

Uniwersytet Łódzki
Instytut Kultury Współczesnej
Katedra Dramatu i Teatru

Paweł Skalski

By zatańczyły słowa.
Funkcja retoryczna w procesie tworzenia dzieła choreograficznego na
przykładzie spektaklu tanecznego *Lithos*
w choreografii Jacka Owczarka

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Wojciecha Klimczyka, prof. UJ

Łódź 2024

Spis treści

Wprowadzenie.....	5
Rozdział I	
W stronę teorii dzieła choreograficznego.....	11
1. Spektakl taneczny jako tekst kultury.....	11
2. Dzieło choreograficzne.....	16
3. Improwizacja taneczna.....	29
Rozdział II	
Retoryczność dzieła choreograficznego.....	42
1. Spektakl taneczny jako komunikat w ujęciu retorycznym.....	42
2. Retoryka muzyczna drogą do retoryki tanecznej.....	55
2.1 Źródła.....	57
2.2 <i>Poetica musica</i>	58
2.3 W afektach największa siła retoryki.....	61
2.4 Zasada <i>Decorum</i>	63
3. Perswazja.....	68
4. <i>Partes artis</i>	74
5. Znaczenie <i>pathos</i>	81
6. Retoryka wyobraźni.....	87
Rozdział III	
<i>Żeby być nieprzygotowanym. Choreograf i improwizacja</i>	94
Rozdział IV	
Proces twórczy.....	102
1. Źródła teoretyczne metody Jacka Owczarka.....	102
1.1 Ucieleśnione znaczenie.....	103
1.2 Śniące ciało.....	107
1.3 Wielokanałowość.....	110
1.4 Amplifikacja.....	114
2. Improwizacja jako metoda.....	116

3. Praca z osobą tańczącą.....	119
4. Wychodzenie od ruchu.....	123
4.1 Świadoma niewiedza.....	124
4.2 Kreacja poprzez siebie.....	125
4.3 Praca z postacią.....	128
4.3.1 Justyna/Pająk.....	130
4.3.2 Kacper/Kogut.....	130
4.3.3 Martyna/Świerszcz.....	131
4.3.4 Zuzanna/Psowilk.....	132
4.3.5 Julianna/Żaba.....	133
4.3.6 Ulyana/Ćma.....	134
4.3.7 Miejsce graniczne.....	135
4.4 Opisywanie ruchu.....	136
5. Narzędzia <i>poietike choreusis</i>	139
5.1 Gradacja.....	141
5.2 Wariant.....	144
5.3 Przeciwnieństwo.....	145
5.4 Abstrakcja.....	147

Rozdział V

Proces na scenie.....	151
1. Choreograficzny styl periodyczny.....	152
1.1 Fraza taneczna.....	157
1.2 Konstrukcja tanecznych periodów.....	159
2. <i>Lithos</i> – realizacja.....	163
2.1 Postać zbiorowa.....	163
2.2 Amplifikacja na scenie.....	165
<i>Prolog</i>	167
<i>Po rozpadzie</i>	169
<i>Gdzie jestem?</i>	170
<i>Akceptacja</i>	172
<i>Decyzja</i>	173
<i>Most I</i>	175
<i>Powstanie</i>	176

<i>Most II</i>	178
<i>Działanie</i>	179
<i>Góra i lithos</i>	181
3. Topos kamienia.....	184
Zakończenie.....	194
Bibliografia.....	200

Wprowadzenie

*Żyjemy w retorycznym środowisku i w retorycznych czasach,
które żądają od nas nieustannego odpowiadania na wszystko, co się wokół dzieje (...).
Retoryka ma być kluczem do zrozumienia rzeczywistości i zachowań ludzkich
zarówno w przeszłości, jak i teraźniejszości. Poprzez swoje doświadczenie
i wypracowanie warsztatu badawczego odpowiedniego do gruntownej analizy
wielorakich zjawisk społecznych
retoryka ma służyć również przyszłości¹.
Anna Jaroszyńska*

Celem niniejszej pracy jest próba spojrzenia na dzieło choreograficzne, a także – czy może raczej przede wszystkim – na proces, który ma doprowadzić do jego powstania, z perspektywy retorycznej. Zasadność takiego spojrzenia jest moją główną hipotezą badawczą, tym bardziej, że propozycja połączenia dwu tak odległych, zdawałoby się, dziedzin jak sztuka tańca i słowa może wydawać się zaskakująca.

Aparat pojęciowy i narzędzia właściwe dla analizy tańca współczesnego upatruję w systemie teoretycznym wypracowanym przez sztukę retoryki. Odwołując się do głównych pojęć wywiedzionych z tradycji antycznej, praca niniejsza jest próbą poszukiwania odpowiedzi na pytanie, czy i w jaki sposób metodologia i aparat pojęciowy wypracowane właśnie przez *téchne rhetorike* mogą być sposobem analizowania takich dzieł jak spektakle taneczne. Retoryka kładzie nacisk nie tylko na kwestię recepcji dzieła w świadomości odbiorcy, ale – co równie ważne – podkreśla znaczenie intencjonalności, świadomości i kompetencji twórcy dzieła.

Pomysł ten wydaje mi się o tyle zasadny, że jeśli zgodzimy się na założenie, iż spektakl taneczny jako tekst kultury tworzony jest w sposób teleologicznie uporządkowany oraz oczywistym jego przeznaczeniem jest konfrontacja z odbiorcą, to zaryzykować można tezę, że immanentnie zawiera w sobie kluczową dla sztuki retorycznej funkcję perswazyjną. Idąc za tym tokiem rozumowania, można stwierdzić, że aparat teoretyczny i pojęciowy

¹ A. D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna w Stanach Zjednoczonych Ameryki*, „Pamiętnik Literacki”, 1988, z. 3, s. 97.

wypracowany właśnie przez retorykę wydaje się wyjątkowo adekwatny do badania oraz analizowania dzieł tanecznych, także w bardzo współczesnym kontekście.

Rozprawa niniejsza przedstawić ma w moim zamierzeniu podstawy takiego zastosowania teorii retoryki. Jest jednocześnie propozycją metodologiczną; chciałbym, aby była wstępem do znacznie szerszych rozważań i otworzyła pole do dyskusji. Będzie być może istotnym impulsem do refleksji nad samą problematyką i możliwościami, jakie otwiera wykorzystanie narzędzi przynależnych retoryce do opisu procesu pracy nad tworzeniem spektaklu i dalej, być może, do szerszych rozważań na temat poszerzenia aparatu metodologicznego właściwego do badania dzieł tanecznych.

Dysertacja niniejsza nie ma w najmniejszym stopniu na celu udowodnienia, że metoda pracy nad spektaklem, na której się opieram i której chcę się analitycznie przyjrzeć z perspektywy retoryki, jest jedyną możliwą, czy też tym bardziej – jedyną słuszną; jest to propozycja, jedna z wielu. Metod i sposobów myślenia o tworzeniu spektakli jest zapewne tyleż co samych choreografów (jak i badaczy). Natomiast moja propozycja opiera się na konkretnej praktyce scenicznej jednego z najbardziej doświadczonych i – nie tylko w mojej opinii – najciekawszych polskich choreografów, co pozwala, jak sądzę, traktować ją jako odpowiednio zaawansowaną i ugruntowaną. Co istotne, sam artysta otwarcie przyznaje, że retoryka jest dla niego istotną inspiracją, co dodatkowo potwierdza zasadność mojej perspektywy badawczej. Retoryka nie jest w niej bynajmniej z zewnątrz nakładanym na materię taneczną teoretycznym gorsetem, ale żywą, generatywną częścią tej materii, czemu będę się na wybranym przykładzie przyglądał.

Głównym przedmiotem mojego badania jest obecne w tytule dysertacji dzieło choreograficzne, czyli spektakl taneczny *Lithos* stworzony przez Jacka Owczarka. Sceniczna realizacja *Lithos* była efektem wyjątkowo długiego procesu twórczego, trwającego ponad półtora roku. W trakcie tych działań swoją ostateczną formę oraz aplikację znalazła autorska i moim zdaniem wyjątkowa metoda choreograficzna Jacka Owczarka. Zaawansowanie oraz retoryczne konteksty metody było najważniejszym czynnikiem przy wyborze dzieła, któremu przyglądam się w niniejszej pracy. Przebieg procesu oraz najważniejsze założenia metody tworzenia dzieła choreograficznego są dla mnie głównym przedmiotem zainteresowania badawczego i podstawą dla analizy właśnie na podstawie *Lithos* z tej przyczyny, iż jest to spektakl szczególnie bogaty w treści oraz powstał na drodze interesującego, złożonego procesu twórczego, będącego moim zdaniem szczególnie wymownym exemplum użyteczności retoryki jako narzędzia analizy, ale też strukturalizowania praktyk artystycznych.

Od samego początku głównym zamierzeniem Owczarka było przebadanie w trakcie prac nad *Lithos* szczególnej, autorskiej metody choreograficznej, którą rozwija w trakcie swojej praktyki twórczej od wielu lat. Metoda ta przez niego samego nazywana jest „wychodzeniem od ruchu”. Intencjonalnym celem twórcy było wyjście od wspólnego dla niego samego oraz dla osób tańczących stanu świadomej niewiedzy, by wedle jego słów - „zaufać procesowi” oraz przekonać się, dokąd może on ich zaprowadzić. W tym aspekcie zamierzenie choreografa okazało się zbieżne z moimi własnymi zainteresowaniami badawczymi.

W moim myśleniu o tańcu i pracy choreografa pomysł zastosowania narzędzi teorii retoryki rozwijał się od dawna, co najmniej od czasu moich studiów na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Istotną rolę odgrywało i odgrywa w tym kontekście również moje własne doświadczenie taneczne i choreograficzne. Kształt konkretnej hipotezy badawczej problem możliwych związków retoryki i tańca przybrał w chwili rozpoczęcia przeze mnie studiów doktoranckich i sformułowania pierwszego roboczego tematu pracy. Podobnie jak twórcy spektaklu, nie miałem świadomości, jaki kształt ostatecznie przybierze dzieło, które będzie przedmiotem badania, ale też sama dysertacja. Starałem się również, na ile było to możliwe, wyzbyć założeń i oczekiwań, zwłaszcza gdy nie był na początkowym etapie sformułowany ani tytuł, ani nawet zarys tematyki finalnego dzieła. Wraz z twórcami chciałem się przekonać, dokąd swoiste „założenie o braku założeń” może nas doprowadzić. Okazało się, między innymi, że prowadzi do pozytywnej weryfikacji sformułowanej przeze mnie hipotezy.

Niemal od samego początku, jako wykładowca w Instytucie Choreografii, miałem możliwość uczestniczyć w procesie twórczym i śledzić bezpośrednio, jak się on rozwijał. Mój udział, najpierw w prowadzonych przez Owczarka zajęciach, a następnie już *stricte* w próbach, miał formułę obserwacji uczestniczącej. Przez cały ten czas przeprowadzałem na różnych etapach procesu swobodne rozmowy i ustrukturyzowane wywiady, zarówno z choreografem, jak i poszczególnymi osobami tańczącymi. Później, już na etapie prób do spektaklu, moimi rozmówcami stali się również współtwórcy w postaci drugiego choreografa Witolda Jurewicza oraz dramaturg Elżbiety Chowaniec. Podczas działań na sali prowadziłem również szczegółową dokumentację w postaci notatek oraz rejestracji obrazu i dźwięku. Osobna grupa materiałów dotyczyła formułujących się założeń i zasad metody choreograficznej oraz coraz bardziej szczegółowego opisu stosowanych narzędzi. Zbierałem też nagrania rozmów prowadzonych zarówno w wąskim gronie twórców, jak i tych, w których uczestniczyły wszystkie osoby tańczące jako grupa. Efektem tych prowadzonych przeze mnie

prac badawczych stały się dziesiątki godzin nagrań, zarówno dźwięku, jak i obrazu. Stenogramy tych rozmów, wraz z ogromną ilością materiałów tekstowych, były dla mnie podstawą podczas formowania korpusu niniejszej pracy.

Podstawą analizy finalnego etapu procesu twórczego, czyli wykonania gotowego już dzieła choreograficznego, jest struktura spektaklu w tym kształcie, w jakim został on zrealizowany podczas premiery. Z perspektywy retorycznej będę chciał przyjrzeć się w tekście rozprawy warstwie ruchowej oraz znaczeniom, zarówno poszczególnych scen, jak i całości procesu, rozgrywającego się przed oczami osoby oglądającej, ale też tej, która doprowadziła do powstania dzieła. Mam nadzieję, że z tego połączenia wyłoni się przekonujący dowód, iż taniec współczesny można i warto analizować, ale też tworzyć, przy użyciu narzędzi retorycznych.

Struktura pracy

W I rozdziale chcę rozważyć zasadność spojrzenia na spektakl taneczny jako na tekst kultury, a zarazem komunikat, który może zawierać w sobie konstytutywną dla sztuki retoryki funkcję perswazyjną. Ta część jest też poświęcona rozważaniom wokół pojęcia dzieła choreograficznego z perspektywy wybranych badaczy teatru tańca. Na tle ich poglądów chciałbym sprecyzować swoje rozumienie tej kluczowej kategorii oraz zaproponować roboczą definicję, sformułowaną na potrzeby niniejszej pracy. W tym samym rozdziale także znajdzie się część dotycząca dziedziny tańca najbardziej z Owczarkiem kojarzonej oraz będącej fundamentem dla jego poszukiwań, myślenia o tańcu i procesie twórczym. Chodzi o taneczną improwizację i możliwości jej zastosowania w procesie scenicznej kreacji dzieła choreograficznego.

Rozdział II chciałbym poświęcić materii retorycznej. Zamierzam przybliżyć poglądy autorów reprezentujących nurt rozwijający się od początku wieku XX: *rhetorical criticism*, czyli krytykę retoryczną. Ta perspektywa jest mi szczególnie bliska, jako że badacze ją reprezentujący od dekad już próbują analizować rozmaite niewerbalne komunikaty i teksty kultury właśnie z perspektywy retorycznej. W tym również kontekście chciałbym przybliżyć zjawisko szczególnie ważne dla wybranej przeze mnie dziedziny sztuki tańca. Chodzi o *poetica musica* oraz silne co najmniej od czasu renesansu i baroku związki retoryki z muzyką. Jak się, mam nadzieję, okaże, korespondencja sztuk, zdawałoby się, odległych nie jest *de facto* niczym nowym i może przez analogię służyć do myślenia o tańcu.

W dalszych częściach rozdziału będę chciał przywołać najważniejsze poglądy wybranych mistrzów retoryki antycznej, takich jak Arystoteles, Pseudo-Longinos, Marek Tulliusz Cyceon czy Marek Fabiusz Kwintylian, których spojrzenie i sformułowane dla teorii retoryki fundamentalne zasady są wciąż aktualne; szczególnie, jak będę starał się pokazać, w nieoczywistym kontekście sztuki tańca. Tę część chciałbym również poświęcić rozważaniom wokół najważniejszego, konstytutywnego dla *artis rhetoricae* pojęcia perswazji. Ta z kolei zaprowadzi nas do rozważań wokół funkcji perswazyjnej tanecznego dzieła sztuki oraz perswazyjności emocji, jako głównego, intencjonalnego celu szczególnego rodzaju komunikatu retorycznego, jaki, w myśl mojej hipotezy badawczej, stanowi dzieło choreograficzne.

Sylwetka i rzut oka na twórczą drogę Owczarka jako tancerza i choreografa będzie tematem rozdziału III. Przyglądać się w nim będę początkom jego kariery tancerza i choreografa oraz postaram się na podstawie konkretnych spektakli przybliżyć ewolucję jego autorskiej metody.

Rozdział IV chciałbym poświęcić analizie samej metody choreograficznej Jacka Owczarka, która znalazła zastosowanie podczas procesu twórczego, którego efektem był *Lithos*. Będę starał się przybliżyć najważniejsze inspiracje dla pracy z postacią, których źródłem były elementy teorii związanej z założeniami psychologii zorientowanej na proces, oraz to, jak były one obecne podczas prób. Przyjrzymy się, jak proces ten przebiegał oraz jak w autorski sposób wykorzystuje podczas pracy z osobami tańczącymi Owczarek improwizację jako główną metodę dla poszukiwań i budowania materiału ruchowego. W tym samym rozdziale postaram się również sprecyzować pojęcia, które stanowią dla metody choreograficznej Owczarka najważniejsze narzędzia w procesie kreacji oraz przybliżyć ich główne zasady. Będę starał się podkreślić, jak ważną rolę w owym procesie odgrywały osoby tańczące i jak szczególną, nieoczywistą była rola choreografa.

Ostatni, V rozdział dysertacji poświęcam zagadnieniom związanym z retorycznym obszarem *actio*, przyglądając się już nie tylko procesowi twórczemu, ale też jego efektom. Będę chciał przybliżyć spojrzenie Owczarka jako choreografa na to, co jest związane z etapem ostatecznej selekcji materiału ruchowego oraz komponowania z niego struktur i fragmentów, mających następnie złożyć się w gotowy spektakl. Osobną część chcę poświęcić rozumieniu kluczowej dla procesu kompozycji tanecznej kategorii frazy ruchowej w kontekście pojęcia retorycznego periodu, stanowiącego ważny element teorii *artis rhetoricae*. Ten rozdział rozprawy dotyczyć będzie również rozważań wokół roli toposu, możliwych interpretacji tytułu dzieła oraz wątku mitologicznego. Dla tej części ważny będzie

kontekst wyznaczony przez esej Alberta Camusa *Mit Syzyfa*, będący jedną z istotniejszych dla całego przedsięwzięcia inspiracji.

Tekst niniejszej dysertacji stanowi próbę połączenia dziedzin bardzo różnych oraz, przynajmniej jak dotąd, od siebie odległych. Z tego przede wszystkim względu staram się podział ów uwzględnić w strukturze pracy. Omówiony powyżej układ poszczególnych rozdziałów proponuję ze względu na zamiar oddzielenia poszczególnych tematów składowych i omówienia ich najpierw oddzielnie. W rozdziałach IV i V staram się pokazać, jak sztuka tańca i *téchne rhetorike* znajdują dla siebie punkty styczne i wspólny obszar działania w wymiarze praktycznym.

W tekście pracy znajdują się zarówno zdjęcia, jak i fragmenty rozmów, które w okresie od czerwca 2020 roku do lipca roku 2024 przeprowadzałem tak z osobami twórczymi niewystępującymi na scenie, jak i osobami tańczącymi biorącymi w całym procesie udział, zarówno jako wykonawczynie i wykonawcy, jak i współtwórcynie i współtwórcy. To, co finalnie zostało wykorzystane w pracy, stanowi niewielki ułamek całości zebranego przeze mnie materiału. Jeśli nie zostało to zaznaczone w przypisie w postaci źródła cytatu, wykorzystuję materiał pochodzący z tej właśnie dokumentacji, za każdym razem wskazując osobę, która się wypowiada.

Rozdział I

W stronę teorii dzieła choreograficznego

1. Spektakl taneczny jako tekst kultury

Spojrzenie na dzieło choreograficzne jako na tekst kultury o charakterze perswazyjnym jest główną hipotezą badawczą i przedmiotem moich rozważań. Na ile jednak uprawnione jest spojrzenie na spektakl teatru tańca jako na tekst kultury? Warto przyjrzeć się temu zagadnieniu dla potrzeb precyzji wywodu, zwłaszcza, że uznanie spektaklu za tekst kultury o funkcji perswazyjnej, czyli komunikat retoryczny, stanowi dla mnie punkt wyjścia rozważań oraz podstawowe założenie.

Przypomnijmy, że samo pojęcie i koncepcja tekstu kultury wywodzą się z badań prowadzonych przez jedną z najbardziej żywych i płodnych szkół semiologicznych XX wieku. Mam tu na myśli szkołę powstałą przy uniwersytecie w Tartu w Estonii, od którego to miasta szkoła wzięła swoją nazwę. Do jej najważniejszych przedstawicieli zalicza się Borysa A. Uspienskigo, Zarę Minc i Jurija Łotmana². Na prace i ustalenia tego ostatniego badacza będę powoływał się w szczególności w tej części rozważań.

Łotman zajmował się zagadnieniem tak zwanego modelowania artystycznego. Szczególnie inspirujące okazały się dla niego w tym aspekcie koncepcje językoznawców oraz idea języka naturalnego jako głównego źródła i wzorca owego artystycznego modelowania. Zdaniem Łotmana bowiem, jeśli można uznać za model przedmiotu jakiegokolwiek inny imitujący go przedmiot, pełniący funkcję swego rodzaju zastępstwa czy też imitacji w procesie badawczym, to zarysowuje się tym samym możliwość interpretacji jednej z najważniejszych właściwości sztuki: „poznania na drodze odtworzenia – jako przejawu modelowania”³.

Nie mamy oczywiście miejsca na pełny przegląd osiągnięć teorii współczesnej semiotyki oraz poglądów i ustaleń Łotmana w tej dziedzinie. Ważne natomiast dla poniższych rozważań jest przekonanie rosyjskiego badacza o tym, że „model nie odtwarza nigdy całego przedmiotu, lecz tylko określone jego aspekty, funkcje i stany, przy czym istotne ogniwo poznania stanowi sam akt wyboru [...]. W przypadku sztuki niezwykle ważny jest związek

² Por. A. Burzyńska i M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Wyd. Znak, Kraków 2006, s. 246 *passim*.

³ J. Łotman, *Wykłady z poetyki strukturalnej*, przeł. S. Balbus, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, t.2, s. 138.

modelowania z poznaniem struktur o dużym i bardzo dużym stopniu złożoności”⁴. Stawiam w tym miejscu tezę, że przykładem takiej właśnie struktury w obszarze sztuki jest dzieło choreograficzne.

Łotmanowi chodziło przede wszystkim o to, aby poprzez gruntowną analizę relacji, w jakie wchodzi w obszarze sztuki znak wobec oznaczanego przedmiotu, powiązać zagadnienie twórczości artystycznej z procesami poznawczymi⁵. Można było dzięki temu między innymi na nowo zinterpretować problematykę związaną z *mimesis*, opisując i analizując rozmaite przekształcenia, jakim podlegają przedmioty w procesie modelowania artystycznego. Zdaniem Anny Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego, najważniejszym terminem w obrębie Łotmanowskiej teorii sztuki jest pojęcie wtórnego systemu modelującego. Wprowadził on bowiem i posługiwał się kategorią tzw. języków wtórnych. U podstawy ich wyróżnienia leży założenie o językowym charakterze świadomości ludzkiej; skoro bowiem, jak twierdził Łotman, świadomość człowieka jest ustrukturuwana językowo, to wszystkie postaci nadbudowanych nad świadomością modeli – wśród nich również sztuka i proces twórczy – traktowane być mogą jako wtórne systemy modelujące⁶. Przez taki właśnie system rozumiał Łotman każdy system semiotyczny inny niż język naturalny, choć może oczywiście wykorzystywać i posługiwać się również językiem naturalnym jako tworzywem. Taki system powinien być również wyposażony w uzupełniającą strukturę – na przykład o charakterze artystycznym⁷. Takimi wtórnymi systemami są zatem filozofia, rytuał, malarstwo, muzyka, a więc w moim przekonaniu również taniec; a z pewnością – teatr tańca.

Warto zatem w tym miejscu poszukać odpowiedzi na pytanie, co to mianowicie może znaczyć, że dane dzieło sztuki – na przykład dzieło choreograficzne – jest, w rozumieniu Łotmanowskim, modelem? Na gruncie koncepcji autora *Struktury tekstu artystycznego* oznacza to, że dane dzieło odtwarza fragment rzeczywistości; tworzy zarazem tego odtwarzanego fragmentu odpowiednik – podobny, ale nie tożsamy, ponieważ siłą rzeczy następuje zmiana tworzywa, którym staje się ruch, a i sam proces odtworzenia ma na ogół charakter selektywny. Model rzeczywistości kreowany przez dzieło jest zatem tylko do pewnego stopnia analogiczny do swojego przedmiotu, a ponadto pozostaje do niego w relacji oznakowanej. Może być więc na przykład oznaką i wyrazem osobowości autora, jego emocji czy przeżyć. Modelowanie artystyczne okazuje się więc tworzeniem szczególnego rodzaju

⁴ Tamże, s. 139.

⁵ Zob. Burzyńska, Markowski, *Teorie literatury...* s. 247.

⁶ Zob. J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, PIW, Warszawa 1984, s. 18 *passim*.

⁷ Tamże, s. 55.

odpowiedników rzeczywistości, które jednocześnie mają zdolność stwarzania własnej rzeczywistości⁸. Co więcej, koncepcja modelowania niejako wyposaża tę stworzoną rzeczywistość we właściwe jej cechy i jakości, o charakterze estetycznym, poznawczym, emocjonalnym. Dostrzegał zatem Łotman możliwości modelowania rozmaitych przedmiotów czy pojęć, zarówno poszczególnych – jak na przykład fabularny aspekt związany z historią fikcyjnej postaci, jak i uniwersalnych. Te ostatnie dotyczyć mogą rozważań o kondycji ludzkiej w ogóle, co siłą rzeczy związane jest zdaniem Łotmana z aspektem mitologicznym. Z takim dokładnie przykładem mamy do czynienia w przypadku spektaklu *Lithos* Jacka Owczarka.

W przywołanym wyżej dziele *Struktura tekstu artystycznego* bardzo istotną funkcję pełni szczególnie ważna w tym miejscu naszych rozważań koncepcja tekstu. W największym uproszczeniu, tekst jest dla Łotmana wszelką sekwencją znaków, uporządkowaną wedle reguł systemu, który reprezentuje⁹. Przy czym, co bardzo ważne, może być ów tekst realizacją jednego systemu bądź wielu. Łotman precyzuje pojęcie tekstu, wskazując na trzy jego podstawowe właściwości. Musi on być zatem:

Po pierwsze – wyrażony w określonych znakach, na przykład języka naturalnego, ale, jak już wiemy, niekoniecznie.

Po drugie – ograniczony, czyli posiadać rodzaj ograniczającej go ramy, innymi słowy – początek i koniec. W tym aspekcie przeciwstawia się tekst wszystkim strukturom o nieoznaczonych w sposób jasny granicach.

Po trzecie wreszcie – tekst charakteryzuje się określoną organizacją wewnętrzną, która na poziomie syntagmatycznym przekształca go w całość strukturalną¹⁰.

Co w kontekście rozważań nad naturą spektaklu teatru tańca kluczowe, Burzyńska i Markowski wskazują, że w takim ujęciu za tekst uznać można bardzo szeroki zakres fenomenów artystycznych i kulturowych – „od najbardziej oczywistego, czyli tekstu literackiego lub wszelkiego innego tekstu utrwalonego w znakach języka naturalnego, do filmu, spektaklu teatralnego, obrazu malarskiego, dzieła muzycznego (...), a nawet obrzędu, tańca [podkr. P. S.] lub wszelkich zrytualizowanych działań.”¹¹ Na gruncie semiologicznej teorii tekstem kultury jest każdy układ znaków, posiadający poza znaczeniem wynikającym z właściwego sobie systemu semiotycznego, także znaczenie w kulturowym systemie

⁸ Burzyńska, Markowski, *Teorie literatury...* s. 248.

⁹ Zob. Łotman, *Struktura tekstu ...*, s 84.

¹⁰ Zob. Burzyńska, Markowski, *Teorie literatury....*, s. 253.

¹¹ Tamże.

semiotycznym. Jest nim więc *de facto* każdy fenomen o charakterze znakowym, który pełni funkcję kulturową, czyli siłą rzeczy i w sposób oczywisty również dzieło choreograficzne będące głównym przedmiotem mojego zainteresowania.

W podobny sposób widzą zagadnienie tekstu oraz *stricte* tekstu kultury autorzy *Słownika pojęć i tekstów kultury* pod redakcją Ewy Szczęsnej¹², poddając problem refleksji z różnych stron i wskazując na różne jego aspekty. W haśle „tekst” nacisk położony jest na rozumienie tekstu jako ponadzdaniowej struktury znakowej, stanowiącej pewną całość informacyjną – skończoną wypowiedź – z punktu widzenia nadawcy¹³. Przy czym ze względu na złożoną budowę poszczególne części składowe tekstu zawierają sygnały nawiązania do innych elementów tej samej struktury. Przy czym, co znaczące, nie musi tu chodzić wyłącznie o sygnały właściwe dla tekstu literackiego, jak spójność linearna czy wykładniki relacji przyczynowo-skutkowych, czasowych czy wskazujące na ten sam przedmiot odniesienia kolejnych zdań. Istotna może tu być sama spójność formalna, jak w przypadku dzieła choreograficznego.

Autorka hasła wskazuje również, że tekst spójny wykazywać może różne typy powiązań elementów tworzących jego strukturę. Co dla naszych rozważań nad spektaklem *Lithos* szczególnie ważne, w budowaniu spójnego tekstu istotną rolę mogą pełnić również czynniki i elementy metatekstowe¹⁴. W przypadku dzieła Jacka Owczarka byłby to esej Alberta Camusa *Mit Syzyfa* i wyznaczany przez niego kontekst mitologiczny, co koresponduje wprost z przywoływanymi wyżej tezami Jurijsa Łotmana. Tekst ponadto „może mieć niezbyt liczne wykładniki spójności, ale nawet pozostając wypowiedzią niespójną linearnie, zachowuje spójność semantyczną (...) – tzw. koherencję: przez nadawcę i odbiorcę jest on traktowany jako nośnik pewnego globalnego sensu”¹⁵.

W tym ujęciu tekst staje się scalonym układem znaków dzięki delimitacji – wykładnikom jego punktów granicznych. Co ważne, wykładniki te mogą przybierać różną postać w różnych odmianach gatunkowych. Na ten sam aspekt wskazuje autor hasła „tekst kultury”, opisując wśród cech wyróżniających jego wymiar materialny. Odbiorca obcuje siłą rzeczy z jednostkowymi realizacjami danego tekstu kultury, które to realizacje, wykazując cechy wspólne z innymi, tworzą różne układy znaczące. Pozwala to na ich klasyfikację, łączenie w grupy i klasy tekstów. W ujęciu całościowym zatem tekstami kultury są literatura,

¹² *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. Ewa Szczęsna, WSiP, Warszawa 2002.

¹³ Tamże, s. 305 (hasło: tekst).

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

film, muzyka lub – teatr tańca. W ujęciu jednostkowym tekstem jest konkretny utwór czy też – spektakl [podkr. P. S.]¹⁶.

Szczególnie ważne dla naszych rozważań są wskazywane przez autorów funkcje tekstu kultury, rozumiane jako zadania, jakie ma on pełnić w odniesieniu do różnych składników sytuacji komunikacyjnej i społecznej. Nie ma tu miejsca na szczegółową analizę wszystkich możliwych do wyszczególnienia funkcji tekstu kultury, jakim jest konkretny spektakl teatru tańca. Chcę natomiast zwrócić szczególną uwagę na istotne w przywoływanym kontekście funkcje ekspresywną i impresywną¹⁷.

Funkcja ekspresywna zwana jest również emotywną. Wskazuje ona na wyrażanie przez dany tekst „postawy i uczuć nadawcy, jego odrębnej perspektywy poznawczej, sposobu myślenia i oceny różnych zjawisk, hierarchii wartości”¹⁸. Ważna w tym aspekcie jest zatem rola określonych środków stylistycznych, wśród których autor wymienia wprost nazwy konkretnych chwytów retorycznych, takich jak hiperbola, metafora czy epitet¹⁹. Ponadto, podporządkowanie danego dzieła działaniu funkcji ematywnej związane jest wprost z wyrażaniem osobistej wizji świata. Będę odnosił się do tego zagadnienia w dalszych rozdziałach.

Jeszcze istotniejsza dla podejmowanej tu analizy jest przywołana w omawianym haśle funkcja impresywna, która funkcjonuje także pod nazwą apelatywna bądź konatywna. Jest ona wprost związana z oddziaływaniem na odbiorcę. Autorzy wśród tychże możliwych oddziaływań przywołują: wywołanie reakcji emocjonalnej, narzucenie odbiorcy pewnych przekonań oraz sprowokowanie do zmiany zachowań. Omawiana funkcja ma przy tym często współdziałać właśnie z przywołaną funkcją ekspresywną. Jej odmianą zaś jest kluczowa dla nas funkcja perswazyjna, która, co ciekawe, w ujęciu autora hasła nie tylko polegać ma na zmianie postaw i przekonań odbiorcy za pomocą różnych środków komunikacyjnych, ale i działać może z pominięciem podstawowego sposobu perswazji, jakim jest argumentacja²⁰.

Podsumowując, pozwolę sobie założyć, że spektakl teatru tańca *Lithos* oraz proces jego powstawania stanowią wspólnie złożony tekst kultury, którego analiza retoryczna może, w moim przekonaniu, prowadzić do interesujących wniosków, jeśli wychodzimy właśnie od szerokiego rozumienia tekstu kultury.

¹⁶ Tamże, s. 307 (hasło: tekst kultury).

¹⁷ Tamże, s. 79 (hasło: funkcje tekstu kultury).

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 81.

2. Dzieło choreograficzne

Any Peterson Royce w klasycznej *Antropologii tańca* taniec nazywa najstarszą ze sztuk. Wskazuje, że być może jest on nawet starszy niż sztuka w ogóle²¹. Jeśli faktycznie tak jest, to figuratywny język tańca poprzedza język dosłowny, który – by być dosłownym – musi niejako zapomnieć o swej pierwotnej figuratywności. Retoryka ma z kolei zdaniem Michała Rusinka rozstrzygające znaczenie epistemologiczne w tym sensie, że określa „warunki niemożliwości poznania”²². Okazuje się niezbywalną, niekontrolowalną, uniwersalną cechą języka i myślenia. Dodajmy – każdego języka i dowolnego sposobu myślenia; również takiego, które nie jest wprost związane ze słowami. Jeżeli taniec jest pierwotnym językiem, to retoryka ujawnia nam jego *modus operandi*.

„Ponieważ pierwszymi powodami, które skłoniły człowieka do mówienia, były namiętności, pierwsze wyrażenia były tropami. Język przenośny zrodził się jako pierwszy, sens właściwy zrodził się jako ostatni”²³. To zdanie Jeana-Jacques'a Rousseau wskazuje na pewną immanentną cechę języka, która w moim przekonaniu dotyczy również języka tańca i ruchu, jako konstytutywnego tworzywa szczególnego rodzaju tekstu kultury, jakim jest dzieło choreograficzne. Chodzi o kategorię retoryczności. Przywołany powyżej Rusinek rozwija myśl Rousseau, wskazując, że pierwsze nasze zetknięcie z każdym nowym elementem rzeczywistości rodzi w nas „namiętność, która podsuwa nam »złudny obraz« zamiast »wyobrażenia prawdy«”²⁴. Retoryczność to nic innego jako skomplikowana gra namiętnościami.

Dla Royce porównanie ekspresji tanecznej z językową nie tylko jest możliwe; „jest konieczne, ponieważ nasz proces badawczy w dziedzinie tańca oparliśmy na metodach i teoriach pożyczonych z języka. Gdy tylko dokonamy takiego porównania, następnym logicznym krokiem będzie porównanie tańca z tymi innymi formami ekspresywnego zachowania o charakterze komunikatywnym, które pod względem formy ekspresji są mu najbliższe. Jakie są to formy?”²⁵

²¹ A. Peterson Royce, *Antropologia tańca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 29.

²² M. Rusinek, *Między retoryką a retorycznością*, Universitas, Kraków 2003 s.10.

²³ J.-J. Rousseau, *Szkic o pochodzeniu języków*, przetł. B. Banasiak, Aureus, Kraków 2001, s. 44.

²⁴ Rusinek, *Między retoryką...*, s. 9.

²⁵ Royce, *Antropologia...*, s. 228.

Najważniejszą moim zdaniem tego typu formą, otwierającą bogactwo możliwości badawczych, jest oczywiście teatr. „Podobnie jak taniec, teatr jest domeną wielokanałowego zachowania ekspresywnego i korzysta z kanałów: wizualnego, dźwiękowego, dotykowego i kinestetycznego, lecz ten ostatni w przypadku teatru zazwyczaj nie jest kanałem zasadniczym.”²⁶ Inaczej ma się rzecz w tańcu. Moje rozważania koncentrują się wokół łączącego obie te dziedziny teatru tańca. Zatem w każdym przypadku, gdy odwołuję się w tekście do któregoś z aspektów sztuki tanecznej, chodzi mi domyślnie o kontekst teatralny, a pisząc o tańcu, mam na myśli formę ruchu przeznaczoną do wykonania na scenie.

Susan Leigh Foster wskazuje, że choreografia może być rozumiana jako przeciwieństwo improwizowanych lub spontanicznych elementów spektaklu tanecznego. Z drugiej strony interpretowana bywa jako rodzaj partytury lub zbiór zasad, które próbują kierować spontaniczną inwencją twórczą.²⁷ W wielu tekstach można również odnaleźć wyraz poglądów, że tradycja tańca współczesnego, z której wyrosła kontakt improwizacja, może stanowić rodzaj opozycji pomiędzy choreografią a improwizacją; tej drugiej bywa przyznawana w procesie twórczym rola wsparcia dla choreografii. „Improwizatorzy kontaktowi zaś unikają choreografii jako formalnego i planowo przygotowanego kształtowania ruchu w celu zaprezentowania go widzom, woląc zamiast tego intensywnie skupiać się na relacji dwóch ciał oraz towarzyszącym mu i nieprzewidywalnym rozwojowi ruchu wywołanym tym skupieniem.”²⁸ Różnym spojrzeniom i roli w procesie kreacji, jaką odgrywa ta technika, dla Owczarka jako choreografa stanowiąca główny obszar poszukiwań podczas pracy nad *Lithos*, będę chciał się przyjrzeć się bliżej. Z tych powodów nie traktuję improwizacji jako przeciwieństwa choreografii, a pewien jej modus.

Royce w *Antropologii tańca* pisze, że o wyjątkowości sztuki tańca decyduje ludzkie ciało, tworzące schematy, wzory w czasie i przestrzeni ²⁹. Brak instrumentu dającego się odseparować od człowieka czy raczej fakt, że w tańcu twórca i środki ekspresji to jedno i to samo, doprowadził do zrozumiałej dezorientacji w próbach jednoznacznego oddzielenia tańca od innych form rytmicznego poruszania się. Podstawą sporej liczby definicji tańca jest pojęcie rytmicznego i ozdobnego ruchu, nie wydaje się jednak, szczególnie na gruncie tańca współczesnego, by było to adekwatne do tanecznej praktyki w całej jej rozciągłości. Wojciech

²⁶ Tamże.

²⁷ Por. S. Foster, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, Routledge Taylor & Francis Group, London – New York 2011, s. 2.

²⁸ Tamże, s. 43; jeżeli nie zostało to zaznaczone, wszystkie przytaczane fragmenty tekstów obcojęzycznych w tłumaczeniu autora pracy.

²⁹ Royce, *Antropologia...*, s. 29.

Klimczyk o tańcu współczesnym pisze, że ma on „już za sobą proces emancypacji, gdy podkreślano swoistość formy, stawiając na badanie czystego ruchu. Dla dzisiejszych twórców ruch (a często bezruch lub krytyka tradycyjnych sposobów poruszania) staje się jednym ze składników przekazu. Pracują bowiem również z tekstem, dźwiękiem, oprawą wizualną i teorią, która czasem wysuwa się zdecydowanie przed materiał kinetyczny.”³⁰ Tak więc do definicji powinniśmy podchodzić ostrożnie, bo może się okazać, że są one zbyt wąskie i wykluczają te zjawiska, które z uzasadnionych powodów powinny obejmować. Definicje czy „kategorie” ułatwiają życie, jeśli pomagają w porządkowaniu bogactwa bodźców stale bombardujących nasze zmysły³¹. Nie mogą jednak arbitralnie wykluczać tego, co sami praktycy uważają za istotne.

