powstają nowe rozwiązania ruchowe (KATAN-SCHMID 2017, 288).

Merleau-Ponty nie traktuje działania w świecie tak jak Kartezjusz, wyjaśniający zależności między duszą a ciałem za pomocą metafory okrętu i sternika (DESCARTES 2004, 75). Dla Merleau-Ponty'ego umysł nie jest sternikiem, który porusza ciałem. Ludzka fizyczność jest raczej zjednoczona w całości naszej empirycznej i środowiskowej egzystencji. W ten sposób odczuwanie świata i uchwycenie go w ruchach ciała zastępuje świadome myślenie o tym, jak się poruszać. Wyobrażenie ruchu ma tylko swój początek w obrazie mentalnym ciała, a następnie tworzy i rozwija się z ruchu na ruch prerefleksyjnie. Wyzwaniem dla tancerzy jest zanurzenie się w partyturze tańca, a nie podążanie za nią. Poruszanie się zgodnie z partyturą powinno sprawiać wrażenie, jakby partytura motywowała ciało, a nie jakby ciało wykonywało partyturę (KATAN-SCHMID 2017, 284). Owa partytura nie jest ustaloną choreografią, a czymś w rodzaju podświadomej ścieżki ruchowej. Na tym polega zanurzenie się w „twórczym ruchu chwili” (BLOM i CHAPLIN 1988, x).

Merleau-Ponty wprowadził również rozróżnienie na ruch abstrakcyjny i konkretny. Ruch i tło stanowią, zdaniem tego autora, jednorodną całość: „tło ożywia i niesie ruch w każdym momencie” (MERLEAU-PONTY 2001, 166). Jak pisze Marek Maciejczak, tło dla ruchu konkretnego stanowi dany świat, podczas gdy tło dla ruchu abstrakcyjnego jest konstruowane (MACIEJCZAK 2001, 31). Autor tłumaczy, że oznacza to, iż w żywym doświadczeniu nie występuje najpierw intelektualne uchwycenie znaczenia, a następnie jego przekład na znaczenie motoryczne — jest to raczej pierwotna jedność, system wzajemnie się modyfikujący. Ruch abstrakcyjny

i konkretny różnią się również kierunkiem. Ruch abstrakcyjny jest kierowany od środka, nie ogranicza się do danej sytuacji, zachodzi w przestrzeni wirtualnej w skonstruowanym tle, co Merleau-Ponty nazywa projekcją. Natomiast ruch konkretny jest dośrodkowy i nawiązuje do obecnej sytuacji i jej aktualnego tła (ibid., 31–32).

Ruch konkretny jest skierowany na określone zadanie (np. chwytanie za kubek), natomiast ruch abstrakcyjny, oparty na symbolizacji, obiektywizacji i projekcji (ibid., 33). Zdolność schematu ciała do realizacji znaczenia psychologicznego ukazuje złożone psychofizyczne aspekty motoryki, w których „każdy ruch jest nierozzerwalnie ruchem i świadomością ruchu”. Dwie warstwy ruchu i świadomości ruchu są też charakterystyczne dla wspomnianych już Metafor Tańca (*Dancing Metaphors*) w języku Gaga:

Schemat ciała musi radzić sobie z jasną intencją, a nie z pustą przestrzenią. Z tego powodu tancerze koncentrują się na odczuciu tańca i podążaniu za swoimi cielesnymi odczuciami podczas ich rozwijania. Projekcja-na-rzeczy staje się więc samo odnosząca się i obejmuje partyturę tańca jako metaforę, która polega na zaangażowaniu całego ciała w ożywienie linii tańca. (KATAN-SCHMID 2017, 285)

Podczas interpretacji instrukcji Gagi powstaje u tancerzy pewna intencja ruchu, która zmienia ich schemat ciała. Owa intencja funkcjonuje nieustannie „w tle”. Projekcja danego tematu prowadzi do nadawania nowych sensów, które budzą pewne odczucia, a te z kolei budzą kolejne.

Według Merleau-Ponty’ego motoryczność podmiotu konstytuuje sens wyłaniający się na skutek interakcji ucieleśnionego podmiotu z otoczeniem. Autor cytuje Grünbauma:

Już motoryczność w stanie czystym posiada elementarną zdolność nadawania sensu (*Sinngebung*). Nawet jeżeli potem myślenie i percepcja przestrzeni wyzwalają się z motoryczności i z bycia z przestrzenią, to aby można było przedstawić sobie przestrzeń, trzeba najpierw wejść do niej swoim ciałem, które dostarcza nam pierwotnego modelu transpozycji, równoważności, identyfikacji tworzących z przestrzeni system obiektywny i pozwalających naszemu doświadczeniu stać się doświadczeniem przedmiotów, otworzyć się na ‘byt-w-sobie’. Motoryczność jest sferą pierwotną, w której rodzi się sens wszystkich znaczeń (*der Sinn aller Signifikationen*) w obszarze przestrzeni przedstawianej. (GRÜNBAUM 1930, 386-392, cyt. za: MERLEAU-PONTY 2001, 162)

Ciało jest tu traktowane jako warunek pojawienia się intencji znaczeniowej w postaci gestu (tzn. pewnego przejawu sensu) oraz jako warunek przyporządkowania intencji znaczeniowej — znaku do tego gestu. Znak jest

tu rozumiany jako przekaz znaczenia w semiotycznym sensie. W swoich rozważaniach Merleau-Ponty pojęcie gestu łączy z ekspresyjnością oraz intencjonalnością, rozumianą jako manifestacja sensu. Filozof traktuje gesty jako przejaw motoryki ciała związany z orientacją ciała w przestrzeni. Wtórnie gest jest ujmowany jako gest językowy, który ukierunkowuje nasze myślenie oraz działanie. Pierwotnie zatem gest jest nośnikiem znaczenia.