Joanna Szymajda w książce *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, podejmując próby zdefiniowania przedmiotu badań, zwraca przede wszystkim uwagę na trudność określenia znaczenia pojęcia „taniec współczesny”. Wskazuje, że nie istnieje jedna, klasyczna definicja tego pojęcia, a spory wokół niego przypominają dyskusje towarzyszące pojawieniu się terminów „nowoczesność” i „ponowoczesność” w innych dziedzinach sztuki³².

Rozważając znaczenia i związek pojęć „dzieło choreograficzne” oraz „spektakl tańca współczesnego” Szymajda podkreśla, że wśród historyków i estetyków tańca nie ma zgodności co do ich rozumienia, zaś definicje, które można znaleźć w rozmaitych źródłach, są zazwyczaj mało precyzyjne i niejednoznaczne³³. Dlatego śladem badaczki chcę pozostawić na boku rozważania o historii tańca, próby jednoznacznego zdefiniowania samego tańca współczesnego (nie mówiąc już o tańcu w ogóle), na potrzeby niniejszej pracy ograniczając rozważania definicyjne do przedmiotu badań, którym jest dzieło choreograficzne, pozostawiając z boku inne, niesceniczne i niewidowiskowe praktyki związane z tańcem.

W *Słowniku tańca współczesnego* próżno szukać haseł odnoszących się *stricte* do definicji spektaklu teatru tańca czy dzieła choreograficznego. Patrice Pavis w *Słowniku terminów teatralnych* wskazuje, że celem teatru tańca jest nie tyle sam taniec, ruch czy

³⁰ W. Klimczyk, *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Fundacja Ha!art, Kraków 2010, s. 30.

³¹ Tamże, s. 31.

³² J. Szymajda, *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013, s. 8.

³³ Tamże, s. 20.

choreografia, ale stworzenie za pomocą tańca widowiska w pełni teatralnego³⁴. Efekt teatralności pojawia się jego zdaniem wówczas, gdy tancerze stają się aktorami, reprezentującymi postacie działające w sytuacji, której konstrukcja oparta jest na naśladowaniu i prawdopodobieństwie, zwykle jednak z pewną tendencją do metaforyzacji czy uogólnienia, uzyskiwanych dzięki pewnej intensyfikacji i przesadzie w przedstawianiu zdarzeń³⁵.

Przeciwstawiając powyższemu tzw. efekt realności Pavis podkreśla, że ma on miejsce, gdy spektakl teatru tańca usiłuje się w możliwie największym stopniu do tejże realności zbliżyć. Przedstawienie staje się wtedy zdaniem autora „zbiorem cytatów rzeczywistości”³⁶, zaś efekt realności jest zintensyfikowany do tego stopnia, że widz ma wrażenie, że scena została w swoisty sposób zawładnięta przez rzeczywistość. Spektakl *Lithos* znajduje się gdzieś pomiędzy czy też na styku obszarów skrajnych w zarysowanym przez Pavisę spektrum.

Autor *Słownika...* wskazuje, że współczesny teatr tańca wykorzystuje wszelkie środki, jakimi dysponuje teatr współczesny w ogólności, czyli zarówno tekst wypowiedzany ze sceny lub spoza niej, rozbudowaną scenografię, kostiumy czy rekwizyty. Przedstawienia bywają oparte na fabule skonstruowanej na sposób narracyjny (w procesie prób do *Lithos* udział dramaturga tańca Elżbiety Chowaniec był bardzo znaczący, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części tego rozdziału). Zdarza się również, że osoby tańczące funkcjonują jako aktorki/aktorzy *sensu stricto*, odgrywając podobnie jak w teatrze dramatycznym role postaci, których działania motywowane są psychologicznie lub socjologicznie.

Warto w tym miejscu zacytować, jak, podkreślając rolę dramaturgii w procesie budowania choreografii, amerykański krytyk tańca John Martin pisał o niemieckim *Tanztheater*: „W tym typie tańca zagadnienia przestrzeni czy czasu mają mniejsze znaczenie. Kompozycja widowiska polega na organizacji ciągu zdarzeń układających się na podobieństwo zdarzeń zewnętrznych. Jego formą rządzą prawa dramaturgii (...)”³⁷. Kluczem zatem do teatralności tańca jest dramaturgia, szeroko pojmowana dramatyczność scenicznych działań.

Dramatyczny charakter spektaklu teatralnego nie oznacza dla Pavisę, że w tworzeniu fikcji teatralnej mniejszy jest udział choreografa niż reżysera, jeżeli pracują oni razem. Wręcz

³⁴ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przełożył, opracował i uzupełnieniami opatrzył. S. Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 2002, s. 537 (hasło: teatr tańca).

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 538.

³⁷ J. Martin, *The Modern Dance*, Barnes, New York 1966; cyt. za: P. Pavis, *Słownik...*, s. 392.

przeciwnie, z syntezy teatru i tańca rodzą się zdaniem autora *Współczesnej inscenizacji* jedne z najciekawszych i „najpiękniejszych widowisk teatru współczesnego”³⁸. Do tych ostatnich moim zdaniem można zaliczyć niektóre spektakle taneczne, przygotowane bez udziału reżysera.

Louis Aragon w *Otwartym liście głuchego* pisał o tych, którzy „nie są ani tancerzami, ani aktorami: są eksperymentatorami nauki niemającej jeszcze nazwy. Nauki ciała i jego wolności”³⁹. Według Eugenio Barby słowo może zostać usłyszane prawdziwie jedynie wówczas, gdy pochodzi od „ciała zdecydowanego”⁴⁰. Jedno i drugie spojrzenie wynika z przekonania, że podstawy teatru jako takiego mają naturę fizyczną. W anglojęzycznej krytyce teatralnej przyjęło się pojęcie *physical theatre* na określenie spektakli posługujących się w głównej mierze ciałem tancerza-aktora⁴¹. Teatr taki potrafi wręcz rezygnować z inscenizatora i pozwalać samemu wykonawcy na konstruowanie tego, co Eugenio Barba nazywa dramaturgią aktora. W centrum jest tu problem ciała, jego implicytna koncepcja oraz jaki rodzaj relacji nawiązuje ono z innym ciałem, zwłaszcza gdy dochodzi do fizycznego kontaktu⁴². W moim ujęciu teatr tańca – eksplorujący szeroko pojmowaną dramatyczność ciała - jest swoistego rodzaju kwintesencją teatru fizycznego.

Jak podkreśla Wojciech Klimczyk, w przypadku współczesnego teatru tańca „mówimy o zjawisku z szeroko pojętej dziedziny teatru. Trzeba zaznaczyć, że teatr tańca [podkr. P. S.] w niniejszej książce [*Wizjonerzy ciała*] rozumiany jest jako zjawisko znacznie szersze niż to, co w literaturze zagranicznej określa się terminami *Tanztheater* czy *dance theatre*”⁴³. Podobnie jak Klimczyk decyduję się na szerokie użycie tego właśnie pojęcia „by podkreślić zacierane często, a niezwykle przecież żywe, związki między tańcem a teatrem. W gruncie rzeczy można bowiem obu terminów używać zamiennie jako określających zjawisko, które nie ma wyraźnych granic i wciąż ewoluuje. Termin »współczesny teatr tańca« to zatem jedynie drogowskaz, a nie sztywna definicja”⁴⁴.

³⁸ Pavis, *Słownik...*, s. 538.

³⁹ L. Aragon, *Lettre ouverte a Andre Breton*, „Les Lettres francaises”, 2 czerwca 1971, cyt. za: P. Pavis, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 242.

⁴⁰ E. Barba, N. Savarese, *Sekretne sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005, s. 15.

⁴¹ Por. Klimczyk, *Wizjonerzy...*, s. 264 *passim*, a także H. Thies-Lehman, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 148.

⁴² Por. Pavis, *Współczesna inscenizacja...*, s. 241.

⁴³ Klimczyk, *Wizjonerzy...*, s. 9.

⁴⁴ Tamże.

W innym miejscu autor proponuje: „Wszak w świetle zwyczajowo przyjętych terminów nazywanie teatrem tańca twórczości choreografów należących do (...) [gatunku] tańca krytycznego jest zabiegiem co najmniej niekonwencjonalnym. Może jednak warto porzucić myślowe schematy na rzecz poszerzenia naszego myślenia o teatrze jako takim?”⁴⁵. Twórczość Jacka Owczarka pokazuje, że tak jest w istocie.

Spojrzenie na teatr tańca jako na przedstawienie *par excellence* odwołuje się do idei reprezentacji, odtwarzania czegoś, co już istnieje w inny sposób, zanim zostanie przeniesione na scenę. Re-prezentować oznacza również – uobecniać coś, co istnieje poza samym dziełem. Rodzi to dalsze problemy terminologiczne.

Funkcjonujący często w odniesieniu do wszelkich scenicznych działań tanecznych termin *performance* kieruje uwagę na sam akt wykonania/prezentowania czegoś na scenie. Spojrzenie z tej perspektywy odwołuje się przede wszystkim do idei przestrzeni performatywnej (scenicznej) i podkreśla aspekt widowiskowy danego przedmiotu czy zdarzenia, performowanego specjalnie w tym celu, aby było oglądane. Podkreśla to również aspekt samego wykonywania (*to perform*) jakiegoś działania w samym akcie przedstawiania. Owe działania przy tym dotyczą zarówno sceny oraz wszystkiego, co składa się na spektakl, jak i widzów, w rozumieniu „działań interpretacyjno-odbiorczych”⁴⁶, co jest spójne z zarysowaną w dalszej części pracy perspektywą symbolistyczną działania mechanizmu perswazyjności.

Dzieła choreograficzne nie należy jednak koniecznie pojmować jako odtwarzania czegoś, co istniało wcześniej jako byt autonomiczny - inny tekst i co miałyby być prezentowane ponownie, ewentualnie w innej formie. Jak zaznacza Pavis, każdy spektakl należy pojmować jako zdarzenie jednostkowe, odsyłające podobnie jak znak poetycki jedynie do siebie i które nie naśladuje żadnego „innego świata” – pojęć czy też idei w rozumieniu neo-platońskim. Spektakl, zarówno taneczny, jak i teatralny w najszerszym rozumieniu, nie jest wtórnym przedstawieniem czegoś wobec niego innego i pierwotnego, lecz prezentuje jedynie „bycie samym sobą”. Istnieje przy tym jedynie w czasie teraźniejszym, który jest wspólny dla osoby tańczącej i odbiorcy; jest zarazem czasem istnienia tzw. miejsca scenicznego⁴⁷. Ten właśnie aspekt, którego nadrzędną zasadą jest owa wspólnota czasowa, jest jedną z najważniejszych cech konstytutywnych dla teatru (także

⁴⁵ Tamże, przypis na s. 9.

⁴⁶ Pavis, *Słownik...*, s. 392 (hasło: przekaz teatralny).

⁴⁷ Por. tamże, s.290 (hasło: miejsce sceniczne).

tańca), która odróżnia go od literatury czy malarstwa z jednej strony, z drugiej zaś – od innych sztuk performatywnych⁴⁸.

Idąc dalej tym tokiem rozumowania, nie należy wiązać przedstawienia jedynie z arystotelesowską kategorią *opsis*, czyli tym wszystkim, co się tyczy widowiskowości⁴⁹. Spektakl, co mocno podkreśla Pavis, jest uobecnianiem w owej będącej zasadą teatru teraźniejszości tego, co w niej wcześniej nie istniało. Twórca wykorzystuje moment aktualnego zdarzenia do wypowiedzenia się poprzez ukazanie czegoś niematerialnego za pośrednictwem materialnych znaków. Dzieło choreograficzne jest zatem nie tylko widowiskiem, ale też szczególnym uobecnieniem nieobecnego, poprzez przedstawienie go nie tylko oczom oglądających, ale przede wszystkim – jego interpretującej teraźniejszość świadomości⁵⁰.

Na umiejętność patrzenia na ciało jak na ulotny artefakt, analizowania go oraz rozumienia znaczeń tańczzonego, ruchowego i ucieleśnionego sposobu poznania świata zawsze w konkretnym kontekście kładzie nacisk Royce: „Tak jak doświadczanie większych i mniejszych elementów struktury tańca, poznawanie rozmaitych niuansów jest czym innym dla tancerza i dla widza (...)”⁵¹. Jak podkreśla badaczka, problem, z którym mierzymy się na co dzień w badaniach nad ruchem, tj. jak rozumieć jego rzeczywistość, silnie oddziałuje na dyskusje dotyczące postrzegania i interpretacji „tanecznych faktów”. Badaczka stawia istotne także w kontekście moich rozważań pytanie o to, czy rzeczywistość ruchu możemy rozumieć poprzez próby dyskursywnego rozkodowania jego znaczeń, w efekcie swoistego „przekonwertowania” go na inne środki, które ułatwiają nam rozumienie jego sensów? A może trafia ona do nas bezpośrednio poprzez zmysły? „Jeśli przez zmysły, to Picasso stworzył precedens, pisząc, że malarstwo i pantomima przemawiają bez słów i wyjaśnień bezpośrednio do serca. Ale nawet jeśli pojmowanie ruchu jest zmysłowe, to prezentując fakty, musimy przetłumaczyć to ucieleśnione rozumienie na słowa”⁵².

W kontekście znaczeń i spojrzenia na spektakl teatru tańca jako na komunikat retoryczny ważne są spostrzeżenia Royce, która porównuje komunikacyjne aspekty zachowań tanecznych z cechami innych nośników ekspresji⁵³. Badaczka zadaje pytanie, co jest takiego

⁴⁸ Por. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przetł. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 46 i nn.

⁴⁹ Por. Arystoteles, *Retoryka...*, s. 324, a także *Starożytny teatr i dramat w świetle pism scholiastów*, s. 326.

⁵⁰ Tamże, s. 394.

⁵¹ Royce, *Antropologia...*, s. 13.

⁵² Tamże, s. 14.

⁵³ Tamże, s. 219.

w ekspresywnych właściwościach tańca, co czasami sprawia, że jest on najbardziej efektywnym nośnikiem znaczenia. Zauważa, że do niedawna większość wypowiedzi na temat tańca i komunikacji nie wykraczała poza rodzaj impresji na temat analogii pomiędzy tańcem i językiem. Analogia ta odzwierciedla założenie, że taniec funkcjonuje w taki sam sposób jak język i ma takie same możliwości.

Pisząc o specyficznych komunikacyjnych aspektach tańca Royce podkreśla jednak, że oczekiwanie od tańca takich samych funkcji, jakie spełnia język, jest błędem. W tego rodzaju analogii taniec ma bowiem niższą rangę - używanie tańca w taki sposób oznacza lekceważenie jego prawdziwych możliwości ekspresyjnych⁵⁴.

Próbując przyjrzeć się temu, jak w rzeczywistości różnią się od siebie taniec i język, Royce przywołuje poglądy Selmy Jean Cohen oraz Jacka Andersona, którzy zajmowali się badaniem jednej z unikalnych właściwości tańca, czyli kinestetyki i za jej pomocą analizowali kwestie różnic. Cohen opisuje różnice pomiędzy językiem i tańcem, rozpoznając rozbieżności pomiędzy pojęciami, które są rozumiane dzięki słowom, a przedmiotami postrzegania, które są rozumiane za pomocą zmysłów. Siła tańca polega na operowaniu przedmiotami postrzegania. Podobnie Anderson podkreśla kinestetyczne jakości tańca, ale idzie dalej, sugerując, że te właściwości wywołują u osób oglądających wspomnienia. „Ta moc wywołująca kinestetyczne reakcje u publiczności jest w rzeczywistości sposobem, w jaki taniec przekazuje znaczenia bez względu na to, czy opowiada historię, głosi jakieś przesłanie czy po prostu wywołuje nastrój”⁵⁵.

Z tym poglądem koresponduje myśl Klimczyka, który zauważa: „Taniec może oczywiście »opowiadać historie«, może »wyrażać emocje«, może odsłaniać ciało w jego »nagiej obecności«, może wreszcie »obiektywizować ruch«. Ale by mógł to robić, by możliwa była debata o znaczeniach, musi zostać dostrzeżona niestabilność znaczeń, tajemniczość ruchu jako takiego. Odsłanianie bytu w jego ruchomości, czysta mobilizacja to zadanie postawione przed tanecznością [jako taką]”⁵⁶.

Taniec, zdaniem Andersona, jest szczególnego rodzaju sztuką kinestetyczną, co w istocie, podobnie jak u Schechnera, podkreśla zasadniczą różnicę pomiędzy tańcem i innymi sztukami widowiskowymi. Ważne jest też uznanie, że taniec przekazuje znaczenia za pośrednictwem innych kanałów niż te, które są oczywiste, i robi to na wielu poziomach. To

⁵⁴ Tamże, s. 220.

⁵⁵ Zob. J. Anderson, *Dance*, Newsweek Books, New York 1974, s. 9; cyt. za: Royce, s. 221.

⁵⁶ W. Klimczyk, *(Prze)pisać poruszenie, współczesność tańca*, w: *Choreografia: autonomia*, red. M. Keil, Art Station Foundation, Warszawa-Poznań-Lublin 2019, s. 28.

zagadnienie zostanie rozwinięte w jednym z kolejnych rozdziałów, gdy będziemy przyglądać się bliżej źródłom autorskiej metody choreograficznej Jacka Owczarka.

Jeśli chodzi o dyskusję wokół znaczeń, to warto w tym miejscu zwrócić uwagę na pewną wątpliwość. Próba badania i postrzegania spektaklu tanecznego jako retorycznego, perswazyjnego komunikatu może być również postrzegana w zbanalizowanej formie i coraz rzadziej (na szczęście) spotykanym sensie. Forma ta miałaby sprowadzać ową funkcję do przekazu jako próby wyjaśnienia tego, co twórca, w tym wypadku choreograf, chciał przez nie powiedzieć. Nieśmiertelne, szkolne pytanie: „Co autor miał na myśli?”, jest kwintesencją tego podejścia dążącego do ustalenia tego, co miałyby być ogólnym przesłaniem spektaklu czy też zwięzłym wyłożeniem zawartym w nich tez, najlepiej – filozoficznych lub moralnych. W przypadku spektaklu *Lithos* poszukiwanie tak rozumianego przesłania autorskiego jest nie tylko wątpliwe, ale też całkowicie chybione. Wyrastałoby bowiem z założenia, że jego twórca z góry, jeszcze przed przystąpieniem do pracy, założył sobie tezę lub przesłanie do przekazania, a więc proces twórczy i gotowy spektakl choreograf traktuje jako przypadkowe w sumie narzędzie do zrealizowania tego zamiaru. Jak pokażę, w przypadku *Lithos* Jacka Owczarka było dokładnie odwrotnie.

Jak podkreśla Patrice Pavis, nawet jeżeli twórca przystępuje do pracy z pewnym założeniem co do kształtu finalnego dzieła artystycznego, to ostateczny efekt i znaczenie jego dzieło uzyskuje w trakcie procesu⁵⁷ – konkretnej pracy choreograficznej i dramaturgicznej, a nie dzięki jakiejś abstrakcyjnej idei, dla której scena stanowiłaby tylko okazjonalny środek wyrazu. Co więcej – komunikat sceniczny nie jest nigdy przekazem jednorodnym, ale konstrukcją zbudowaną przez twórcę, twórczynię bądź twórców z komunikatów formułowanych w różnych systemach znakowych, której ostatecznej interpretacji dokonuje sama osoba oglądająca. Określenie „sztuka z tezą” odczuwane jest współcześnie jako przedstawienie publiczności jakiegoś ubranego w sceniczną formę ideologicznego przesłania, wykorzystującego do tego niejako tendencyjnie sytuację teatralną.

Współczesne teorie informacji często przeciwstawiają komunikat kategorii kodu. Rozumienie jest możliwe głównie dzięki jego znajomości, co z kolei umożliwia tworzenie nowych komunikatów. Znacząca jest w tym kontekście znana wypowiedź Rolanda Barthesa, który jako jeden z pierwszych badaczy zaproponował możliwość postrzegania spektaklu w perspektywie ogólnej semiologii komunikacji: „Cóż to jest teatr? Rodzaj maszyny

⁵⁷ Pavis, *Słownik...*, s. 395.

cybernetycznej. Będąc w stanie spoczynku, maszyna ukryta jest za kurtyną. Kiedy się ją natomiast odsłoni, zaczyna wysyłać pod naszym adresem szereg przekazów. Swoistość tych przekazów polega na tym, że płyną jednocześnie, a jednak w różnych rytmach. W pewnym momencie spektaklu odbieramy równocześnie sześć, siedem informacji (...), ale jedne z tych informacji trwają [np. scenografia - P. S.], podczas gdy inne krążą. Mamy więc do czynienia z prawdziwą polifonią informacyjną⁵⁸. To właśnie za Barthes'em utożsamiam z samą ideą teatralności, a zarazem – istotą zdarzenia, jakim jest dzieło choreograficzne.

W ten sposób to osoba oglądająca ostatecznie dokonuje wyboru i korelacji znaków oraz określa ich funkcjonalność, zgodnie z przyjętą przez siebie – mniej lub bardziej świadomie – drogą i sposobem interpretacji znaczeń. Jak podkreśla Klimczyk, w przypadku współczesnej choreografii: „Nie chodzi już o ustabilizowanie konkretnego znaczenia, ale o celebrowanie aktywności nadawania [podkr. P. S.] znaczeń. Taniec współczesny w tym sensie nie jest komunikacją jako kodem, ale laboratorium kodowości przy pomocy ruchu”⁵⁹.

Jak jednak wskazuje Royce, proces kodowania nie może obejść się bez pułapek⁶⁰. W innym kontekście, ale równie trafnie, Paul de Man zauważa: „Jeżeli nazwiemy kota tygrysem, z łatwością możemy go zlekceważyć jako papierowego tygrysa; pozostaje jednak kwestia, dlaczego na początku tak bardzo baliśmy się kota. Taktyka ta działa także w przeciwną stronę: można nazwać kota myszą, a następnie drwić z tego, że uważa się za silnego. Zamiast jednak dać się wciągnąć w ten polemiczny wir, lepiej będzie spróbować nazwać kota kotem...”⁶¹.

Proste nazwanie kota kotem bywa w obszarze materii tanecznej bardzo skomplikowane. Na mnogość problemów związanych ze zdefiniowaniem dzieła choreograficznego wskazuje Joanna Szymajda, podkreślając przede wszystkim trudność w zastosowaniu tego pojęcia do współczesnych choreografii⁶². Dla badaczki „świadomość relatywizmu kategoryjnego dzieła choreograficznego jest niewątpliwie związana z historycznymi procesami przekształcania się ontologicznej konstrukcji dzieła na gruncie

⁵⁸ R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*, PIW, Warszawa 1970, s. 289.

⁵⁹ Klimczyk, *(Prze)pisać poruszenie...*, s. 28.

⁶⁰ Royce, *Antropologia...*, s. 31.

⁶¹ P. de Man, *Opór wobec teorii*, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 98.

⁶² Szymajda, *Estetyka...*, s. 20.

estetyki oraz z faktem, że taniec współczesny bardzo dobrze wpisywał się swoją rewolucyjną – w stosunku do kanonu – estetyką w dyskusję nad ideą dzieła”⁶³.

Szymajda wskazuje, że samo pojęcie dzieła jest problematyczne w wielu dziedzinach artystycznych, ale w przypadku tańca współczesnego, ze względu na stosunkowo krótką tradycję, operowanie tym terminem jest szczególnie utrudnione.

Co znaczące, terminów spektakl taneczny i dzieło choreograficzne badaczka używa zazwyczaj wymiennie, podkreślając umowność i nieostrość definicyjną kluczowych pojęć. Termin „dzieło” funkcjonuje w jej rozważaniach „w sposób umowny, a nie bezwzględny, mając za odpowiednik „spektakl tańca współczesnego”, lub też – często pojawiający się przy mniejszych, konceptualnych pracach – „projekt choreograficzny” (...). Choreografia – w stosunku do tańca współczesnego – byłaby sposobem organizacji tworzyw, jakie składają się na spektakl tańca współczesnego, wychodząc znacznie poza zakres tradycyjnie rozumianej czynności układania fraz i sekwencji ruchowych”⁶⁴. W niniejszej pracy zamierzam podążać tropem tego ujęcia.

Anna Królica ujmuje spektakle taneczne podobnie, jak czyni to Wojciech Klimczyk, pisząc, że ze względu na strukturę teatr tańca przynależy do teatru postdramatycznego⁶⁵. Krytyczka wskazuje, że twórcy teatru tańca wypracowali nową strukturę, nazywając ją kolażem⁶⁶. Sceny i obrazy zostały w niej celowo zmontowane bądź zdemontowane w taki sposób, by przypominały strukturę złożoną z luźnych epizodów. Twórcy posługują się formą, która asocjuje z formą dramatów ekspresjonistycznych, zaś środki ekspresjonistycznego malarstwa, filmu oraz rzeźby korespondują z metodami choreografów/choreografek i osób tańczących. Zdaniem Królicy teatr tańca nawiązuje w swojej stylistyce do szeroko rozumianych sztuk wizualnych, zaś zapożyczenia terminologii ze sztuk plastycznych i kina nie są przypadkowe. Jak zobaczymy w kolejnym rozdziale, to spojrzenie mocno koresponduje z poglądami Sonji Foss i innych osób z kręgu krytyki retorycznej, które na perswazyjność współczesnych tekstów kultury patrzą z opisanej powyżej perspektywy symbolistycznej.

Swoistej syntezy różnych poglądów dokonuje Hanna Raszewska-Kursa. Formułując swoją definicję dzieła choreograficznego badaczka wskazuje na jego naturalną heterogeniczność, co oznacza, że składają się na nie zarówno elementy ruchowe, jak

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże, s. 26.

⁶⁵ A. Królica, *Teatr tańca. Geneza nowej formy sztuki teatralnej*, publikacja w internecie: www.nowytaniec.pl, Kraków 2006, s. 9 (dostęp 29.10.2024).

⁶⁶ Tamże, s. 114.

i dźwiękowe, obrazy, scenografia oraz (ewentualnie) teksty⁶⁷. Raszevska-Kursa przywołuje myśl Szymajdy o dziele choreograficznym jako „skończonym zbiorze elementów estetycznych”⁶⁸, jako kluczowy warunek *sine qua non* wskazując na „proces choreografowania”⁶⁹.

Co znaczące i adekwatne wobec metody Jacka Owczarka oraz procesu powstawania spektaklu *Lithos*, zarówno Szymajda, jak i Raszevska-Kursa podkreślają, że „nawet najbardziej *écrites* (ten termin odsyła nie do zapisu, ale do faktu, że choreografia ma być w miarę możliwości niezmienna) spektakle powstają najczęściej od improwizacji lub kompozycji zrobionej przez tancerzy pod dyktando choreografa”⁷⁰.

Raszevska nazywa elementy składające się na dzieło choreograficzne komponentami, utworami składowymi⁷¹ lub warstwami, sama skłaniając się ku temu ostatniemu terminowi. Jej zdaniem, na podobieństwo usypanych, różnokolorowych pokładów piasku, „w dziele choreograficznym fluktuują wymiary obszarów pokrywanych przez poszczególne warstwy różnych tworzyw artystycznych”⁷².

Zbiór owych warstw oraz interakcje pomiędzy nimi prowadzą do uobecnienia się sensów i znaczeń. Śladem przywoływanych badaczy Raszevska wyróżnia w swoich analizach poszczególnych spektakli, obok konstytutywnej warstwy ruchowej, obecny w formie teatru tańca „pierwiastek teatralny”, rozumiany przez nią jako „kreacja postaci i fikcji”⁷³. Szczególną uwagę poświęca językowi opisu, dla którego główne źródło stanowi myśl wywodząca się z klasycznych koncepcji Rudolfa Labana; autorka wyodrębnia i szczegółowo analizuje poszczególne cechy, dla potrzeb opisu ruchu samego w sobie⁷⁴.

W rozważaniach Szymajdy i Raszevskiej-Kursy nie pojawia się szalenie moim zdaniem istotny aspekt współczesnego dzieła choreograficznego, który z kolei podkreśla Klimczyk. Chodzi o aspekt dramaturgii tańca.

W *Wizjonerach ciała* autor wskazuje na istotny dylemat, „którym podszyty jest cały współczesny teatr tańca – w jaki sposób ciało może stać się samo dla siebie doświadczeniem totalnym, a równocześnie zachować dystans pozwalający mu na klarowność wypowiedzi.

⁶⁷ H. Raszevska-Kursa, *Empatia, choreografia i śmiech jako nadzieja dla ludzkości. Komizm w sztuce tańca i choreografii w Polsce w XXI wieku*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2023, s. 80.

⁶⁸ Szymajda, *Estetyka...*, s. 23.

⁶⁹ Raszevska-Kursa, *Empatia...*, s. 80.

⁷⁰ Szymajda, *Estetyka...*, s. 23.

⁷¹ Por. K. Felchner, *Choreografia i pantomima w świetle prawa autorskiego*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2012.

⁷² Raszevska-Kursa, *Empatia...*, s. 81.

⁷³ Tamże, s. 83.

⁷⁴ Tamże, s. 84.

W bardziej tradycyjnych formach teatru tańca do jego rozwiązania wystarczył podział obowiązków między choreografem zapewniającym strukturalne ramy i szerszy kontekst, a tancerzem, który mógł skupić się na perfekcyjnym wykonaniu zaleceń. We współczesnym teatrze tańca sytuacja jednak znacznie się skomplikowała. Materia spektakli stała się bardziej delikatna, gdyż nie wspiera się już na powszechnie uznawanej konwencji⁷⁵.

Dla Klimczyka proces tworzenia spektaklu i jego efekt są wyprawą w nieznane, podczas której istnieje potrzeba zewnętrznego wsparcia, kogoś, kto będzie „łącznikiem między światem przedstawienia, w którym zanurzeni są choreograf i tancerze a resztą świata”⁷⁶. Ta właśnie potrzeba sprawiła, że konieczne stało się powołanie do życia nowej funkcji w teatrze tańca, mianowicie – dramaturga, którego Klimczyk porównuje do pilota, będącego niezbędnym wsparciem dla kierowcy rajdowego⁷⁷.

Jadwiga Majewska z kolei zauważa, jak niejasna jest definicja samej dramaturgii tańca, zaś funkcję dramaturga w tworzeniu dzieła choreograficznego widzi w bardzo szerokim spektrum, „rozciągającym się od aktywnej współpracy z choreografem i tancerzami przez konceptualizowanie scenariusza aż po krytyczną obserwację pracy performerów i kształtowanie kontekstu odbioru”⁷⁸. W każdym z tych przypadków mamy do czynienia z relacją, która jest dla dzieła jako dynamicznej całości konstytutywna, co pokażę na przykładzie relacji między Owczarkiem i Chowaniec. Jak pisze Klimczyk:

„Choreograf potrzebuje, by ktoś ubezpieczał jego ryzykowne manewry. Rolą dramaturga jest znalezienie takiego zabezpieczenia poprzez ukierunkowanie uwagi widza, przeprowadzenie go przez labirynt zaskakujących zestawień i dziwacznych stanów fizycznych, których tak wiele we współczesnym teatrze tańca (i we współczesnym teatrze dramatycznym). (...) Dramaturg ma także obowiązek bycia bezstronnym obserwatorem, a więc tym, co w języku angielskim określa się mianem „*external eye*” (dosł. zewnętrzne oko). Rzecz jasna bezstronność jest zawsze umowna, ponieważ dramaturg, chcąc nie chcąc, jest częścią procesu i wie więcej o zamierzeniach niż późniejszy widz. Niemniej jego zadaniem jest próba zawieszenia tej wiedzy, by dostrzec, co w rzeczywistości dzieje się na scenie. Takie doradztwo jest niezwykle potrzebne, gdyż w procesie tworzenia ruchowych metafor łatwo dać się uwieść sile własnych pomysłów, która jednak często nie przekłada się

⁷⁵ Klimczyk, *Wizjonerzy...*, s. 215.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ Tamże, s. 216.

⁷⁸ J. Majewska, *Słownik tańca współczesnego...*, s. 180 (hasło: dramaturgia tańca).

na siłę scenicznych obrazów. Dramaturg, zachowując się jak widz, najlepiej maksymalnie brutalny i cyniczny, może uchronić choreografa przed popadnięciem w banał bądź bełkot”⁷⁹.

Zadaniem dramaturga jest „sprawić, by spektakl był spójny i znaleźć uzasadnienie dla tych wszystkich dziwacznych rzeczy dziejących się na scenie”⁸⁰. Chodzi zatem o połączenie praktyki i teorii w całość oraz dbałość o wielowymiarowość końcowego komunikatu, co jest zawsze tym bardziej istotne, że taniec wciąż często postrzegany jest jako jedną ze sztuk najbardziej ulotnych i, w przypadku tańca współczesnego, abstrakcyjnych⁸¹.

Biorąc pod uwagę poglądy przywołanych badaczy, chciałbym dyskurs o ontologii dzieła choreograficznego uzupełnić o komponent perswazyjny oraz – właśnie dramaturgiczny. W kontekście całości dotychczasowych rozważań, postrzegam dzieło choreograficzne jako heterogeniczny tekst kultury, który stworzony został intencjonalnie w procesie choreografowania oraz uporządkowany/zorganizowany dramaturgicznie. Uważam, że nawet jeśli dramaturg/dramaturżka tańca nie jest obecny/obecna na żadnym etapie procesu jako osobny podmiot sprawczy, aspekt ten zawsze jest w jakimś stopniu obecny w pracy samego choreografa/choreografki, nawet jeżeli tylko na poziomie intuicyjnym. Proces choreograficzny prowadzony jest pod kierunkiem konkretnego choreografa/choreografki wedle określonej metody oraz w oparciu o wypracowany materiał ruchowy, realizowany na scenie przez osoby tańczące – osoba tańcząca może być oczywiście jedna, zaś w roli wykonawcy może występować sam twórca. Jednocześnie dzieło choreograficzne postrzegam jako rodzaj retorycznego komunikatu, który wyrażony w formie artystycznej zawiera w sobie celową funkcję perswazyjną, a zatem tworzony jest z myślą o wywołaniu u odbiorcy określonego efektu.

3. Improwizacja taneczna

Improwizacja w swoich rozmaitych przejawach, postrzegana przede wszystkim jako sposób odkrywania ruchu, który zostanie wykorzystany w spektaklu, pozostaje pojęciem fundamentalnym dla rozważań o naturze i istotności teatru tańca a zatem także twórczości

⁷⁹ Klimczyk, *Wizjonerzy...*, s. 216.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Tamże.

Jacka Owczarka. Nie tylko dla tego artysty pojęcia improwizacji i choreografii są blisko spokrewnione, co uzasadnia konieczność przyjrzenia się temu pierwszemu bliżej na potrzeby niniejszej pracy.

Pisząc o improwizacji, mam tu na myśli przede wszystkim improwizację taneczną, która jest przedmiotem moich rozważań w zawężonym kontekście teatru tańca. Niemniej, by spróbować zmierzyć się z tematem, któremu poświęcono tylko w języku polskim tysiące stron⁸², należy najpierw przyrzeć się, jak improwizację teatralną *sensu stricto* definiuje Patrice Pavis w klasycznym *Słowniku terminów teatralnych* z 2002 roku.

Pavis opisuje improwizację jako „technikę gry scenicznej, kiedy aktor gra coś nieprzewidzianego, nieprzygotowanego z góry, „wymyślonego” w czasie przedstawienia”⁸³.

Co znaczące, autor kładzie dalej nacisk raczej na „improwizowanie tekstu, mające za punkt wyjścia ustalony i znany aktorom z góry scenariusz; improwizacja, dla której punktem wyjścia jest określony temat czy pomysł uwzględnia możliwości wykorzystania improwizacji w procesie twórczym”⁸⁴.

Dla moich rozważań szczególnie istotny jest ten aspekt improwizacji, który Pavis opisuje jako „poszukiwanie nowych, niekonwencjonalnych środków wyrazu w zakresie gestyki czy słowa”⁸⁵. Autor zwraca tutaj uwagę na związek z dekonstrukcją słowa i poszukiwaniem nowego „języka ciała”, przy którym to pojęciu, co znaczące, odsyła do postaci i działalności Antonina Artauda⁸⁶.

Pavis podkreśla przy tym, że wszelkie eksperymenty teatralne zwykły odwoływać się do improwizacji. „Dzisiejsza popularność praktyk teatralnych opartych na improwizacji związana jest z nieufnością do tekstu i biernego naśladowania rzeczywistości oraz z wiarą w wyzwalającą moc ciała [podkr. –P. S] i twórczości spontanicznej. Wpływ eksperymentów Grotowskiego, The Living Theatre i innych »dzikich« (tzn. nietradycyjnych i nieprofesjonalnych) praktyk scenicznych przyczynił się niewątpliwie do powstania mitu improwizacji jako sposobu na wynalezienie nowej formuły teatru”⁸⁷.

⁸² Zob. bibliografie w pracach zbiorowych poświęconych improwizacji: S. Nieśpiąłowska-Owczarek, K. Stoboda (red.), *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2013 oraz *Kontakt improwizacja w Polsce*, red. S. Nieśpiąłowska-Owczarek, P. Święcańska, Fundacja Artystyczna PERFORM, Łódź 2019. W publikacji przywołany został obszerny wybór literatury przedmiotu w języku polskim.

⁸³ Pavis, *Słownik...*, s. 195 (hasło: improwizacja).

⁸⁴ Tamże.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Tamże.

Mimo iż kusi, by bliżej przyjrzeć się wskazanej przez autora „dzikości” owych praktyk, które jego zdaniem miały zasadniczy wpływ na uformowanie się wspomnianego mitu nowej formuły teatru, ograniczę się w tym miejscu do podkreślenia, że dla Pavisa jej istotą miałyby być nawrót do ekspresjonistycznych koncepcji sztuki, zastosowanych głównie do teatralnych technik cielesnych.

Co znaczące, Pavis zupełnie pomija w swoim opisie kontekst taneczny wykorzystania improwizacji, jako jednego z podstawowych narzędzi dla współczesnego teatru tańca. Choć sam teatr tańca omawia, i to całkiem obszernie, jak wskazane to zostało wyżej. Spróbujmy uzupełnić ten brak.

Katarzyna Słoboda, autorka hasła poświęconego improwizacji w *Słowniku tańca współczesnego* opisuje to zjawisko, kładąc największy nacisk na interesującą mnie najbardziej funkcję improwizacji. Forma ta to dla autorki przede wszystkim „sposób praktykowania tańca, opierający się na poszukiwaniu materiału ruchowego w trakcie tworzenia choreografii (w formie studyjnej w czasie prób), jak i komponowaniu tańca w czasie rzeczywistym na oczach widzów (w formie scenicznej)”⁸⁸.

Słoboda podkreśla rolę najważniejszych dla improwizacji postaci, do których myśli będę się odnosić w dalszej części niniejszego podrozdziału. Autorka wskazuje, że „rozwój improwizacji tańca w Stanach Zjednoczonych w poł. XX w. był związany z kształtowaniem się *postmodern dance*, w tym z działalnością Anny Halprin (warsztaty w San Francisco od 1959), a także aktywnością Judson Dance Theatre (1962–1964) i Grand Union (1970–1976, m.in. Yvonne Rainer, Steve Paxton – twórca kontakt improwizacji, Trisha Brown) czy Simone Forti. Ponownie improwizacja służyła tutaj do porzucenia stylów poprzednich epok (na czele z tańcem *modern*), stając się samowystarczalną praktyką, opartą na wykonywaniu proponowanych zadań na podstawie własnej interpretacji”⁸⁹. Improwizacja w praktykach tych twórców pomagała znieść podział na autorkę/autora układu tanecznego (choreografkę/choreografa) i osobę wykonującą (tancerkę/tancerza), przez „połączenie obu tych funkcji w jednej osobie lub pozostawienie wykonawcom swobody interpretacji proponowanego materiału, jakości ruchowej bądź tematu, często przy zaangażowaniu do działania widzów”⁹⁰.

⁸⁸ K. Słoboda, *Improwizacja*, w: *Słownik tańca współczesnego*, red. M. Leyko, J. Szymajda, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022, s. 266.

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ Tamże.

Co szczególnie istotne w kontekście refleksji nad specyfiką teatru tańca Jacka Owczarka, Słoboda wskazuje, że „do praktyki tanecznej włączony został ruch codzienny i przedmioty użytkowe, a tancerze mieli bezpośrednio reagować na zmieniające się warunki zewnętrzne (np. nieprzewidywalne propozycje partnerów, reakcje widzów)”⁹¹.

Ponieważ poruszam się po terenie związanym mocno z klasyczną teorią, mającą swe źródła w czasach antycznych, uzasadnione wydaje się spojrzenie na źródłosłów łaciński pojęcia „improvizacja”, zwłaszcza w kontekście ostatniego zagadnienia przywołanego przez Słobodę.

W obszernym *Słowniku polsko-łacińskim* pod redakcją Mariana Plezi nie znajdziemy wprost czasownika, który można by przełożyć jako „improvizować” czy też „improvizowanie”. Najbliższe badanemu pojęciu są blisko związane ze sobą formy *improvidus* oraz *improvisus*. Uderzające jest, że są to formy imiesłowowe, złożone w pierwszym członie z elementu słowotwórczego tworzącego zaprzeczenie, tj. przedrostka *in-* oraz czasownika *providere*. A zatem, próbując uchwycić istotę zjawiska, definiujemy je z zasady ze szczególnego punktu widzenia – czym oto mianowicie kluczowe dla nas zjawisko nie jest. Należy więc przyjrzeć się, czemu owo łacińskie *in-* zaprzecza i czym w związku z tym nie jest ze swej istoty improvizacja.

Provideo przekłada się po pierwsze jako „zobaczyć, dostrzegać coś przed sobą [podkr. – P. S.]”, co ma ścisły związek z metaforycznym już znaczeniem „przewidywać”. A skoro przewidywać to i: „zapobiegać czemuś, zachowywać ostrożność”. Wreszcie, skoro możemy zawczasu zachować ostrożność, to jesteśmy w stanie się odpowiednio „przygotować”, a także o coś dla nas ważnego się „zatroszczyć”⁹².

Im-provizacja byłaby zatem celowym działaniem, obliczonym na rezygnację z przygotowań, nawet w obliczu czegoś potencjalnie groźnego, skoro w znaczenie wpisana jest ostrożność. Zamiast tego, decydując się na sprowokowanie stanu improvizacji czy też improvizowania, świadomie zakładamy poddanie się zaskoczeniu,. Celowo nie-spodziewana i nie-przewidziana zawczasu reakcja na owo zaskoczenie okazuje się być nadrzędną zasadą, immanentnie wpisaną – w tym wypadku – w proces kreacji.

Inaczej problem postrzega wybitna badaczka antyku Lidia Winniczuk, autorka *Małego słownika polsko-łacińskiego*. Szczególnie zwracają uwagę wybrane przez nią formy: *ex*

⁹¹ Tamże.

⁹² *Słownik łacińsko-polski*, red. M. Plezia, T. IV, PWN, Warszawa 1974 (hasło: provideo).

*tempore agere*⁹³ dla oddania czynności improwizowania oraz *extemporalis* dla imiesłowu „improwizowany”. Ów będący przedmiotem naszej refleksji stan doświadczany jest jako swoisty „czas poza czasem”. Z drugiej strony, w stanie owym wszystko, co się wydarza, ma charakter *subitus ac fortuitus*, czyli dzieje się w sposób „nagły i przypadkowy”.

Wszystkie te pojęcia i ich konotacje nabierają szczególnego znaczenia na gruncie materii tanecznej i rozważań nad choreografią. Warto zatem przyjrzeć się bliżej kluczowym cechom zjawiska improwizacji tanecznej *sensu stricto*. Tym bardziej, że dla twórcy i dzieła choreograficznego, będącego głównym przedmiotem mojej analizy, jest to metoda, która – jak się przekonamy – stanowi podstawowe narzędzie w procesie kreacji, które poddał on refleksji w artykule opublikowanym w zbiorze *Kontakt improwizacja w Polsce*, jak i w swojej pracy doktorskiej, której głównym tematem była właśnie improwizacja wykorzystana jako metoda twórcza.

Jeśli chodzi o próbę precyzyjnego zdefiniowania improwizacji tanecznej, zwłaszcza w interesujących nas aspektach, to na samym wstępie badacz konfrontuje się z zasadniczym problemem związanym z podejściem samych praktyków. Jak podkreślał przywołany przez Katarzynę Słobodę jako twórcę kontakt improwizacji Steve Paxton,⁹⁴ artysta wymieniany zgodnie na pierwszym miejscu jeśli chodzi o sformułowanie podstawowych założeń zjawiska: improwizacji precyzyjnie zdefiniować się nie da.

Próbując oddać sens z zasady niedefiniowalnego zjawiska, Paxton pisał w swoim opublikowanym w 1972 roku tekście, że improwizacja „obejmuje szerokie spektrum możliwości, rozciągające się od potocznego rozumienia całkowitej spontaniczności formy i treści, aż po szczególną umiejętność podejścia do rygorystycznej dyscypliny, jak gdyby po raz pierwszy, przeżywając każdy moment dla jego wyjątkowych właściwości”⁹⁵.

Redaktorki zbioru *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca* – pierwszej tak obszernej i ważnej dla obszaru będącego przedmiotem naszej refleksji pozycji w języku polskim wskazują: „Naszemu rozumieniu improwizacji bliższe jest drugie, scharakteryzowane przez Paxtona, spektrum. Istota improwizacji nie leży dla nas w spontaniczności i swobodzie, ale w otwartości i gotowości na nieustające zmiany. Decyzyjność w improwizacji to nie-przewidywanie każdego następnego kroku, ani też proste

⁹³ L. Winniczuk, *Mały słownik polsko-łaciński*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995 (hasła: improwizować, improwizowany).

⁹⁴ Zob. *Kontakt improwizacja w Polsce...*, s. 8 passim.

⁹⁵ *The Grand Union*, „The Drama Review”, 1972, t. 16, nr 3; cyt. za: *Przyjdźcie...*s. 114.

podążanie za impulsem, gdyż ten wydaje nam się zbyt mało pojemny, by pomieścić ilość informacji i bodźców (wewnętrznych i zewnętrznych)”⁹⁶.

Przez decyzyjność rozumieć można tutaj nieustanną gotowość do natychmiastowej zmiany w przestrzeni nieokreśloności, nieprzewidywalności, niepewności; co koresponduje mocno ze wskazanymi wyżej znaczeniami terminów klasycznych. „Niepewność nie zakłada zaniechania podjęcia decyzji, ale jest jedynym warunkiem jej zaistnienia, ciągle aktualizującą się potencjalnością”⁹⁷.

Przytaczana wyżej Katarzyna Słoboda w swoim tekście o improwizacji zapośredniczonej pisze:

„Ciało (...) grające z siłami grawitacji nie unika powtórzeń. Czerpie z pamięci sprawnych, elastycznych mięśni, ścięgien, kręgosłupa, tak by zapewnić sobie i ciału partnera/partnerki bezpieczeństwo. Decyzyjność w improwizacji to nie-przewidywanie każdego następnego kroku”⁹⁸.

W podobnym duchu formułuje swoją myśl Michael Anker w książce *Etyka niepewności*, pisząc o konieczności podejmowania decyzji, ale tylko do tego stopnia, w jakim pozostanie ona otwarta na możliwość stania się czymś innym. „Decyzja powinna rozpoznawać swoje własne ograniczenie – jest możliwa tylko wewnątrz lub w relacji do niemożliwości i niemożliwego dopełnienia”⁹⁹.

Dla Słobody improwizacja to nie „sztuka wyboru”, ale performowanie ryzyka w przestrzeni otwartości. Otwartość zaś, to zawieszenie wszelkiej przewidywalności czy „spodziewalności”, to nie otwartość na coś konkretnego, ale otwartość rozumiana jako nieugruntowana, bezprzyczynowa nieokreśloność. Otwartość na procesy zewnętrzne i wewnętrzne oraz płynne granice pomiędzy nimi, a właściwie ciągle bycie pomiędzy nimi. Owo „bycie pomiędzy” rozumiem nie jako przestrzeń pomiędzy tym a tamtym zdarzeniem, ale jako nieustanne otwieranie się, stawanie się, zmianę¹⁰⁰.

Steve Paxton w jednym z tekstów pisze, że taniec jest dla niego formą kontynuacji rozwoju ruchowego, robieniem tego, czym w gruncie rzeczy zajmują się dzieci, gdy zaczynają się ruszać. Poszukiwaniem dróg ruchu, jego możliwości i granic¹⁰¹.

⁹⁶ Przyjdźcie..., s. 7.

⁹⁷ Tamże.

⁹⁸ K. Słoboda, *Improwizacja zapośredniczona. Rejestracja nieoczekiwanego na przykładzie kontakt improwizacji*, w: *Wideo w sztukach wizualnych*, red. R. W. Kluszczyński, T. Załuski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s. 91.

⁹⁹ M. Anker, *The Ethics of Uncertainty. Aporetic openings*, Antropos Press, New York / Dresden 2009, s. 29.

¹⁰⁰ Słoboda, *Improwizacja zapośredniczona...*, s.92.

¹⁰¹ Przyjdźcie..., s. 7.

Co ważne, dla Nieśpiałowskiej-Owczarek i Słobody terminu improwizacja nie powinno się rezerwować tylko i wyłącznie dla tańca czy, szerzej, sztuk performatywnych. W bardziej pogłębionym znaczeniu improwizacja to pojęcie, które jest w stanie pomieścić złożoność, intensywność, nieprzewidywalność naszych relacji z samym sobą, z innymi ludźmi, zwierzętami, środowiskiem, przedmiotami w rozmaitych konfiguracjach sytuacyjnych, a także nadzieję na wyjście poza nawykowe schematy¹⁰².

Dla piszącego te słowa najważniejszy jest oczywiście przede wszystkim aspekt sceniczny improwizacji, wykorzystanie jej jako metody twórczej. Szczególnie wymowna pod tym właśnie względem wydaje się wypowiedź Jacquesa Derridy, którą przytaczają wspomniane wyżej redaktorki zbioru *Przyjdźcie, pokażemy Wam co robimy*:

„Nie jest łatwo improwizować (...), jest to najtrudniejsza rzecz. Nawet kiedy robi się to przed kamerą czy mikrofonem, efekt jest taki, jakby mówił bruchomówca lub jakby pozwolić komuś innemu wypowiadać schematy i język, które nas poprzedzają. W naszej pamięci i kulturze istnieje ogromna ilość uprzednio powstałych preskrypcji. Wszystkie nazwy są z góry zaprogramowane. To właśnie one hamują naszą zdolność do prawdziwego improwizowania. Nie można mówić tego, cokolwiek się chce, jesteśmy zmuszeni – w mniejszym lub większym stopniu – do reprodukcji stereotypowego dyskursu. A jednak wierzę w improwizację i walczę o nią. Ale zawsze towarzyszy mi przekonanie, iż jest ona niemożliwa. A tam, gdzie jest improwizacja, nie jestem w stanie dostrzec samego siebie. Jestem ślepy na samego siebie. I właśnie to zobaczę, nie, nie zobaczę tego. Inni to zobaczą. Nigdy nie zobaczę tego, który jest tu improwizowany”¹⁰³.

Właśnie w zaniku pojedynczego podmiotu praktykującego improwizację ukazuje się jej istota jako procesu ciągłego otwierania i ożywiania kanałów komunikacyjnych. Przy czym nie chodzi wcale o trwałe „bycie w momencie”, tym i każdym kolejnym, który następuje, ale o stale aktualizującą się potencjalność, o nieprzerwane stawanie się.

W swoim artykule o improwizacji w tańcu Curtis L. Carter wskazuje na zmiany, jakie w ciągu wieku XX przeszedł taniec, a które jego zdaniem są istotne dla interesującego nas problemu¹⁰⁴. Ich skutkiem była m. in. wzmożona demokratyzacja i zwrot ku formie otwartej.

Rozpatrując sprawę w kategoriach społecznych, warto zauważyć, że taniec sceniczny odszedł od typowo hierarchicznych struktur, charakteryzujących praktyki wcześniejszych

¹⁰² Tamże, s. 11.

¹⁰³ Wypowiedź z 1982 r., przytaczana w dokumentalnym filmie pt. *Derrida*, reż. K. Dick i A. Ziering Kofman; cyt. za: *Przyjdźcie...*, s. 11

¹⁰⁴ Zob. C. L. Carter, *Improwizacja w tańcu*, przet. W. Szczawińska, w: *Przyjdźcie...*, s. 53

epok, na rzecz zbiorowych praktyk partycypacyjnych. Dziedzictwem owych starszych struktur ma być zdaniem autora rozumienie choreografii jako określonych układów, które choreografki/choreografowie dostarczają osobom tańczącym do wykonania. Natomiast nowe, partycypacyjne ramy obdarzają osoby tańczące, tj. te, które faktycznie występują, większą wolnością i odpowiedzialnością¹⁰⁵.

Carter rozpoczyna swoje rozważania w podobnym do mnie miejscu. Wskazuje, że termin „improvizacja” wywołuje skojarzenia z takimi zagadnieniami jak: spontaniczność, działanie bez przygotowania, bez roztrząsania sprawy. Co znaczące, na innym poziomie zjawisko to przychodzi na myśl działanie, będąc dla autora niemalże synonimem terminów takich jak kreacja, inwencja czy tworzenie.

Co ciekawe, Carter przywołuje pojęcie bliskie wskazywanemu wyżej aspektowi swoistej „bezczasowości” przebywania w stanie improvizacji, niekoniecznie tanecznej. Opisuując sztukę jednoczesnego komponowania i wykonywania utworu, badacz używa terminu *extemporisation*. Podkreśla przy tym, jak nieodzownie istotne, bez względu na uprawianą dziedzinę sztuki, jest mistrzowskie opanowanie rzemiosła.

Improvizacja jako narzędzie zapewnia według Cartera ciągły dostęp do źródła nowego, świeżego materiału i jest gwarantem uniknięcia stagnacji. Ponadto improvizacja zachęca do badania sytuacji z rozmaitych perspektyw¹⁰⁶.

Podstawowym narzędziem, poprzez które improvizacja ma szansę zaistnieć, jest rzecz jasna ludzkie ciało, a także jego interakcje z innymi ciałami. To sprawia, że taneczna improvizacja może bazować na pełnym spektrum ludzkich właściwości, obejmującym fizyczne, pojęciowe i emocjonalne zasoby zawarte w ciele. Ten praktycznie nieograniczony zakres fizycznych działań z założenia wolny od uprzednich ram i stylów ruchu jest istotną cechą odróżniającą improvizację w tańcu od tej istniejącej w innych dziedzinach sztuki, jak muzyka czy malarstwo¹⁰⁷.

Improvizacja jako forma sceniczna, niewątpliwie niesie ze sobą ryzyko popadnięcia w nawykowe, powtarzalne wzorce, które mogą szybko spowszednieć, zarówno performującym, jak oglądającym. W improvizowanym tańcu na scenie wydaje się nieodzownym, by wykonawca/wykonawczyni podtrzymywał(a) nieustanny przepływ pomysłów i rozwiązań, ciągle zaskakiwał(a) siebie oraz publiczność. Bogactwo i różnorodność są obecne w procesie improvizacji dzięki natychmiastowej reakcji zwrotnej,

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ Tamże, s. 54.

¹⁰⁷ Tamże, s. 55.

która może całkowicie odmienić bieg zdarzeń. To sprawia, że jest znacznie bardziej wymagająca niż stosowanie się do zadanego zestawu instrukcji.

Wśród głównych sposobów rozumienia improwizacji jako jednej z form scenicznych tańca zwraca uwagę ta, opisywana jako proces spontanicznego ruchu, prowadzący do znalezienia nowego materiału tanecznego i wykorzystania go w komponowanej choreografii. Improwizacja również może zostać „dla jej własnych celów, wyniesiona na poziom przedstawienia”¹⁰⁸.

Podobnie jak wielu innych badaczy, Małgorzata Leyko wskazuje, że już Rudolf Laban i Émile Jaques-Dalcroze w Szwajcarii oraz choreografka Mary Wigman w Niemczech uprawiali improwizację w ramach kształcenia osób tańczących i jako środek wiodący do odkrycia potrzebnych elementów choreografii. Badania, jakie prowadził Jaques-Dalcroze nad energią i ciężarem ciała poruszającego się do muzyki, a także nad takimi podstawowymi ruchami ludzkiego ciała jak: „chodzenie, rzucanie się, bieganie, przeskakiwanie i podskakiwanie”, zapowiadały przekonanie, że taniec nie wymaga określonych kroków i tradycyjnych form¹⁰⁹. W ten sposób antycypował on bardziej dogłębne badania nad improwizacją prowadzone w późniejszych latach XX wieku. Laban, powszechnie znany jako wynalazca systemu notacji tańca, był także pionierem improwizacji¹¹⁰. Jego teorie i eksperymenty pomogły uniezależnić taneczny ruch od muzycznej struktury i wprowadziły liczne koncepty sprzyjające improwizacji,¹¹¹ jak na przykład „wspólne podejmowanie decyzji, nowy, swobodny stosunek ciała do ruchu i kostiumu, wymienne role, niemetryczny rytm i ruch w pełni cielesny”, a także demokratyczną organizację jego grupy wykonawczej.

Sam Laban był niezłomnym eksploratorem teoretycznych zagadnień tańca w odniesieniu do przestrzeni, ruchu, obsady, gestu, wyrazu, dźwięku, a także reakcji widowni i współzależności grupy. Rozszerzył też teorię improwizacji dzięki pracy z amatorami, zapowiadając w ten sposób typowe dla tańca postmodernistycznego zacieranie granicy w przedstawieniu pomiędzy ruchem zwykłych osób i wytrenowanych tancerek/tancerzy.

¹⁰⁸ Tamże, s. 56.

¹⁰⁹ Por. M. Leyko, *Teatr w krainie utopii: Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 129.

¹¹⁰ Tamże, s. 54 passim.

¹¹¹ Tamże, s. 56.

Na znaczenie badań i teorii Rudolfa Labana, również z interesującej nas perspektywy, zwraca uwagę także Paulina Wycichowska¹¹². Podkreśla ona, że jego oddziaływanie na sztukę tańca i ruchu objawia się między innymi w umiejętności podziału doświadczenia ruchu na jego wewnętrzne i empiryczne części oraz zewnętrzne i formalne składniki. Poza zdefiniowaniem relacji ciała do przestrzeni, Laban opisał również podstawy dynamiki ruchu w swojej teorii wysiłku – *effort*, budując tym samym podstawy dla analizy motywacji w kategoriach charakterystyki ruchowej, co stało się zdaniem badaczki niezwykle inspirującym i wartościowym narzędziem, zarówno dla tancerza, jak i choreografa budującego materiał ruchowy w oparciu o improwizację¹¹³.

Curtis Carter w konkluzjach swoich rozważań zastanawia się, w jaki sposób improwizacja zmieniła praktykę tańca. Według niego przede wszystkim wzbogaciła choreografię komponowaną i znacząco poszerzyła, dzięki wynalazczości, repertuar środków i materii ruchowej, z wykorzystaniem różnych typów tańca¹¹⁴. Dla Jacka Owczarka i choreografów pracujących metodą zbliżoną do założeń, które proponuje łódzki choreograf, zmieniła ona znacznie więcej. Stała się dla nich fundamentalną zasadą, swoistą *arche* dla uprawianej przez nich sztuki. Czy też na gruncie teatru – ową Kantorowską Ur-Materie¹¹⁵ dla procesu kreacji, podczas tworzenia dzieła choreograficznego, a co za tym idzie – głównym tworzywem oraz źródłem poszukiwań, stanowiących istotę obszaru tanecznej *inventio*. Można to ująć słowami Wojciecha Klimczyka, gdy pisze:

„Wbrew pozorom nie chodzi tu o nieskrępowaną cielesną ekspresję podyktowaną nastrojem chwili, ale o sposób budowania kinetycznej narracji, który ją strukturyzuje, ale nie narzuca porządku konkretnych elementów.”¹¹⁶

O nauczaniu improwizacji pisze Klimczyk tak: „improwizacji uczy się w szkołach tańca współczesnego jako osobnego przedmiotu. Podkreśla się wtedy konieczność znalezienia odpowiedniego tematu oraz sprawowania takiej kontroli nad ruchem, która zapewnia maksymalną otwartość na przychodzące impulsy, a równocześnie nie pozwala ciału popaść w kinetyczny chaos. Improwizacji tanecznej trzeba się nauczyć tak jak każdej innej techniki,

¹¹² Zob. P. Wycichowska, *Choreologia: cenne narzędzie dla tancerza, choreografa i pedagoga tańca*, „Studia Choreologica”, 2013, vol. XIV, s. 21-36.

¹¹³ Tamże, s. 26.

¹¹⁴ C. L. Carter, *Improwizacja...*, s. 68.

¹¹⁵ Zob. T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, Cricoteka, Kraków 1991, s. 29 i nn. Wnikliwa analiza procesu twórczego i poszukiwań Tadeusza Kantora, również w interesującym nas aspekcie – zob. J. Michalik, *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora*, Universitas, Kraków 2015. Por. także: D. Łarionow, *Tadeusz Kantor i jego UR-MATERIE*, „Powidoki”, 2020, nr 3, s. 18.

¹¹⁶ Klimczyk, *Wizjonerzy...*, s. 218.

z tym że nauka nie polega na opanowaniu konkretnych elementów, ale na wypracowaniu umiejętności koncentracji, wywoływania impulsów i natychmiastowej selekcji wedle przyjętego kryterium. Prawdziwie głęboka improwizacja polega na maksymalnym skupieniu zmysłów, gdyż jest procesem wyboru. Wymaga też warsztatu, ponieważ bez znakomitego opanowania ciała nie da się posługiwać nim ze swobodą.”¹¹⁷

Warto podkreślić, że Jacek Owczarek był jedną z pierwszych osób, które w Polsce nauczały improwizacji systematycznie, także w kontekście akademickim. Pozostaje mi na koniec tego rozdziału wstępnie pokazać, jak improwizacja ma się do retoryki, równocześnie budując pomost do kolejnego rozdziału, poświęconego omówieniu mojego podejścia do tej ostatniej.

Juliusz Domański w swoim szkicu o piśmie i książce pisze o potędze żywego słowa w następujący sposób:

„Jeszcze w V wieku sofista Gorgiasz (ok. 480-380) głosił wielką potęgę mowy, zdolnej niemal dowolnie kształtować nie tylko poglądy, ale i zachowania ludzi [podkr. –P. S]”¹¹⁸. Kunszt słowa stał się w Atenach V i IV wieku wartością powszechnie uznaną zarówno przez polityków, jak i przez teoretyków i praktyków wymowy, traktowanej przede wszystkim jako narzędzie polityki oraz działania instytucji życia publicznego (np. sądów), a także jako ozdoba tego życia i rozrywka, zarazem zaś ważny czynnik wychowania i kształcenia, owej greckiej παιδεία. Zarówno sam Gorgiasz, jak inni sofisci – współcześni mu i późniejsi – uczyli wykorzystywać tę potęgę słowa i sami ją wykorzystywali do działań skutecznych, „nie oglądając się zbytnio ani na prawdziwość słowa, ani na moralną wartość owych działań”¹¹⁹.

Podkreśla badacz dalej, że: „Rolę narzędzia kształtującego postawy ludzkie i życie publiczne miała spełniać nade wszystko mowa żywa, improwizowana [podkr. –P. S] i bezpośrednio oddziałująca na słuchaczy (...). Gorgiasz w nazwanym jego imieniem dialogu Platona chwali się tym, że jako mówca potrafi improwizować na każdy temat”¹²⁰.

Platon pozostawał wobec zwyczaju spisywania mów w relacji życzliwego, ale surowego krytyka. Relacja ta widoczna jest między innymi w *Fajdrosie*, gdzie umieścił

¹¹⁷ Tamże.

¹¹⁸ J. Domański, *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2002, s. 26.

¹¹⁹ Tamże.

¹²⁰ Tamże.

wspomnianą przed chwilą deklarację wyższości żywej mowy nad tekstem pisanym¹²¹. Domański przywołuje dalej postać Gorgiaszowego ucznia, niewiele zresztą od niego młodszego Alkidamasa, który wystąpił przeciwko powszechnej praktyce pisania mów, dowodząc, że zdolność improwizowania jest o wiele ważniejsza i doskonalsza niż umiejętność mozolnego układania mów na piśmie, a także, że ta pierwsza zdolność jest przede wszystkim przydatniejsza praktycznie, ponieważ czyni zdatnym do przemawiania w każdych okolicznościach i na każdy temat bez przygotowania. Sam zresztą Alkidamas szczycił się tym, że tak właśnie potrafi przemawiać¹²².

Domański przytacza ważne słowa Alkidamasa o wyższości mów improwizowanych i działania pod wpływem impulsu:

„Myślę, że nie jest rzeczą słuszną mowy pisane nazywać mowami, ale raczej ich podobiznami, szkicami, naśladownictwami, i nie inaczej trzeba by o nich myśleć, niż się myśli o spiżowych posągach i rzeźbach kamiennych, i o rysunkach istot. Jak one są naśladownictwami prawdziwych cielesnych przedmiotów i oglądanie ich powoduje przyjemność, pożytku jednak żadnego życiu ludzkiemu nie przynoszą, tak samo i mowa pisana, jedną tylko posłużwszy się formułą, jednym tylko układem, nieraz wprowadzie, gdy się ją ogląda w książce, wzbudza pewien podziw, że jednak pozostaje niezmienna wśród zmieniających się okoliczności, przeto żadnego pożytku nie daje tym, co ją nabyli.

I przeciwnie, tak jak prawdziwe ciała, mając wystrój dużo lichszy od pięknych posągów, wielorakich w działaniach dostarczają pożytków, tak i mowa, wypowiedziana od razu na pierwszy impuls myśli, tchnie jakoś życiem i żyje, i rzeczy się trzyma, i żywe ciało przypomina, a pisana, mając naturę podobną jedynie do wyobrażenia mowy, wyzuta jest z wszelkiej mocy”¹²³.

Nie były i nie są to poglądy dominujące. Wszak, jak zwraca uwagę Aleksandra Łukowska: „Obszary improwizacji oraz retoryki wydawać się mogą rozbieżne czy nawet sprzeczne, jako że retoryczna sztuka budowania wypowiedzi łączy się z systematycznym i gruntownym przygotowaniem do działania, improwizacja zaś jest spontanicznym tworzeniem treści, następującym »tu i teraz«”¹²⁴.

Jak wybrnąć z owego *circulus vitiosus*? Łukowska stawia następującą hipotezę:

¹²¹ Por. Platon, *Fajdros*, w: Platon, *Dialogi*, przeł. W. Witwicki, Unia Wydawnicza „Verum”, Warszawa 1993, s. 25 passim.

¹²² Tamże, s. 27.

¹²³ Domański, *Tekst jako...* s. 28.

¹²⁴ A. Łukowska, *Retoryka współczesnego teatru improwizowanego. Krytyka gatunkowa formatu Harold*, „Res Rhetorica”, 2020, t. 7, nr 3, s. 158.

„Zespoleńie tych obszarów jest możliwe, gdy w improwizacji odnajdzie się powtarzalne strategie, dające się ująć w ramy retorycznej analizy. Dzięki temu wyróżnieniu możliwe jest zbadanie artefaktów w taki sposób, aby wyróżnić ich charakterystyczne elementy i struktury oraz dowieść występowania retorycznego aspektu twórczości improwizowanej”¹²⁵ W dalszych częściach pracy będę przywoływał argumenty na rzecz potwierdzenia tych słów. Zanim to jednak nastąpi, konieczne jest ukazanie, co dokładnie rozumiem przez retoryczny aspekt twórczości choreograficznej (nie tylko improwizowanej).

¹²⁵ Tamże.

Rozdział II

Retoryczność dzieła choreograficznego

*Niebezpieczeństwo dla rozumu, jakie niesie ze sobą retoryka,
tkwi nie tylko w zgubnej sile perswazji (...)*¹²⁶

M. Rusinek

Heinrich Lausberg swoją klasyczną pracę dotyczącą wykładu całej dostępnej wiedzy na temat teorii retoryki¹²⁷ rozpoczyna od przywołania pewnego szczególnego spojrzenia na pojęcie sztuki. Owa *ars* dla autora jest uporządkowanym procesem, który zmierza do doskonałości i który może pojawić się naturalnie i w ten sposób korespondować z naturalnym biegiem wydarzeń - bądź przez przypadek, *τύχη* (*tyche*), bądź jako efekt przemyślanego działania, *τέχνη* (*ars = téchne*) istoty rozumnej. Sztuka jednak nie zawsze pojawia się naturalnie. Często jest *sztucznie* tworzona. Co znaczące, działanie, które nie odpowiada naturalnemu biegowi wydarzeń, nie może zaistnieć bez współdziału φύσις, *physis*. Chodzi jednak o to, aby owym współdziałaniem *physis* i *téchne* w sposób planowy pokierować¹²⁸. W mojej opinii to szczególne objaśnienie istoty sztuki autorstwa anonimowego autora traktatu *Rhetorica ad Herennium*, przywoływanego przez Lausberga jednego z najważniejszych antycznych dzieł na temat retoryki, odnosi się również do sztuki tańca.

Próba zaproponowania swoistego metajęzyka dla potrzeb badania dzieła choreograficznego w oparciu o teorię i narzędzia retoryki jest podstawowym przedmiotem niniejszej rozprawy. Niniejszy rozdział ma na celu zarysowanie ogólnego retorycznego horyzontu tej próby, by czytelnik zyskał wiedzę o tradycjach, z których ona czerpie

Retoryka jest, w mojej interpretacji, z jednej strony klasyczną teorią i dziedziną wiedzy, którą częściowo będę przybliżał, z drugiej zaś – opisuje pewną naturalną właściwość procesu komunikowania, zwaną właśnie przywołaną w tytule tego podrozdziału

¹²⁶ Rusinek, *Między retoryką ...*, s. 9.

¹²⁷ H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002, s. 19.

¹²⁸ Por. *Ad C. Herennium : de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, red. H. Caplan, Harvard University Press, London 1954, s. 232.

retorycznością. Jak sądzę retoryka ma zastosowanie nie tylko do komunikatu związanego z językiem werbalnym *sensu stricto*, ale każdego komunikatu skierowanego intencjonalnie do odbiorcy, jakim jest każde dzieło sztuki i szerzej – dowolny tekst kultury. Moim głównym celem jest w tym kontekście nakreślenie warunków możliwości mówienia o retoryczności dzieła choreograficznego jako tekstu kultury właśnie. Szczególnie istotna na tym gruncie jest dla mnie idea perswazyjności emocji jako swoistego motoru retoryczności.

Zdaniem Rusinka między retoryką a retorycznością zachodzą niejednoznaczne relacje. Nie sprowadzają się one do prostej opozycji, która mogłaby zostać poddana dialektycznej syntezie. To raczej związek oparty na nieustannym podważaniu autorytetu drugiej strony. Przy czym obie istnieją za cenę wzajemnej koegzystencji: ani retoryka nie może pozbyć się ze swojego dyskursu retoryczności, ani też retoryczność nie może zaistnieć bez metajęzyka retoryki¹²⁹. Poniżej postaram się ten proces poddać dekonstrukcji, równocześnie wprowadzając czytelnika w arkana współczesnej (ale i klasycznej) retoryki rozumianej jako dyscyplina badawcza.

1. Spektakl taneczny jako komunikat w ujęciu krytyki retorycznej

Jakub Z. Lichański w przedmowie do książki Kingi Dobrowolskiej *Budowniczy złotych mostów. Leśmian i retoryczna krytyka metafor* wskazuje, że odbiorcy wystarcza zazwyczaj obcowanie z dziełem konkretnego twórcy, samo doświadczanie przejawu jego sztuki, lecz z perspektywy badawczej chcielibyśmy nade wszystko zrozumieć mechanizm tworzenia owej artystycznej wizji¹³⁰. Innymi słowy – nie tylko z czym mamy do czynienia, czym to coś, zwane spektaklem, jest i co za jego pomocą twórca ma nam do powiedzenia, ale też - jak, mówiąc w największym możliwym uproszczeniu, zostało to stworzone?

W pierwszej części niniejszego rozdziału chciałbym przyjrzeć się narzędziom, które do badań tańca wprost możemy wnieść z dziedziny krytyki retorycznej, ze szczególnym uwzględnieniem myśli badaczy współtworzących nurt tzw. krytyki metafor¹³¹. Uważam, że jest to szczególnie ciekawa i adekwatna do moich celów badawczych perspektywa.

¹²⁹ Por. Rusinek, *Między retoryką...*, s. 10.

¹³⁰ Zob. J. Z. Lichański, *Przedmowa*, w: K. Dobrowolska, *Budowniczy złotych mostów. Leśmian i retoryczna krytyka metafor*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2013, s. 7.

¹³¹ Por. S. K. Foss, *Rhetorical Criticism: Exploration and Practice*, Waveland Press Inc., Long Grove, IL, 2004, s. 299–331; również: J. Z. Lichański, *Krytyka retoryczna — wprowadzenie do metody*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, z. 2, s. 279–301.

Ponieważ w swoich rozważaniach odwoływać się będę także w ogromnej mierze do myśli mistrzów antyku, pozwolę sobie na początku zauważyć w ślad za nimi, że to właśnie sztuka retoryki - *téchne rhetorike* jest tym właściwym narzędziem, które służy zarówno do badania, jak i do tworzenia wszelkich wypowiedzi językowych, w tym – artystycznych. Jakub Z. Lichański stwierdza nawet, że sztuka/nauka retoryki była w opinii starożytnych w tym względzie narzędziem jedynym¹³².

Lichański przytacza zdanie Filodemos z Gadary, który stwierdza, że: „Retoryka jest to sztuka pisania i wygłaszania mów epideiktycznych”. Autor rozwija tę myśl, przywołując rozważania Krystyny Bartol, która w swoim opracowaniu na temat dzieł tego antycznego poety i filozofa zwraca uwagę, że pisząc o retoryce: „Filodemos ogranicza się w zasadzie do jej odmiany epideiktycznej, tzn. popisowej, nastawionej na wywołanie u odbiorcy przeżyć estetycznych. Tylko ten rodzaj uważa za sztukę (*téchne*) opartą – jak poezja i medycyna – na ściśle określonych zasadach i prawidłach”¹³³.

Lichański podkreśla, że pogląd ten nie jest w dziejach retoryki odosobniony; zarówno u Arystotelesa, jak u Kwintyliana i Dionizjusza z Halikarnasu, również u Pseudo-Longinosa, odnajdziemy podobne uwagi. Z mojej perspektywy szczególnie ważne jest, że narzędzia retoryki już w antyku służyły też do analizy dzieła sztuki. Jak starałem się wskazać powyżej – nie tylko dzieła literackiego.

Kinga Dobrowolska czyni ten problem głównym przedmiotem swoich rozważań¹³⁴. Według autorki *Budowniczego złotych mostów* to właśnie krytyka retoryczna pozwala podjąć próbę zrozumienia oraz skutecznej analizy i opisanie mechanizmów rządzących twórczością. Dobrowolska wskazuje w tym kontekście na rolę jednego z czołowych współczesnych badaczy retoryki, Ivora Armstronga Richardsa¹³⁵, który przyczynił się do ogromnej zmiany, jaka zaszła w badaniach nad metaforą, co doprowadziło do powstania takich ujęć, jak to przyjęte przez kognitywizm, i później wykorzystania ich w tworzeniu metody badania m. in. tekstów literackich¹³⁶. Metoda ta, opisana szczegółowo przez Sonję K. Foss, należy do wciąż dynamicznie rozwijającej się przez prawie sto ostatnich lat krytyki retorycznej, która dostarcza nam narzędzi badania wielu aspektów dzieł sztuki, a więc i spektaklu teatru tańca.

¹³² Zob. J. Z. Lichański, *Przedmowa*, w: K. Dobrowolska, *Budowniczego złotych...*, s. 8.

¹³³ Por. K. Bartol, *Literat z ogrodu Epikura* w: Filodemos, *O muzyce. O utworach poetyckich. Epigramy*, tłum., wstęp, opr. K. Bartol, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002, s. 25.

¹³⁴ Dobrowolska, *Budowniczego złotych...*

¹³⁵ Zob. I. A. Richards, *Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, Oxford 1965.

¹³⁶ Dobrowolska, *Budowniczego złotych...*, s. 12.

Rhetorical criticism, czyli krytyka retoryczna jako termin pojawia się po raz pierwszy w 1925 roku za sprawą Herberta A. Wichelnsa i od tego momentu jest stale obecna w amerykańskich badaniach¹³⁷. Dobrowolska zaznacza, że termin „krytyka retoryczna” nie odnosi się do jednej konkretnej szkoły lub metody badawczej, ale obejmuje kilka szkół i nurtów, które łączy to samo ogólne założenie. Sprowadza się ono do stwierdzenia, że świadome użycie przez nadawcę języka lub innych narzędzi czy też środków, odpowiedź adresata, sytuacja i kontekst wypowiedzi mają wpływ na kształtowanie ludzkich myśli, uczuć, zachowań.

Opisując złożoność sytuacji retorycznej, Dobrowolska opiera się głównie na pracy Davida Goodwina¹³⁸ oraz na artykule Anny Jaroszyńskiej¹³⁹. Kluczowe są według nich trzy elementy: nadawca, czyli mówca bądź twórca, przekaz – tekst, a w naszym przypadku spektakl, oraz okoliczności, w jakich przekaz ten powstaje oraz jest realizowany. W tym ostatnim zawierają się kwestie dotyczące odbiorcy tekstu, tj. audytorium lub widownia, co sprawia, że możliwe są różnorakie podejścia do badanego problemu. Niektórzy badacze skupiają się przede wszystkim na samym tekście, jego formie i możliwościach wpłynięcia na odbiorcę, niektórzy na nadawcy, inni zaś na kontekście lub sytuacji, w jakiej komunikat powstał bądź został wygłoszony, jeszcze inni właśnie na audytorium. Wielość możliwych perspektyw badawczych powoduje, że różni krytycy stawiają przed sobą różne cele i tworzą różne metody analizy krytycznej¹⁴⁰.

Dobrowolska wskazuje na wiek XX jako na czas intensywnego rozwoju krytyki retorycznej, licznych dyskusji i wynikających z nich zmian dotyczących definicji, teorii i metodologii, składających się na tę dyscyplinę. Co dla nas ważne, wiele współczesnych teorii i wynikających z nich definicji włącza w obręb zainteresowania krytyki retorycznej wszystkie rodzaje tekstów, nie tylko te tradycyjnie uważane za retoryczne¹⁴¹.

¹³⁷ Por. H. A. Wichelns, *The Literary Criticism of Oratory*, w: *Studies in Rhetoric and Public Speaking in Honor of James Albert Winans*, red. A. D. Drummond, Century Company, New York 1925; S. K. Foss, *Rhetorical Criticism*; A. D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna w Stanach Zjednoczonych Ameryki. Zarys dziejów i najnowsze kierunki rozwojowe*, „Pamiętnik Literacki”, 1988, z. 3; J. Z. Lichański, *Retoryka od renesansu do współczesności – tradycja i innowacja*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2007, s. 113; tegoż, *Krytyka retoryczna: wprowadzenie do metody*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 2011, 54, z. 2 (108), s. 267-301.

¹³⁸ Zob. D. Goodwin, *Rhetorical Criticism*, w: *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*, red. I. R. Makaryk, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London 2000.

¹³⁹ Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna...*

¹⁴⁰ Dobrowolska, *Budowniczy złotych...*, s. 92.

¹⁴¹ Tamże, s. 93.