Fenomenologia Husserla i Merleau-Ponty'ego i ich podejście do cielesności znajduje współcześnie uznanie i jest kontynuowana w aktualnych rozważaniach filozofów. Dla dalszych analiz na temat ruchu istotnym aspektem ich myśli filozoficznej jest zagadnienie dynamiki ruchu, która ma kluczowe znaczenie nie tylko dla konstytuowania się „ja” w przestrzeni, ale także dla filozoficznych rozważań nad emocjami w ruchu tanecznym. Emocje w tańcu są ściśle związane z aspektem dynamiki ruchu. Dynamika ta przejawia się zarówno na poziomie mentalnym (rozumienia i konceptualizowania emocji), jak i ruchowym.

#### DYNAMIKA RUCHU W FENOMENOLOGII EDMUNDA HUSSERLA I MAURICE'A MERLEAU PONTY'EGO

Jak pisze Marek Pokropski, poprzez dynamikę doznawania cielesnego bycia w świecie przejawia się tzw. Husserlowska „żywa terażniejszość” podmiotu. Owa dynamika ciała sprawia, że podmiot ma świadomość obecności w świecie. Dynamika może się przejawiać zarówno w świecie obiektywnym, jak i fenomenalnym — np. zjawisko fantomowej ręki pokazuje, że doznawanie obecności ciała jest związane ze świadomością ciała fenomenalnego. Podmiot w tym przypadku ma świadomość posiadania, odczuwania, poruszania ręką, która w świecie rzeczywistym nie istnieje. Jak zauważa autor, wskazuje to na pewną niekoherencję zjawisk obiektywnych z fenomenalnymi, ale również na istotę aspektu dynamiczności ciała w kontekście świadomości „bycia w świecie” (POKROPSKI 2013, 102 i 153–154).

Dynamiczne odniesienie ciała do otoczenia przejawia się również według Merleau-Ponty'ego w formie spontanicznych schematów ciała. Te „programy motoryczne” (ibid., 106), choć często bezrefleksyjne, nieuświadomiane w sposób dynamiczny, odnoszą się do danych sytuacji. Wykonując podstawowe czynności życia codziennego, ciało podmiotu zajmuje dynamiczną postawę wobec otoczenia bez większego skupienia i namysłu. Pokropski pisze:

Wydaje się, że pierwotna pasywność dialektycznie połączona jest ze swoistą nieegologiczną aktywnością, zawiera w sobie specyficzną dynamikę. Każde pobudzenie jest bowiem pobudzeniem *mojego ciała*, a więc, po pierwsze, jest zależne od cielesnej motoryki i aktualnego usytuowania w świecie (każde doznanie jest, by tak się wyrazić, sprofilowane do *mojego ciała*), a po drugie, jest samopobudzeniem – czuciem siebie (w ruchu, w reakcji emocjonalnej itp.). (Ibid., 165)

Dzięki temu jest możliwe poznanie specyficznego dynamizmu doznań zmysłowych. Husserlowskie *hyle*, czyli doznania zmysłowe, zakłada kinestetykę oraz reakcję afektywną. Odczuwanie ciała zachodzi na różnych poziomach: propriocepcji (odczuwania ciała w przestrzeni), interocepcji (odczuwania wewnątrzcielesnego), kinestetyki (odczuwania ciała w ruchu) oraz na poziomie emocjonalnym, który jest związany z odczuciami interoceptywnymi. Stany afektywne mogą przenikać się płynnie, być zatrzymywane przez inne stany, zmieniać swoje natężenie, intensyfikować lub wygaszać. Husserl w swoich rozważaniach zwraca uwagę na dynamikę w doznawaniu wrażeń zmysłowych, które są motywowane przez ruch ciała, a co za tym idzie — przez wrażenia kinestetyczne. Rozważania Husserla na temat kinestetyki obejmują dynamikę zmian percepcji w kontekście ruchu ciała. Różne konfiguracje kinestez wpływają na odbiór danych zmysłowych.

Propriocepcja, interocepcja, kinestetyka oraz odczuwanie emocji towarzyszy również tancerzom w procesie improwizacji tanecznej. Koncentracja na fizycznych aspektach i dynamice oraz zrozumienie ich możliwości kształtowania to właśnie wyzwania, z jakimi mierzą się tancerze podczas tańca (MANNING 2012). Taka praktyka ciągłego patrzenia na ciało poprzez stałe śledzenie jego budowy i dynamiki przypomina fenomenologiczną *epoché*, która jest postawą, jaką według Husserla fenomenolog może zdobyć dzięki stałej praktyce obserwacji świata.