Krytyka retoryczna według Dobrowolskiej stawia przed sobą przede wszystkim dwa zadania. Tym pierwszym jest próba zrozumienia, w jaki sposób dyskurs retoryczny inicjuje i utrzymuje zmiany w nadawcy, odbiorcy i środowisku komunikacyjnym. Drugie dotyczy narzędzi, procesu twórczego i wszystkiego, co służyć może, jak ujmuję to autorka, „udoskonaleniu dyskursu”¹⁴². Krytycy zajmujący się pierwszą kwestią odwołują się do teorii retorycznych, które często rozwijają i modyfikują, udostępniając zespół ogólnych zasad dających się zastosować do analizy konkretnych aktów retorycznych. Obecnie istnieje wiele metod, z których korzysta krytyka retoryczna: od koncepcji Arystotelesa do pentady dramatycznej Kennetha Burke’a, a wielość metod odzwierciedla wielość sposobów rozumienia dyskursu¹⁴³. Natomiast w celu jego udoskonalenia krytycy zajmujący się drugim z wymienionych na początku akapitu zadań skupiają się na wytworzeniu praktycznych narzędzi, z których można korzystać w pracy nad tekstem lub mową: opracowują techniki analiz, zbiory powszechnie cytowanych źródeł, kryteria oceny.

„Metody – pisze Dobrowolska – jakimi posługuje się krytyka retoryczna, różnią się w zależności od przyjętej definicji samej krytyki. Niektórzy są skłonni traktować ją jako odnoszącą się tylko do tekstów z założenia perswazyjnych, inni uważają, że umożliwia badanie wszystkich rodzajów tekstów [podkr. P. S.]. Krytycy należący do pierwszej grupy analizują teksty retoryczne, takie jak kazania, mowy sądowe i polemiczne. Tak rozumiana krytyka w zakres dyskursu włącza przekonywanie i wiąże go z intencją nadawcy”¹⁴⁴. Drugie, szersze rozumienie zadań krytyki retorycznej pozwala na zajmowanie się badaniem wymiaru retorycznego zróżnicowanych i różnorodnych tekstów. Tak rozumiana krytyka czerpie z wielu szkół i dziedzin, m.in. Nowej Krytyki, strukturalizmu, teorii komunikacji, dekonstrukcjonizmu, a także z innych dyscyplin w tym psychologii, socjologii, antropologii, lingwistyki i estetyki. Od innych szkół i dyscyplin oddziela ją nacisk kładziony na relacje nadawcy, odbiorcy i sytuacji nadawczej oraz zachodzące w tych relacjach zmiany spowodowane przez badany dyskurs.

Jak wskazuje Dobrowolska, współczesnych krytyków retorycznych, którzy akceptują założenie o wielości możliwych podejść składających się na tę dyscyplinę, łączy kilka fundamentalnych założeń. Pierwsze z nich to założenie, że rzeczywistość jest strukturą społeczną i jako taka nieustannie wpływa na język, zmieniając go, ale sama też jest przez

¹⁴² Tamże.

¹⁴³ Na temat różnych nurtów współczesnej krytyki retorycznej por. C. M. Ornatowski ., *Nauczanie retoryki w USA: orientacje, założenia, praktyka*, w: *Uwieść słowem, czyli retoryka stosowana*, red. J. Z. Lichański, Wyd. DiG, Warszawa 2003, a także , Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna...* oraz Foss, *Rhetorical Criticism...*

¹⁴⁴ Dobrowolska, *Budowniczy złotych...*, s. 93.

nego zmieniana. Drugie, że w każdym dyskursie można odkryć obecność retorycznych interakcji uwarunkowanych różnymi siłami i wpływami. Trzeci aspekt to taki, że w akcie krytyki najważniejsza jest sama osoba krytyka, co oznacza, że teoria ma za zadanie odzwierciedlać jego poglądy, a nie je kształtować. Wreszcie, co dla mnie szczególnie istotne, jako że rzeczywistość i założenia teoretyczne jej dotyczące nieustannie się zmieniają, żadna przyjęta wcześniej metoda nie może jednoznacznie uściślić, jak ani co należy analizować, a co nie. Podejście krytyczne musi zatem zawsze przewidywać zmianę i dostosowywać się, włączając w technikę analityczną nowe perspektywy oraz być otwartym na inne, być może nieoczywiste dziedziny. Takie właśnie jak dziedzina teatru tańca.

Według Dobrowolskiej, krytycy reprezentujący to ostatnie założenie preferują wyselekcjonowanie najlepszych czynników i osiągnięć różnych systemów wartości, co w połączeniu z wykorzystaniem indywidualnego doświadczenia retorycznego ma pozwolić na lepszy opis wybranego przez siebie przedmiotu badania. Krytyk w tym ujęciu staje się współuczestnikiem aktu retorycznego i ma prawo indywidualnie go oceniać. O tej grupie badaczy mówi się czasem jako o przedstawicielach nurtu eklektycznego¹⁴⁵.

Te podejścia, które mimo wszystko szukają ujednoliconej teorii i metody, nie sięgają już do źródeł klasycznych. Niektóre czerpią inspiracje z nurtu nazywanego „język–działanie” (ang. *language–action*), którego podstawę stanowią między innymi teorie wspomnianego wyżej Ivora A. Richardsa, a także semantyków, takich jak np. Alfred Korzybski. Zastosowanie tu znajdują również teorie aktów mowy Johna Lanshawa Austina i Johna Searle’a¹⁴⁶. Wszystkich wymienionych badaczy łączy dążenie do odkrycia schematów językowych mowy lub tekstu, a celem jest analiza i rozumienie mechanizmów działania tzw. aktu retorycznego¹⁴⁷.

Tak zwany nurt dramaturgiczny, który zdobył wielu zwolenników, interpretatorów i naśladowców, powstał dzięki pracom Kennetha Burke’a¹⁴⁸. Retoryczną filozofię leżącą u podstaw tego kierunku przedstawiła po raz pierwszy Marie Hochmuth Nichols w 1952 roku w piśmie „The Quarterly Journal of Speech”¹⁴⁹. W tej koncepcji język postrzegany jest jako

¹⁴⁵ Tamże, s. 98.

¹⁴⁶ Zob. R. Weaver, *The Ethics of Rhetoric*, Henry Regner Company, Chicago 1953; Richards, *Philosophy of Rhetoric*...

¹⁴⁷ Zob. Goodwin, *Rhetorical Criticism*..., s. 177; por. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna*..., s. 104.

¹⁴⁸ Zob. m.in. K. Burke, *Dramatism*, w: *International Encyclopedia of the Social Sciences*, red. D. L. Sills, The Macmillan Company and The Free Press, New York 1968; idem, *Rhetoric, Poetics and Philosophy*, w: *Rhetoric, Philosophy, and Literature: An Exploration*, red. D. M. Burks, West Lafayette 1978.

¹⁴⁹ Por. M. H. Nichols, *Kenneth Burke and the „New Rhetoric”*, „The Quarterly Journal of Speech”, 1952, nr 38.

system symboli słownych, które „umożliwiają odpowiedź na sytuację, jakie wywołuje dramaturgiczne w swojej naturze społeczeństwo”¹⁵⁰. Funkcją retoryki jest przede wszystkim użycie słów przez człowieka (ang. *human agent*), by kształtować postawy lub wywoływać działania innych ludzi. Człowiek funkcjonuje wewnątrz hierarchicznej struktury społecznej, której zasady może akceptować lub odrzucać — swoją postawę może wyrazić przez symboliczne użycie języka¹⁵¹.

Jednym z najważniejszych pojęć i kategorii, należących do retorycznej filozofii Burke’a jest identyfikacja (*identification*). Następuje ona w wyniku utożsamienia się z czyimiś poglądami lub interesami, pozwala na charakteryzowanie społeczeństwa w zależności od postaw kształtowanych przez mówcę, umożliwia analizę symboli słownych użytych dla wywarcia wrażenia na poszczególnych grupach społecznych. Burke wskazywał, że umiejętne użycie różnych tropów i figur umożliwia wyzwolenie u słuchacza czysto formalnej akceptacji (niezależnej od treści), która potem posłuży do identyfikacji z poglądami wyrażanymi przez mówcę. „Proces ten rozpoczyna się od pobudzenia słuchacza do uczestnictwa w formie jako siedlisku apelu o charakterze »uniwersalnym«, a jego dalszym etapem jest próba włączenia w to »uniwersum« konkretnego i partykularnego twierdzenia”¹⁵².

Tłumacząc mechanikę procesu identyfikacji retorycznej, badacz dużą rolę przyznaje również takiemu oddziaływaniu na słuchacza, które wprawia go w uniesienie i powoduje, że czuje się on współtwórcą mowy i tym bardziej ją przeżywa¹⁵³. Ma to ścisły związek z poglądami antycznego retora Pseudo-Longinosa, którego tezę i ich współczesnej recepcji przyjrzymy się bliżej w następnym podrozdziale.

Najważniejszą metodą postępowania wprowadzoną przez Burke’a jest tak zwana pentada retoryczna; terminologia z nią związana została powszechnie przyjęta we współczesnych badaniach nad retoryką (i nie tylko). Amerykański badacz stara się przede wszystkim wyjaśnić każdą potencjalnie retoryczną sytuację przez znalezienie odpowiedzi na pięć podstawowych pytań i wprowadzając dzięki temu tyleż samo kluczowych pojęć. Owe pytania to odpowiednio: co się konkretnie wydarzyło? (*act*); kiedy i gdzie to się stało? (*scene*); kto to zrobił? (*agent*); w jaki sposób? (*agency*) oraz dlaczego to się wydarzyło bądź zostało dokonane? (*purpose*). Do scharakteryzowania i analizy poszczególnych elementów Burke wykorzystuje założenia różnych filozofii. Jak referuje poglądy badacza Anna

¹⁵⁰ Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna...*, s. 107.

¹⁵¹ Zob. Dobrowolska, *Budowniczy złotych...*, s. 99.

¹⁵² K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, w: *Retoryka*, red. M. Skwara, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 51.

¹⁵³ Tamże, s. 48.

Jaroszyńska, najważniejszemu pojęciu, jakim jest *act*, przyporządkowany jest realizm, *scene* to głównie materializm, *agent* — idealizm, *agency* — pragmatyzm, zaś dziedziną właściwą dla *purpose* jest — mistycyzm¹⁵⁴. Samą metodę pentady porównywał Burke do dłoni, co symbolizować miałyby równoczesne współlistnienie różnych elementów w jedność. Metoda owa stała się nadzwyczaj popularna, a liczne teksty, które powstały dzięki jej zastosowaniu, rozwijały obserwacje jej autora, głównie te dotyczące dramaturgicznych właściwości funkcjonowania różnych aspektów życia i sytuacji społecznych¹⁵⁵.

Wpływ teorii i poglądów Burke’a nie ogranicza się do retoryki. Jego metoda wciąż silnie oddziałuje na różne inne dyscypliny badań humanistycznych, takie jak socjologia, teoria komunikacji, pedagogika czy krytyka literacka. Sama Jaroszyńska zwraca uwagę na szczególnie interesujące efekty zastosowania metod wypracowanych przez Burke’a i jego następców w krytyce teatralnej oraz „analizach tzw. tematów fantastycznych w procesach komunikacji społecznej”¹⁵⁶.

David Goodwin uważał, że najlepszym sposobem na zdefiniowanie różnic pomiędzy krytyką retoryczną i literacką jest odwołanie do postawy retorycznej¹⁵⁷. Na przykład Nowy Krytycyzm podobnie jak krytyka retoryczna kładzie nacisk na badanie samego tekstu i jego formy, ale odrzuca ważne dla krytyki retorycznej zagadnienia dotyczące takich problemów, jak pytanie, co kieruje mówcą oraz jak dany tekst wpływa na odbiorców. Podobnie niektóre aspekty strukturalizmu i dekonstrukcjonizmu przypominają krytykę retoryczną: pierwszy w swym skupieniu na znakach, języku i możliwościach interpretacji, drugi w zajmowaniu się badaniem każdego rodzaju tekstów, nie tylko dzieł literackich, pod kątem założeń i znaczeń. Elementy odróżniające strukturalizm i dekonstrukcję od krytyki retorycznej są jednak znaczące. W przeciwieństwie do strukturalistów krytycy retoryczni interesują się symbolicznymi i komunikacyjnymi aspektami języka, badając kwestie pozajęzykowe: reakcję odbiorców oraz intencje autora. W opozycji do dekonstrukcjonistów krytycy retoryczni zakładają, że komunikat retoryczny zarówno wyraża intencje autora-nadawcy, jak i potrafi, zgodnie z funkcją perswazyjną, kształtować zachowania odbiorcy¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna...*, s. 107.

¹⁵⁵ Tamże, s. 108.

¹⁵⁶ Tamże, s. 106. Zob. również J. Y. Fisher, *A Burkean Analysis of the Rhetorical Dimensions of a Multiple Murder and Suicide*, „Quarterly Journal of Speech”, 1974, nr 60; C. A. Berthold, *Kenneth Burke’s Cluster-Agon Method: Its Development and Application*, „Central States Speech Journal”, 1976, nr 27/19.

¹⁵⁷ Goodwin, *Rhetorical Criticism...*, s. 177.

¹⁵⁸ Tamże.

W latach 60. XX wieku zaczął się w retoryce formować nurt ekspresywistyczny, zwany również neoplatoniskim. Ekspresywizm w kontekście krytyki retorycznej Cezary Ornatowski wywodzi z XIX-wiecznego transcendentalizmu Ralph Waldo Emersona, zaś korzenie filozoficzne prowadzi aż do idealizmu Platona¹⁵⁹. Związany z ekspresywizmem jest wyszczególniony przez Ornatowskiego nurt epistemologiczny, który w centrum swojego zainteresowania umieszcza inwencję, choć kompozycja i elokucja także odgrywają ważną rolę w kształtowaniu znaczeń i interpretacji. Obszar *inventio* rozumiany jest w tym kontekście jako odkrywanie czy też tworzenie i artykulacja znaczeń, interpretacji i treści. Podstawy epistemologii zostały w tym nurcie badawczym wywiedzione z pragmatyzmu Johna Deweya i Williama Jamesa, symbolizmu Ernsta Cassirera i Suzanne Langer oraz prac wspomnianych już wcześniej retorów – I. A. Richardsa i Kennetha Burke’a¹⁶⁰. Celem retoryki według tej metody jest „aktywne współtworzenie (zawsze zmiennych i ciągle wymagających wysiłku) prawd i znaczeń, którymi ująć można by stale zmieniającą się (i z natury rzeczy tylko umowną) rzeczywistość na rzecz lepszego jej rozumienia i opanowania”¹⁶¹. Retoryka epistemologiczna zajmuje się głównie problematyką wiedzy, percepcji i znaczenia, a nauczanie w tym duchu skupia się na takich kwestiach, jak analiza problemów komunikacyjnych lub barier w porozumiewaniu się, analiza zjawiska lub sytuacji z różnych punktów widzenia, a także samych zjawisk i sytuacji oraz ich możliwych konsekwencji. Również retoryka kognitywna, podobna w swych założeniach do epistemologicznej, interesuje się percepcją i znaczeniem, a koncentruje się na formowaniu i efektywnym przekazie wiedzy w celach perswazyjnych.

Z kolei tradycja oratorsko-komunikacyjna sięga początku XX w. i według Ornatowskiego wywodzi się z połączenia krytyki literackiej z refleksją nad znaczeniem i psychologicznymi problemami odbioru tekstu¹⁶². To ujęcie zdominowane jest przez właściwą krytykę retoryczną, zaś „nauczanie retoryki wedle tej tradycji to w zasadzie nauczanie krytycznych metod analizy tekstu”¹⁶³.

Jak podkreśla autor *Nauczania retoryki w USA*, tekst jako przedmiot badań rozumiany jest w tym nurcie bardzo szeroko: może to być tekst zarówno mówiony, jak i pisany, wizualny lub przyjmujący inne formy. Co znaczące, cytowana wcześniej Sonja Foss przywołuje w tym

¹⁵⁹Por. Ornatowski, *Nauczanie retoryki*... s. 17.

¹⁶⁰ Tamże s. 19.

¹⁶¹ Tamże, s. 21.

¹⁶² Tamże, s. 13.

¹⁶³ Tamże.

kontekście również takie artefakty jak mapy, obiekty architektoniczne, pomniki czy wytwory techniki lub przedmioty użytkowe¹⁶⁴.

Dyskusja w tym obszarze na temat zakresu badań zaczęła się już w latach 60. XX wieku. Philip K. Tompkins sugerował wykorzystanie krytyki retorycznej do badania różnych dziedzin sztuki¹⁶⁵. Anna Jaroszyńska przywołuje ważny fakt zorganizowania w 1970 roku przez The Speech Communication Association dwóch konferencji w ramach narodowego projektu rozwoju retoryki, w trakcie których dyskutowali i postulaty badawcze formułowali najwybitniejsi przedstawiciele nauki amerykańskiej. Uczestnicy konferencji uważali, że powinno się rozszerzyć zakres badań krytyki retorycznej o różnego rodzaju teksty, zarówno dyskursywne, jak i niedyskursywne, wyrażane werbalnie i pozawerbalnie, np. slogany, gestykulację, śpiewy, pochody. Uważali oni, że krytyka retoryczna powinna być związana nie z jakimiś określonymi cechami badanego materiału, ale raczej specyficznym sposobem podejścia krytyka do rozmaitych zagadnień związanych z przedmiotem badań, rozważanie go w kategoriach jego siły przekonywania lub efektu perswazji – tak rozumiana krytyka retoryczna da się zastosować wobec każdego ludzkiego działania¹⁶⁶.

Jak widać, różne podejścia krytyczne spełniają odmienne zadania analityczne, badają różne aspekty tekstu, pozwalając zmienić perspektywę badawczą w zależności od potrzeb. Należy przy tym pamiętać, że metody krytyki retorycznej są głównie zorientowane na krytyczny obiór, analizę i ocenę, nie zaś na tworzenie tekstu. Chciałbym w tym miejscu w ramach wstępnego podsumowania wskazać niektóre spośród metod wyłożonych w cytowanym już kilkakrotnie podręczniku Sonji Foss¹⁶⁷, a mianowicie te, które wydają się znaczące dla kontekstu moich rozważań i głównego przedmiotu badawczego zainteresowania.

Pierwszą metodą krytyki retorycznej tekstu jest wspomniany już neoarystotelizm. Współcześnie metoda ta traci zwolenników na rzecz innych systemów, a jej popularność spada po fali krytyki w latach 60. XX wieku. Warto jednak pamiętać o tym, że to neoarystotelizm w głównej mierze posłużył do oddzielenia krytyki retorycznej od literackiej, a jego znajomość ułatwia zrozumienie innych nurtów krytyki retorycznej, jako że rozwijały się one przede wszystkim w reakcji na tę właśnie pierwszą metodę. Krytyk sięgający po nią stawia sobie przede wszystkim za zadanie ocenę efektu tekstu, wrażenie, jakie wywarł on na

¹⁶⁴ Por. Foss, *Rhetorical Criticism...*, s. 303 passim.

¹⁶⁵ Por. P. K. Tompkins, *The Rhetorical Criticism of Non-Oratorical Works*, „Quarterly Journal of Speech”, 1969, nr 55.

¹⁶⁶ Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna...*, s. 112.

¹⁶⁷ Por. Foss, *Rhetorical Criticism...*, s. 299 passim.

odbiorcy. Jej wybór jest podyktowany chęcią odpowiedzi na pytanie, czy retor użył dostępnych środków perswazji, by wywołać u odbiorcy pożądaną reakcję.

„Skojarzeniowa” krytyka retoryczna, nazywana po angielsku - *cluster criticism*, zajmuje się analizą głównych skojarzeń i symboli składających się na ładunek emocjonalny tekstu. Przyjrzymy się temu zagadnieniu bliżej w części poświęconej perswazyjności emocji. Metoda fantazyjno-tematyczna (ang. *fantasy-theme criticism*) zajmuje się badaniem wątków tematycznych tekstu, które tworzą jego „fantazję”, czyli swoistą wizję rzeczywistości¹⁶⁸. Ten sposób analizy tekstu został stworzony przez Ernesta G. Bormanna, a podstawą stały się dla niego wyniki badań Roberta Balesa i jego współpracowników, którzy zajmowali się komunikacją w małych grupach¹⁶⁹. Bormann opisuje proces, podczas którego Bales zaobserwował, że jednym ze sposobów komunikacji w grupach edukacyjnych jest tworzenie „fantazji” i swego rodzaju dramatyzacja sytuacji komunikacyjnych (ang. *dramatizing*). Przy czym fantazja jest tu rozumiana jako „kreatywna i imaginacyjna interpretacja zdarzeń”¹⁷⁰.

Procesy te następują, gdy jakiś komunikat przyciągnie uwagę poszczególnych osób i sprawi, że zaczynają czynnie uczestniczyć w tworzeniu obrazów lub działań, które wywołał komunikat. Bormann rozwinął te spostrzeżenia w teorię konwergencji symbolicznej (ang. *symbolic convergence theory*) i metodę „fantazyjno-tematyczną”, jaką można zastosować do wszystkich aktów retorycznych, w których wątki służą do tworzenia więzi między odbiorcami a komunikatem.

Teoria konwergencji symbolicznej opiera się na dwóch głównych założeniach: pierwsze to przekonanie, że akt komunikacyjny czy też retoryczny stwarza rzeczywistość; dokładnie w taki sposób, jak dzieje się w przypadku spektaklu teatru tańca. Takie rozumienie krytyki retorycznej, które reprezentuje również Sonja Foss, zakłada, że rzeczywistość nie jest raz na zawsze ustalona, ale zmienia się w zależności od sposobu, narzędzi czy też symboli, jakich użyjemy do jej opisu. Drugie założenie to takie postrzeganie retorycznej sytuacji komunikacyjnej, w którym symbole nie tylko tworzą rzeczywistość poszczególnych osób, ale również „połączenie znaczeń symboli stworzonych przez poszczególnych ludzi może skonstruować wspólną rzeczywistość lub komunikacyjną świadomość”¹⁷¹.

¹⁶⁸ Por. Ornatowski, *Nauczanie retoryki ...*, s. 14.

¹⁶⁹ Por. E.G. Bormann, *Fantasy and Rhetorical Vision: The Rhetorical Criticism of Social Reality*, „Quarterly Journal of Speech”, 1972, nr 58.

¹⁷⁰ Por. K. Foss, S. K. Foss, *The Status of Research on Women and Communication*, „Communication Quarterly”, 1983, nr 31, s. 110.

¹⁷¹ Dobrowolska, *Budowniczy złotych...*, s. 108.

W kontekście naszych rozważań na uwagę zasługuje również metoda narracyjna – *narrative criticism*, która pomaga interpretować dany tekst z punktu widzenia narracji. Korzenie tej metody sięgają już prac antycznych mistrzów tej miary co Arystoteles i Kwintyliusz, których poglądom przyjrzymy się bliżej w kolejnym podrozdziale. Tutaj ograniczę się jedynie do wskazania, że związane jest z nią podejście dramaturgiczne, zwane też pentadycznym (ang. *pentadic criticism*), które opiera się na wspomnianych pracach Kennetha Burke’a. Analiza generatywna wreszcie bada dany tekst jako całość oraz to, jaką rolę odgrywają poszczególne elementy w budowaniu i wyrażaniu zawartego w nim przekazu.

Podsumowując tę część naszych rozważań należy sprecyzować przyjmowane dla potrzeb niniejszej pracy rozumienie terminu i pojęcia „krytyka retoryczna”. Nieuchronnie bowiem sposób definiowania wpływa na przedmiot badań i zakres dziedziny, którą reprezentuje. Przy czym przy próbie sprecyzowania rozumienia pojęcia krytyki retorycznej w interesującym nas kontekście nie sposób uciec od problemu ze zdefiniowaniem samej retoryki. Spośród mnogości znacznie często różniących się od siebie definicji, do których w dalszych naszych rozważaniach siłą rzeczy będziemy nawiązywać, chciałbym w tym miejscu oprzeć się na rozumieniu prezentowanym przez Sonję Foss w przywoływanym wielokrotnie podręczniku *Rhetorical Criticism: Exploration and Practice*¹⁷².

Foss wiąże retorykę *stricto* z teorią komunikacji i w związku z tym definiuje ją jako wykorzystywanie przez ludzi symboli w celu porozumiewania się¹⁷³. Ta prosta definicja zawiera trzy kluczowe komponenty czy też wymiary (*dimensions*). Po pierwsze, twórcami komunikatów retorycznych są ludzie. Po drugie – podstawowym medium retoryki są dla Foss symbole, co kieruje naszą uwagę nieuchronnie w stronę sztuki. Po trzecie wreszcie – jako nadrzędny cel retoryki wskazuje Foss komunikację. Zgodnie zatem z myślą autorki krytyka retoryczna jest procesem, w który zaangażowany jest każdy, zaś działania, zachowania i wynikające z nich wiedza oraz zbiór doświadczeń dokonują się w wyniku pojawiania się i odbioru symboli. Przy czym – wytwarzanie i odbiór owych symboli dzieje się w rzeczywistości nieustannie. Próba analizy i zrozumienia, jaki konkretnie wpływ mają one na nas, w jaki sposób się to dokonuje i jak można ich używać świadomie – ten właśnie proces rozumie Foss jako krytykę retoryczną¹⁷⁴.

Co znaczące, symbole wydają się być postrzegane przez autorkę w sposób bliski strukturalizmowi jako ten rodzaj fenomenu, który reprezentuje coś innego niż on sam ze

¹⁷² Foss, *Rhetorical Criticism*...

¹⁷³ Foss, *The Status of Research ...*, s. 3.

¹⁷⁴ Tamże.

względem na wzajemną relację, skojarzenie lub konwencję. Symbol przy tym, jak wskazują badacze zagadnienia¹⁷⁵, różni się od innych typów znaku, które nie są zazwyczaj obiektem zainteresowania retoryki, przede wszystkim stopniem bezpośredniego powiązania z przedmiotem, który reprezentuje. Istotą symbolu jako znaku konwencjonalnego jest fakt, że pomiędzy nim a reprezentowanym przez niego przedmiotem nie ma żadnej bezpośredniej relacji. Co ważne, w procesie komunikacji znaki i symbole często są używane równocześnie i zamiennie, na przykład wtedy, gdy coś, co nie jest symbolem, może nim zostać celowo uczynione. W wielu przypadkach obiektom, które pierwotnie nie były związane z retoryką, nadaje się retoryczne znaczenie przez włączenie ich w działanie o charakterze retorycznym. Ponadto, pomimo że retoryka zakłada świadomy wybór symbolu i jego użycie, zdarza się, że przedmioty, które nie zostały w tej funkcji użyte przez twórcę, zostają przez odbiorców zinterpretowane symbolicznie. Jest to ciekawa sytuacja, z którą jednak nader często mamy do czynienia w sytuacjach odbioru i obcowania z dziełem choreograficznym, kiedy to publiczność dokonuje świadomego wyboru zinterpretowania danego obiektu czy też elementu jako aktu retorycznego, nawet wbrew pierwotnej intencji nadawcy.

Ponieważ dla Sonji Foss, podobnie jak dla piszącego te słowa, retoryka nie ogranicza się do dyskursu pisanego i mówionego, a właściwie formy oralne i piśmienne to niewielka część pola retorycznych zainteresowań, liczba form, jakie może przybrać symbol w tym *stricte* rozumieniu, jest praktycznie nieskończona. Sama Foss w obszar badania właściwy krytyce retorycznej włącza poezję, opowiadania, powieści, przemowy, dyskusje, lecz także - komiksy, programy telewizyjne, piosenki, reklamy, filmy, sztukę, a nawet – samochody i odzież (sic!). Wszystkie one są dla autorki formami retoryki i jako takie – siłą rzeczy podlegają retorycznej analizie. Konkretny, jednostkowy przedmiot analizy za pomocą metody reprezentowanych przez amerykańską badaczkę nazywa ona artefaktem i tym terminem również dla potrzeb niniejszej pracy chcę się posługiwać.

Trzeci spośród kluczowych elementów definicji Foss wskazuje pisząc, że głównym celem retoryki jest komunikacja. Jedną z komunikacyjnych funkcji retoryki jest również ta związana z poznaniem. Ponieważ dla Foss, która idzie tu śladem fenomenologów, rzeczywistość ta nie jest raz na zawsze ustalona, kształt i natura tejże rzeczywistości podlega zmianom w zależności od sposobu, w jaki ją poznajemy i jak o niej mówimy. Innymi słowy, i zgodnie z teorią Foss, w zależności od tego, jakich symboli użyjemy do jej opisanie. Nie wchodząc głębiej w odwieczną dyskusję na temat problemu istnienia i natury rzeczywistości

¹⁷⁵ Zob. Burzyńska, Markowski, *Teorie literatury...*, s. 242 *passim*.

obiektywnej, ograniczę się do stwierdzenia, że według amerykańskiej badaczki sposób mówienia o przedmiotach, zdarzeniach i wszelkich innych artefaktach kształtuje ich postrzeganie i sposób, w jaki funkcjonują one w świadomości odbiorcy. W zależności od tego, jak celowo sformułuje się retoryczny komunikat związany z daną sytuacją, wpłynie to zasadniczo na sposób jej postrzegania i ogół związanych z tym doświadczeń. Badanie takich właśnie mechanizmów postrzegam jako najważniejszą funkcję i cel metody retorycznej w odniesieniu do dzieła choreograficznego, w tym szczególnie jego aspektu perswazyjnego.

2. Retoryka muzyczna drogą do retoryki tanecznej

Zanim szczegółowo przyjrzymy się analizie dzieła choreograficznego z perspektywy retorycznej, spróbujmy przez analogię jeszcze mocniej umotywować podstawową hipotezę badawczą niniejszej rozprawy. Mam tu na myśli wykorzystanie retoryki muzycznej, szeroko rozumianych związków muzyki ze sztuką słowa oraz szczególnie ważną dla naszych rozważań kategorię *poetica musica* jako modelu myślenia również o retoryczności tańca. Skoro bowiem problematyka związków retoryki i muzyki ma tak silną tradycję i została również na gruncie polskiej teorii muzyki całkiem obszernie przebadana i doczekała się wielu interesujących publikacji, podobna perspektywa na gruncie sztuki tańca również może być absorbująca, choć pamiętać trzeba, że częścią dziedzictwa tańca współczesnego jest problematyzacja relacji między ruchem a dźwiękiem w duchu autonomii tego pierwszego.

O relacji retoryki z muzyką obszernie pisze George J. Buelow w *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*¹⁷⁶. Podkreśla on w pierwszym już zdaniu, że związki te szczególnie silne były w okresie baroku; w podobny sposób ujmują ten problem również polscy badacze zagadnienia. Przyjrzymy się w niniejszym podrozdziale niektórym spośród najważniejszych w tej materii rozważaniom.

Buelow podkreśla, że relacja pomiędzy retoryką a muzyką zawsze była nadzwyczaj silna, zaś wpływ zasad rządzących sztuką mówionego słowa jako zasadniczego komponentu sztuki muzyki był znaczący. Jednocześnie brytyjski badacz podkreśla, że związki *artes bene dicendi* z szeroko rozumianą dziedziną muzyki choć niby oczywiste, to nie do końca są

¹⁷⁶ G. J. Buelow, *Rhetoric and music*, w: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 1980, s. 793 passim.

jednak jasne¹⁷⁷. Zdaniem Buelowa ma to po części związek z faktem, że do pewnego momentu muzyka w naszym obszarze kulturowym była przeważnie wokalna, a zatem silnie związana ze słowem i śpiewanym tekstem. Dlatego też na twórczość czołowych kompozytorów silny wpływ miała teoria retoryki, rządząca relacją muzyki do wykonywanego tekstu.

Ten wpływ pozostał silny również w toku rozwoju niezależnej muzyki instrumentalnej. Zdaniem autora hasła w *The New Grove Dictionary*, problem powiązań obu dziedzin i wpływu sztuki retoryki na rzemiosło kompozytorskie wciąż pozostaje nie do końca zbadany i wiele spośród kluczowych kwestii wciąż wymaga wyjaśnienia. Jako jedną z przyczyn tego stanu rzeczy Buelow wskazuje na fakt, że mniej więcej od XIX wieku retoryka znika z programów powszechnej edukacji i zarówno kompozytorzy, jak i badacze nie są już w tej dziedzinie gruntownie kształceni.

Celem niniejszej rozprawy nie jest gruntowne badanie związków retoryki i muzyki w perspektywie diachronicznej i szczegółowe zajmowanie się historią zjawiska. Zaznaczmy zatem tylko, że każdy niemal tekst traktujący o tej problematyce, do którego autorowi niniejszej rozprawy udało się dotrzeć, podkreśla, jak silny był wpływ myśli i poglądów antycznych autorytetów na główne koncepcje z dziedziny komponowania muzyki. Wśród nich na pierwszym miejscu wymieniani są Arystotelesa, Marka Tulliusza Cyserona i Marka Fabiusza Kwintyliana. Zwłaszcza znaczące jest w tej materii ponowne odkrycie w 1416 roku głównego dzieła ostatniego z wymienionych, tj. *Institutio oratoria*¹⁷⁸. Główne tezy zawarte w podręczniku rzymskiego teoretyka były podstawą, na której budowały się wspólne relacje pomiędzy obiema dziedzinami. Kwintylian, podobnie jak wcześniej Arystoteles, podkreślał wspólnotę celów muzyki i *ars bene dicendi*, szczególnie tych związanych z poruszaniem i kontrolowaniem emocji słuchaczy.

(Na marginesie już teraz pozwolę sobie zauważyć, że cele te są zbieżne z tymi deklarowanymi przez Jacka Owczarka jako twórcę teatru tańca – *ut moveat* i bez wątpliwości *delectat*, tak w procesie budowania spektaklu, jak i w ekspresyjnej płaszczyźnie, zawartej w materii tanecznej dzieła choreograficznego.)

¹⁷⁷ Tamże.

¹⁷⁸ Tamże.

2.1 Źródła

Według Franciszka Wesołowskiego, drogi łączące muzykę z retoryką prowadzą naturalnie od starożytnej Grecji i Rzymu, poprzez średniowiecze, aż do początku wieku XIX¹⁷⁹. W scholastycznym *trivium* muzyka, gramatyka i retoryka należały do tzw. *artes dicendi* lub *artes sermonicales*. Wciąż jednak nie potrafimy wystarczająco dokładnie odpowiedzieć na pytanie, jaki był stosunek retoryki do ówczesnej praktyki muzycznej. Wesołowski wskazuje, że z pewnością chorał gregoriański notację neumatyczną zawdzięcza retorom i gramatykom wczesnego średniowiecza, którzy opatrywali swoje teksty znakami wskazującymi właściwą intonację i rozłożenie akcentów przy wygłaszaniu mowy¹⁸⁰.

Anna Moniuszko opisuje owo zbliżenie muzyki do *artes dicendi* i podkreśla, że spowodowało ono przeniesienie na grunt kompozycji wielu reguł panujących w dyscyplinach językowych¹⁸¹, w tym zasad retoryki jako narzędzia użytecznego dla wyrażania myśli w sposób uporządkowany i skuteczny. Proces twórczy przebiegać miał zgodnie z wyróżnionymi przez Kwintyliana w *Institutionis oratoriae* etapami¹⁸². Z niego przejęto, z nieznacznymi zmianami, całą terminologię stosowaną w retoryce renesansu i baroku, a stamtąd z kolei zaadaptowała ją retoryka muzyczna.

Zdaniem Wesołowskiego, wzorem dla retoryki średniowiecznej były również pisma Cicerona: *De Inventione*, *De Oratore* oraz *Orator*, a także jego mowy obrończe i oskarżycielskie, „kojarzące przejrzystość wywodu z jasnością języka i bogactwem ekspresji”¹⁸³. Ich wpływ był obecny i trwał nieprzerwanie także w następnych pokoleniach¹⁸⁴.

Podobnie opisuje tę kwestię Tomasz Górny. Wskazuje on, że związki muzyki z poezją sięgają samych początków europejskiej cywilizacji¹⁸⁵. Jednak to za sprawą renesansowych badań nad kulturą antyczną zwrócono na tę problematykę baczniejszą uwagę. „Dla średniowiecznych scholastyków słowo było (...) środkiem przekazywania doktryny, a zatem

¹⁷⁹ Zob. F. Wesołowski, *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, „Zeszyty Naukowe. Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu”, 1995, nr 65, s. 21.

¹⁸⁰ Por. G. J. Buelow, *Music, Rhetoric, and the Concept of the Affections: A Selective Bibliography*, <https://www.jstor.org/stable/895972> (dostęp: 24.08.2024).

¹⁸¹ A. Moniuszko, *Retoryka muzyczna jako wstęp do zrozumienia i interpretacji dzieł oratoryjnych epoki baroku*, w: *Tożsamość muzyki sakralnej w dialogu z kulturą współczesną*, red. J. Bramorski, Akademia Muzyczna, Gdańsk 2017, s. 113.

¹⁸² Tamże.

¹⁸³ Wesołowski, *Wprowadzenie...*, s. 21.

¹⁸⁴ Tamże.

¹⁸⁵ Zob. T. Górny, *Związki retoryki i muzyki – kantata Christ lag in Todesbanden Jana Sebastiana Bacha*, „Ruch Literacki”, 2012, z. 6 (315).

miało głównie wartość poznawczą, natomiast dla renesansowych humanistów język stanowił odzwierciedlenie ludzkiej natury i dlatego powinien odwoływać się nie tylko do rozumu, ale również do uczuć i wyobraźni”¹⁸⁶. Jednocześnie muzyka, tradycyjnie należąca obok arytmetyki, geometrii i astronomii do stopnia *quadrivium* w procesie kształcenia w dziedzinie *artes liberales*, zaczyna zbliżać się do *trivium*, czyli sztuk „językowych”.

2.2 *Poetica musica*

Tomasz Jeż w swoich rozważaniach o znaczeniu cezury roku 1600 w historii muzyki podkreśla, że to, co w twórczości wielu czołowych kompozytorów owego czasu, m. in. Josquina des Pres, budziło szczególny zachwyt, określało się wtedy mianem *musica poetica*, rozumianej jako idea muzyki stanowiącej organiczną jedność z tekstem słownym¹⁸⁷. Hołdujący tej idei autorzy wyrażali przekonanie, że muzyka, jak zaznaczył to wyżej Tomasz Górny, ze swojej natury bliższa jest sztukom domeny *trivium* niż dyscyplinom *quadrivium*. W podobny sposób wypowiadali się także sami kompozytorzy, którzy potwierdzali, że istotą nowego stylu czy też zwyczaju jest właśnie przekonanie o bliźniaczej naturze poezji i muzyki oraz wynikająca stąd zależność sztuki dźwięku od sztuki słowa. „Co ciekawe, pojęcie *musica poetica* pojawia się równie często w pracach teoretycznych XVII w., szczególnie u tych autorów, którzy zarazem kodyfikują zasady posługiwania się retoryką muzyczną”¹⁸⁸.

Tomasz Jasiński w książce o polskiej retoryce muzycznej czasu baroku¹⁸⁹ opisuje rozważane tu zagadnienie w szczególny sposób. Są bowiem takie manifestacje muzyczne, które „przedstawiają sobą niepowtarzalny świat wypowiedzi artystycznej, jawiący się – zwłaszcza z długodystansowej perspektywy – jako przedmiot odrębny, znajdujący oparcie w sobie właściwej, oryginalnej poetyce. Poetyka ta może wyrastać z założeń konstrukcyjnych, z koncepcji stylu, celów estetycznych, powiązań z innymi dziedzinami sztuki, z ideałów brzmieniowych, pojmowania czasu muzycznego”¹⁹⁰.

Jeśli w centrum zainteresowań pojawia się perspektywa semantyczna i semiotyczna, zdaniem autora doniosła oraz zawsze fascynująca i nieodgadniona, kiedy stawiane są pytania o znaczenie muzyki, to bez wątpienia jako pierwszy obszar tego rodzaju refleksji wyłania się

¹⁸⁶ Tamże, s. 793.