Dynamika to kluczowa jakość ruchu odnosząca się do emocji w tańcu. Szybkość, natężenie, siła oraz inne jakości wykonywanego ruchu niosą z sobą emocjonalne znaczenie, które może być odczytywane przez widza. Metaforyczne wskazówki w formie instrukcji języka Gaga zawierają wiele określeń odnoszących się do dynamiki, które motywują tancerzy do eksploatacji różnych jakości ruchowych. Dlatego też, ze względu na wiele odniesień do dynamiki ciała, fenomenologiczne analizy są korzystne dla badań dynamiki ruchu tanecznego, a tym bardziej dla analiz języka metaforycznego. W dalszych rozważaniach podejmę próbę odpowiedzi na pytanie, jaką rolę odgrywa konceptualizacja dynamiki ruchu w interpretacji emocji w izraelskiej praktyce ruchu Gaga.

## EMOCJE W JĘZYKU RUCHU GAGA

Gaga to język ruchu stanowiący unikatowy system komunikacji między instruktorem a tancerzami. Opiera się on na werbalnych wskazówkach, które mają pobudzać wyobraźnię do kreowania nowych ruchów. Gaga polega na improwizacji ruchowej, w której celem jest przekraczanie własnych schematów cielesnych. Język ten, jak już wspomniano, stworzył izraelski choreograf Ohad Naharin w 1987 r. (IGNACZAK [s.d.]).

W samej nomenklaturze Gagi emocje nie uwidaczniają się wyraźnie, lecz są istotne dla społeczności ją praktykującej i funkcjonują na ukrytym poziomie komunikacji między instruktorem a tancerzami. Pojawiają się one implicytnie w instrukcjach proponowanych przez „instruktorów nastroju” (por. KATAN-SCHMID 2018, 113) i są traktowane jako ukryte sygnały oraz zasoby informacji używane w ruchowej interpretacji tancerzy. Wskazówki ukierunkowują ruch tancerzy, intensyfikując zmysłowe poszukiwania. Z tego powodu instrukcje Gagi są definiowane jako środki do kierowania nastrojem. Jak zauważa Einav Katan-Schmid (ibid., 89), techniczne narzędzie kierowania nastrojem ukazuje fenomenologiczny trzon Gagi. Choć emocje nie pojawiają się dosłownie w instrukcjach, stanowią materiał roboczy dla tancerzy. Tancerze praktykujący Gagę są nastawieni na ich ruchową eksplorację i poszukiwanie nowych rozwiązań ruchowych.

Funkcjonujące w filozofii umysłu koncepcje ucieleśnienia (LAKOFF i JOHNSON 2010) oraz enaktywizmu (NOË 2004) traktują emocje jako ucieleśnione oceny, które biorą udział w procesie nadawania sensu. Husserl w swojej fenomenologii ciała i rozważaniach nad intencjonalnymi aktami emocjonalnymi również zwracał uwagę na aspekt wartościowania, a dokładniej percepcji wartości (*Wertnehmung*) (POKROPSKI 2013, 282). Te ucieleśnione oceny pomagają tancerzom „zabarwiać” w odpowiedni sposób swoje ruchy taneczne. Kiedy tancerze rozumieją swoje emocje, przekształcają je w ruchową aktywność, dostosowując intencjonalnie jakości ruchowe. Owe jakości ruchowe przyjmują różną formę dynamiki. W zależności od badanych cielesnie emocji natężenie, kierunki, szybkość ruchu różnią się. Tancerze przenoszą uwagę z treści mentalnej emocji (w postaci wspomnień, cielesnej wiedzy, wiedzy deklaratywnej) na ich fizyczne aspekty w postaci jakości ruchowych. Precyzyjna artykulacja ruchu wymaga koordynacji działań między odczuciami cielesnymi a intencjonalnością. Ta procedura wymaga wysokiego stopnia koncentracji. Tak więc taniec nie jest traktowany tylko jako wysiłek fizyczny, ale także jako wysiłek umysłowy. Nastrój tancerza i wewnętrzne emocje, które

ewoluują w trakcie tańca, mogą wspierać lub utrudniać procesy percepcyjne. W Gdze tancerze świadomie studiują swoje emocje w ruchu, zamiast pozwalać im odwracać uwagę. Tancerze zwiększają uwagę somatyczną, dokonując selekcji bodźców zewnętrznych oraz płynących z ciała, dostrajając do nich swoje ciało, pracując zgodnie z aktualnym obrazem ciała, pomijając nieistotne aspekty. Taka praca nad mentalno-cieleśną koncentracją przypomina fenomenologiczną metodę brania świata w nawias. Wymagane jest zajmowanie się tu i teraz tylko tym, co ruch dostarcza, oraz wiedza na temat tego, jak nim kierować, która pochodzi z doświadczenia cieleśnego świata, ale i z wiedzy proceduralnej — technicznej wiedzy tanecznej.

W Gaga takie instrukcje, jak „zamień wysiłek w przyjemność!” czy „odpuść!”, są wyraźnymi wskazówkami organizowania emocji podczas praktyki ruchowej. Rozwijają wiedzę, która umożliwi tancerzom kierowanie i radzenie sobie z dynamiką fizyczną i psychologiczną. Tancerze uczą się afektywności i związanej z nią zmianami energii cieleśnej i psychicznej w procesie kształtowania ruchu. Emocje wywołują specyficzną dynamikę ruchu, którą kierują tancerze. Kolejna część artykułu jest poświęcona analizie wybranych instrukcji pochodzących z języka ruchu Gaga w kontekście rozważań nad teorią dynamiki sił i emocjami.