¹⁸⁷ T. Jeż, *O (nie)przydatności cezury roku 1600 w historii muzyki*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, 2021, z. 11(14), s. 52.

¹⁸⁸ Tamże, s. 54.

¹⁸⁹ T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Polihymnia, Lublin 2009.

¹⁹⁰ Tamże, s. 7.

barokowa sztuka retoryki muzycznej¹⁹¹. Sztuka owa według Jasińskiego wyznacza obszar jednego z najważniejszych związków, jaki zaistniał między kompozycją muzyczną a słowem. Uzyskał on swoją pełnię w baroku, konstytuując się w zjawisko retoryki muzycznej, która zyskała rangę naczelnej dyrektywy procesu twórczego [podkr. P. S.]. Celem nadrzędnym owej muzycznej *artis oratoriae* miało być „odpowiednie zbudowanie dźwiękowej interpretacji słowa”¹⁹².

Jednym z najistotniejszych rezultatów tych przeobrażeń było to, że muzyka polifoniczna właściwa dla tej epoki weszła w symbiozę z tekstem, zrosła się ze słowem, zarówno w jego aspekcie gramatycznym i akcentuacyjnym, jak i w dużym stopniu – wyrazowym. Muzyka stała się *par excellence* „wokalna” w tym sensie, że jej kształt począł wyrastać z materii słownej.

Jak jednak zaznacza Jasiński, znacznie ważniejszym zjawiskiem stało się tzw. malarstwo dźwiękowe [podkr. P. S.], oparte na idei ilustracji znaczeń niesionych przez słowa i muzyczna onomatopeja, mająca na celu m.in. szeroko rozumiane naśladowanie natury. Przy czym zjawisko to nie miało się wcale, jak można by sądzić, ograniczać tylko do prostego imitowania odgłosów przyrody. Pod opisywanym przez Jasińskiego pojęciem *imitazione della natura* kryło się przede wszystkim naśladowanie wielorakich sensów zawartych w słowach opracowanego muzycznie tekstu. Sytuuje się ono tym samym w pobliżu kategorii *imitazione delle parole*¹⁹³. W obu tych konwencjach odwoływano się zatem do uchwycenia podobieństw lub analogii między kształtami muzycznymi a różnymi emanacjami świata pozamuzycznego.

Równie ważną formą kreowania warstwy ekspresyjnej stała się też swoista dźwiękowa interpretacja słowa i tekstu. Struktura muzyczna mogła, na zasadzie dźwiękowo-tekstowej odpowiedniości, wyrazić określoną strukturę semantyczną tekstu, zaakcentować jej doniosłość, znaczenie, a także siłę emocjonalną i sens etyczny.

Goerge Buelow podkreśla wpływ prac niemieckiego teoretyka muzyki Joachima Burmeistera na tego typu poglądy. W swoich tekstach *Hypomnematum musicae* oraz *Musica poetica*, opublikowanych odpowiednio w 1599 i w 1606 roku¹⁹⁴, jako pierwszy zaprezentował Burmeister tak ściśle sformułowane zasady i systematykę teorii, która zaowocowała tym, że „co najmniej od początków XVII wieku retoryka przenikała każdy aspekt myśli

¹⁹¹ Tamże.

¹⁹² Tamże

¹⁹³ Tamże, s. 12.

¹⁹⁴ Buelow, *Musica...*, s. 793.

muzycznej”¹⁹⁵, obejmującej zarówno zasady dotyczące stylów i form, jak i zasady ekspresji oraz kompozycji, a także zagadnienia dotyczące praktyki wykonawczej.

Opisując ten proces, Tomasz Jasiński wskazuje na określone typy struktury muzycznej, mianowicie figury. Zostają one niejako przypisane odpowiednim znaczeniom i afektom niesionym przez tekst słowny. Skutkiem tego, po pewnym czasie i „prawem ustawicznej fiksacji, stają się nośnikami rozmaitych kategorii semantycznych i emocjonalnych”¹⁹⁶. Wchodzą zatem one w rolę konwencjonalnych znaków, sensów, alegorii, sensualnych ekwiwalentów słowa, prowadząc wprost do uformowania konkretnego systemu właściwej teorii retoryki muzycznej¹⁹⁷.

Za faktycznego twórcę owego systemu uważany jest wspomniany Joachim Burmeister, który związał sztukę polifonii z retoryką, a swoją naukę figur muzycznych odniósł wprost do figur retorycznych. Niemal od razu stało się to jedną ze znaczących inspiracji dla samej praktyki kompozytorskiej i wykonawczej. W traktacie *Musica poetica...*, będącym *de facto* podręcznikiem kompozycji, Burmeister po raz pierwszy *explicite* wyłożył w sposób tak kompletny problematykę i zasady retoryki muzycznej¹⁹⁸. Tomasz Górny podkreśla, że to właśnie Burmeister, kantor i nauczyciel łaciny w gimnazjum w Rostocku, wprowadził pomysł wyszczególnienia i stworzenia pierwszej systematyki muzycznych figur retorycznych poprzez analogię do figur językowych¹⁹⁹.

Józef Majewski wskazuje, że muzyka baroku należy do świata muzyki przedstawiającej, obrazowej, upodabniającej się do mowy – to istota idei *musica poetica*, której dźwięki wskazują na coś, co muzyką nie jest, mówią o rozlicznych aspektach świata przyrody, kultury, o życiu ludzi, o uczuciach i sprawach duchowych, o wierze i tym, co niewidzialne²⁰⁰.

Według Piotra Zawistowskiego, jednym z podstawowych postulatów humanizmu, wynikających z inspiracji kulturą antyku, było harmonijne zespolenie muzyki z poezją, które określano mianem *melopoezji*. Autor podkreśla, iż nie chodziło tu tylko o stosowne dopasowanie obu elementów. Według Zawistowskiego *melopoeta* chcąc połączyć słowa, rytm i harmonię tak, aby wpłynąć na dusze i umysły słuchaczy, powinien – na wzór muzyka

¹⁹⁵ Tamże.

¹⁹⁶ Jasiński, *Polska barokowa...*, s. 13.

¹⁹⁷ Tamże.

¹⁹⁸ Por. D. Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 1997.

¹⁹⁹ Górny, *Związki...*, s. 733.

²⁰⁰ J. Majewski, *Teologia pięciolinii. Interpretacja treści instrumentalnej muzyki Jana Sebastiana Bacha*, „Karto-teka Gdańska”, 2019, nr 1(4) s. 29

antycznego – dysponować odpowiednią wiedzą, pozwalającą uznać go za uczonego. Myśl humanistyczna cele i zadania *melopoeji* widziała analogicznie do wzoru wywiedzionego z pism antycznych mistrzów retoryki, mianowicie:

1. *docere* – pouczanie,
2. *delectare* – bawienie,
3. *movere* – poruszanie.

Owe trzy ogniwa stworzyły swoistą retoryczną triadę. Ostatnie z nich podkreślane było w sposób szczególny, ucieleśniało bowiem główną ideę muzyki w dobie humanizmu, wyrażała się w nim tęsknota za – w dużej mierze wyobrażoną – ideą kultury antyku, ale także wiara w przywrócenie możliwości etycznego oddziaływania muzyki.

Postulatowi temu patronowała platońska zasada pełnego podporządkowania muzyki tekstowi, traktowana przez humanistycznych interpretatorów filozofa jako warunek skutecznego oddziaływania na duszę i uczucia. Środkiem do celu miała być tutaj szeroko pojęta kategoria *mimesis*, która w tym kontekście oznaczać miała stosowną korelację pomiędzy kompozycją muzyczną a przedstawianą przez nią rzeczywistością²⁰¹.

2.3 W afektach największa siła retoryki

Tomasz Górny wskazuje, że jednym z najważniejszych elementów tego, co dzisiaj nazywamy retoryką muzyczną, jest występowanie figur, tj. charakterystycznych układów melo-rytmicznych, które poprzez swoją nietypową strukturę, powiązanie z tekstem oraz inne elementy wyrażają mniej lub bardziej określone znaczenie²⁰².

We wspomnianym wyżej traktacie *Musica poetica* Burmeister wprowadził podział na figury melodyczne – *figurae melodiae*, harmoniczne – *figurae harmoniae* oraz harmoniczno-melodyczne – *figurae tam harmoniae quam melodiae*. Pierwsze z nich miały stanowić odpowiednik figur słownych – *figurae verbi*, drugie zaś figur odnoszących się do większych całości kompozycyjnych (*figurae totius orationis*). Trzecia kategoria stanowi połączenie dwóch pierwszych i obejmuje przypadki, w których jednocześnie dochodzi do charakterystycznego ukształtowania pojedynczej linii melodycznej oraz retorycznych

²⁰¹ P. Zawistowski, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, „Z Praktycznych Zagadnień Pedagogiki Muzycznej. Zeszyt Naukowy Filii AMFC 2”, 2003, nr 2, s. 24.

²⁰² T. Górny, *Retoryka muzyczna w pierwszej części kantaty Johanna Sebastiana Bacha, "Ich hatte viel Bekümmernis"*, w: *Powinowactwa retoryki*, red. B. Sobczak, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017, s. 141.

zabiegów w całej fakturze utworu. Uważne pochylenie się nad warstwą literacką ma zdaniem autora bardzo duże znaczenie, ponieważ to właśnie z tekstu biblijnego wynika afekt tego fragmentu kompozycji oraz poszczególne figury retoryczne.

Tomasz Górny wskazuje, że postulat uwydatnienia w muzyce tego, co wyobraźni podsuwa słowo, stał się jedną z głównych tez proklamowanych przez Cameratę Florencką, co w sposób bezpośredni i decydujący wpłynęło to na kształt i charakter retoryki muzycznej²⁰³. Jednym z jej podstawowych komponentów staje się właśnie teoria afektów – *Affektenlehre*. Termin ten jest zdaniem Górnego problematyczny, ponieważ został sformułowany dopiero w pierwszych dekadach XX wieku. Do dziedziny filozofii wprowadził go niemiecki filozof Wilhelm Dilthey²⁰⁴, w muzykologii zaś kategorii tej używali twórcy hermeneutyki muzycznej Hermann Kretzschmar i Arnold Schering²⁰⁵. Problem polega na tym, że za pomocą pojemnej i użytecznej kategorii *Affektenlehre* opisuje się zjawiska znacznie wcześniejsze. Nie zmienia to faktu, że pojęcie to zadomowiło się w muzykologii i jest powszechnie wykorzystywane.

Affektenlehre korzeniami sięga starożytnych rozważań nad muzyką, zwłaszcza w postaci teorii etosu, wiążącej poszczególne modusy melodyczne z określonym działaniem moralnym. Jak wskazuje Górny, teorią afektów zajmowali się w starożytności m.in. Platon i Arystoteles, a w wiekach średnich św. Tomasz z Akwinu i św. Augustyn, jednak dla ukształtowania się XVII-wiecznego języka muzycznego kluczowe są zdaniem autora rozstrzygnięcia Kartezjusza. Francuski filozof w traktacie *Namiętności duszy* z 1649 roku związał naukę o ludzkich emocjach z racjonalistycznie pojętą fizjologią. Zdaniem Kartezjusza uczucia mają charakter obiektywny, ponieważ są wytwarzane w – dającym się spostrzec i opisać – procesie wręcz fizjologicznym. Tzw. tchnienia życiowe i przepływ krwi, co znaczące, Kartezjusz porównuje do pracy instrumentu muzycznego. Liczba ludzkich reakcji na muzykę jest w tym ujęciu ograniczona i w związku z tym afekty można policzyć, opisać i usystematyzować.

Nawet jeśli z historycznego punktu widzenia Kartezjusza teoria afektu jest kluczowa, to dla mnie istotniejsze są jej antyczne antecedensy. Franciszek Wesołowski próbuje zdefiniować i opisać figury muzyczne w oparciu o myśl Kwintyliana²⁰⁶. Jako nadrzędną zasadę wskazuje na odejście od zwykłego wypowiadania się na rzecz osiągnięcia zamierzonego, określonego efektu artystycznego, celem podkreślenia konkretnej myśli lub

²⁰³ Górny, *Związki retoryki i muzyki ...*, s. 733.

²⁰⁴ Por. W. Dilthey, *O istocie filozofii i inne pisma*, przet. E. Paczkowska-Łagowska, PWN, Warszawa 1987.

²⁰⁵ Górny, *Funkcja retoryczna...*, s. 34.

²⁰⁶ Wesołowski, *Wprowadzenie do retoryki ...*, s. 36.

emocji. Zaznacza przy tym, że figura bywa często w niezgodzie z prawidłami językowymi, co podkreśla również rzymski retor²⁰⁷. Kwintyliian wprost wskazuje, że figura pozostaje wtedy błędem językowym, gdy jest niezaplanowana i pojawia się przypadkowo. Kiedy jest jednak świadomym odejściem od prostego, naturalnego sposobu mówienia i użyta celowo, jest postrzegana jako zaleta. Ma jeszcze tę cechę, że „pozwala uciec od ciągłego, nudnego posługiwania się językiem codziennym”²⁰⁸ (sic!).

Wesołowski dokonuje przeglądu wybranych figur retorycznych i muzycznych. Proponuje ich podział na figury obrazujące, ekspresyjne, związane z rozwiązaniem dysonansu, powtórzeniowe oraz operujące pauzą²⁰⁹. Ów podział figur dokonany zostaje przede wszystkim względu na to, że każda z nich podkreśla oraz wyraża określony afekt.

Według Wesołowskiego to właśnie figury retoryczne są nosicielami ogólnej treści poetyckiej dzieła muzycznego²¹⁰. Przy czym zaznacza, że na gruncie polskiej teorii i w literaturze muzycznej wciąż niewiele miejsca poświęcono tej tematyce²¹¹. Przytacza również znaczące słowa angielskiego barokowego teoretyka muzyki Thomasa Mace’a, który w swoim tekście *Musik’s Monuments* z 1667 roku twierdzi: „(...) jestem tego w stanie praktycznie dowieść każdej rozumnej osobie, że muzyka jest językiem przekazującym treści na podobieństwo słów (jeśli nie wyraźniej), tylko, że wielu ludzi nie potrafi tego języka zrozumieć. Muzyk, tak samo jak retor przygotowujący przemówienie, kazanie lub mowę sądową, podejmuje jakąś myśl do grania, którą może być temat, tekst lub coś podobnego. Jak w mowie można [w muzyce] wyrażać różne nastroje, myśli oraz wszelkiego rodzaju namietności nie mniej wyraźnie jak czyni to mówca”²¹². Zaznaczmy, w zgodzie z myślą Mace’a, że dokładnie to samo dzieje się w przypadku choreografii i dzieła tanecznego, wyrażającego nie tyle suche myśli, co skomplikowane, afektywnie nacechowane znaczenia.

2.4 Zasada *Decorum*

Naturalnym spoiwem figur retoryki i muzyki, a także argumentem przemawiającym za inspiracją retoryczną jest kategoria ozdobności. Zaznaczmy w tym miejscu tę ważną

²⁰⁷ Kwintyliian, *Insitutio oratoria*, Lib. IX, Cap. III-1, s. 162.

²⁰⁸ Tamże.

²⁰⁹ Wesołowski, *Wprowadzenie do retoryki...*, s. 37.

²¹⁰ Tamże, s. 67.

²¹¹ Jako jedni z pierwszych problem ten poruszali Józef Chomiński i Krystyna Wilkowska-Chomińska w podręczniku: *Formy muzyczne*, cz. III *Pieśń*, PWM 1974 oraz w cz. IV *Opera i dramat*, PWM, Kraków 1976.

²¹² Cyt. za: Wesołowski, *Wprowadzenie do retoryki...*, s. 25.

problematykę, która obszerniej i w odniesieniu do sztuki tańca zostanie rozwinięta w rozdziałach odnoszących się do *Lithos*.

Krzysztof Burczak, opisując tę kategorię, przytacza słowa późnorzymskiego polityka i mówcy Kasjodora, według którego „przekształcenia słów lub myśli stosowane [są] w celu nadania mowie ozdobności”²¹³. Tę samą myśl wyraża Franciszek Wesołowski, gdy wskazuje, że pierwszym z twórców wiążących muzykę z retoryką, co do którego intencji nie może być wątpliwości, jest niemiecki XVI-wieczny kompozytor Gallus Dressler²¹⁴. W dziele *Praecepta Musicae Poeticae* w rozdziale IX mówi on o *elegantia et suavitas* w połączeniu z retoryką. W terminologii retorycznej, czyli między innymi u Cyserona w *De Oratore* *elegantia*, oznacza to „ozdobność”, „piękno” lub „wdzięk”. „Celem uzyskania piękna i wdzięku (*elegantiae et suavitatis causa*) – mówi Dressler – stosuje się pauzy; nierzadko wszystkie głosy milkną dla podkreślenia ekspresji i znaczenia słów”²¹⁵. Porównując mowę do dzieła muzycznego Dressler stwierdza, że czym jest w mowie okres i przecinek, tym w *poetica musica* są kadencje, dzielące na części utwór będący jedną całością²¹⁶.

Wesołowski wyszczególnia, że ozdobność mowy zależała od doboru słów, od łączenia słów ze sobą oraz od użycia ozdób stylistycznych. Wyrazu, piękna i dowcipu miały dodawać mowie przede wszystkim ozdoby stylistyczne, czyli w greckiej terminologii retorycznej – *schemata*. W systematyce zasad i chwytów retorycznych owe *schemata* dzielono na tropy i figury. Wesołowski w uproszczony sposób przybliży bardzo złożony i obszerny temat tropów retorycznych stwierdzając, że są one dla niego wprost przenośniami [podkr. P. S.]. Należć do nich według autora *Wprowadzenia do retoryki muzycznej* mają: metafora, metonimia, synekdocha, hyperbola, antonomazja, alegoria, sarkazm oraz *litotes*. Jest więc trop dla Wesołowskiego mniej więcej tym samym, co dla Kwintyliana, tj. zmianą zwykłego sensu wypowiedzianego zdania na inny, celem uzyskania ozdobności mowy²¹⁷.

Już wprost na gruncie retoryki muzycznej, Wesołowski wskazuje znaczenie praktyki kompozytorskiej i twórczości Johanna Sebastiana Bacha. Nietrudno zauważyć, że – jak to nazywa autor – „podmalowywanie”, jakby ilustrowanie poszczególnych słów jest rzeczywiście jednym z ulubionych chwytów mistrza niemieckiego baroku. Częste stosowanie figur gatunku *hypotyposis* było dla Bacha wielokrotnie, jak podkreśla Wesołowski, naczelnym

²¹³ Cyt. za: K. Burczak, *Figury retoryczne i tropy w Psalmach. Na podstawie „Expositio Psalmorum” Kasjodora*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2004, s. 17.

²¹⁴ Wesołowski, *Wprowadzenie do retoryki...*, s. 23.

²¹⁵ Cyt. za Wesołowski, *Wprowadzenie do retoryki...* s. 23.

²¹⁶ Tamże.

²¹⁷ Tamże, s. 24; por. Kwintylian, *Institutio...*, s. 108.

pomysłem konstrukcyjnym dzieła. Z drugiej strony stosowane przez kompozytora figury retoryczne są nosicielami ogólnej treści poetyckiej dzieła [podkr. F.W.], wtapiającymi się naturalnie w całość konstrukcji muzycznej. To właśnie jest zdaniem autora szczególna cecha i w dużej mierze wyznacznik stylu właściwego dla Bachowskiej poetyki muzycznej²¹⁸.

J. S. Bach stosuje zasady retoryki muzycznej tak w budowie muzycznego dyskursu, związanego ściśle z formą dzieła, jak i w jego ekspresyjnej płaszczyźnie. Przekazuje on słuchaczom swe wzruszenia oraz ideową treść dzieła, gdyż pragnie nauczać i wzruszać w myśl przywołanej wyżej nadrzędnej zasady samej retoryki – *ut doceat, moveat et delectet*. Dwóch pierwszych cech łatwo doszukać się w wielu dziełach o treści religijnej i szeregu kompozycji instrumentalnych, posługujących się świadomie figurami retorycznymi. Lecz i trzecia zasada – *ut delectet* nie była Bachowi obca. Zdaniem Wesołowskiego, niemiecki kompozytor zarówno pragnął sam bawić się swoją pracą, jak i po prostu sprawiać przyjemność swoim słuchaczom. W tym też celu stosować miał zasady retoryki muzycznej, obecne w szeregu jego dzieł świeckich.

Szczegółowo pisze o tym również Tomasz Górny²¹⁹. Opisując źródła myśli wyrażonej w kantacie *Ich hatte viel Bekümmernis* J. S. Bacha, badacz wskazuje, że paradygmat „mówiącej” czy też wyrażającej muzyki ukształtował się w XVII- i XVIII-wiecznej teorii oraz praktyce muzycznej przede wszystkim pod wpływem Kartezjańskiej teorii afektów. Górny przez jej główną zasadę rozumie przekonania o możliwości wywierania przewidywalnego wpływu na emocje odbiorcy za pomocą określonych, powtarzalnych i klasyfikowalnych zabiegów dźwiękowych oraz przez stosowanie muzycznych figur retorycznych. Służyć ma temu rozumienie procesu kompozycji muzycznej poprzez analogię do przygotowywania artystycznie zorganizowanej mowy retorycznej²²⁰.

Piotr Zawistowski wskazuje na silny związek wspomnianego wyżej zjawiska *imitatione della natura* z rozważaną kategorią ozdobności. Idei tak pojętej muzycznej *mimesis* towarzyszyło zdaniem Zawistowskiego przeświadczenie, że naśladowanie jest po prostu czystą ekspresją²²¹. Idea naśladowania w tym rozumieniu była silnie sprzężona z zasadą *decorum*. Przy czym zasada *decorum* uważana była, co kluczowe, za absolutnie podstawową dla całej teorii i praktyki retoryki muzycznej. Dotyczyła ona – w dużym

²¹⁸ Tamże, s. 67.

²¹⁹ T. Górny, *Retoryka muzyczna...*

²²⁰ Tamże.

²²¹ Zawistowski, *Rozważania...* s. 26.

uproszczeniu – z jednej strony relacji pomiędzy treścią a zastosowanymi środkami językowymi, z drugiej zaś związków słowa z kontekstem pozajęzykowym²²².

Rozważania Tomasz Górniego na temat chorałów J. S. Bacha jako kompozycji muzycznych ściśle związanych z określonym tekstem mogą posłużyć za podsumowanie naszych dotychczasowych refleksji o funkcji retorycznej dzieł muzycznych. Zarysowana problematyka jest szczególnie widoczna na tle twórczości tego właśnie kompozytora ze względu na niezwykle dbałość o oddanie w tkance muzycznej znaczenia, jakie niesie ze sobą warstwa literacka²²³.

Problem związku tkanki dźwiękowej z językiem jest zdecydowanie bardziej rozległy, niż udało nam się w tym krótkim podrozdziale zarysować i wiąże się z ustaleniami wielu badaczy. Obszar ten obejmuje kompleks stosunkowo różnorodnych zagadnień, które, nie tylko zdaniem Górniego, nie układają się w jeden spójny system; mamy tu raczej do czynienia z różnymi tradycjami i inspiracjami. Można w dużym uproszczeniu wskazać na cztery zarysowane powyżej kluczowe dla naszych rozważań i dla retoryki muzycznej obszary, które w dużej mierze oddają sens i ideę funkcji retorycznej dzieła muzycznego.

Pierwszy z nich to *Affektenlehre*, czyli szeroko rozumiana nauka o afektach. W perspektywie poruszanej przez nas problematyki nawiązuje ona do antycznej teorii etosu. Na tle muzyki barokowej inspirowana jest przede wszystkim mechanistycznie pojętą fizjologią w duchu Kartezjusza, która zakłada, że dźwięk jest elementem zewnętrznym mogącym w racjonalny i powtarzalny sposób wywierać precyzyjnie zaplanowany wpływ na wzbudzenie określonych afektów, czyli reakcji emocjonalnych u słuchaczy.

Drugi z obszarów to teoria figur, czyli koncepcja przeniesienia na grunt muzyczny praktyki stosowania pewnych stałych schematów, w postaci figur retorycznych właśnie, które służyć mają do celowego wywarcia zamierzonego efektu. Zdaniem Górniego, idea ta w teorii muzyki sięga korzeniami sztuki renesansowej, a nawet średniowiecznej, niemniej fundamentalne znaczenie dla ukształtowania języka muzycznego zyskała dopiero w okresie baroku²²⁴.

Trzeci obszar, na który wskazuje autor *Funkcji retorycznej*, to zbliżenie paradygmatów językowego i muzycznego. Idea ta zaowocowała wprost próbami pojmowania procesu komponowania utworów muzycznych w sposób analogiczny i celowo uporządkowany na

²²² Tamże.

²²³ T. Górny, *Funkcja retoryczna Orgelbüchlein Johanna Sebastiana Bacha. Wprowadzenie*, „Res Rhetorica”, 2017, nr 4, s. 64.

²²⁴ Tamże, s. 65.

wzór procesu tworzenia mowy retorycznej. Nie tylko ogólny cel utworu muzycznego definiowano za pomocą trzech podstawowych zasad retoryki – *movere*, *docere* i *delectare*, ale również na rozmaite sposoby adaptowano klasyczny model Kwintyliana. W zwięzłej formie, którą rozwinę szczegółowo w rozdziałach następnych, proces ów przebiega według następującego porządku. Zarówno retor, jak i kompozytor rozpoczyna pracę twórczą od określenia tematu – *inventio*, następnie szereguje argumenty w odpowiednim porządku – *dispositio*, nadaje im odpowiedni, tj. przede wszystkim spełniający zasadę *decorum* styl – *elocutio*, wreszcie mowę zapamiętuje (*memoria*) i wygłasza (*pronuntiatio*). Ponadto zasady rządzące układem poszczególnych części w ramach *dispositio* adaptowano do konstrukcji dźwiękowych i tworzone mniej lub bardziej rozbudowane analogie.

Wreszcie, w ramach rozważanej problematyki niebagatelną rolę pełni, wynikający między innymi z funkcji liturgicznej, kontekst religijny, a szczególnie – protestancki. W obrębie tej właśnie, konkretnej kultury religijnej muzyka funkcjonowała jako szczególnie istotny, opisywany jako drugi po Słowie Bożym środek objaśniania i szerzenia wiary. Badacze tacy jak Dietrich Bartel widzą w tym postulatcie źródła barokowej retoryki muzycznej, która ukształtowała się przede wszystkim, a w każdym razie w sposób najbardziej świadomy i zadeklarowany, na obszarach zdominowanych przez wyznania protestanckie.

W bardzo siłą rzeczy uproszczonej i zwięzłej formie starałem się przybliżyć związku sztuki retoryki i muzyki, a zarazem najważniejsze zasady i cele, którymi rządzi się i które realizuje *poetica musica*. Dla potrzeb niniejszej rozprawy chciałbym zaproponować pewne pojęcie czy też choreologiczną kategorię, która może okazać się użyteczna podczas badania problematyki relacji retoryki ze sztuką tańca i procesem tworzenia dzieła choreograficznego. Na zasadzie analogii ze sformułowaną przez Burmeistera idei *poetica musica*, którą z powodzeniem posługują się kolejne pokolenia badaczy i teoretyków muzyki, proponuję określenie *poietike choreusis*. Jej postulowane cechy i zasady nią rządzące postaram się zarysować w części dotyczącej twórczości choreograficznej Jacka Owczarka. Udowodni ona, mam nadzieję, że proponowana analogia nie jest jedynie zabawą formalną, a pozwala uchwycić w poglądowy sposób to, co interesuje mnie szczególnie, a więc mechanikę retoryczności w działaniu, której, tym razem z klasycznej perspektywy, będę chciał przyjrzeć się w ostatniej części tego rozdziału.

3. Perswazja

Na perswazję jako istotę i cel retoryki wskazuje już Arystoteles w traktacie *Τέχνη ῥητορική* (*Techne retorike*), znanym jako *Retoryka*, pisząc: „Jest rzeczą oczywistą, że właściwa sztuka retoryczna dotyczy sposobów uwierzytelniania” (ἐπεὶ δὲ φανερόν ἐστιν ὅτι ἡ μὲν ἔντεχνος μέθοδος περὶ τὰς πίστεις [podkr. P.S.] ἐστίν)²²⁵. Kenneth Burke w *Tradycyjnych zasadach retoryki* przywołuje innego mistrza antyku, Isokratesa, który nazywa retorykę wprost sprawcą czy też twórcą perswazji (*peithous demiourgos*)²²⁶. Choć jednocześnie podkreśla, że samo pojęcie perswazji kryje w sobie możliwość różnych interpretacji. Marek Fabiusz Kwintylian przytacza w swoim traktacie *Institutio oratoria* przeszło dwadzieścia definicji retoryki, których kilkanaście odwołuje się właśnie do perswazji jako istoty retoryki i jej nadrzędnej funkcji²²⁷.

Jeśli chodzi o ową funkcję, amerykański badacz zaznacza, że perswazję da się odnieść raczej do „postawy” niż czynu w ścisłym znaczeniu. Perswazja zakłada zatem możliwość wyboru. Co zatem ważne, „w sytuacjach charakteryzujących się ograniczonymi możliwościami podejmowania działań, retoryka usiłuje kształtować postawy (...).Odniesienie pojęcia perswazji do postawy umożliwia stosowanie terminologii retorycznej do struktur czysto p o e t y c k i c h [podkr. autora]”²²⁸.

Jak zostało to opisane w pierwszym podrozdziale, i na co zwraca uwagę również Burke, komunikat retoryczny odnosi się do szerokiego spektrum tekstów kultury, w tym również do dzieł sztuki *sensu stricto*. Jeśli zatem środki wyrazu, przynależne do danej dziedziny, np. sztuki i materii tanecznej, „rozpatrywać ze względu na zdolności do komunikowania lub budzenia pewnych stanów [podkr. P. S.] i jeśli założyć, że ewokowany przez nie rodzaj akceptacji odbiorcy nie musi powodować widocznych skutków praktycznych — to taki zespół warunków czyni badanie tych środków na gruncie retoryki postępowaniem całkowicie uprawnionym”²²⁹.

Tropem Burke’a możemy przyjąć, że perswazja obejmuje zarówno czysto logiczną operację dowodzenia, jak i odwołanie do stanów, upodobań i emocji, które autor *Rhetoric of*

²²⁵ Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski, PWN, Warszawa 1988, s. 64; cytaty z oryginału *Τέχνη ῥητορική* na podstawie: Aristotle, *Rhetoric*, ed. W. D. Ross, <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus:collection:Greco-Roman> (dostęp 28.09.2024).

²²⁶ K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, „Pamiętnik Literacki” LXVIII, 1977, z. 2, s. 219.

²²⁷ Tamże.

²²⁸ Tamże, s. 220

²²⁹ Tamże, s. 221.

Motives nazywa „mniej zdyscyplinowanymi rodzajami argumentacji”²³⁰. W przywołanym powyżej cytacie z *Techne retorike* zaznaczony został termin πίστις, który oznacza zarówno „zaufanie”, jak i „rzetelność”, a także w rozumieniu ściśle retorycznym „dowód” bądź „argument”²³¹. Należący do tej samej rodziny wyrazów czasownik πείθω (*peitho*) w stronie czynnej znaczy wprost „perswadować”, „przekonywać”, w stronie pośredniej i biernej zaś – „dać się przekonać”, „zaufać” oraz „wierzyć”²³².

Dla Burke’a istotnym jest, że termin grecki oznaczający perswazję wywodzi się z tego samego źródłosłowa co łaciński wyraz oznaczający „wiarę” - *fides*. „Ironia polega na tym, że to samo słowo *pistis* określało w greckiej literaturze eklezjastycznej n a j w y ż s z y [podkr. autora] porządek wiedzy chrześcijańskiej: »ufność« i »wiarę« — przeciwstawione »rozumowi«”²³³.

Luiza Rzymowska, pisząc o nadrzędnych dla sztuki retoryki funkcjach i pojęciach, podkreśla: „Jeśli zatem za pomocą sztuki retorycznej mówca próbuje osiągnąć cel, będzie nim według mnie: po pierwsze uwaga słuchaczy, po drugie wpływ na nich (...), na ich intelekt, wolę i uczucia — po trzecie dopiero: przekonanie audytorium. Skupienie uwagi na sobie i na swoich słowach jest dla mówcy podstawą uzyskania wpływu na słuchaczy, a uzyskanie wpływu — drogą do osiągnięcia przekonania audytorium”²³⁴.

Samo pozyskanie uwagi nie wystarcza zatem i nie jest równoważne z osiągnięciem celu *peitho*. Bez niej jednak cała operacja nie jest możliwa i traci rację bytu. Wyróżnia zatem Rzymowska trzy stopnie w procesie przekonywania retorycznego. Pierwszy z nich to przyciągnięcie uwagi, ciekawości i wzbudzenie zainteresowania. On najmocniej zdaniem badaczki zależy od mówcy; na drugim stopniu, w sferze pozyskiwania wpływu, na ogół równoważą się siły mówcy i słuchaczy. Efekt finalny perswazji, czyli stopień trzeci, jest wprost wynikiem pozostałych dwóch.

Teoria retoryki generalnie uwielbia trójpodziały. Powyższy wyraża myśl Krassusa przytoczoną w dialogu Marka Tulliusza Cyserona *De Oratore*: „Zaiste wydaje mi się (...) że nie ma nic wspanialszego od zdolności zatrzymywania mową ludzką uwagę, zjednywania przychylności, pobudzania do tego, co się chce, odciągania od tego, czego się nie chce”²³⁵.

²³⁰ Tamże, s. 220.

²³¹ Abramowiczówna, *Słownik...*, t. III, s. 540 (hasło: πίστις).

²³² Tamże, s. 461 (hasło: πείθω).

²³³ Burke, *Tradycyjne...*, s. 221.

²³⁴ Luiza Rzymowska, *U źródeł pojmowania retoryki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013, s. 16.

²³⁵ M.T. Cyseron, *O mówcy*, przekład, wstęp i komentarze B. Awianowicz, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2010, s. 30.

Na zdolność tę składa się, po pierwsze, zapewnieni sobie i zatrzymanie uwagi (*dicendo tenere hominum mentis*), po drugie, zjednywanie przychylności (*adlicere voluntates*), co można uważać za zyskiwanie wpływu. Trzecia jakość pokazana jest w dwukierunkowości: pobudzanie do czegoś (*impellere quo velit*) lub odwodzenie od czegoś (*autem velit deducere*) zgodnie z wolą mówcy, co oznacza już osiągnięcie takiego wpływu, który ma dla słuchacza określony skutek — poddanie się woli autora. Właśnie ten trzeci stopień Rzymowska nazywa przekonaniem²³⁶.

W kontekście będącym głównym przedmiotem zainteresowania niniejszej pracy, czyli recepcji w świadomości odbiorcy spektaklu tanecznego i wpływu przez spektakl wywieranego, szczególnie istotne wydają się spostrzeżenia Michała Rusinka. Przypomina on za Henrym Sayrem, że pierwszą cechą dystynktywną retoryki jest performancja, rozumiana następujący sposób:

„Performancja powinna opierać się na świadomości, iż potencjalnie destrukcyjne siły „spoza” tekstu (co jest „poza” tekstem? fizyczna przestrzeń, w której jest on przedstawiony [...], różnego rodzaju chwilowe stany umysłu odbiorców oraz, z biegiem czasu, zmienne siły historii) pobudzane zostają do zaznaczenia swojej obecności”²³⁷.

W retoryce zatem chodzi nie tylko o samo wykonanie czy też zaprezentowanie gotowego tekstu, lecz o jego realne działania, wychodzące poza język. Działania takie nie poddają się systematycznemu, generatywistycznemu ujęciu czy weryfikacji. Jako związane z niezliczoną liczbą możliwych reakcji i „chwilowych stanów umysłu” widowni, są one z natury swej nieprzewidywalne – właśnie ze względu na owe „potencjalnie destrukcyjne” elementy performacyjne. Przy czym, zamiast posługiwać się zawiłą nieco performancją, Rusinek proponuje wygodniejsze i bardziej ogólne pojęcie performatywności²³⁸.

William L. Nothstine wskazuje na trzy co najmniej perspektywy, z których należałoby tę funkcję retoryki rozważać. Dociekaniom związanym z dziełem choreograficznym najbliższa jest trzecia z nich, nazwana perspektywą symboliczną lub symbolistyczną (*symbolist perspective*)²³⁹. Perspektywa ta, choć autor określa ją jako ogólnie bardziej nowoczesną niż perspektywa klasyczna, czerpie jednak z intelektualnych źródeł, które są równie antyczne, jak korzenie perspektywy klasycznej. Perspektywa symbolistyczna

²³⁶ L. Rzymowska, *U źródeł...*, s. 19.

²³⁷ H. Sayre, *Performance*, w: *Critical Terms for Literary Study*, red. F. Lentricchia i T. McLaughlin, wyd. II, University of Chicago Press, Chicago 1995, s. 94; cyt. za: M. Rusinek, *Między retoryką a retorycznością*, Universitas, Kraków 2003, s. 109.

²³⁸ Rusinek, *Między...*, s. 110.

²³⁹ Nothstine, *Encyclopedia...*, s. 505 (hasło: persuasion).

koncentruje się na założeniu, że wszelka perswazja jest w znacznym stopniu perswazją własną, wymagającą aktywnego udziału publiczności. Teorie symbolistyczne podejmują zatem próby wyjaśnienia, w jaki sposób poszczególne osoby tworzące widownię mogą dekodować oraz interpretować różnorodne działania symboliczne, tak aby perswazja osiągnęła swój efekt. Podczas gdy klasyczna perspektywa kładzie nacisk na intencjonalne i wyraźne próby wywarcia wpływu przez jednostkę, np. poprzez bezpośrednie zwracanie się do publiczności, perspektywa symbolistyczna znacznie tę perspektywę rozszerza, biorąc pod uwagę – podobnie jak czyni to Rusinek – reakcje audytorium poprzez wskazanie zarówno na niezamierzone efekty oraz ukryte formy perswazji, jak i charakter intencjonalnych interakcji. Ponieważ wszystkie symbole reprezentują jakieś interesy i motywy, z perspektywy symbolicznej – jak starałem się wskazać wyżej, przywołując poglądy Sonji Foss – wszystkie symbole i wszystkie akty interpretacji są uważane za z natury perswazyjne.

Sednem perspektywy symbolistycznej jest zdolność symboli do reprezentowania motywów i wartości tych, którzy je dostrzegają i interpretują. Perspektywa ta moim zdaniem szczególnie nadaje się do przyjrzenia się dziełom choreograficznym z perspektywy retorycznej. Jak pamiętamy, proces rozpoznawania naszych własnych motywów reprezentowanych w symbolicznych aktach innych został nazwany „identyfikacją” przez Kennetha Burke'a²⁴⁰, którego prace znacząco przyczyniły się do współczesnej popularności oraz rozwoju tej perspektywy. Jak wskazuje zarówno Burke, jak i inni badacze reprezentujący tę szkołę, symbole i systemy symboli są zorganizowane jako kody, wyuczone konwencje podzielane przez kultury i subkultury w odniesieniu do interpretacji symbolicznych elementów komunikatu retorycznego, w naszym przypadku spektaklu tanecznego

Konwencje te są generalnie skoncentrowane na odbiorcy. Nie ignorując artystycznych i strategicznych celów, do których autorzy perswazji mogą intencjonalnie wykorzystywać symbole, zakładają one, że znaczenie i interpretacja symboli wynikają ostatecznie z odbioru tychże i ich recepcji w świadomości osób oglądających. Jak podkreśla Nothshine, kody kształtują wpływ symboli i działań symbolicznych w różnych mediach: języku pisanym i mówionym oraz dialektach, zachowaniach niewerbalnych, a także znajdują odzwierciedlenie w architekturze i działaniach związanych z różnego rodzaju obiektami fizycznymi, produkcji filmowej i telewizyjnej, występach muzycznych, rytuałach i ceremoniach, a także –

²⁴⁰ Por. K. Burke, *Rhetoric of Motives*, George Brasiller Inc., New York 1955, s. 55 passim, a także ostatni rozdział niniejszej pracy.

w tańcu²⁴¹. Obejmują one również konwencje interpretacji, które definiują szeroką gamę gatunków i podgatunków w ramach każdego z tych mediów.

Perspektywa symbolistyczna identyfikuje trzy szerokie obszary badań i praktyki w zakresie perswazji: język, niewerbalny i niedyskursywny symbolizm oraz strukturę i formę. Tradycyjna analiza figur retorycznych i figur myślowych stanowi przykład tej funkcji związanej z użyciem języka, podczas gdy symbolika niewerbalna jest powiązana z ruchem ciała, obrazów wizualnych i znaków akustycznych. Wszystkie te elementy występują samodzielnie oraz wchodzi ze sobą w rozmaite interakcje, np. tak, jak obserwujemy to w teatrze tańca.

Symbolika niewerbalna i niedyskursywna cieszyła się jedynie niewielką uwagą w ramach klasycznej perspektywy retorycznej, nierzadko zaliczana do mało znaczącej pozycji „środka przekazu”. Po części wynikało to z dominującej tendencji do postrzegania wszelkiego tworzenia znaczeń przez pryzmat wyłącznie języka i lingwistyczności; problem ten otwiera oczywiście pole do osobnych, bardzo szerokich badań.

Symbolika niewerbalna bywa interpretowana jako niedyskursywna ze względu na aspekt formalny: nieliniowa w swojej prezentacji, specyficzna i konkretna w swoim odniesieniu, a nie ogólna i abstrakcyjna. Co do zasady zawierająca w sobie możliwość mnóstwa interpretacji oraz różnych, nierzadko sprzecznych znaczeń. Dlatego też niedyskursywny symbolizm często działa w perswazji w sposób, którego bardziej skoncentrowane na języku podejście nie wyjaśnia wystarczająco. Symbolika niewerbalna i niedyskursywna zawiera w sobie poziom treści, na którym przekazuje informacje, aczkolwiek co najmniej równie ważny jest poziom relacyjny, związany ze specyficznością i charakterem kontaktu pomiędzy komunikującymi się stronami.

Symbole, dyskursywne lub niedyskursywne, zwykle współistnieją w połączeniu z innymi symbolami w strukturze, która nadaje kształt lub wzór symbolicznej treści lub przedmiotowi. Jak wskazuje między innymi Suzanne K. Langer, struktury te same w sobie mają charakter empiryczny, a lista ogólnych typów struktur obejmuje rytm, hierarchię, asocjację i granice²⁴². Jednak sama struktura jest zdaniem badaczki niewystarczająca do wyjaśnienia perswazyjnej siły symboli. Symbole wpływają na nas i motywują nas nie tylko poprzez swoje odniesienia, treść lub przedmiot. Są one również rzeczami, których doświadczamy, obiektami naszych zmysłów, które są lub objawiają się nam jako

²⁴¹ Nothstine, *Encyclopedia...*, s. 510.

²⁴² S. K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press, Cambridge 1957, s. 43.

umiejscowione w przestrzeni i czasie. Ten właśnie formalny aspekt jest równie ważny dla znaczenia perswazji z perspektywy symbolistycznej.

W interpretacji badaczy o poglądach zbliżonych do Nothstine’a, Burke’a czy Foss, na poziomie psychologicznym ważnym czynnikiem związanym z aspektem formalnym jest wzbudzenie w odbiorcy swego rodzaju oczekiwania²⁴³. Kontakt z realnym tekstem czy dziełem stanowi zaspokojenie, rozwiązanie owego poczucia oczekiwania. To rozwiązanie może być zarówno tymczasowe, jak i trwałe, w zależności od specyfiki formy czy też tekstu, z którym mamy do czynienia. Realizowany jest w ten sposób mechanizm tzw. progresji sylogistycznej. Nothstine postrzega ów mechanizm jako związany z dowolną formą, w przypadku której to, co jest pierwsze, w jakiś sposób wymaga lub domaga się dokładnie tego, co następuje po nim. Sylogistyczny przy tym nie oznacza po prostu struktury argumentacyjnej; dobrze sformułowany argument jest tylko jednym z rodzajów progresji sylogistycznej. Progresja jakościowa może obejmować wariacje na temat, rozszerzenia idei lub rozwój jakiejś innej jakości. Powtarzalna forma to konsekwentne ponowne pojawianie się danej rzeczy – ale koniecznie w nieco odmiennej postaci. Zasada związana z ową powtarzalnością może być przy tym bardzo prosta i oczywista, jak w przypadku rymów lub rytmizacji. Mechanizm może też być jednak bardziej wyrafinowany i rozbudowany, jak podczas intencjonalnych nawiązań intertekstualnych, powtarzania czy nawiązywania do postaci, wydarzeń lub obrazów.

Cały ten szeroki i zasygnalizowany jedynie wachlarz możliwości może i powinien znaleźć zastosowanie w badaniach teatru tańca. Sam Nothstine wskazuje na kilka powszechnie występujących, konwencjonalnych form, dla których zarysowana perspektywa jest szczególnie reprezentatywna. Wśród nich na uwagę zasługują kazania kościelne, opery, koncerty rockowe, a także reklamy i wszelkie działania o charakterze politycznym. Gatunki te mogą przy tym zawierać się w sobie i nakładać nawzajem; być niejako zagnieżdżone jedno w drugim, zaś pomniejsze lub przypadkowe formy mają tendencję do występowania w większych lub bardziej złożonych strukturach. Mogą oczywiście również wchodzić ze sobą w celowy bądź niezaplanowany konflikt, gdy przykładowo jedna forma prowadzi odbiorcę w kierunku jednego oczekiwania jednej rzeczy, podczas gdy inna, współobecna forma wymaga dla siebie innego rozwiązania. Co też jest powszechne w przypadku sytuacji teatralnej.

²⁴³ Por. Nothstine, *Encyclopedia...*, s. 510.

Z perswazyjnego punktu widzenia perspektywy symbolicznej można starać się oceniać wartość artystyczną tekstu i dzieła na podstawie tego, jak dobrze i skutecznie formalne aspekty utworu realizują cel perswazji oraz umieszczają słuchaczy w określonych ramach umysłu lub tworzą dla nich określoną motywację.

4. *Partes artis*

W poprzednim podrozdziale rozważaliśmy centralne pojęcie retoryki, jakim jest perswazja. Jak wskazuje Jerzy Ziomek, „termin to powszechnie zrozumiały, a przez to mylący, ponieważ oznacza nie tyle przekonywanie kogoś, ile odradzanie”²⁴⁴. Warto pamiętać, że nieraz ścisłe znaczenie wielu terminów retorycznych nie będzie się pokrywać ze współczesną praktyką językową i powszechnym użyciem słów, do którego przywykliśmy. Jest to zrozumiałe i poniekąd nieuniknione. Niemal zawsze bowiem przy zapożyczaniu wyrazów obcych następuje w języku przyswajającym pewne przesunięcie znaczenia pierwotnego i źródłowego.

Nieczęsto zatem i niechętnie pomyślimy o obrazie czy reklamie jako przykładzie tekstu perswazyjnego lub opowiemy, że coś „perswadują”. Podobnie ma się sprawa z dziełem choreograficznym. Gotowi jesteśmy uznać jego związek ze sztuką perswazji wyłącznie z oporami lub z mocnym poczuciem nieścisłości.

Sam termin pochodzi wprost z łacińskiego czasownika *persuadeo*, który w pierwszym znaczeniu przekłada się jako „przywieść do przekonania”²⁴⁵. Ziomek wskazuje na takie znaczenia, jak „namawiam”, „nakłaniam”, lecz także „upraszam”, „zjednywam”, a nawet „zwabiam”. Pojęcie to, zwłaszcza na gruncie retoryki, pozostaje w ścisłym związku i jest *de facto* przekładem greckich terminów: czasownika $\pi\epsilon\acute{\iota}\theta\omega$ oraz rzeczownika $\pi\epsilon\iota\theta\acute{\omega}$. W jego rozumieniu zwraca uwagę zwłaszcza aspekt związany z budzeniem wiary oraz zaufania²⁴⁶, co prowadzi nas w stronę teatru.

W rozumieniu ścisłym chodzi w perswazji o to, aby nie tylko przekonać do swojego zdania czy tezy w dyskusji, ale też utrzymać swoje stanowisko w sporze, np. sądowym i uzyskać dzięki temu korzystny dla siebie werdykt. Trzecim podstawowym obszarem działania *peitho* jest chęć odpowiedniego i budzącego wiarę przedstawienia cech czy

²⁴⁴ Ziomek, *Retoryka...*, s. 8.

²⁴⁵ Plezia, *Słownik...*, t. IV, s. 132 (hasło: *persuadeo*).

²⁴⁶ Abramowiczówna, *Słownik...*, t. III, s. 461 (hasła: $\pi\epsilon\acute{\iota}\theta\omega, \pi\epsilon\iota\theta\acute{\omega}$).

przymiotów omawianego przedmiotu, zdarzenia czy osoby²⁴⁷. Jak wskazuje Ziomek, te główne trzy cele perswazji odpowiadają trzem klasycznym gatunkom retorycznym. Mają również związek z trzema głównymi celami retoryki, opisanymi wcześniej *movere*, *docere* oraz *delectare*.

Warto w tym miejscu przywołać klasyczne rozważania Marka Kwintyliana, którego dzieło jest nie tylko znakomitą summą antycznej myśli retorycznej, ale i do dziś aktualnym kompendium. Mam tu na myśli napisane pod koniec życia *Institutio oratoria*²⁴⁸, którego tytuł znaczy dosłownie „nauczanie wymowy”, ale przywykło się go tłumaczyć jako *Kształcenie mówcy*²⁴⁹, ponieważ właśnie aspekt edukacyjny był dla rzymskiego retora najistotniejszy. Osoba retora była punktem wyjścia dla rozważań Kwintyliana, którego zdaniem autora do roli i zawodu należy przygotowywać w długim i wszechstronnym procesie²⁵⁰.

Śladem Arystotelesa Marek Fabiusz przeprowadza podział sztuk w księdze II wskazując, że zaobserwować możemy trzy ich rodzaje²⁵¹. Jedne z nich polegają na zmyśle obserwacji, tj. na poznawaniu i opisywaniu przedmiotów i nie spełniają się w żadnym zastosowaniu praktycznym, poprzestając na samym rozumieniu rzeczy, które są przedmiotem badania. Takie sztuki autor nazywa teoretycznymi i jako przykład przywołuje astronomię.

Inne rodzaje sztuk, które są szczególnym przedmiotem zainteresowania autora niniejszej pracy, „znajdują swoje spełnienie w zastosowaniu praktycznym i w nim leży ich cel; dokonują się one w samej czynności tego zastosowania, nie pozostawiając po sobie żadnego konkretnego dzieła”²⁵². Nazywa Kwintylian sztuki tego rodzaju czynnościowymi i wśród nich sytuuje taniec.

Wreszcie jeszcze inne sztuki dopełniają się w wyniku, co oznacza, że „osiągają swój cel w dziele konkretnym, podpadającym pod postrzeganie wzrokowe. Do tych sztuk należy np. malarstwo, a nazywają się one efektywnymi, wynikowymi”²⁵³.

Retorykę widzi Kwintylian w swojej klasyfikacji pośród sztuk polegających na samej czynności w zastosowaniu praktycznym. W tej bowiem czynności zdaniem Marka Fabiusza osiąga ona swój cel i spełnia podstawowe zadanie, czyli przywołaną powyżej perswazję. Teatr

²⁴⁷ Ziomek, *Retoryka...*, s. 9.

²⁴⁸ Przy odwołaniach do oryginału dzieła Kwintyliana opieram się na: *Marcii Fabii Quintiliani Institutionis oratoriae libri duodecim*, red. E. Bonell, B.G. Teubner, Lipsk 1922.

²⁴⁹ Zob. M. F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy*, przełożył i opracował M. Brożek, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1951.

²⁵⁰ Por. Ziomek, *Retoryka...*, s. 37 passim.

²⁵¹ Kwintylian, *Institutio...*, s. 230.

²⁵² Tamże.

²⁵³ Tamże.

tańca i jego widzialną emanację, a zarazem bezpośredni wynik w rozumieniu Kwintyliana w postaci konkretnego dzieła choreograficznego można zatem usytuować w zderzeniu bądź też na pograniczu rodzajów drugiego i trzeciego.

Jak zaznacza Ziomek, sztuki rodzaju drugiego związane są z greckim terminem *πρακτική*, w odróżnieniu od tych, gdzie „celem jest naoczne przedstawienie gotowego dzieła”²⁵⁴, a które opisywał termin *ποιητικός*, który przyjęło się tłumaczyć w odniesieniu do „sztuk pojetycznych”, co przede wszystkim oznacza, że pozostawiają po sobie gotowy, materialny wytwór. Co znaczące, sama poezja w naszym współczesnym rozumieniu nie jest „pojetyczna” i, podobnie jak retoryka, jest wraz z tańcem zaliczana do sztuk *par excellence* „praktycznych” – *praktike*.

Oprócz troistego podziału sztuk Kwintylian dokonuje również podobnego podziału rodzajów – *genus* mowy i zarazem gatunków właściwych dla całej *τέχνη ῥητορική*. Termin *genos/genus* stosowany był w trzech znaczeniach. Po pierwsze jako *genus dicendi*, co znaczy rodzaj mowy, czyli - sposobu organizowania wypowiedzi. Po drugie wyróżniamy *genus causarum* jako związany z przedmiotem i tematem mowy, co możemy nazwać rodzajem wymowy. Trzeci wreszcie *genus* zastępowany bywa słowem *stilus* i odnosi się do rodzaju czy też dokładnie – „wysokości” stylu.²⁵⁵

Nie wchodząc głębiej w zawłości definicyjne i klasyfikacyjne oraz dyskusje na temat trafności przekładu, ograniczę się do przywołania stwierdzenia, że w obrębie ważnego dla nas *genus casuarum* Marek Fabiusz wyróżnia ten właściwy dla wymowy sądowej - *genus iudiciale*, rodzaj, który najprościej możemy opisać jako doradczy, czyli *genus deliberativum*, oraz ten, który interesuje nas najbardziej, czyli *genus demonstrativum*. Polski termin, który mógłby oddać nazwę tego ostatniego typu wymowy, nastrocza nieco trudności. W łacińskim słowie *demonstrativum* zawarty jest ten sam sens, co w greckim *ἐπιδεικτικός*²⁵⁶. Chodzi o „nadający się do pokazania” czy też „wystawiony na widok”. W obrębie tego właśnie *genus* znalazłby zapewne swoje miejsce teatr tańca, gdyby istniał w czasach Kwintyliana jako osobny rodzaj widowiska.

Ziomek trafnie zwraca uwagę, że najczęściej używa się w przekładzie dla tego rodzaju odpowiednika „mowa popisowa”, co ma tę wadę, że sugeruje chęć popisania się mówcy

²⁵⁴ Ziomek, *Retoryka...*, s. 38.

²⁵⁵ Por. J. Z. Lichański, *Retoryka. Historia – teoria – praktyka*, t. I, Wyd. DiG, Warszawa 2007, s. 107 *passim*.

²⁵⁶ Abramowiczówna, *Słownik...*, t. II, s. 227 (hasło: *ἐπιδεικτικός*).

w rozumieniu potocznym. Jest to też o tyle nietrafne, że „epideiktyczność” to nazwa gatunkowa, która odnosi się do zarówno do obiektu, jak i tematu²⁵⁷.

Co równie istotne, przymiotnik *epideiktikos* pochodzi od słowa *epideixis*, którego pole znaczeniowe otwiera mnóstwo ciekawych kierunków interpretacyjnych. Ograniczmy się w tym miejscu do wskazania na pierwsze znaczenie, którym jest „wiadomość”. Jeśli potraktujemy zatem spektakl jako rodzaj komunikatu, pewnej treści, którą autor ma do przekazania odbiorcy czy audytorium, będzie to spójne zarówno z etymologicznym znaczeniem kluczowego pojęcia, jak i z naszymi rozważaniami na temat dzieła choreograficznego jako tekstu kultury oraz retoryki jako właściwej metody dla jego badania.

Powyższe rozważania są jedynie tłem, na którym chcę wnikliwie przyjrzeć się problemowi kluczowych dla myśli Kwintyliana pojęć. Chodzi o sławny podział na tzw. *partes artis*, czyli „części sztuki”, obecne i utrwalone w gotowym kształcie dzieła retorycznego.

W księdze III pisze Kwintylian wprost, że cała nauka o sztuce wymowy, jak to już liczni i wybitni autorzy wykazali, składa się z pięciu części, którymi są *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* oraz *actio*, zwane również *pronuntiatio*. Nazwy tych części będę się starał wymiennie niekiedy oddawać polskimi terminami, po części zapożyczonymi, a po części tłumaczonymi, a mianowicie: inwencja, dyspozycja, elokucja, pamięć oraz wygłoszenie/wykonanie. Tym poszczególnym częściom będę chciał przyjrzeć się bliżej w odniesieniu do sztuki tańca w rozdziałach poświęconych *Lithos*. W tym miejscu chcę jednak zwrócić uwagę na pewien bardzo moim zdaniem istotny, a zarazem ważny dla głównego przedmiotu rozważań problem.

Jakub Z. Lichański, odwołując się do *Kształcenia mówcy*, wielokrotnie zwraca uwagę, że zdefiniowane przez Kwintyliana, a przywołane przeze mnie główne działy retoryki, to w istocie kolejne etapy czy też fazy powstawania tekstu mowy²⁵⁸. Takie rozumienie zdaje się intuicyjne i nader trafne. Jednakże zwróćmy uwagę, że Marek Fabiusz używa dla ich opisanie terminu *partes artis*. Słowo *pars* jest zaś w łacinie ogromnie pojemne pod względem znaczenia. Rozumiemy je przede wszystkim jako po prostu „część”, ale zwróćmy również uwagę na takie znaczenia jak „część ciała” czy „element składowy”. Jeszcze istotniejsze i ciekawsze są takie możliwe znaczenia jak „zadanie do wykonania” czy nawet wprost - „rola

²⁵⁷ Ziomek, *Retoryka*..., s. 61.

²⁵⁸ Zob. J. Z. Lichański, *Retoryka. Od renesansu do współczesności – tradycja i innowacja*, Warszawa 2000, s. 161.

dla aktora”, jak również szalenie ważne dla wszelkich rozważań o tańcu pojęcie „kierunku”, po łacinie określane właśnie słowem *pars*²⁵⁹.

Zdecydowanie trafniejsze i bardziej precyzyjne byłoby zatem odejście od traktowania owych kluczowych *partes artis* jako kolejnych etapów, zwłaszcza w kontekście proponowanego przeze mnie spojrzenia. Proponuję zamiast tego rozumienie *partes artis* raczej jako głównych obszarów, które mogą być wyszczególnione i które składają się na proces twórczy. Obszary te mogą i moim zdaniem powinny być badane właśnie przy użyciu narzędzi właściwych retoryce.

A co jeszcze istotniejsze - od samego początku *partes* owe dynamicznie współlistnieją i przenikają się na różne sposoby, zamiast – w prosty sposób – następować po sobie. Owo współlistnienie właśnie i przenikanie oraz co z tego wynika dla przebiegu procesu tworzenia choreografii, a także finalnego efektu w postaci gotowego spektaklu, jest głównym przedmiotem moich zainteresowań badawczych. Przyjrzyjmy się im zatem bliżej.

Pierwszym z pięciu kluczowych obszarów retoryki jest *inventio*, obejmujące w klasycznej retoryce przede wszystkim wyszukiwanie i zbieranie materiału, który ma zostać opracowany retorycznie i wykorzystany w przyszłej mowie. Odwołując się ponownie do *Retoryki opisowej*, można stwierdzić, iż „inwencja jest tym stadium pracy i tym poziomem późniejszego dzieła, w którym tekst styka się z rzeczywistością pozatekstową: w terminologii klasycznej mówi się, że rzeczy (*res*) wchodzą w kontakt ze słowami (*verba*), czyli następuje tu tematyzacja. Zdarzenie i sprawa (*causa*) należą do rzeczywistości pod względem formalno-etyczno-estetycznym nienacechowanej. Mówca klasyfikuje materię, nadając jej odpowiedni status, co w rezultacie wyraża się w wyborze odpowiedniego rodzaju (sądowego, doradczego i popisowego) czy jego odmian (oskarżenie lub obrona, doradzanie lub odradzanie, pochwała lub nagana)”²⁶⁰.

Retoryka podkreśla, jak istotne na etapie początkowym jest precyzyjne ustalenie, o czym chcemy mówić, sformułowanie konkretnego problemu, czyli tzw. nauka o *status*, gr. *stasis*. Przejrzysty wykład dla tej sfery dał w swych podręcznikach sztuki retorycznej Hermagoras z Temnos, którego myśli przytacza i objaśnia w ks. III swojego dzieła Kwintyliusz²⁶¹. Zwraca Hermagoras uwagę, jak ważne jest w pierwszym rzędzie określenie przedmiotu sprawy (czyli czego przyszły tekst ma dotyczyć) oraz okoliczności w jakich ma on zostać wygłoszony. Jest to sprawa kluczowa ze względu na zamierzony cel, jaki ma zostać

²⁵⁹ Plezia, *Słownik...*, t. IV, s. 34 (hasło: *pars*)

²⁶⁰ Ziomek, *Retoryka...*, s. 73.

²⁶¹ Por. Kwintyliusz, *Institutio...*, s. 150.

dzięki temu osiągnięty, jak i sposób późniejszego opracowania materiału, tak aby najskuteczniej temu celowi posłużył.

Materia, o której traktuje *status*, określa zarówno cel mówcy, jak i rolę projektowanego odbiorcy oraz czas i przestrzeń wykonania (realnego lub projektowanego). Może być ona określona na podstawie różnych kryteriów i perspektyw. W wymowie sądowej spór jest ostry i wyraźny, a strony są sobie zdecydowanie przeciwstawione: „celem sztuki oratorskiej jest tu pokonanie przeciwnika. W wymowie doradczej spór jest w zasadzie poprzedzony założeniem wspólnego dobra (...) sporne natomiast mogą być sposoby osiągnięcia pożądanego celu. Antagonizm w tym rodzaju w porównaniu z rodzajem sądowym wyraźnie maleje, ale całkowicie nie zanika: sytuacją graniczną będzie taka sytuacja, gdy zwalczanie przeciwnego poglądu wymaga zwalczania osoby pogląd ten głoszącej i reprezentującej”²⁶². Wymowa pokazowa – epideiktyczna wychodzi z przekonania, że nie istnieje ani konflikt, ani spór – zadaniem mówcy jest dowieść pewnej tezy, najczęściej po prostu pochwalić, a rzadziej zganić, dlatego nieraz *genus demonstrativum* tłumaczono tylko w połowie trafnie jako „rodzaj wymowy panegirycznej”²⁶³. Jeżeli zgodzimy się, że każde dzieło sztuki i tekst kultury są tworzone w jakimś celu, to określenie takiego celu należy właśnie do nauki o *status*.

Następnym i kluczowym krokiem w obszarze *inventio* jest wynajdywanie i zbieranie materiału. W procesie tworzenia spektaklu etap ten nazwać można poszukiwaniem. Najważniejsza rzecz wyróżniająca materię tańca to fakt, że przy tworzeniu tekstu mowy twórcą i owym „poszukiwaczem” jest zazwyczaj jeden autor, natomiast dla spektaklu ruchowego sprawą często kluczową jest uczestnictwo w tym procesie osób tańczących, przynależących wydawałoby się raczej do obszaru „tworzywa”. To oni właśnie nierzadko są w głównym stopniu poszukiwaczami materii tanecznej i odkrywcami dróg ruchu, które – być może – będą mogły zostać finalnie wykorzystane na scenie. Podstawowym narzędziem na tym etapie bardzo często jest improwizacja. Choreograf(ka)-reżyser(ka) zazwyczaj ogranicza się do określania kierunków poszukiwań, wyznaczania zadań do zrealizowania oraz obserwacji. Jest to spójne z zawartością semantyczną słowa *pars*, jednym z jego znaczeń jest bowiem właśnie „zadanie” oraz „kierunek”.

Po grecku inwencja określana była terminem *heuresis*. Rozumieć ją możemy jako po prostu „wynałazek” czy też „odkrycie”, ale także drogę, która do owego miała nas

²⁶² Ziomek, *Retoryka...* s. 78.

²⁶³ Tamże.

doprowadzić, a więc „wyszukiwanie”, „wynajdywanie”. To *de facto* rzeczownik odczasownikowy, pochodzący od εὐρίσκω. Przekłada się on jako właśnie „znaleźć”, ale również „wymyślić coś”, a także „osiągnąć”, „zdobyć” oraz - „znaleźć sposób”²⁶⁴. Owo wynajdywanie sposobów realizacji zamierzonego celu w procesie budowania spektaklu jest kluczowe.

W oparciu o teksty łacińskie różni autorzy przywołują zazwyczaj definicje podobne do tej zawartej w kompendium Kwintyliana. Przytaczam ją w oryginale, ponieważ istniejący przekład nie oddaje w pełni jej niuansów: „Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similibus, quae causam probabilem reddant”²⁶⁵. Rozumiem to ważne zdanie w sposób następujący: „Inwencja jest to wyszukiwanie rzeczy prawdziwych lub podobnych do prawdy, które sprawiają, że sprawa wydaje się wiarygodna”.

Excogitatio to właśnie proces εὐρίσκω w działaniu. Jak wskazuje Marian Plezia, owo wyszukiwania czy też poszukiwanie ma związek ze sławnym *cogito* i może również oznaczać po prostu „wymyślanie”²⁶⁶.

Prawdziwość lub prawdopodobieństwo odnosi się do rzeczy – *res*, czyli całego zespołu środków, które mają posłużyć zamierzonemu przez twórcę celowi. Ów cel jest tu właśnie najistotniejszy, nie zaś faktyczna realność czy fikcjonalność wynalezionych elementów. Termin „sprawa” - *causa* odnosi się do głównego przedmiotu czy też tematu, którego dotyczyć ma konstruowany tekst, a zatem mowa retoryczna czy w naszym przypadku – dzieło choreograficzne. Zaś „wiarygodna” – *probabilis* będzie taka *causa*, która osiągnie u odbiorców tekstu zamierzony efekt. Jaki może być ów efekt w przypadku spektaklu teatru tańca, przyjrzymy się w jednym z kolejnych rozdziałów.

Jak zauważa Ziomek, powinniśmy pamiętać, używając spolszczonego terminu „inwencja”, że chodzi w tym przypadku przede wszystkim o techniczną umiejętność i sprawność warsztatową, a nie o uzdolnienia i wrodzoną pomysłowość.

Temu właśnie aspektowi retoryka zawdzięcza nazwę τέχνη, co może oznaczać wprawdzie wprost „sztuka” i być odpowiednikiem łacińskiego *ars*, ale greckiemu pojęciu *techne* znacznie bliżej do pola znaczeniowego naszego „rzemiosła”.

²⁶⁴ Abramowiczówna, *Słownik...* t. II, s. 365 (hasło: εὐρίσκω).

²⁶⁵ Kwintilian, *Institutio...*, s. 142.

²⁶⁶ Plezia, *Słownik...*, t. II, s. 400 (hasło: excogitatio).

5. Znaczenie *pathos*

Gdy próbujemy rozważyć kwestię recepcji dzieła sztuki w zderzeniu z teorią retoryki, szczególnie ważne okazują się poglądy i pisma Pseudo-Longinosa, autora traktatu *Peri hypsous* – *O wzniosłości*, tłumaczonego też pod alternatywnym tytułem *O górnosci*²⁶⁷. Warto przy tym pamiętać, że refleksja nad dziełem sztuki i jego recepcją była w antyku znacznie bardziej kompleksowa niż dzisiaj i nie ograniczała się do tego traktatu.

Co ciekawe, samo obecne w tytule słowo ὑψος oznacza: „wzniosłość”, a tym bardziej „górnosc” dopiero metaforycznie. Podstawowym znaczeniem jest „wysokość” bądź – „górski szczyt”²⁶⁸. (Wątek ten powróci, gdy będziemy przyglądać się tytułowi spektaklu Jacka Owczarka, jego konotacjom i tanecznym metamorfozom mitu.)

Jean-François Lyotard nazwał pismo Pseudo-Longinosa raczej esejem niż traktatem, niemniej w swój charakterystyczny sposób jest ono cennym wykładem zarówno antycznej retoryki, jak i poetyki²⁶⁹. Jak przekonują niektórzy badacze, dzieło Pseudo-Longinosa posiada bardzo konsekwentną i przemyślaną strukturę argumentacyjną traktatu, godnego postawienia w jednym rzędzie obok *Poetyki* Arystotelesa²⁷⁰.

Kluczowy dla moich rozważań jest Rozdział VIII *Peri hypsous*, autor wymienia w nim bowiem słynne pięć źródeł wzniosłości, spośród których jedno będzie szczególnie ważne w toku dalszego wywodu.

Pierwsze dwa źródła koncentrują się na właściwościach samego autora wypowiedzi. Longinos rzecz jasna ma na myśli przede wszystkim mówcę, aczkolwiek nie tylko, bowiem jego poglądy dotyczą również autorów dzieł sztuki. A zatem możemy je odnieść również do autora dzieła choreograficznego. Dla Pseudo-Longinosa wydaje się to być jednoznaczne z przyznaniem owym źródłom naturalnego pochodzenia.

Chodzi po pierwsze o νόησις, rozumiane jako „zdolność do wzniosłego sposobu myślenia”, po drugie zaś o πάθος, które będzie dla nas kategorią kluczową w tej części rozważań i której będę chciał przyjrzeć się bardziej szczegółowo.

²⁶⁷ Przy odwołaniach do poglądów Pseudo-Longinos odwołuję się do przekładu Tadeusza Sinki: Pseudo-Longinos, *O górnosci*, w: *Trzy poetyki klasyczne : Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1951.

²⁶⁸ Abramowiczówna, *Słownik...*, t. IV, s. 486 (hasło: ὑψος).

²⁶⁹ Zob. J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie”, 1996, vol. 38/39, nr 2/3, s. 177.

²⁷⁰ Por. J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Universitas, Kraków 2000, s. 42; E. Olson, *The Argument of Longinus*, w: *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, ed. R.S. Crane, The University of Chicago Press, Chicago 1952.

Pozostałe trzy źródła mają ścisły związek z teorią retoryczną w recepcji autora traktatu, jako że przynależą do sfery sztuki czyli *téchne*. Są to *schémata*, czyli „tworzenie figur myśli i mowy”; *phrasis*, rozumiane jako „szlachetny wyraz, polegający na doborze słów tudzież na tropach i ozdobach stylistycznych” oraz *synthesis* – oznaczająca w tym kontekście kompozycję, która „zawiera w sobie wszystkie poprzednio wymienione”, a jest równoznaczna z „pełnym godności i polotu układem wyrazów i zdań”²⁷¹.

Jarosław Płuciennik, powołując się na pogląd Eldera Olsona, wykazuje trafność wywodu greckiego retora, zwłaszcza w kontekście analizy procesu twórczego. Nie sposób nie zgodzić się, że mając dany przedmiot lub temat, autor musi go przede wszystkim pojąć, po drugie musi go w jakiś sposób „poczuć” i dopiero wtedy ma możliwość go wyrazić. Słusznie więc Olson sprowadza rzecz do prostej triady, na którą składają się: pojęcie (ang. *conception*), emocja bądź w terminologii antycznej – afekt (ang. *passion*) oraz wyrażenie (ang. *expression*). Płuciennik przy tym zwraca uwagę, że ostatni z czynników jest złożony, bowiem obejmuje przytoczone powyżej *schémata*, *phrasis* oraz *synthesis*²⁷².

Jedno z kluczowych dla Pseudo-Longinosa pojęć jest ważne również dla mnie. Owe σχήματα mianowicie to kategoria, które pojawia się w antycznych źródłach w kontekście tańca. Autorki cytowanego kompendium *Starożytny teatr i dramaty w świetle pism scholiastów* wskazują, że: „O wykonywanych w teatrze ruchach tanecznych (*schemata*) wspomina wielu autorów starożytnych, między innymi Polluks²⁷³ w swoim leksykonie”²⁷⁴.

Ciekawy jest szczególnie pod tym względem fragment obszernego dzieła *Deipnosophistai*, tłumaczonego jako *Uczta mędrców* Athenajosa z Naukratis²⁷⁵, które, obok rozważań Lukiana z Samosate²⁷⁶, jest głównym materiałem badawczym, na podstawie którego możemy próbować rekonstruować kształt i rolę tańca w starożytności.

W Księdze I dialogu Athenajos wspomina samego Ajschylosa jako cenionego twórcę tańca teatralnego (czy zatem również teatru tańca?). Według świadectwa autora:

„[Ajschylos] opracował [...] wiele figur tanecznych (*schemata*), których sam uczył członków chóru (...), on pierwszy sam ustalał układy taneczne i nie zatrudniał nauczyciela

²⁷¹ W oparciu o Pseudo-Longinos, *O górnoci, s. 92.*

²⁷² Płuciennik, *Retoryka...*, s. 45.

²⁷³ Zob. Pollucis, *Onomasticon*, ed. E. Bethe, vol. I-II, B.G. Teubner, Leipzig 1900-1931.

²⁷⁴ K. Chiżyńska, J. Czerwińska, M. Budzowska, *Starożytny teatr...*, s. 354. Autorki wskazują również, że obszerny katalog gestów przedstawił w swojej pracy Kocur, *Teatr...*, s. 96, zaś omówienie świadectw dotyczących rodzajów tańców można znaleźć w A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Clarendon Press, Oxford 2003.

²⁷⁵ Por. Atenajos, *Uczta mędrców*, przełożyli, wstępem i komentarzem opatrzyli K. Bartol i J. Danielewicz, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

²⁷⁶ Zob. Lukian, *Dialogi*, przetł. M.K. Bogucki, vol. I, Ossolineum, Wrocław 2006.

tańca (*orchestrodidaskalos*); sam też obmyślał figury tancerzy i w ogóle brał na siebie całą organizację przedstawienia tragediowego. Prawdopodobnie sam grywał też w swoich sztukach”²⁷⁷. Pojęcie *schemata* ma zatem silne konotacje taneczne i teatralne – powróci ono jeszcze w dalszych częściach naszych rozważań.

Suzanne Guerlac podkreśla, że tekst traktatu Longinosa niweluje dużo fundamentalnych, kategorycznych opozycji, takich jak forma/treść, prawdziwy/fałszywy, środki/cele, które tworzą strukturę tego, co można by nazwać za Heideggerem „myśleniem reprezentacyjnym” stałego podmiotu wiedzy²⁷⁸. Wzniosłość pozwala połączyć zjawiska niejednorodne i zobaczyć je w innym niż dotychczas świetle. Ale jeszcze bardziej cenne w rozważaniach autora *Peri hypsous* jest to, że zdają się one kryć swoistą teorię dzieła sztuki oraz cały model relacji między podmiotami uczestniczącymi w jego tworzeniu oraz odbieraniu. W tymże modelu podstawową rolę odgrywają takie pojęcia, jak identyfikacja, wyobrażenia oraz *páthos*, rozumiany, na co wskazuje Płuciennik, jako emocja, a nie potocznie obecna w uzusie językowym „patetyczność”²⁷⁹.

Właśnie *páthos* zwraca uwagę wśród wyszczególnionych przez Pseudo-Longinosa źródeł o naturalnym pochodzeniu czy też, korzystając ze sformułowania T. Sinki, „przyrodzonych źródeł wzniosłości” – jako to, które związane jest w sposób szczególny z przedmiotem naszych rozważań. Przy czym zgadzam się z Jerzym Ziomekiem, który wskazuje, że „(...) należałoby pisać *páthos* [a nie *patos* – P. S.], a to dla uniknięcia nieporozumienia – nie chodzi tu bowiem o patetyczność stylu jako synonim wzniosłości czy »górności«, bo byłaby to tautologia, lecz o *páthos* w sensie: »uczucie«, co jest terminem komplementarnym wobec *éthos* w sensie »charakter«. Oba terminy stosowane są zarówno w retoryce (odnoszą się do postawy mówcy oraz odbiorcy), jak i w poetyce, gdzie mówi się o tragedii bądź etycznej (tragedia charakterów), bądź patetycznej (tragedia namiętności)”²⁸⁰.

Mirosław Korolko, gdy omawia potrójną funkcję retoryki, zwraca uwagę, że „proces retoryczny charakteryzuje się szczególną celowością i obejmuje trzy główne sfery ludzkiego poznania, odczuwania i przeżywania: rozum, wolę i uczucia”²⁸¹. Podstawowym funkcjom retorycznego dyskursu – Korolko wskazuje tu na słowo *discurrere*, które przekłada się jako

²⁷⁷ Athenajos, *Deipnosophistai*, I, 39, cyt. za: *Starożytny teatr...*, s. 355.

²⁷⁸ S. Guerlac, *Longinus and the Subject of the Sublime*, „NLH”, 1985m vol. XVI, nr. 2; cyt. za Płuciennik, *Retoryka...*, s. 45.

²⁷⁹ Płuciennik, *Retoryka...* s. 36.

²⁸⁰ Ziomek, *Retoryka...*, s. 36.

²⁸¹ M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 45.

„rozdzielić się” lub „jeździć w różnych kierunkach”²⁸² – teoria retoryki nadała formułę *tria officia disendi*, trzech celów komunikatu²⁸³. Cele te analizowane były przez klasycznych autorów jako części integralnej całości, uwzględniającej wszystkie składniki retorycznej perswazji, czyli nadawcę, odbiorcę oraz temat retorycznej komunikacji.

Korolko zwraca uwagę, że trzeci z owych celów tożsamy jest z funkcją estetyczną, którą spełnia perswazja poprzez odwołanie się do emocji odbiorcy. „Była ściśle podporządkowana głównemu celowi perswazji (...), która nie знаła pojęcia »sztuka dla sztuki«. Zachwycenie odbiorcy, sprawienie mu przyjemności estetycznej jest w retoryce zawsze działaniem celowym (...)”²⁸⁴. Dodajmy – nie tylko w retoryce tradycyjnej, bo w dziedzinie teatru tańca w większym nawet stopniu.

Autor artykułu w *Encyclopedia of Rhetoric and Composition* Joseph Colavito przez *pathos* rozumie argumentacyjny lub perswazyjny apel do emocji odbiorców²⁸⁵. Według *Retoryki* Arystotelesa, do czego odnosi się również Pseudo-Longinos, na gruncie sztuki retoryki wyróżnić możemy trzy rodzaje apeli, które retor ma do dyspozycji w celu przekonywania²⁸⁶. *Ethos*, czyli apel etyczny, jest zakorzeniony w skuteczności charakteru mówcy. *Logos*, apel logiczny, przekonuje poprzez wykazanie istnienia rzeczywistych lub pozornych prawd. *Pathos* zaś opiera się na zdolności retora do wzbudzania emocji u odbiorców. Emocje te mogą pomóc w osiągnięciu celu perswazyjnego w każdej sytuacji, ponieważ według Arystotelesa "kiedy [oni –publiczność] są wprowadzani przez mowę w stan emocji... [podejmują] bardzo różne decyzje pod wpływem bólu lub radości, sympatii lub nienawiści”²⁸⁷.

Odwołaniom do *pathos* oraz samemu zjawisku często przypisuje się negatywny wydźwięk, z różnych względów łącząc je z przywołaną powyżej „patetycznością”. Odbiorcy prawdopodobnie niechętnie przyznają, że ich decyzje i postawy mogą być kształtowane przez manipulację ich emocjami, a retorzy, podobnie, mogą nie być skłonni do ujawnienia, że odwołują się do emocji odbiorców, ponieważ ta forma apelu jest często kojarzona z technikami podstępными i manipulacyjnymi. Tę negatywną otoczkę warto jest mieć na

²⁸² Plezia, *Słownik...*, t. II, s. 190 (hasto: discurro).