#### DYNAMIKA SIŁY, METAFORA I EMOCJE W JĘZYKU GAGA

Wiele instrukcji języka Gaga, oprócz tego, że pośrednio nawiązuje do emocji, nawiązuje również do różnych cech zagadnienia siły. Teoria dynamiki sił (*force dynamics*) oraz jej interpretacja przez Zoltána Kövecsesa w kontekście emocji ma swoje zastosowanie w analizach języka Gaga. Kövecses zauważył, że większość metafor pojęciowych używanych do konceptualizacji emocji wiąże się z pojęciem siły. W swoim artykule „Force dynamics, conceptual metaphor theory, emotion concepts” (KÖVECSES 2020) Kövecses proponuje ogólną konceptualizację emocji na podstawie metafory EMOCJE TO SIŁA. Do wyjaśnienia tej koncepcji autor używa pojęcia dynamiki sił (*force dynamics*) Leonarda Talmy’ego (TALMY 1987). Jest to koncepcja odnosząca się do sił oddziałujących na byty. W ramach tej teorii wymienia się dwie jednostki siły: Agonistę, jednostkę silniejszą, która odpowiada za działanie, i Antagonistę, jednostkę słabszą, która jest nieaktywna. W kontekście emocji doświadczanych przez działającego, w tym poruszającego się,

także tańczącego człowieka, możemy wyróżnić przyczynę, która skłania go do odczuwania emocji, i emocję, która powoduje wywołanie pewnej reakcji. Emocja jest konceptualizowana jako silny byt, który wytwarza pewien rodzaj działania. W ten sposób konceptualizujemy emocje jako jeden z najbardziej podstawowych schematów wyobraźniowych — schemat SIŁY, w którym dwa silne byty wchodzi w interakcję. Kövecses twierdzi, że najbardziej podstawowym elementem naszego rozumienia emocji jest wzorzec dynamiki siły, który wywodzi się z wczesnych doświadczeń przedkonceptualnych i który jest stale wzmacniany w naszym codziennym życiu.

Badając problematykę emocji, Kövecses odnosi się do specjalnego rodzaju metafory konceptualnej — metafory strukturalnej, zaproponowanej przez Lakoffa i Johnsona w znanej książce *Metafory w naszym życiu* (LAKOFF i JOHNSON 2010). Istotą metafor konceptualnych jest rozumienie pojęć w kategoriach innych pojęć. W metaforze konceptualnej domena źródłowa (ang. *source domain*) jest odwzorowywana w domenie docelowej (ang. *target domain*). Dzięki zrozumieniu domeny źródłowej, która jest wyraźna i klarowna, można prawidłowo odczytać znaczenie domeny docelowej, która jest abstrakcyjna i jej znaczenie jest rozmyte.

W metaforze strukturalnej jedno pojęcie nadaje metaforyczną strukturę drugiemu. Kövecses odnosi się do metafory PRZYCZYNY TO SIŁY i proponuje zamianę pierwszego członu z pojęcia przyczyny na pojęcie emocji, co pozwala zastosować ramę dynamiki sił (*force dynamics*) do domeny emocji (KÖVECSES 2000, 9). Przyczyna, czyli pewna emocja, skłania podmiot do odczuwania emocji, a ta emocja powoduje, że podmiot wywołuje pewną reakcję. Kövecses przedstawia tę zależność w sposób schematyczny: (1) przyczyna prowadzi do emocji podmiotu, (2) emocja zaś podmiotu prowadzi do jego reakcji (KÖVECSES 2020, 4). Agonistą jest tutaj jaźń podmiotu, której tendencja siły jest słabsza od Antagonisty, czyli przyczyny emocji. Przykładowe metafory wymieniane przez Kövecsesa, które ukazują zależność dynamiki siły w koncepcji emocji to:

- EMOCJA TO PŁYN W POJEMNIKU (wypełniony emocjami)
- EMOCJA TO CIEPŁO/OGIEŃ (rozpalony emocjami)
- EMOCJA JEST NATURALNĄ SIŁĄ (być przytłoczonym emocjami)
- EMOCJA JEST SIŁĄ FIZYCZNĄ (być uderzonym emocją)
- EMOCJA JEST RZĄDZĄ (być rządzony przez emocję)
- EMOCJA JEST PRZECIWNIKIEM (być pokonanym przez emocję)
- EMOCJA JEST ZNIEWOLONYM ZWIERZĘCIEM (odpuścić, uwolnić emocję)
- EMOCJA JEST SIŁĄ ZMIENIAJĄCĄ LOKALIZACJĘ JAŹNI (być obok siebie z emocjami)
- EMOCJA JEST OBCIĄŻENIEM (być przytłoczonym emocjami). (KÖVECSES 2014, 16–17)



Jak widać, w dużej mierze emocje w potocznym języku i myśleniu są konceptualizowane za pomocą siły. Siła ta występuje w rozmaitych domenach źródłowych, które mają różny charakter. Mark Johnson (1987) rozwijał pojęcie dynamiki sił i wyodrębnił siedem schematów funkcjonowania siły odzwierciedlających jej doświadczenie przez podmiot:

- 1) schemat przymusu (*compulsion*) — siła popychająca, naciskająca
- 2) schemat blokady (*blockade*) — siła wstrzymująca, zmieniająca kierunek wektora ruchu, zatrzymująca
- 3) schemat przeciwdziałania (*counterforce*) — pojedynek dwóch sił o podobnym natężeniu
- 4) schemat odchylenia (*diversion*) — zmiana wektora siły na skutek napotkania innej, mocniejszej siły
- 5) schemat usunięcia ograniczenia (*removal of restraint*) — pozbycie się przeszkody
- 6) schemat przyciągania (*attraction*) — siła przyciągająca, skupiająca uwagę
- 7) schemat możliwości (*enablement*) — schemat ukazujący możliwość oceny zastosowania siły. (JOHNSON 1987, 45–46)

Powyższe schematy ukazują przeróżne kombinacje działania sił, które przejawiają się zarówno w języku, jak i działaniu. Model dynamiki sił wraz z fenomenologicznym ujęciem ciała może mieć również zastosowanie w interpretacji werbalnych instrukcji używanych w języku ruchu Gaga. Fenomeny emocjonalne wyczytywane jako ukryte sygnały we wskazówkach instruktora tworzą na podstawie schematów wyobrażeń dynamiki sił (*force dynamics*) pewne obrazy mentalne u tancerzy, które w wyniku intencjonalnego działania ruchowego realizowane są improwizacji tanecznej, tworząc nowe frazy taneczne. Poniższe analizy mają na celu praktyczne ujęcie przeprowadzonych wcześniej rozważań i ukazanie, w jaki sposób funkcjonuje w praktyce konceptualizacja emocji u tancerzy Gaga i realizowanie ich w ruchu.

Oprócz kilku podstawowych terminów, takich jak potrząsanie (*shaking*), przepływ (*floating*), Lena (centrum ciała), Biba (odciążenie ciała od kości kulszowych) czy Tashi (poruszanie się ze stopami przyklejonymi do podłogi) (KATAN-SCHMID 2018, 45), nie ma sporządzonego słownika nomenklatury Gagi. Ze względu na owianą tajemnicą całą praktykę Gagi nie ma wielu źródeł ukazujących konkretne kodyfikacje komunikatów tego języka. Poza nielicznie przytoczonymi konkretnymi instrukcjami badacze oraz praktycy Gagi zwracają uwagę na jej oryginalne praktyki — brak luster na sali tanecznej, nietypowe wskazówki, nastawienie na przekraczanie granic

ruchowych. Te wszystkie zasady języka ruchu Gaga mają prowadzić do wykraczania poza schematy cielesne oraz do nowych rozwiązań ruchowych. Analizowane poniżej instrukcje pochodzą z artykułów, blogów oraz prac praktyków Gagi i stanowią przykład interpretacji przejawów rozumienia emocji w tańcu<sup>1</sup>.

— *Zamień wysiłek w przyjemność*

Ta instrukcja odnosi się do schematu odchylenia (*diversion*) oraz usunięcia przeszkody. Motywuje tancerza do przekierowania siły związanej z wysiłkiem na pozytywne odczucia związane z przyjemnością. Tę instrukcję można także ująć w metaforze PRZYJEMNOŚĆ TO WYSIŁEK. Stosując metodę interpretacyjną amalgamatu ruchowego (ZARĘBSKA 2019, 99-118), należałoby w dodatkowej przestrzeni konceptualnej amalgamatu, zawierającej metaforyczną treść, umieścić wszelkie jakości ruchowe związane z pojęciem wysiłku — jego natężenie, postać (fizyczna, psychiczna), bodźce, odczucia i emocje, a następnie odwzorować ruchowo. Kontrast emocji pozytywnych i negatywnych związanych z analizowanym przykładem instrukcji prowadzi do tworzenia nowego obrazu ciała<sup>2</sup> oraz obrazów mentalnych prowadzących do nowych jakości ruchowych.

— *Wyobraź sobie, że twoje żebra zostały uwięzione w klatce, spróbuj ją rozbić*

Ta ruchowa wskazówka nawiązuje do schematu blokady (*blockade*) oraz schematu usunięcia ograniczenia (*removal of restraint*). Odnosi się również do powszechnie znanego schematu wyobraźniowego POJEMNIKA. Ta wskazówka przywodzi na myśl negatywne odczucia związane z walką i uwięzieniem, bezsilnością, ale i siłą napierającą. Ponieważ odnosi się bezpośrednio do ciała oraz do zjawiska fizycznie niemożliwego, schemat ciała pod wpływem zastosowania obrazów mentalnych, ulega zmianie (por. ZARĘBSKA 2021).

<sup>1</sup> Część poleceń pochodzi z bloga Michaela J. Morrisa „Thoughts of Batsheva and Gaga”, <http://morrismichaelj.wordpress.com/2009/02/11/thoughts-on-batsheva-and-gaga> (dostęp: 3.03. 2022), część z pracy magisterskiej Agnieszki Sterczyńskiej *Gaga – nowy rodzaj tańca?*, napisanej w 2014 r. pod kierunkiem prof. Wojciecha Dudzika (Instytut Kultury Polskiej) na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego ([https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/1234\\_56789/9336/A.%20Sterczy%20c5%84ska%20c%20Gaga%20e2%80%94%20nowy%20rodzaj%20ta%20ta%20c5%84ca.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/1234_56789/9336/A.%20Sterczy%20c5%84ska%20c%20Gaga%20e2%80%94%20nowy%20rodzaj%20ta%20ta%20c5%84ca.pdf?sequence=1&isAllowed=y), dostęp 5.08.2022).