²⁸³ Korolko, *Sztuka...*, s. 45.

²⁸⁴ Tamże, s.45.

²⁸⁵ J. Colavito, *Encyclopedia of Rhetoric and Composition. Communication from Ancient Times to the Information Age*, ed. Th. Enos, Garland Publishing, Inc., New York-London 1996, s. 492 (hasto: pathos).

²⁸⁶ Arystoteles, *Retoryka...*, s. 144.

²⁸⁷ Tamże, s. 145.

względnie, ale unikanie odwoływania się do emocji jako formy perswazji jest zignorowaniem techniki argumentacyjnej, której teoretycy retoryki przez wieki poświęcali wiele uwagi.

W *Retoryce* Arystoteles definiuje emocje jako „te stany, którym towarzyszy ból i przyjemność, i które, gdy się zmieniają, zmieniają nasze osądy”²⁸⁸. Oprócz zdefiniowania różnych emocji i zastosowania ich do konkretnych odbiorców i celów retorycznych, Stagiryta sugeruje również, aby retor rozważył takie dodatkowe czynniki jak stan psychiczny odbiorców wywołany przez każdą emocję, skupienie się na nich, gdy publiczność projektuje emocje, oraz jakie czynniki zewnętrzne służą do wywoływania tychże.

Śladem autora *Poetyki* Cyceon w *De inventione* również przywiązuje wielką wagę do odwołań emocjonalnych w kluczowych punktach oracji²⁸⁹. Cyceon omawia koncepcje dobrej woli, nienawiści i pogardy oraz ich wpływ na odbiorców. Apel emocjonalny, według Cyceona, ma decydujący wpływ na końcowy efekt mowy. Podobnie jak Arystoteles, Cyceon przywołuje różne poglądy na temat indywidualnych strategii mających na celu wywołanie tych emocji, a tym samym udoskonalenie oracji. W *De oratore* zaś zauważa, że świadomość emocji publiczności i jej stopnia podatności na emocjonalne odwołania odgrywa znaczącą rolę w całej teorii retoryki²⁹⁰.

W XX wieku apele emocjonalne stały się znaczącym wkładem w podwójne koncepcje identyfikacji i konsubstancjalności przywoływanego wcześniej Kennetha Burke’a. Aby wywołać współdzielenie podobieństw między retorem, publicznością i podmiotem, tak kluczowym dla osiągnięcia identyfikacji, mówca musi sprzymierzyć świadomość publiczności z podmiotem i mówcą²⁹¹. Kluczowe dla Burke’a jest wykreowanie i wykorzystanie zjawiska identyfikacji, aby zbudować relacje pomiędzy sobą a publicznością.

Należy wspomnieć w tym miejscu, że narzędzia, które opierają się na celowym odwoływaniu się do emocji odbiorców, mogą łączyć się w omawianym aspekcie ze wspomnianą niekorzystną konotacją. Zwłaszcza, że powszechna opinia ma raczej tendencję do pozytywnego oceniania obiektywnego (cokolwiek miałyby ono oznaczać), racjonalnego podejścia. Ta podejrzliwość wobec świadomego odwoływania się do emocji przyczynia się do ogólnej podejrzliwości wobec retoryki w ogóle. Bywa, że pogląd na retorykę opiera się na zdolności do manipulacji publiczności i bywa z tą właśnie zdolnością utożsamiany, co jest krzywdzącym stereotypem, dodatkowo nierzetelnym. Jak wskazuje Gerard Hauser,

²⁸⁸ Tamże.

²⁸⁹ M. T. Cicero, *De inventione. O inwencji retorycznej*, przekł. z jęz. łac. K. Ekes ; wstęp i przypisy B. Awianowicz, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warszawa 2013.

²⁹⁰ M.T. Cicero, *De oratore*, s. 186.

²⁹¹ K. Burke, *A Rhetoric of Motives*, University of California Press, Berkeley 1968, s. 46.

„odpowiedzialna retoryka nie oddziela naszych myśli od naszych uczuć; łączy je, zwracając się do całej osoby w kategoriach jej doświadczeń i sądów, które wspierają”²⁹².

Rola *pathos* jest, jak widać, w całości teorii retorycznej bardzo znacząca. Świadome operowanie emocjami publiczności, ich kontrolowanie „stanowią kluczowy punkt przecięcia między publicznością, retorem i przedmiotem, więc związek między analizą audytorium a celem retorycznym staje się ważnym elementem konstrukcji apeli emocjonalnych”²⁹³. Każdy z ważnych dla tradycji retorycznej autorów podkreśla, że odwoływanie się do emocji ma kluczowe znaczenie dla zapewnienia istotnego wymiaru praktyki retorycznej²⁹⁴.

Odnosząc się do przytoczonej powyżej triady Olsona oraz ogólnego znaczenia kategorii *pathos*, mamy do czynienia z zespołem czynników branych pod uwagę w całym wywodzie Pseudo-Longinosa, na co zwraca uwagę również Korolko, mianowicie autora, dzieło i publiczność. Szczególnie ważne wydaje się wyraźne odróżnienie, co podkreśla badacz, wzruszenia emocjonalnego czy też uniesienia - *ekstasis* od *peitho*, czyli opartego na rozumowaniu, intelektualnego przekonywania. To emocje, zdaniem autora, posiadają uniwersalną moc zniewalania słuchaczy. Przy czym akcent pada na twórcę i jego aktywną rolę w całym procesie; to jego potęga ma oddziaływać na odbiorców. Celem tego działania jest mające momentalny charakter skumulowanie emocji *ekstasis* – owo szczególne „bycie poza sobą” przeciwstawia się stricte racjonalnemu *peitho*²⁹⁵.

Rolę *ekstasis* w celu osiągnięcia efektu perswazyjnego można postrzegać w sposób paralelny wobec sławnej Arystotelesowskiej *katharsis* i przez to użyteczny dla rozważań o recepcji dzieła sztuki w świadomości odbiorcy. Pseudo-Longinos widzi centralny dla tego procesu element raz w autorze, kiedy mówi o silnych afektach i o *páthos*, innym razem w samym dziele, kiedy odnosi się do przedstawienia, amplifikacji, hiperboli czy innych środków z obszaru *téchne*, a jeszcze innym razem w publiczności²⁹⁶. Co znaczące, podkreśla, że często nie można odróżnić afektów powstających w autorze od afektów ewokowanych w słuchaczach. W tym aspekcie poglądy autora *Peri hypsous* zdecydowanie różnią się, jak zobaczymy, od spojrzenia na proces twórczy i wpływ dzieła na odbiorcę prezentowanego przez Jacka Owczarka.

Na osobną uwagę zasługuje moim zdaniem komentarz Pseudo-Longinosa do zjawiska, które T. Sinko przekłada jako „nadętość”: „Niektórzy bowiem, jakby pijani, popadają nieraz

²⁹² G. A. Hauser, *Introduction to Rhetorical Theory*, Waveland Press Inc., Long Grove 1991, s. 119.

²⁹³ Colavito, *Encyclopedia...*, s. 494.

²⁹⁴ Tamże.

²⁹⁵ Ptuciennik, *Retoryka...*, s. 50.

²⁹⁶ Tamże, s. 51.

w patetyczność, nie wymaganą przez samą rzecz, lecz jakby osobistą i szkolarską i przez to ośmieszają się przed słuchaczami, którzy nie byli zupełnie uczestnikami ich wzruszenia. Słusznie taki los spotyka zachwyconych ze strony nie zachwyconych”²⁹⁷.

Rację należy zatem przyznać tym, którzy twierdzą, że Longinos stoi jednak mocno na ziemi. Świadomy twórca powinien przynajmniej w pewnym stopniu panować nad emocjami publiczności; tylko wtedy, gdy emocjonalność nie odpowiada rzeczy – owym *res* w rozumieniu retorycznym, będącym przedmiotem przedstawienia, mamy do czynienia bądź to z brakiem reakcji ze strony publiczności, bądź – właśnie z nadętością. Wyraźnie widać przy tym konieczność zaistnienia pewnej wspólnoty emocjonalnej autora i odbiorców, czego dotyczy owa wspomniana Burke’owska kategoria identyfikacji. Wspólnoty – warto dodać – uniwersalnej, bowiem, jak wskazuje Płuciennik, ta naczelna zasada działa i podoba się *semper ubique*²⁹⁸.

6. Retoryka wyobraźni

Analizując myśli zawarte w dziele *Peri hypsous*, Płuciennik wskazuje na ciekawy trop: „Jeśli nie możemy dorównać przedmiotowi naszą mentalną reprezentacją przez bezpośrednią jego kontemplację ani też przez kontemplację kontemplacji innych, możemy posłużyć się fantazją (gr. *phantasia*)”²⁹⁹.

Pojęcia *phantasia* i *phainesthai* Abramowiczówna tłumaczy jako „zjawianie, ukazywanie się”, ale też – „wyobraźnia”. W przekładach łacińskich zwykle ten termin oddaje pojęcie *imaginatio*. To o tyle ważne, że przecież właśnie wyobraźnia odgrywa rolę nadrzędną w każdym procesie twórczym, bez względu na dziedzinę sztuki. A zdaniem Arystotelesa wręcz zdaje się być tożsama z samym myśleniem, co ujawnia w księdze III traktatu *O duszy*, pisząc, że to wyobrażenia służą umysłowi tak, jak gdyby były samą treścią postrzegania. Jeśli umysł ocenia je jako dobre, idzie ich śladem. Jeśli nie – unika ich. Dlatego umysł zawsze myśli za pomocą wyobrażeń³⁰⁰.

Co dla mnie szczególnie istotne, Stagiryta wiąże ściśle proces myślenia z ruchem. Zgodnie z jego poglądem zarówno wyobraźnia, jak i *logos* mogą być początkiem dla ruchu.

²⁹⁷ Pseudo-Longinos, *O górnosci...*, s. 96.

²⁹⁸ Płuciennik, *Retoryka...* s. 55.

²⁹⁹ Tamże, s. 56.

³⁰⁰ Por. Arystoteles, *O duszy*, przeł. P. Siwek, PWN, Warszawa 1988, s. 77 *passim*.

Odnotujmy, że cały ten konstrukt jest związany z jedną z najsławniejszych koncepcji autora *Fizyki*, mianowicie ideą nieruchomego poruszyciela (czy też, w recepcji niektórych – Poruszyciela), na analizę której niestety brak tu miejsca. Problem jednak jest niezmiernie ciekawy i inspirujący także dla rozważań o naturze procesu twórczego. Ważne, że dla Arystotelesa ruch powodowany przez samą czy też – czystą wyobraźnię jest nieprzewidywalny – co wiąże się z opisywaną wyżej naturą improwizacji – oraz wręcz niebezpieczny, o ile nie jest kontrolowany przez rozum³⁰¹.

Bliższy wgląd w to zagadnienie zawierają rozważania Kennetha Burke’a zawarte w książce *A Rhetoric of Motives*³⁰², której fragmenty dostępne są w przekładzie w tekście *Tradycyjne zasady retoryki*³⁰³. Jego zdaniem, teorie dotyczące wyobraźni rozwijają się najlepiej na pograniczu refleksji poetyckiej i naukowej. Badacz zwraca uwagę, że zainteresowania retoryki klasycznej wyobraźnią jako wprost instrumentem perswazji „ukrywała często terminologia, w jakiej te zainteresowania wyrażano”³⁰⁴. A były one konkretyzowane w terminach formułowanych nie wprost, bowiem znajdowały wyraz przy pomocy takich kategorii jak *energeia*³⁰⁵ oraz – *enargeia*³⁰⁶. Obydwa słusznie kojarzą się z energią, a więc konceptem powszechnie obecnym na gruncie sztuki tańca współczesnego.

Burke pojmuje powyższe kategorie jako „aktualizację” oraz „żywność”³⁰⁷. Przypomina, że dokonane przez Arystotelesa zestawienie „aktualizacji”, „antytezy” i „metafory” jako trzech jego zdaniem najskuteczniejszych chwytów retorycznych kryje w sobie wiele problemów, które nowoczesna myśl i teoria rozpatrywałyby jako problemy dotyczące właśnie sfery wyobraźni³⁰⁸.

Okoliczności te zdaniem Burke’a otwierają szereg kolejnych drzwi, bowiem pozwalają traktować wyobraźnię jako energię zdolną zmieniać porządek rzeczywistości. Może ona zatem stać się samą kreacją przedmiotów niepoznawalnych zmysłowo, umożliwiając tym samym komunikowanie intuicji za pomocą wyobrażeń przekraczających ramy znanych z doświadczenia obrazów.

Burke również sięga w tym kontekście do Pseudo-Longinosa, przywołując pogląd, że wyobraźnia/*phantasia* stanowi nieodzowny czynnik *enargeia* oraz że w jego (tj. Longinosa)

³⁰¹ Tamże, s. 81.

³⁰² Burke, *A Rhetoric of Motives...*, s. 78.

³⁰³ Burke, *O retoryce...*, s. 63.

³⁰⁴ Tamże.

³⁰⁵ Abramowiczówna, *Słownik...*, t. II, s. 137 (hasło: ἐνέργεια).

³⁰⁶ Tamże, s. 128 (hasło: ἐνάργεια).

³⁰⁷ Burke, *Tradycyjne zasady...*, s. 64

³⁰⁸ Tamże.

czasach „wykorzystywano w tych przypadkach, w których to, co mówisz w natchnieniu i silnym wzruszeniu, staje żywo przed oczyma twoimi i twoich słuchaczy”³⁰⁹. W swoim dziele Longinos przytacza fragmenty utworów, które „wychodzą poza wszelkie prawdopodobieństwo”, jednocześnie podkreślając, że „w fantazji retorycznej zawsze najpiękniejsze jest to, co pochodzi z życia i odpowiada rzeczywistości”³¹⁰.

Autor *Peri hypsous* przytacza fragmenty mów Demostenesa, w których główną siłą niosącą funkcję perswazyjną jest właśnie wyobraźnia, a cel jest osiągany dzięki odejściu od argumentacji czysto logicznej. Jak skutecznie się to odbywa, opisuje Longinos w ten sposób:

„A jakaż jest siła fantazji retorycznej? Umie ona wprowadzić do mów i inne motywy, dodające im mocy i uczucia, gdy je jednak zmiesza z dowodami rzeczowymi, to nie tylko przekonywa słuchacza, ale go także ujarzmia”³¹¹.

Rozważając rolę wyobraźni w procesie twórczym, nie sposób nie przywołać średniowiecznego traktatu Pico della Mirandoli, który udowadnia, że myśl wieków średnich, podobnie jak filozofia antyku, rozróżniała twórczy i odtwórczy rodzaj wyobraźni³¹². Autor dzieła *O wyobraźni* postrzega problem, jak się wydaje, inaczej niż Arystoteles, gdy twierdzi, że nawet ten, kto myśli i rozumie, podlega władzy wyobraźni, skoro „musimy przyjąć, że nasze działania zależą w tak wielkim stopniu od natury tej siły” – *actiones nostras de eius potestatis ingenio plurimum dependere*³¹³.

Wciąż jednak według Mirandolli wyobraźnia wiąże naturę ludzką ze światem zwierzęcym. Wskazuje przy tym na aspekt, który jest jednym z kluczowych dla Marka Johnsona, autora *Znaczenia ciała*, o którym więcej w kolejnym rozdziale. Píše mianowicie, że to dziećmi w szczególności kieruje zwierzęcy rodzaj wyobraźni. Spostrzeżenie to ciekawe i inspirujące, choć prowadzi ono średniowiecznego myśliciela w zupełnie inne rejony niż Johnsona i przywoływanych przez niego badaczy. Wnioskiem i sugestią Mirandolli jest bowiem konstatacja, że „ten najlepiej wprowadzi dziecko na drogę cnoty, kto spowoduje, by wyobrażało ono sobie możliwie jak najdokładniej tortury piekła i rozkosze raju”³¹⁴.

Co koresponduje z moimi wcześniejszymi rozważaniami, Burke podkreśla, że w retoryce klasycznej funkcjonował apel do wyobraźni, jako najbardziej skuteczny sposób osiągnięcia założonego celu. Ówczesna teoria wyrażała to jako perswazję bądź poprzez *ethos*,

³⁰⁹ Pseudo-Longinos, *O górnoci*, s. 115.

³¹⁰ Tamże, s. 117.

³¹¹ Tamże.

³¹² Por. G. Pico della Mirandola, *O wyobraźni*, przeł. A. Fulińska, Universitas, Kraków 1995, s. 36.

³¹³ Cyt. za: Burke, *Tradycyjne...*, s. 66.

³¹⁴ Tamże.

bądź przez będący przedmiotem naszej analizy *pathos*, co więcej aspekt perswazji stawał się kategorią coraz bardziej wyrazistą w miarę „awansowania” wyobraźni jako wartości motywacyjnej³¹⁵. Jak dalej wskazuje badacz, z czasem wyobraźnia staje się instancją wyższą niż rozum, a czasem czymś wręcz niepożądanym właśnie ze względu na interesujące nas aspekty emocjonalne. Burke stwierdza, że wyobrażeniem możemy nazywać każde w zasadzie przedstawienie namiętności, uczuć czy działań. Oznacza to, że wszystkie te przedstawienia odnosimy w sposób jawny lub ukryty do wyobraźni jako siły sprawczej³¹⁶. Badacz konkluduje tę część swoich rozważań w nader oryginalny sposób, wskazując, że: „Wyobraźnia może oznaczać nawet »podświadomość«, np. w przypadku krytyka, który »podświadomie« czuje, że zastosowany przezeń termin implikuje zestaw innych terminów, różnorako ze sobą sprzecznych. Bardzo często bywa dziś tak, że mówiąc o »wyobraźni« albo o »podświadomości« wyrażamy po prostu poczucie istnienia problemów jeszcze nie sprowadzonych do systematycznego porządku (...)”³¹⁷.

O *phantasia* traktuje również rozdział XV *Peri hypsous*. Pseudo-Longinos przedstawia w nim obrazy bądź twory wyobraźni, a jego definicja oraz przykłady świadczą o tym, iż autor ma na myśli pewien aspekt figury myśli, nazywanej przywoływanym przez nas pojęciem *enargeia*, zwanej po łacinie *evidentia* bądź *sub oculos subiectio*. Przy tym jej istotą jest nie funkcja mimetyczna, a raczej emocjonalna reakcja publiczności. Płuciennik, opisując ten fragment, wskazuje wprost, że chodzi tu „o dzielenie z autorem tego samego doświadczenia wyobraźniowo-emocjonalnego, o udzielenie publiczności autorskiego zachwycenia”³¹⁸. Longinos dokonuje też ważnego rozróżnienia, podkreślając, że „fantazja mówców dąży do czego innego niż fantazja poetów [...], bo celem jej w poezji jest wstrząs, w wymowie wyrazistość, chociaż jedna i druga szuka natchnienia i wzruszenia”³¹⁹. W fantazji retorycznej kryteriami ciągle pozostają prawda i prawdopodobieństwo. Gdy „mity i baśnie” przenikną do wymowy, jest to uznane przez Pseudo-Longinosa za błąd. Pozwolę sobie dodać, że siła poetów, ujawniająca się w zniwelowaniu tradycyjnego mimetycznego dystansu między przedmiotem a jego przedstawieniem i między autorem a jego publicznością (a do tego dochodzi, gdy poeci używają swojej fantazji i przestawiają tym samym wstrząsające afekty), była, według interpretacji Płuciennika, powodem głębokiej niewiary Platona w poezję³²⁰.

³¹⁵ Tamże, s. 67.

³¹⁶ Tamże, s. 68.

³¹⁷ Tamże.

³¹⁸ Płuciennik, *Retoryka...*, s. 56.

³¹⁹ Pseudo-Longinos, *O górnoci*, s. 116.

³²⁰ Płuciennik, *Retoryka...*, s. 57.

Jest też owa moc ściśle związana z samą koncepcją retoryki Pseudo-Longinosa. Właściwe jest wskazanie, że Longinus wpisywałby się w coś, co w XX wieku zostało przez Herberta Wichelnsa i jego następców nazwane krytyką retoryczną. Definiując po swojemu retorykę w rozdziale I traktatu, Pseudo-Longinos przyznaje priorytet emocjonalnemu efektowi nad „obiektywną”, logiczną argumentacją, wyrażaną przez *logos* oraz wiarygodnością samego mówiącego – *éthos*. Przy czym, jak twierdzi Płuciennik, odnosząc się do poglądów Karla Heinz Bohrera, objawia się tu fakt, że w toku dyskusji wokół tych wpływowych arystotelesowskich kategorii Longinos był jedynym myślicielem, który *éthos* podporządkowuje *páthos*³²¹. Wszyscy inni autorzy do czasów Kwintyliana te najważniejsze retoryczne wartości rozważali jako równe sobie lub wyważone jedna względem drugiej.

U Kwintyliana konsekwentnie *páthos* to „afekt”, „pasja”, „namiętność”. U Greków w ogólności słowo *páthos* odnosiło się zarówno do tego, co dzieje się z ciałem, jak i z duszą³²². Powyższa myśl pozwala spojrzeć na koncepcję afektów u Pseudo-Longinosa w świetle całościowej koncepcji retoryki, której śladów można dopatrzyć się także w *Poetyce* Arystotelesa. Wskazuje na to przytaczany wielokrotnie i rozważany przez różnych badaczy fragment:

„Skoro omówiliśmy już inne składniki tragedii, wypada z kolei omówić formę językową (λέξις) i myślenie (διάνοια). Dyskusję na temat sposobu myślenia przenieśmy do *Retoryki*, bo ta problematyka wchodzi raczej w zakres jej badań. Myślenie bowiem obejmuje to wszystko, co jest wytworem mowy, a więc takie kategorie, jak: dowodzenie i odpieranie zarzutów oraz wzbudzanie litości, trwogi, gniewu i innych uczuć, a ponadto powiększanie i zmniejszanie znaczenia rzeczy”³²³.

Potwierdza to interpretację Płuciennika, który widzi w tym fragmencie „całościowe powiązanie *logos* i bardzo szeroko pojmowanego *páthos*, ale także tego ostatniego z prawdopodobieństwem i amplifikacją. U podstaw tego powiązania może leżeć holistyczna koncepcja umysłu: emocje nie są tutaj traktowane jako należące do „profanicznej”, niechcianej sfery ciała (punkt widzenia, jak się wydaje, wyraźnie kartezjański), ale jako mocno związane, czy wręcz czasami tożsame, z czynnością sądzenia i procesem rozumowania”³²⁴. Oryginalnym poglądem Pseudo-Longinosa w jego „retoryce wzniosłości”

³²¹ Tamże, s. 58; por. K. H. Bohrer, *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance*, transl. by R. Crowley, Columbia University Press, New York 1994, s. 130.

³²² Por. H. Podbielski *Wstęp tłumacza*, w: Arystoteles, *Retoryka– Poetyka*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski, PWN, Warszawa 1988, s. 31.

³²³ Tamże, s. 347.

³²⁴ Płuciennik, *Retoryka....*, 61.

jest przesunięcie akcentu z obszaru logicznej argumentacji na *ekstasis*, która wydaje się być związana z platońską ideą inspiracji, manii oraz z koncepcją retoryki Gorgiasza³²⁵. Możemy w ten sposób zbliżyć się do zrozumienia zawartego w traktacie Pseudo-Longinosa napięcia między szczerością a udawaniem, między *phýsis* a *téchne*.

Zdaniem Płuciennika napotykamy tutaj na pewien niezwykle interesujący model czegoś, co autor *Retoryki wzniosłości* nazywa „hermeneutyką twórczości” oraz „psychologią retorycznych relacji osobowych”³²⁶. Zdaniem badacza prawdziwa wzniosłość daje się przekazywać, jest „zaraźliwa”, przy czym – co ciekawe – wraz z towarzyszącymi jej uczuciami „bycia twórczym”. Wzniosłość powtórzona w duszy odbiorcy nie traci przy tym walorów oryginalności. Do podobnych wniosków dochodzi również Burke, pisząc o szczególnym rodzaju powtórzenia emocji u odbiorcy oraz powiązaniu zagadnienia rytmu z pojęciem retorycznej identyfikacji³²⁷. Suzanne Guerlac opisuje ów mechanizm przekazywania emocji u Longinosa jako rodzaj procesu odbijania (*imprinting*), którego efektem jest identyfikacja z autorem³²⁸. „Jeśli dyskurs jest *agonem*, identyfikacja z mówiącym jest identyfikacją ze zwycięzcą”³²⁹.

W tej perspektywie retoryka kładzie nacisk na podporządkowanie środków – „chwytów”, tropów czy figur głównemu celowi, jakim jest uniesienie słuchacza, zarażenie go emocją, wciągnięcie do współodczuwania tak, aby ten nie spostrzegł w ogóle użycia owych środków. Pseudo-Longinos wprowadza tu napięcie między wyrazistym odcięciem się mówiącego od metaforycznej konceptualizacji świata a współuczestniczeniem z „odbiorcą” we wspólnym uniesieniu emocjonalnym – *ekstasis*. Płuciennik wnioskuje, iż owo współuczestnictwo emocjonalne jest także wspólnym widzeniem świata. „Tutaj dochodziłoby do zniesienia różnicy między naturą a sztuką, naturą a udawaniem, »twarzą« i »maską«”³³⁰.

Emocje są nierozdzielnie związane z postawami w rozumieniu retorycznym, takimi jak przekonania czy pragnienia. Potwierdzenie dla tego poglądu znaleźć można także w przytaczanym fragmencie *Poetyki* Arystotelesa. Na początku rozdziału 19 mamy nie tylko uzasadnienie badania perswazji emocjonalnej jako ogólnego zjawiska w ramach retoryki, ale również wyraźnie holistyczny model języka i myślenia. Takiego myślenia, które w innych

³²⁵ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, T. I, op. cit., s. 71. Zob. również Gorgiasz, *Pochwała Heleny*, przet. K. Tuszyńska, „Przegląd Humanistyczny”, 1984, z. 3, s. 109–113; a także K. Tuszyńska, *Gorgiaszowa igraszka, czyli „Pochwała Heleny”*, „Przegląd Humanistyczny”, 1984, z. 3, s. 105–107.

³²⁶ Płuciennik, *Retoryka...* s. 61.

³²⁷ Zob. Burke, *A Rhetoric of Motives...*, s. 58.

³²⁸ Guerlac, *Longinus and the Subject...*, s. 275.

³²⁹ Tamże, s. 281.

³³⁰ Płuciennik, *Retoryka....*, s. 66.

miejscach rozważań Stagiryty ściśle związane jest z wyobraźnią i które obejmuje swoim zakresem wzbudzanie zamierzonych emocji u odbiorcy dzieła oraz uprawdopodobnianie komunikatu. Mamy zatem do czynienia z retoryką jako sztuką ewokowania różnego rodzaju emocji poprzez różne środki reprezentacji, czyli ze sztuką perswazji zawężonej do zmiany nastawienia emocjonalnego. Dobrze wyraził tę samą myśl św. Augustyn, którego w swoich książkach przywołują zarówno Płuciennik, jak i Rusinek:

„Jak trzeba słuchacza zachwycić, żeby utrzymać jego uwagę, tak też należy go wzruszyć, aby go pobudzić do działania. I jak on wpada w zachwyt, kiedy twoje przemówienie sprawia mu przyjemność, tak też jest wzruszony, kiedy rozmiłuje się w tym, co mu przedstawiasz – kiedy lęka się tego, czym mu grozisz – kiedy nienawidzi tego, co napiętnujesz – kiedy pokocha to, co obiecujesz – kiedy zacznie opłakiwać to, nad czym wymownie ubolewasz – kiedy odczuwać zacznie radość w tym, co odmalujesz mu jako przedmiot radości, a litować się będzie, gdzie twoje słowa ukażą mu rzecz godną ubolewania, i kiedy zacznie stronić od tego, od czego go odstraszasz”³³¹.

To właśnie stanowi istotę sformułowanej przez Płuciennika definicji retoryki wzniosłości, która silnie koresponduje z moim poglądem na retorykę taneczną w kontekście całości niniejszych rozważań i jest dla mnie podstawą dla próby zaproponowania jej roboczej definicji.

Owa retoryka taneczna ma zatem być sztuką używania języka – w naszym przypadku języka ruchu i tańca – w celach perswazji emocjonalnej, związanej z ewokowaniem zamierzonych emocji u odbiorcy dzieła choreograficznego. Jest równocześnie zbiorem ogółu środków, które mogą być wykorzystane przez twórcę-choreografa i które mogą posłużyć wyznaczonemu celowi, a które tożsame są z proponowaną kategorią, nazwaną **ποιητική χόρευσις** – *poietike choreusis*.

Przez *poietike choreusis* rozumiem również zarysowaną metodę badawczą, która w zamierzeniu ma ułatwić heurystyczną analizę i opis procesu twórczego, związanego z powstawaniem dzieła choreograficznego. Szczególnie ważny wydaje mi się intencjonalny charakter perswazji oraz to, że dzieło choreograficzne jest nim dzięki temu, iż spełnia głównie estetyczne funkcje. Oznacza to, że wpływ na emocje odbiorcy nie wywołuje bezpośrednich skutków praktycznych; choć jednocześnie nie wyklucza funkcji odmiennych.

³³¹ Augustyn, *De doctrina christiana, O nauce chrześcijańskiej*, przet. wstępem i komentarzem opatrzył J. Sulowski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1989, s. 211; por. Płuciennik, *Retoryka...*, s. 169.

Rozdział III

Żeby być nieprzygotowanym. Choreograf i improwizacja

(...) poezja swe pochodzenie i swą istotę
zawdzięcza naturze człowieka, (...) przedmiotem jej przedstawienia
są etycznie zróżnicowane czyny i zachowania ludzkie
i (...) może ona oddziaływać na nasze uczucia dzięki naszej zdolności
do podobnej reakcji na analogiczne fakty w życiu³³².

Arystoteles

Definicję retoryki Jerzy Ziomek formułuje nie tyle jako próbę oddania istoty zjawiska, co charakterystykę osoby, uważa bowiem, że słuszniej jest wyprowadzić ją z rozumienia postaci retora. Retor w rozumieniu antycznych mistrzów to *vir bonus dicendi peritus*³³³, co możemy rozumieć dosłownie jako: człowiek (mąż) zacny, biegły w sztuce mówienia. Słowo *vir* podkreśla rolę jednostki, osoby autora. Retor był jednostkowym podmiotem działań twórczych i do niego jako do jednostki wyposażonej w umiejętności, poniekąd nabyte poprzez ćwiczenia, poniekąd wrodzone dzięki talentom, stosuje się ustalony praktyką i przekazany tradycją *ethos*. Kluczowa relacja „»twórca - sztuka - odbiorca« jest więc rozpatrywana jako jeden z ważniejszych problemów retorycznej komunikacji.”³³⁴ Zaś wieloznaczne słowo *bonus* odnosi się nie tylko do osoby mówcy, ale także do jego umiejętności.

Grecy nazywali retora *peithous demiourgós* – twórca/sprawca czy nawet „stworzyciel” perswazji. Warto jednak pamiętać, że grecki „demiurg” nie zawierał w sobie osadzonego w naszym kontekście i uzusie językowym wzniosłego i niemal metafizycznego znaczenia.

³³² H. Podbielski, *Wstęp*, [w:] Arystoteles, *Retoryka*..., s. XXXVI.

³³³ Por. Kwintyliusz, *Institutio*..., s. 113.

³³⁴ Ziomek, *Retoryka*..., s. 9.

Ów *demiourgos* to także robotnik i rzemieślnik, tyle że „wolny, więc niezależny od nikogo i niczego”³³⁵.

Podobnie co do istoty rolę choreografa redefiniuje Susan Leigh Foster, pisząc o artyście bardziej jako o rzemieślniku niż „natchnionym luminarzu” (*more crafts person than inspired luminary*)³³⁶. Badaczka wskazuje, że współcześnie tworzenie nowych dzieł tanecznych oznacza codzienną decyzję o wejściu do studia i „konstruowaniu ruchu” (*construct movement*) lub sekwencjonowaniu fraz już istniejącego, podkreślając w ten sposób ideę Jackowi Owczarkowi jako twórcy najbliższą – pracę z fizycznością i materialnością ruchu. W niniejszym rozdziale przedstawię sylwetkę tego artysty szerzej a także opowiem o projekcie *Lithos* w kontekście jego drogi twórczej, by późniejsze szczegółowe analizy retoryczne procesu powstawania i samego spektaklu nie były zawieszone w próżni.

Edukację taneczną Owczarek zaczynał od tańca towarzyskiego w Łodzi, gdzie uczęszczał na zajęcia rock'n'rolla sportowego, dołączając z czasem do klubu prowadzonego przez Adama Żurka. Rock'n'rollem sportowym zajmował się przez cztery lata, uczestnicząc w zawodach i pokazach, co dało solidne fizyczne podstawy ruchowego warsztatu, który potem rozwijał.

Faktyczny początek drogi twórczej Owczarka miał miejsce w 1994 roku, kiedy po ukończeniu Kwalifikacyjnego Kursu dla Instruktorów Tańca Współczesnego w Krakowie rozpoczął on współpracę z Teatrem Tańca Alter, prowadzonym przez Witolda Jurewicza w Kaliszu. W Alterze Owczarek pracował przez następnych dziesięć lat, rozwijając swój warsztat jako tancerz i choreograf. Międzynarodowe Prezentacje Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu i organizowane dwa razy w roku międzynarodowe warsztaty decydowały o tym, że w tym okresie miasto to było jednym z najważniejszych miejsc na mapie tańca współczesnego w Polsce, z czego Owczarek skwapliwie korzystał.

Jako tancerz Teatru Tańca Alter wykorzystywał i rozwijał charakterystyczne dla rock'n'rolla sportowego umiejętności partnerowania. Priorytetem w treningu osoby tańczącej w teatrze prowadzonym przez Jurewicza było zwiększenie wydolności organizmu, szybkości reagowania oraz rozwijanie gibkości, wytrzymałości i siły, czyli praca nad fizycznymi cechami motorycznymi. Były to najbardziej charakterystyczne elementy kształtowania się języka ruchu Witolda Jurewicza, w którym Owczarek odnajdywał się bardzo dobrze.

³³⁵ Tamże, s. 10.

³³⁶ S. L. Foster, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, Routledge Taylor & Francis Group, London – New York 2011, s. 56.

W 1998 roku na zaproszenie Teatru Alter przyjechał do Kalisza amerykański pedagog i improwizator Ray Chung, aby dla tancerzy i tancerek poprowadzić warsztat kontakt improwizacji. Były to jedne z pierwszych warsztatów w Polsce dotyczące tej techniki. Stała się jedną z podstawowych w pracy z ciałem w Teatrze Tańca Alter, a z czasem jednym najbardziej rozpoznawalnych i najważniejszych obszarów poszukiwań twórczych dla samego Owczarka.

Kolejnym ważnym spotkaniem było to z Peterem DiMuro i Jeffreyem Gunsholem, tancerzami Liz Lerman Dance Exchange, którzy również pracowali z tancerzami Altera w tamtym czasie. Jak podkreśla sam Owczarek, był to moment przełomowy w jego myśleniu o tańcu i choreografii. Wtedy improwizacja stała się dla niego obszarem i dziedziną wiodącą, którą zgłębia do dziś. Przez kolejne lata choreograf uczestniczył w wielu szkoleniach i warsztatach improwizacji tańca, rozwijając swoją autorską metodę pracy z tą techniką.

Owczarek wziął udział jako tancerz w najważniejszych, nagradzanych spektaklach tworzonych przez Witolda Jurewicza, prezentowanych na wielu ogólnopolskich i międzynarodowych festiwalach. Najważniejsze z nich to: *Tydzień* (1993), *Przyjaciele* (1994), *Huśtawka* (1995), *List* (1996), *Poniżej nieba czyli seks po polsku* (1997), *Burza* (1997), *Między czasem a czasem* (1999), *Ręka wkopana w piach* (1999), *De corpore ...* (2000), *Trzecie oko* (2002) oraz *Mamo, gdzie jesteś?* (2004).

W Kaliszu Owczarek tańczył także w dwóch spektaklach w choreografii Tomasza Wierzgacza. Były to nagrodzona na Festiwalu Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu *Trzcina* (2004) oraz spektakl *Odwrócenie* (2008), na motywach *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* B. Leśmiana. Pierwsze własne choreografie Owczarek zrealizował w 1996 roku ze studentami Państwowego Studium Animatorów Kultury w Kaliszu oraz z tancerkami i tancerzami związanymi z Teatrem Tańca Alter. Jego pierwsza autorska forma sceniczna nosiła tytuł *Po drodze*.

W czasie pracy z Alterem Owczarek ukończył studia I i II stopnia pedagogiki artystycznej na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Obroniona w 2002 roku praca magisterska dotyczyła kontakt improwizacji jako metody rozwijania twórczej ekspresji ruchowej. W 2003 roku Owczarek zdał egzamin przez komisję ZASP, uzyskując tytuł tancerza zawodowego oraz został członkiem Związku Artystów Scen Polskich i FIA, czyli Międzynarodowej Federacji Aktorów.

W 2003 roku tancerz wyjechał do Warszawy. Pracował tam nad niezależnymi projektami tworzonymi przez różnych choreografów i reżyserów; wziął udział jako wykonawca w takich produkcjach jak *Patenty ciała* (2004) Edyty Kozak w Maubeuge we

Francji, *Skarbek* (2005) Antje Majewski i Ingo Niermanna w Bytomskim Centrum Kultury i berlińskim Volksbühne. Wraz z Iloną Trybułą tańczył w spektaklu *Kołysanki dla Anki* (2006) Anny Baumgart prezentowanym na festiwalach Temps d'Images w Warszawie i RomaEuropa w Rzymie.

To właśnie w okresie pobytu w Warszawie miała miejsce bardzo ważna, kilkuletnia współpraca z Teatrem Bretoncaffe, założonym w Warszawie przez tancerkę i choreografkę Annę Godowską oraz reżysera Sławomira Krawczyńskiego. Szczególnie istotnym doświadczeniem, kształtującym Owczarka jako twórcę i choreografa, był udział w 2005 roku w ich pionierskim projekcie *Taniec śniącego ciała*, w którym po raz pierwszy miał on okazję zetknąć się z wykorzystaniem dla celów artystycznych metod psychologii zorientowanej na proces POP, stworzonej przez Arnolda Mindella. Głównym tematem ich wspólnych, kilkuletnich badań był poszukiwanie narzędzi do pracy nad dziełem scenicznym i próby adaptowania metody POP w tańcu i teatrze. Pierwszy pokaz efektów pracy miał miejsce latem 2006 roku w warszawskim Teatrze Wytwórnia. Warto podkreślić, że idee Mindella pozostają dla naszego bohatera istotnym punktem odniesienia do dziś.

W 2013 roku jako tancerz Owczarek wziął udział w projekcie i spektaklu *Soul Project/PL* Davida Zambrano, realizowanym we współpracy z Muzeum Sztuki w Łodzi i Instytutem Muzyki i Tańca w ramach programu *Zamówienia choreograficzne*. Był to pierwszy spektakl Davida Zambrano w Polsce i jeden z pierwszych tego typu projektów w naszym kraju, zakładających, że improwizacja tańca, której Zambrano jest jednym z niekwestionowanych mistrzów, może być podstawą osobnego, otwartego na aktywną obecność publiczności zdarzenia scenicznego.

Kilka lat wcześniej, w sezonie artystycznym 2008-2009 Owczarek pracował jako aktor w Teatrze Nowym w Łodzi. Wziął wówczas udział, wspólnie z Leszkiem Bzdylem w reżyserowanym przez Piotra Cieplaka spektaklu *Przed południem, przed zmierzchem* (2009), w którym występują również improwizujący muzycy - Paweł Szamburski i Patryk Zakrocki. To spotkanie okazało się szczególnie znaczące dla dalszego kierunku rozwoju twórczej drogi Owczarka i jego myślenia o procesie kreacji dzieła choreograficznego, inspirując go do stworzenia własnego zespołu.