<sup>2</sup> Pojęcie *obrazu ciała* zostało opisane przez Shauna Gallaghera w książce *How the Body Shapes the mind* (GALLAGHER 2006) i odnosi się do przekonań oraz nastawień emocjonalnych związanych z własnym ciałem.

— *Balony helowe unoszące kolana*

Instrukcja odnosi się do schematu odchylenia (*diversion*) oraz przymusu (*compulsion*). Przeciwna do siły grawitacji siła unoszących balonów może wiązać się z emocją szczęścia, która jest odzwierciedlana w znanej metaforze orientacyjnej SZCZĘŚCIE TO GÓRA, zaproponowanej przez Lakoffa i Johnsona (2010). Siła helowych balonów może być interpretowana także jako zła emocja, podcinająca kolana przejawiająca się w metaforach SMUTEK TO DÓŁ czy ZŁO TO DÓŁ. Taki kontrast interpretacji może prowadzić do ruchowej fuzji, złożonej z różnych, opozycyjnych jakości ruchu.

— *Wyrywanie kości z ciała*

Ta instrukcja najprawdopodobniej większości tancerzy kojarzy się z bólem i negatywnymi emocjami i nawiązuje do schematu przymusu (*compulsion*). Pewna siła wyrywa z ciała kości, co — jak w poprzednim omawianym przykładzie — jest w rzeczywistości mało realistyczne. Owemu wyrywaniu może towarzyszyć ból oraz negatywne emocje. W innej interpretacji tej wskazówki tancerz przekornie może ją rozumieć jako wyraz wolności, walki ze schematami i ograniczeniami ciała.

— *Znajdź wybuchy w ciele, najpierw pojedyncze, potem kilka naraz, aż w końcu niech całe twoje ciało opanują niekontrolowane wybuchy*

Powyższa wskazówka nawiązuje do schematu przymusu (*compulsion*) oraz odchylenia (*diversion*). Dynamika prowadzona jest od środka ciała, co nawiązuje do znanego schematu wyobrażeniowego CENTRUM-PERYFERIE. Siła „wybuchów” w pewnym momencie staje się niekontrolowana. Same emocje towarzyszące interpretacji tej instrukcji mogą być neutralne — wybuchy w ciele byłyby wtedy traktowane bardziej fizycznie, bez udziału bólu; pozytywnie — związane ze wspomnianą wcześniej metaforą orientacyjną SZCZĘŚCIE TO GÓRA, traktujące owe wybuchy jako przejaw radości oraz negatywnie — jako wybuchy gniewu dające ujście pejoratywnym odczuciom.

— *Pozwól ciału się rozplynąć i zebrać z powrotem w całość*

Ta instrukcja przywołuje spokojną dynamikę ruchu, nawiązując do pozytywnych, melancholijnych emocji. Najbliższy ruchowej interpretacji schemat usunięcia ograniczenia (*removal of restraint*) — pewnej siły (w tym wypadku jest nią własne „ja” tancerza), która „trzyma” całe ciało, ale też pozwala mu się rozluźnić. Siła, która zbiera z powrotem ciało w całość, jest motywująca i dynamiczna.

## PODSUMOWANIE

Zagadnienie emocji jest szerokim pojęciem, analizowanym przez filozofów, kognitywistów oraz psychologów. Specyficzny rodzaj emocji wyrażanych w tańcu stanowi, ze względu na cielesny charakter ich rozumienia oraz kreatywnego wyrażania, ciekawe pole badawcze w kontekście filozoficzno-kognitywistycznych badań nad poznaniem ucieleśnionym.

Celem niniejszego artykułu było wykazanie, że: 1) emocje, choć nie pojawiają się bezpośrednio w instrukcjach Gaga, stanowią ważny element pracy twórczej tancerza; 2) ich funkcjonowanie, rozumienie i ruchowa interpretacja opiera się na metaforycznym rozumieniu różnych aspektów dynamiki; 3) dla zrozumienia funkcjonowania emocji podczas tańca istotne są fenomenologiczne analizy ciała. Stosując analizę fenomenologiczną, odrzucając powszechne przekonania na temat emocji w tańcu i przyglądając się ich przejawom w praktyce ruchu Gaga z perspektywy teorii dynamiki sił, okazuje się, że zagadnienie dynamiki ciała odgrywa istotną rolę w konceptualizowaniu oraz ruchowej realizacji emocji w tańcu. Rozumienie emocji przez pryzmat dynamiki odczuć cielesnych wpływa na ich ruchową interpretację — świadomość, w jaki sposób ciało zachowuje się pod wpływem emocji oraz jakie odczucia temu towarzyszą, stanowi bazę do ruchowych poszukiwań tancerzy. Powyższe analizy wskazują na głęboko zakorzenione w ucieleśnieniu rozumienie emocji oraz istotny wpływ ich werbalizacji na tworzenie obrazów mentalnych, a co za tym idzie — na kreatywną interpretację ruchową.

Fenomenologiczne rozważania Edmunda Husserla i Maurice'a Merleau Ponty'ego na temat ciała, jego dynamiki i roli w poznawaniu otaczającego świata stanowią ważne tło teoretyczne do badań nad tańcem. Powyższe analizy wykazały, że pomimo braku wyraźnych wyrażań dotyczących emocji w instrukcjach języka ruchu Gaga stanowią one istotny aspekt pracy tancerza, funkcjonując na ukrytym poziomie. Tancerze rozumieją emocje, które interpretują z werbalnych wskazówek, przekształcając je w ruchowe, intencjonalne działanie, dostosowując jakości ruchowe oparte na rozumieniu ich dynamiki, która łączy się z ucieleśnioną oceną i konceptualizowaniem emocji. Powyższe rozważania otwierają możliwość poszerzenia analiz o empiryczne badania samego ruchu oraz dynamicznego aspektu emocji. Obserwacje i badania jakościowe ruchu tanecznego oraz wywiady z tancerzami mogą wnieść nowe refleksje w kontekście cielesnego doświadczenia emocji i ich wpływu na doświadczenia sensomotoryczne tancerzy oraz ruch taneczny.

## REFERENCJE

- BLOM, Lynne Anne, i Tarin CHAPLIN. 1988. *The Moment of Movement. Dance Improvisation*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- DĄBROWSKI, Andrzej. 2019. *Źródła, natura i funkcje emocji. Studium teorii impulsji Leona Petrażyckiego w kontekście współczesnych badań*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- DESCARTES, René. 2004. *Medytacje o filozofii pierwszej*. Tłum. Jan Hartman, Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- FRANCK, Didier. 2017. *Dwa ciała. Wokół fenomenologii Husserla*. Tłum. Jacek Migasiński i Anastazja Dwulit. Warszawa: Scholar.
- FRANKLIN, Eric. 2007. *Świadomość ciała. Wykorzystanie obrazów mentalnych w pedagogice ruchu*. Tłum. Zbigniew Zembat. Warszawa: Kined.
- GALLAGHER, Shaun. 2006. *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- GOLDSTEIN, Kurt. 1923. „Über die Abhängigkeit der Bewegungen von optischen Vorgängen”. *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie* 54: 141–194.
- GRÜNBAUM, Abraham Anton. 1930. „Aphasie und Motorik”. *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* 130: 385–412. DOI: <https://doi.org/10.1007/BF02865939>.
- HEIDEGGER, Martin. 1994. *Bycie i czas*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- HUSSERL, Edmund. 1974. *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*. Tłum. Danuta Gierulanka, tłumaczenie przejrzał i wstępem poprzedził Roman Ingarden. Biblioteka Klasyków Filozofii. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe [PWN].
- HUSSERL, Edmund. 1982. *Medytacje kartezjańskie*. Tłum. Andrzej Wajs. Biblioteka Klasyków Filozofii. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe [PWN].
- IGNACZAK, Jagoda. „Gaga”. *Słownik tańca XX i XXI wieku*, <http://sloowniktanca.uni.lodz.pl/gaga/>. Dostęp 26.02.2022.
- JOHNSON, Mark. 1987. *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- KATAN-SCHMID, Einav. 2017. „Dancing Metaphors; Creative Thinking within Bodily Movements”. *Proceedings of the European Society for Aesthetic* 9. Academia.edu, [https://www.academia.edu/35842968/Dancing\\_Metaphors\\_Creative\\_Thinking\\_within\\_Bodily\\_Movements\\_ESA\\_proceedings\\_9\\_2017\\_](https://www.academia.edu/35842968/Dancing_Metaphors_Creative_Thinking_within_Bodily_Movements_ESA_proceedings_9_2017_). Dostęp 1.03.2022.
- KATAN-SCHMID, Einav. 2018. *Embodied philosophy in dance: Gaga and Ohad Naharin's Movement Research*. London: Palgrave Macmillan.
- KÖVECSES, Zoltán. 2000. *Metaphor and Emotion. Language, culture, and body in human feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KÖVECSES, Zoltán. 2014. „Conceptualizing emotions. A revised cognitive linguistic perspective”. *Poznan Studies in Contemporary Linguistics*, 50, no. 1, [https://www.researchgate.net/publication/274208283\\_Conceptualizing\\_emotions\\_A\\_revised\\_cognitive\\_linguistic\\_perspective](https://www.researchgate.net/publication/274208283_Conceptualizing_emotions_A_revised_cognitive_linguistic_perspective). Dostęp 30.02.2022.
- KÖVECSES, Zoltán. 2020. *Force dynamics, conceptual metaphor theory, emotion concepts*. Budapest: Eötvös Loránd University, [https://www.researchgate.net/publication/347437903\\_Force\\_dynamics\\_conceptual\\_metaphor\\_theory\\_emotion\\_concepts](https://www.researchgate.net/publication/347437903_Force_dynamics_conceptual_metaphor_theory_emotion_concepts). Dostęp 20.02.2022.
- LAKOFF, George, i Mark JOHNSON. 2010. *Metafory w naszym życiu*. Tłum. Tomasz P. Krzeszowski, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.

- MACIEJCZAK, Marek. 2001. *Świat według ciała w 'Fenomenologii percepcji' M. Merleau-Ponty'ego*. Warszawa: IFiS PAN.
- MANNING, Erin. 2012. *Relationscapes. Movement, Art, Philosophy*. Cambridge, MA: MIT Press.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1999. *Proza świata. Eseje o mowie*. Tłum. Stanisław Cichowicz, Joanna Skoczylas i Ewa Bieńkowska. Warszawa: Czytelnik.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 2001. *Fenomenologia percepcji*. Tłum. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- NOË, Alva. 2004. *Action in perception*. Cambridge, MA: MIT Press.
- POKROPSKI, Marek. 2012. „Husserl i Henry – spór o intencjonalność”. *Przegląd Filozoficzno-Literacki* 3 (34): 229–249, [https://www.researchgate.net/publication/337029725\\_Husserl\\_i\\_Henry\\_-\\_spór\\_o\\_intencjonalność](https://www.researchgate.net/publication/337029725_Husserl_i_Henry_-_spór_o_intencjonalność). Dostęp 2.03.2022.
- POKROPSKI, Marek. 2013. *Cieleśna geneza czasu i przestrzeni*. Warszawa: IFiS PAN.
- PRZYBYLSKI, Łukasz. 2015. „Fenomenologiczne źródła problematyki ucieleśnienia”. *Poznańskie Studia z Filozofii Nauki* 24, nr 1: 51–76.
- TALMY, Leonard. 1987. „Force dynamics in language and cognition”. *Berkeley Cognitive Science Report* no. 12 (1): 49–100.
- ZARĘBSKA, Paulina. 2019. „Metaforyczność instrukcji choreografa”. *Studia Choreologica* vol. 20, <https://omp.academicon.pl/wa/catalog/view/metafory-ucieleśnione/78/212>. Dostęp 26.02.2022. DOI: <https://doi.org/10.52097/acapress.9788362475810.187-205>.
- ZARĘBSKA, Paulina. 2021. „How do dancers solve their choreographic improvisational problems?” *AVANT*, 12, no. 2, <http://avant.edu.pl/en/2021-01-03-2>. Dostęp 1.03.2022. DOI: <https://doi.org/10.26913/avant.2021.02.03>.

## JĘZYK RUCHU GAGA JAKO WYRAZ UKRYTEJ DYNAMIKI EMOCJI

### Streszczenie

W ramach badań nad emocjami w tańcu naukowcy koncentrują się głównie na ich ruchowej ekspresji. Niniejszy artykuł traktuje o konceptualizacji emocji w specyficznej praktyce ruchu — języku ruchu Gaga, stworzonej przez izraelskiego choreografa Ohada Naharina, która jest oparta na ruchowej interpretacji werbalnych instrukcji podczas improwizacji tanecznej. System werbalnej komunikacji odgrywa istotną rolę w praktyce Gaga. Emocje w ruchowych wskazówkach funkcjonują *implicite* i są ważnym elementem pracy z ruchem i ciałem tancerzy. Istotne w refleksji o funkcjonowaniu emocji w języku Gaga są rozważania fenomenologiczne Edmunda Husserla oraz Marice’a Merleau-Ponty’ego na temat ciała, które wpłynęły również na współczesną koncepcję poznania ucieleśnionego. Kluczowym w analizie funkcjonowania emocji w języku ruchu Gaga jest zagadnienie dynamiki ujęte z perspektywy fenomenologicznej oraz językoznawczej. Celem niniejszego artykułu jest wykazanie, że: 1) emocje, choć nie pojawiają się bezpośrednio w instrukcjach Gaga, stanowią ważny element pracy twórczej tancerza; 2) ich funkcjonowanie, rozumienie i ruchowa interpretacja opiera się na metaforycznym rozumieniu różnych aspektów dynamiki; 3) dla zrozumienia funkcjonowania emocji podczas tańca istotne są fenomenologiczne analizy ciała.

**Słowa kluczowe:** emocje; fenomenologia ciała; teoria dynamiki sił; język ruchu Gaga; metafora.

---

GAGA MOVEMENT LANGUAGE  
AS AN EXPRESSION OF HIDDEN DYNAMICS OF EMOTIONS

S u m m a r y

In the research on emotions in dance, scientists focus mainly on their motor expression. This article deals with the mental conceptualization of emotions in a specific movement practice, the Gaga language of movement, created by an Israeli choreographer — Ohad Naharin. The language is based on movement interpretation of verbal instructions during dance improvisation. The verbal communication system plays an important role in Gaga's practice. Emotions in movement function implicitly and are an important element of working with the movement and the bodies of dancers. The phenomenological considerations of Edmund Husserl and Marice Merleau-Ponty on the subject of the body, which also influenced the contemporary concept of embodied cognition, is an important factor in considering the functioning of emotions in the Gaga language. The key issue in analyzing the functioning of emotions in the language of the Gaga movement is the concept of dynamics from a phenomenological and linguistic perspective. The purpose of this article is to show that: 1) emotions, although they do not appear directly in Gaga's instructions, are an important part of a dancer's creative work; 2) their functioning, understanding and motor interpretation is based on the metaphorical understanding of various aspects of dynamics; 3) the phenomenological analysis of the body are essential to understand the functioning of emotions during dance.

**Keywords:** emotions; phenomenology of the body; force dynamics theory; Gaga movement language; metaphor.

**Information about the Author:** PAULINA ZARĘBSKA, M.A. — Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Faculty of Philosophy and Sociology, Department of Ontology and Epistemology; correspondence address: Pl. M. Curie-Skłodowskiej 5, 20-031 Lublin; e-mail: paulina.zarebska@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1669-8979>.