Anna Królicza w eseju o kształtowaniu się współczesnej polskiej sceny tańca zwraca uwagę, że autonomicznym, dynamicznie się rozwijającym obszarem działalności polskich twórców i artystów tańca jest w XXI wieku taneczna improwizacja, niekiedy łącząca się także

z improwizacją kontaktową. Podkreśla w tym obszarze rolę Łodzi i powołanej przez Owczarkę do życia w 2009 roku Pracowni Fizycznej.³³⁷

Teatr Tańca Pracownia Fizyczna Owczarek założył przy Akademii Muzycznej w Łodzi, w oparciu o liczną grupę studentek/studentów i absolwentów/absolwentek specjalności Choreografia i Techniki Tańca oraz zawodowych tancerzy i tancerek.³³⁸ Od początku główną metodą pracy nad spektaklami była improwizacja, zaś kierunek działań Pracowni wiązał się z autorskimi poszukiwaniami choreografa.³³⁹

Współ z Pracownią Owczarek przez pięć lat rozwijał swoją metodę pracy nad improwizacją sceniczną, badając przede wszystkim zależności między kanałami zmysłowymi i ich wpływ na ruch. Do swojej metody choreograf włączył całe doświadczenie płynące z praktykowania i uczenia kontakt improwizacji i tę część pracy z procesem, która dotyczy roli zmysłów, określania i rozwijania indywidualnego ruchu osoby tańczącej oraz budowania postaci scenicznej w oparciu o jakości ruchowe. Tego rodzaju podejście łączy relacyjność kontakt improwizacji, już nie tylko w bezpośrednim kontakcie fizycznym, pracę z przestrzenią, realizację tematów w improwizacji oraz możliwość budowania narracji spektaklu poprzez ruch, interakcje i relacje osób tańczących.

Wraz z Pracownią Fizycznej Owczarek zrealizował spektakle *Meandrująca rzeka* (2009), *a3* (2010), *Re:akcje* (2012), *Fajdros* (2013) oraz *Ryzografie* (2014). Najważniejszym i najdłużej obecnym w repertuarze Pracowni projektem są *Zdarzenia* (2011), powstałe w dialogu z umiejętnościami muzycznej improwizacji duetu Sza-Za, tworzonego przez wspomnianych multiinstrumentalistów Szamburskiego i Zakrockiego. O swoich twórczych działaniach sami muzycy opowiadają, że jest to niezwykle połączenie skrajnych przeciwieństw – hałasu i ciszy, popu i współczesnej kameralistyki, piękna i brzydoty, a także wyrafinowanej mądrości i czystej, naiwnej bezmyślności. Opis ten stanowić może również kwintesencję stylu i jakości pracy, jaką zaproponował Owczarek w *Zdarzeniach*. Współtworzące ten spektakl dźwięki są bowiem integralną częścią koncepcji choreograficznej

³³⁷ A. Królicza, *Polskie peryferia w „rodzinnej” Europie. W stronę instytucjonalizacji tańca*, w: *Taniec w Europie po 1989. Communitas i Inny*, red. J. Szymajda, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2014, s. 230.

³³⁸ Owczarek jest od kilkunastu lat adiunktem oraz kierownikiem studiów Choreografia i Techniki Tańca w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Jest autorem programów studiów pierwszego i drugiego stopnia oraz jedną z osób, które Choreografię w Łodzi powołały do życia i tworzyły. W Akademii Muzycznej był promotorem i współtwórcą kilkudziesięciu spektakli dyplomowych.

³³⁹ Warto nadmienić, że istotną częścią drogi twórczej Owczarka jest praca nad spektaklami w teatrach dramatycznych i lalkowych. Nie zajmuję się jednak nimi, ponieważ nie miałem bezpośredniego wglądu w stosowane w nich metody twórcze.

i odgrywają równorzędną rolę, jak osoby tańczące i ich ciała w stale zmieniających się konfiguracjach przestrzennych i interpersonalnych.³⁴⁰

Mimo swojej założonej nieprzewidywalności, struktura *Zdarzeń* jest bardzo stabilna. Decydujące o tym doświadczenie i uważność performerów, ich wyczucie czasu, przestrzeni i partnera, umiejętność szybkiej reorganizacji i wypełniania formy ruchem, muzyką, dźwiękiem, intencją, sensem oraz pauzą. Całość jest nieco w Kantorowskim stylu, reżyserowana w czasie rzeczywistym i koordynowana przez choreografa, którego Anna Banach nazwała „mistrzem ceremonii”³⁴¹. Owczarek ma decydujący wpływ na bieg zdarzeń, czuwa nad zachowaniem równowagi pomiędzy tonem powagi a poetyką scenicznego żartu, czasami celowo prowokuje wykonawców do stworzenia efektu przesady, nadmiaru i przesytu.

Oprócz samego dzieła scenicznego efektem połączenia dwóch metod oraz ich autorskiego wykorzystania w tworzeniu spektaklu improwizowanego stała się praca doktorska Owczarka obroniona na Wydziale Kompozycji, Teorii Muzyki, Rytmiki i Edukacji Artystycznej w Akademii Muzycznej w Łodzi w 2012 roku. Praca dotyczyła sposobów budowania wypowiedzi scenicznej poprzez improwizację w spektaklu *Zdarzenia*. Spektakl ten, w którym oprócz muzyków bierze udział pięcioro osób tańczących-improwizujących, jest grany do dziś.

Od momentu zakończenia działalności przez Pracownię Fizyczną wspólną decyzją choreografa i tancerzy w 2014 roku, pierwszym w pełni autorskim dziełem choreograficznym Jacka Owczarka jest właśnie spektakl *Lithos*. Jednak nie tylko z tego powodu zajmuje on w dorobku twórcy miejsce szczególne. W tym bowiem projekcie znalazła swój ostateczny kształt autorska metoda choreograficzna, która jest głównym przedmiotem badania niniejszej rozprawy.

Lithos powstał jako projekt dyplomowy z udziałem studentów III roku specjalności choreografia i techniki tańca w Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi. Praca nad dziełem rozpoczęła się w roku akademickim w 19 2019/2020 w ramach przedmiotu improwizacja taneczna, prowadzonego przez Jacka Owczarka. Premiera spektaklu odbyła się 2 października 2021 roku w sali koncertowej Akademii Muzycznej. Rejestracja video owej pierwszej scenicznej realizacji stanowi aneks do pracy.

³⁴⁰ Por. A. Banach, *O wszechstronnym wykorzystaniu kontakt improwizacji w spektaklach polskich choreografów na wybranych przykładach – Witold Jurewicz, Jacek Owczarek, Iwona Olszowska, Paweł Konior, Paulina Świąciańska, Michał Ratajski*, w: *Kontakt improwizacja w Polsce*, red. S. Nieśpiatowska-Owczarek, P. Świąciańska, Fundacja Artystyczna PERFORM, Łódź 2019, s. 207.

³⁴¹ Tamże, s. 208.

Pisząc o realizacji pierwszej sygnalizuję, że było ich znacznie więcej, ponieważ, co stanowi wyjątek, jeśli chodzi o taneczne spektakle dyplomowe, życie sceniczne *Lithos* nie zakończyło się wraz z premierą. Spektakl był prezentowany publiczności od tamtego czasu kilkadziesiąt razy na różnych scenach i nie jest wykluczone, że zostanie on jeszcze wystawiony w przyszłości. Zdecydował o tym fakt, że jako jeden z nielicznych tego typu projektów znalazł swoje miejsce w ramach programu Przestrzenie Sztuki, finansowanego ze środków Ministerstwa Kultury, Dziedzictwa Narodowego, a realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca oraz Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Operatorem programu w Łodzi było powołane do życia przez Sonię Nieśpiałowską-Owczarek i Jacka Owczarka Stowarzyszenie i Fundacja Materia, które włączyło *Lithos* w swój cykl produkcyjny. Dzięki temu spektakl zyskał status profesjonalnego projektu artystycznego, z niemałym budżetem i możliwościami, które wciąż zbyt rzadko, przynajmniej w naszym kraju, są udziałem dzieł choreograficznych. W szczególności dotyczy to realizacji powstałych poza państwowymi instytucjami, takimi jak teatry dramatyczne czy muzyczne. Także to czyni ten spektakl bardzo ciekawym obiektem badawczym.

Do współpracy przy *Lithos* Owczarek zaprosił doświadczonego choreografa i swojego dawnego mentora Witolda Jurewicza. Bardzo ważny był też udział Elżbiety Chowaniec w roli dramaturżki. Dzięki programowi Przestrzenie Sztuki i związanemu z nim budżetowi możliwe było również zaangażowanie do pracy nad projektem kompozytora Pimona Leklera, scenografa Wojciecha Stefaniaka oraz kostiumografki Katarzyny Stochalskiej. Jako wykonawcy w całym procesie budowania dzieła choreograficznego oraz w premierze wzięli udział tancerz i tancerki: Kacper Klimczak, Justyna Olczak, Julianna Walczak, Zuzanna Wojciechowska, Martyna Wójcik oraz Ulyana Zaruba.

Podczas pracy nad *Lithos* szczególnie kluczowy był udział osób tańczących. Ich współuczestnictwo w procesie, a zwłaszcza w jego początkowych etapach, jest istotą metody choreograficznej Owczarka, którą on sam nazywa „wychodzeniem od ruchu”. Z tej perspektywy owymi ποιηται tańca w równym stopniu były osoby tańczące, co sam choreograf. Trafnie tę dialogiczną metodę pracy nad spektaklem oddają rozważania Wojciecha Klimczyka: „By odnaleźć istotę tańca, choreografowie pracujący dziś w obrębie szeroko pojmowanego tańca współczesnego polegają na odwadze i oddaniu swoich tancerzy. Na miano paradoksu zasługuje więc sytuacja, że w krytyce i mediach dzieło wciąż utożsamia się [wyłącznie – P. S.] z choreografem. Wynika to najpewniej z koniecznej syntetyzacji przekazu, ale też z pokutującego wciąż modernistycznego mitu sztuki jako aktywności

autonomicznego podmiotu”³⁴². Dalej Klimczyk wskazuje na szczególną rolę widowni w tym procesie stereotypizacji, jako że to przede wszystkim publiczność oczekuje i domaga się możliwości przypisania odpowiedzialności za spektakl raczej jednej, konkretnej osobie niż np. kolektywowi, co ma związek również z ułatwieniem procesu komunikacji, ale także – oceny³⁴³.

Choć zacząłem ten krótki rozdział od podkreślenia roli jednostki, to moją intencją nie jest wzmacnianie tego stereotypu, a wręcz przeciwnie. Choć moim głównym jednostkowym bohaterem jest Owczarek, to w gruncie rzeczy tym, co mnie najbardziej interesuje, jest dynamika, a więc retoryczność, samego procesu, przez jednostkowego retora inicjowanego, ale bynajmniej nie będącego automatycznym przedłużeniem jego *bonus et peritus*. Ukażą to w szczegółach kolejne rozdziały.

³⁴² Klimczyk, *Wizjonerzy...*, s. 209.

³⁴³ Tamże.

Rozdział IV

Proces twórczy

(...) rozwój improwizacji jako samodzielnej formy scenicznej powoduje, że często mamy do czynienia z projektami, które posługują się górnolotną retoryką tylko po to, by legitymizować nużące seanse improwizatorskiej nieudolności. Improwizacja stwarza łatwe alibi i dlatego w niewykwalifikowanych rękach staje się niebezpieczna³⁴⁴.

Wojciech Klimczyk

1. Źródła teoretyczne metody Jacka Owczarka

Dla Joanny Szymajdy we współczesnej praktyce teatru tańca ciało na scenie „staje się coraz bardziej pojęciem wieloznacznym, możliwym do wyobrażenia na wielu poziomach i w licznych optykach. Ponieważ jako takie jest zasadniczo podstawowym przedmiotem i/lub podmiotem oraz produktem pracy choreografów i tancerzy, całość tych ogólnych procesów wpływa w ogromnym stopniu na ich praktykę. Proces kreacji dla wielu choreografów nie zaczyna się dziś od sali ćwiczeń, ale od lektur z zakresu filozofii, psychologii czy socjologii lub też eksperymentu w laboratorium”³⁴⁵.

Praktyka choreograficzna Jacka Owczarka mocno koresponduje z powyższą myślą autorki *Estetyki tańca współczesnego*. Jednym z ważniejszych źródeł praktyki artystycznej choreografa są jednak prace z pogranicza (jak sądzę) filozofii i psychologii, a ściślej – psychoterapii. W pierwszym podrozdziale będę chciał omówić źródła teoretyczne i filozoficzne metody twórczej Owczarka, szczególnie rozważania Marka Johnsona i jego koncepcję „ucieleśnionego znaczenia” oraz metodę i poglądy Arnolda Mindella, autora idei

³⁴⁴ Klimczyk, *Wizjonerzy...*, s. 213.

³⁴⁵ Szymajda, *Estetyka...*, s. 59.

„śniącego ciała”, która w twórczości autora *Lithos* zajmuje miejsce szczególne oraz została w autorski, oryginalny sposób rozwinięta i zaadaptowana do materii choreograficznej.

1.1 Ucieleśnione znaczenie

Zacznijmy od najbardziej ogólnego kontekstu, w którym sytuują się artystyczne poszukiwania Owczarka. Psycholog Daniel Stern, omawiając to, co nazywa „konturami czucia witalności”³⁴⁶, rozważa szczególną właściwość czy też moc tańca, pisząc o nim następująco:

„Taniec odkrywa widzowi/słuchaczowi liczne odczucia witalności i ich odmiany bez uciekania się do narracji czy sygnałów odczuć kategorialnych, z których można wywieść odczucia witalności. Choreograf najczęściej próbuje wyrazić sposób odczuwania, a nie swoistą treść uczucia”³⁴⁷.

Mark Johnson wielokrotnie w swojej książce *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego* zwraca uwagę na zawartą w muzyce i tańcu „moc poruszania, inicjowania uczuć oraz wprowadzania zmian w naszym ciało-umyśle”³⁴⁸. Sternowskie kontury czucia witalności są dla Johnsona „wzorcami procesu i przebiegu naszego odczutego doświadczenia”³⁴⁹, takimi jak budowanie napięcia i jego uwolnienie, poczucie unoszenia się, energicznego osiągnięcia celu, antycypacja mającego nadejść zdarzenia oraz momenty rozpoczęcia i zakończenia ważnego dla nas procesu.

W *Znaczeniu ciała* osobny rozdział poświęcony jest na rozważania wokół zagadnienia wpływu sztuki na odbiorcę i możliwości odkrywania dzięki temu potencjalnego znaczenia i rozumienia [ukrytego/kodowanego w ciele?]. W dziele sztuki obecne są takie same bądź większe zasoby semantyczne i pragmatyczne jak te, które stanowią podstawę każdego znaczenia. W tańcu jednak owe zasoby są eksploatowane na szczególne i niezwykle sposoby, które dają nam dostęp do obszarów zazwyczaj w codziennym doświadczeniu i w inny sposób niedostępnych. Chociaż, jak podkreśla Johnson, zwracamy się czasem w kierunku sztuki wyłącznie w poszukiwaniu rozrywki, jednak nie do przecenienia jest jej rola

³⁴⁶ D. Stern, *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*, New York, Basic Books 1985, s. 56.

³⁴⁷ Tamże.

³⁴⁸ M. Johnson, *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, przeł. J. Płuciennik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 262.

³⁴⁹ Tamże.

w „intensyfikacji, zharmonizowaniu i realizacji potencjału znaczenia”³⁵⁰, a także jego rozwijania i nadbudowywania. Johnson z różnych stron przygląda się, skąd na gruncie obcowania z dziełem sztuki bierze się znaczenie i czym w tym kontekście się staje. Rozważa niektóre z form obecności znaczenia w różnych dziedzinach sztuki w tym sztuki tańca, podkreślając „pozapojęciowy, w większości nieświadomy, ucieleśniony [podkr. P. S] sposób powstawania znaczenia w naszym doświadczeniu”.

Powinniśmy zdaniem Johnsa wyciągnąć wniosek, że znaczenie we właściwym sensie wykracza daleko i istotnie poza treść pojęciową. Warto zdać sobie sprawę, że ludzkie zdolności rozróżniania znaczeń operują wszędzie, we wszystkich naszych doświadczeniach, także tych związanych z obcowaniem i percypowaniem dzieła sztuki tanecznej. Zdolności te ujawniają w tym przypadku swoje działanie w sposób paradygmatyczny, uzmysławiając nam, jak doświadczenie tego rodzaju może być istotne i znaczące.

Johnson podkreśla ścisły związek znaczenia i emocji. Jest to jego zasadnicza teza: właśnie emocje odgrywają główną rolę w każdym *de facto* procesie poznawczym. Poddaje krytyce „to obłudne twierdzenie, że znaczenie i myśl mają wyłącznie naturę pojęciową i zdaniową oraz że aparatura znaczenia, konceptualizacji i rozumowania nie jest z natury rzeczy organizowana przez ciało, nawet jeżeli te procesy muszą występować w ciele [podkr. P. S.]”. Autor przekonuje, że ugruntowana powszechnie dychotomia znaczenia poznawczego i emotywnego przynosi zdecydowanie więcej szkody niż pożytku. Uważa za błędne przekreślanie emocjonalnych aspektów znaczenia i skazywanie ich na banicję poprzez określenia „zaledwie ematywne”, a następnie twierdzenie, że prawdziwe jest wyłącznie znaczenie poznawcze w rozumieniu pojęciowo-zdaniowym. Johnson argumentuje dokładnie na odwrót – za centralną rolę emocji w procesie usensowniania świata. Używa terminów *ucieleśnione znaczenie* oraz *znaczenie immanentne*, aby podkreślić głęboko osadzone, cielesne źródła znaczenia i doświadczenia, wykraczające daleko poza to, co wyłącznie konceptualne i propozycyjne³⁵¹.

Johnson konkluduje swoją główną hipotezę badawczą radykalnym, lecz zgodnym z przekonaniem autora niniejszej pracy oraz, jak się wydaje, również twórcy spektaklu *Lithos*, stwierdzeniem, że: „Nie ma żadnego poznania bez emocji, nawet jeśli często nie jesteśmy świadomi emocjonalnych aspektów własnego myślenia”³⁵².

³⁵⁰ Johnson, *Znaczenie ciała*.... s. 287.

³⁵¹ Tamże, s. 29

³⁵² Tamże, s. 27.

Taniec w sposób tylko dla siebie charakterystyczny nie re-prezentuje niczego poza sobą samym. Z tej perspektywy może być postrzegany jako emanacja tego właśnie rodzaju przywołanego powyżej i rozważanego przez Johnsona ucieleśnionego znaczenia. Podążając za tezami autora *Znaczenia ciała* możemy zauważyć, że jedną z funkcji tańca jest „przedstawianie i odgrywanie odczutego doświadczenia”³⁵³ oraz towarzyszących temu doświadczeniu emocji.

Susanne Langer, rozważając problem recepcji dzieła sztuki i jego wpływu na odbiorcę pisze, że: „dzieło sztuki jest ekspresywną formą stworzoną dla naszej percepcji poprzez zmysł albo wyobrażenie, tym zaś, co wyraża, jest ludzkie uczucie. Słowo uczucie trzeba potraktować w tym kontekście w najszerszym sensie, oznaczającym *wszystko, co można odczuwać*, zaczynając od fizycznych wrażeń, bólu i zadowolenia, podniecenia i spoczynku, a kończąc na najbardziej złożonych emocjach, intelektualnych napięciach czy stałych tonacjach uczuciowych świadomego życia ludzkiego”³⁵⁴.

Jej rozumienie formy ekspresywnej jest zbieżne z moim i Owczarka poglądem na naturę i najważniejsze cechy spektaklu teatru tańca i jego wpływu na widownię. Owa forma to dla badaczki „każda postrzeżeniowa albo wyobrażeniowa całość, która wykazuje swoje wzajemne odniesienie części wewnętrznych albo elementów, jakości czy aspektów w tej całości zawartych tak, że można je potraktować jako odsyłające do jakiejś innej całości, której elementy pozostają w analogicznym odniesieniu wzajemnym”³⁵⁵.

Langer rozważa w swojej książce problem dzieła sztuki w ogóle, przywołując przykłady reprezentujące różne dziedziny. Rozwijając dość zawiłą myśl badaczki, z powodzeniem możemy ją odnieść również do tańca. Zauważmy śladem autorki, że w dziele choreograficznym istnieją struktury i wzorce czasowego przebiegu, które są analogiczne do odczuwanych wzorców przebiegu ludzkiego doświadczenia. Kiedy osoba oglądająca zostaje zaangażowana emocjonalnie, to jej własne doświadczenie składa się z odczuwanych jakości związanych z odbiorem i uczestnictwem w spektaklu. Oznacza to na przykład, że jeżeli napięcie oraz energia podczas działania scenicznego narasta, to zaangażowana osoba oglądająca w swoim własnym ciało-umyśle doświadcza również owego dramatycznego napięcia.

Kiedy Langer pisze, że forma ekspresywna w jej rozumieniu odsyła czy też reprezentuje jakąś inną całość, nie ma bynajmniej na myśli, że taniec nabiera znaczenia dzięki

³⁵³ Tamże, s. 263

³⁵⁴ S. Langer, *Problems of Art*, Charles Scribner's Sons, New York 1947, s. 15.

³⁵⁵ Tamże, s. 20.

referencji poza siebie do jakiegoś innego obiektu, zdarzenia czy doświadczenia. Zdaniem badaczki „dzieło sztuki nie wskazuje nam żadnego znaczenia poza swoją własną obecnością. To, co się wyraża, nie może zostać uchwycone poza zmysłową czy poetycką formą, która to wyraża. W dziele sztuki mamy do czynienia z bezpośrednim przedstawieniem uczucia, a nie znaku, który na nie wskazuje”³⁵⁶.

Swój pogląd na naturę obcowania z dziełem poprzez rzeczywiste odczucie przepływu czy też przebiegu doświadczenia, które to odczucie ma miejsce realnie w naszych „żywych, czuciowo-ruchowych ciałach”, podsumowuje Langer następująco, równocześnie charakteryzując też intencje stojące za *Lithos*:

„Dzieło sztuki przedstawia uczucie (w szerokim sensie, o którym wspomniałam wcześniej, jako wszystko, co może być odczute) dla naszej kontemplacji, czyniąc je widocznym albo słyszalnym, albo jakoś inaczej możliwym do spostrzeżenia przez symbol nie wyprowadzalny z symptomu. Forma artystyczna jest przystająca do dynamicznych form naszego bezpośredniego, zmysłowego, mentalnego i emocjonalnego życia”³⁵⁷.

Znaczenie w tańcu nie jest werbalne czy językowe, ale przede wszystkim cielesne i emocjonalne. Często odczuwanych emocji nie jesteśmy w stanie oddać werbalnie. Dlatego też obcowanie z dziełem choreograficznym i szerzej – z dziedziną teatru tańca często postrzegane jest jako trudne i w związku z tym zniechęcające. Jednak doświadczane przez widownię emocje są realne i znaczące, a są one jego udziałem dzięki aktywnemu zaangażowaniu. Antonio Damasio poetycko opisuje tego rodzaju doświadczenie na kształt odnoszących się wzajemnie do siebie, splecionych obrazów. Obrazy te nie są w tym rozumieniu tylko, a nawet nie przede wszystkim, obiektami wizualnymi. Stanowią one raczej dla badacza metaforyczne odzwierciedlenie wzorców cielesnego, organicznego pobudzenia, będącego efektem interakcji organizmu z sytuacją, w jakiej się aktualnie znajduje i związanym z tym doświadczeniem, np. – w sytuacji odbioru spektaklu.

Damasio swój konstrukt myślowy przybliża i objaśnia w książce *Tajemnica świadomości*. Obraz w przywołanym rozumieniu oznacza dla niego „wzorzec o dowolnej modalności zmysłowej; może to być np. obraz dźwiękowy, dotykowy czy obraz stanu dobrego samopoczucia. Obrazy takie niosą ze sobą pewne aspekty cech fizycznych danego obiektu, mogą również przekazywać reakcje sympatii lub antypatii do tego obiektu”³⁵⁸.

³⁵⁶ Tamże, s. 133.

³⁵⁷ Tamże; cyt. za: Johnson, *Znaczenie ciała*.... s. 264.

³⁵⁸ A. Damasio, *Tajemnica świadomości. Ciało i emocje współtworzą świadomość*, przeł. M. Karpiński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2000, s. 17.

Rozwija tę myśl dalej podkreślając, że znaczące obrazy tego rodzaju są często nieświadomymi wzorcami, dzięki którym „kontury naszego doświadczenia nabierają kształtu i przechodzą transformację”; nie reprezentują niczego, bowiem są one po prostu wzorcami naszego doświadczenia obiektów, zdarzeń i związanych z tym emocji³⁵⁹.

Przywołane poglądy Damasio są spójne i mocno korespondują z kanałami zmysłowymi Mindella, o których więcej poniżej, i ich rolą w procesie kreacji według Jacka Owczarka. Szczególnie podczas pracy nad spektaklem *Lithos*.

1.2 Śniące ciało

Bardziej bezpośrednią inspiracją niż te do tej pory przywołane jest dla choreografa przywoływana już wcześniej teoria Arnolda Mindella oraz wywiedziona z niej koncepcja „śniącego ciała”. Obecnie chcę przyjrzeć się podstawowym jej założeniom, ponieważ Jacek Owczarek bardzo świadomie i celowo powołuje się na nią w swojej pracy, a niektóre z jej narzędzi intencjonalnie wykorzystuje w swojej metodzie budowania choreografii, zwłaszcza na początkowych etapach procesu.

Poglądy i prace Arnolda Mindella mają w zamierzeniu samego autora przedstawiać jedną, spójną, teoretyczną strukturę integrującą ogromną różnorodność psychologii człowieka. Swoją wieloletnią działalność zmarły niedawno amerykański psycholog, psychoterapeuta i fizyk prowadził w oparciu o tę właśnie strukturę, a wypracowaną w ten sposób metodę terapeutyczną nazwał „pracą nad procesem”³⁶⁰, ponieważ polegać ma ona przede wszystkim na „ujawnieniu dokładnego sposobu lub kanału, w którym przebiega proces danej osoby”³⁶¹. Z tego właśnie względu metodę tę opisuje się przeważnie przy użyciu popularnego skrótu POP - od. ang. *Process Oriented Psychology*. Co więcej, celem autora *Śniącego ciała* jest całkowite odsłonięcie tego procesu i podążenie za nim „bez względu na to, czy jest on diagnozowany jako psychotyczny, śmiertelny, skierowany na grupę, chory czy normalny”³⁶².

³⁵⁹ Tamże, s. 342.

³⁶⁰ Przedstawienie teorii Mindella i podstawowych założeń POP w oparciu o: A. Mindell, *O pracy ze śniącym ciałem*, przeł. T. Teodorczyk, Wydawnictwo Pusty Obłok, Warszawa 1991; tenże, *O istocie snów. Psychologiczna i duchowa interpretacja snów*, przeł. R. Palusiński, red. T. Teodorczyk, Wydawnictwo KOS, Katowice 2007; tenże, *Śniące ciało. Rola ciała w analizie snów i procesie indywiduacji*, przekład i redakcja R. Palusiński, Wydawnictwo KOS, Katowice 2022,

³⁶¹ Mindell, *O pracy...* s. 4.

³⁶² Tamże.

Publikacje Mindella traktują o symbolice doświadczeń oraz – co przede wszystkim jest inspirujące i znajduje swoje zastosowanie w metodzie choreograficznej Jacka Owczarka – koncentrują się na zastosowaniu kanałów percepcyjnych oraz myślenia zorientowanego na proces w pracy z ciałem.

Koncepcja śniącego ciała jest też przedmiotem zainteresowania dla szwajcarskiej psychoanalityczki Marie-Louise von Franz, kontynuatorki myśli Carla Gustava Junga i autorki szeregu książek na temat współczesnej recepcji teorii archetypów. Jest ona zdaniem badaczki przeformułowaniem odwiecznej idei „ciała subtelного” i ważnym krokiem stawianym na nieznanym terytorium związków ciała i *psyche*³⁶³. Franz pokazuje, w jaki sposób sny w teorii Mindella tworzą wzory dla procesów w ciele i wskazuje na problemy badawcze, jakie ta otwiera. Na uwagę zasługuje szczególnie kwestia, jak archetypowe obrazy odnoszą się do specyficznych obszarów ciała oraz pytanie, czy te relacje – o ile istnieją – są synchroniczne czy powtarzalne. Pomysł Mindella, by dzięki amplifikacji pozwolić, aby objawy, lub jak nazywa to Owczarek – symptomy ciała, mówiły same za siebie, wydaje się dla von Franz szczególnie cenny i pomocny.

Sam Mindell podkreśla istotny związek, jaki zachodzi pomiędzy snami a symptomami cielesnymi. Uważa on, że musi istnieć coś takiego, co byłoby jednocześnie ciałem i snem, jakiś realny byt, który określa właśnie jako śniące ciało. Jak zaznacza, nie spotkał podczas całej swojej praktyki pacjenta, u którego proces cielesnych symptomów nie znajdowałby odbicia w snach³⁶⁴.

Według twórcy nowej orientacji psychologicznej i terapeutycznej „sny stają się zrozumiałe dzięki postawie empirycznej, odsłaniają swoje znaczenie wówczas, gdy zwracasz precyzyjną uwagę na to, czego doświadcza osoba śniąca, w jaki sposób porusza się i wypowiada. Łapałem się na tym, że w kółko mówię do siebie: »Zauważ, jak właśnie w tej chwili proces Śnienia wyraża się poprzez ciało, jak śniąca siedzi, co mówi, co czuje. Patrz na jej ciało, a zrozumiesz jej sny!«”³⁶⁵.

Praca ze śniącym ciałem nie wymaga według Mindella używania takich terminów, jak sen, ciało, materia czy dusza, pracuje się bowiem z procesami, które w danym momencie się pojawiają. Praktyka oparta jest na dokładnych informacjach pochodzących z kanałów, w których przebiega proces. Mindell podkreśla przy tym, że używa podczas swojej pracy terminu „proces” jako fizyk, nie zaś jako psycholog.

³⁶³ M.-L. von Franz, *Wprowadzenie do wydania z 1982 roku*, w: Mindell, *Śniące ciało...*, s. 33.

³⁶⁴ Mindell, *O pracy...*, s. 6.

³⁶⁵ Mindell, *O istocie snów...*, s. 10

Opisując istotę swojego podejścia i swoje rozumienie procesu Mindell zwraca uwagę, że psychologowie, szczególnie ci, którzy stosują terapię Gestalt i którzy w dużej mierze odpowiadają za współczesną karierę, jaką zrobiło to pojęcie – w zasadzie go precyzyjnie nie definiują. Używają oni terminu „proces” w celu odróżnienia od „treści”, czyli tego, co ludzie mówią. Mindell natomiast stoi na stanowisku, że proces zawiera w sobie treść. Uważa, że objawia się on w dwu głównych postaciach, mianowicie w formie procesów pierwotnych i wtórnych. Proces pierwotny jest dla autora *Śniącego ciała* bliższy świadomości i zawiera w sobie treść dotyczącą tego, co ludzie wyrażają za pomocą słów. Mianem procesów wtórnych zaś określa wszystkie zjawiska nieświadome bądź takie, które uświadamiamy sobie jedynie częściowo, jak na przykład symptomy, z którymi czujemy się związani tylko w niewielkim stopniu i których nie potrafimy kontrolować³⁶⁶.

Zdaniem Mindella pracę z procesem można porównać do jadącego pociągu. Pociąg zatrzymuje się na różnych stacjach, a potem rusza dalej. Owe stacje są dla autora metaforą „stanów”. Mówimy, że ktoś jest zwariowany, chory albo umierający, lecz są to tylko nazwy poszczególnych miejscowości, w których pociąg zatrzymuje się na chwilę. On sam w swoich działaniach jest natomiast zainteresowany przede wszystkim przepływem rzeczy – nie nazwami konkretnych jednostek chorobowych, lecz sposobem, w jaki się rozwijają, ich źródłem i znaczeniem; tym, co „mówią” one danej osobie. „Fascynuje mnie ruch pociągu i ten ruch nazywam procesem”³⁶⁷.

Inną inspirującą metaforą w teorii Mindella jest myślenie o procesie jak o rzece. Płynąca spokojnie rzeka u swych źródeł wygląda zwykle niegroźnie. „Natomiast pod jej powierzchnią, tam gdzie nasz wzrok już nie sięga, gdzieś przy samym dnie głębiny woda – lub wtórny proces – przedziera się przez jamy i doły, puste otchłanie i przerażające wiry”³⁶⁸.

Myślenie kategoriami procesu daje wgląd w całość zagadnienia. Różne kierunki przepływu procesu są jak niewielkie strumyki, które odchodzą od głównej rzeki. I jeśli nie uwzględnia się ich pracy, wówczas ma się do czynienia jedynie z jakąś częścią osoby, z którą terapeuta pracuje, tylko z jego snami bądź stroną fizyczną, a wtedy „nie widzi się wszystkich zwrotów i zakrętów rzeki, które sprawiają, że świat jest tak różnorodny”³⁶⁹.

³⁶⁶ Mindell, *O pracy...*, s. 8.

³⁶⁷ Tamże.

³⁶⁸ Tamże.

³⁶⁹ Tamże, s. 9.

1.3 Wielokanałowość

W kontekście naszych rozważań Anya Royce zwraca uwagę na dwie ważne kategorie. Chodzi o psychologiczno-społeczne funkcje tańca, wśród których badaczka wyróżnia poznawczą oraz emocjonalną. Według Royce, taniec z jednej strony „jest nośnikiem informacji i podobnie jak inne kody kulturowe i standardowe interakcje jest sposobem na porządkowanie i kategoryzowanie doświadczeń”³⁷⁰. Z drugiej strony, funkcja afektywna „dostarcza jakościowych doświadczeń bezpośredniości i zmysłowości”³⁷¹.

Dla Royce u podstaw badania komunikacyjnego potencjału tańca leży odpowiedź na pytanie – co jest w tańcu takiego, co sprawia, że w niektórych wypadkach i dla określonych celów ludzie decydują się na wybór tego, a nie innego środka ekspresji. Mindell sprzeciwiał się rozdzielaniu treści od procesu. Według Royce, należy rozważyć dwa aspekty tańca z osobna, mianowicie obszar ekspresji i treści. Zdaniem badaczki, powinniśmy po pierwsze, przyjrzeć się, jakimi kanałami odbywa się w tańcu przekazywanie informacji; po drugie zaś, w jaki sposób struktura ekspresji wykorzystywana w tańcu różni się od języka i innych systemów komunikacji³⁷².

Jednym z najważniejszych faktów, które możemy dostrzec badając taniec jest coś, co autorka *Antropologii tańca* nazywa ekspresją wielokanałową. Podobnie jak w języku, podstawowym instrumentem dla owej ekspresji jest ludzkie ciało. „Ciało, poruszając się w czasie i przestrzeni, wykorzystuje kanały, które możemy określić jako kinestetyczne. Nie byłaby przesadą sugestia, że ta aktywność kinestetyczna generuje kinestetyczne reakcje u odbiorcy, choć generalnie są one powściągliwe, umiarkowane i mniej świadome niż u wykonawcy”³⁷³. Różne, fizyczne i emocjonalne reakcje świadczą o empatii między wykonawcą a publicznością oraz o istnieniu pewnego rodzaju transmisji komunikatu kinestetycznego. Taniec jako jedyna dziedzina sztuki w przeważającej mierze opiera się na tym właśnie kinestetycznym aspekcie ekspresji. Przy tym w tańcu, w odróżnieniu od teatru dramatycznego czy pantomimy, to ruch jest celem samym w sobie. Na tym właśnie założeniu zasadza się metoda budowania choreografii Owczarka.

Oprócz komunikacji na poziomie samego ruchu ekspresywna struktura tańca na scenie wykorzystuje również inne kanały. Znaczącym jest siłą rzeczy kanał wizualny. Royce zwraca

³⁷⁰ Royce, *Antropologia...*, s. 223.

³⁷¹ Tamże.

³⁷² Tamże.

³⁷³ Tamże, s. 224.

uwagę na charakterystyczne dla tańca tworzone przez ludzkie ciało wzory przestrzenne, co jest też obiektem zainteresowania Owczarka w pracy ze strukturami choreograficznymi³⁷⁴.

Jeszcze innym kanałem w strukturze ekspresji tańca jest dotyk, szczególnie istotny zwłaszcza w materii związanej z kontakt improwizacją. W końcu taniec angażuje również kanał zapachu, związany choćby z aktywnością fizyczną. Również to, choć w mniejszym stopniu, wchodzi w skład problematyki podejmowanej przez choreografa.

Dla rozważań nad procesem twórczym i siłą oddziaływania gotowego już dzieła choreograficznego problem wielokanałowości jest szczególnie istotny. „Liczba i różnorodność kanałów daje tańcowi ogromną siłę komunikacyjną. Jeśli wszystkie kanały transmitują ten sam komunikat, to jego siła jest mnożona przez pięć. Chyba właśnie ta zdolność do atakowania wszystkimi zmysłami jednocześnie sprawia, że taniec jest tak silnym i często groźnym narzędziem wypowiedzi. Wieloznaczność i przekazywanie sprzecznych komunikatów są również możliwe ze względu na wielokanałowy charakter ekspresji tanecznej. Innymi słowy, wizualnie otrzymamy jedną wiadomość, podczas gdy dźwiękowo lub podświadomie doświadczamy czegoś innego. Niejednoznaczność może być zamierzona lub może wynikać z braku wspólnej płaszczyzny wiedzy osób wykonujących i oglądających³⁷⁵.

Zjawisko, na którym szczególnie chętnie bazuje w swojej pracy choreograficznej Owczarek, Mindell nazywa zmianą kanałów. Zarówno dla Mindella, jak i Owczarka, zmiana ta stanowi jeden z najbardziej interesujących aspektów pracy z ciałem. Jak opisuje to zjawisko twórca POP, „w pewnym momencie, gdy nie można już wytrzymać bólu czy napięcia, następuje przeskok. Dotyczy to zarówno kanałów fizycznych, jak i psychicznych. Na przykład omdlenie spowodowane jest zmianą kanałów w chwili, gdy nie potrafimy znieść bólu związanego z pewnym doświadczeniem”³⁷⁶.

Procesy mogą przerzucać się, czasem bardzo gwałtownie z kanału słuchowego do proprioceptywnego, z odczuwania do wizualizacji lub z wizualizacji do ruchu. Jeżeli osoba tańcząca jest w stanie otworzyć się na to doświadczenie i pójść za procesami tak, jak one się dzieją, jak pojawiają się i wychodzą z ciała, może wówczas poruszać się zgodnie z ich przepływem i – według Mindella – stać się możemy wówczas świadkami zadziwiających zjawisk³⁷⁷.

³⁷⁴ Tamże, s.225.

³⁷⁵ Tamże, s.227.

³⁷⁶ Mindell, *O pracy...*, s. 25.

³⁷⁷ Mindell, *O istocie...*, s. 24.

„Śniące ciało”, które dokonuje owych przeskoków, to w interpretacji Mindella prawdziwa, pełna i wielokanałowa osobowość. Może się ona wyrażać w każdym poszczególnym lub we wszystkich kanałach naraz. Kiedy przedmiotem pracy jest symbol z marzenia sennego lub z wyobrażonej przeszłości, jak w *Lithos*, ujawniający się wówczas proces daje wgląd w coś pierwotnie prawdziwego i indywidualnego. Taki właśnie charakter ruchu stanowi przedmiot szczególnego zainteresowania Owczarka i taki też stara się z osób tańczących wydobyć podczas pracy.

To samo dotyczy tzw. symptomu cielesnego; temu pojęciu będziemy przyglądać się w dalszej części tego rozdziału. Dla Mindella „śniące ciało” stanowi „empiryczną nazwę tajemnicy, która w praktyce wyraża się poprzez sny i przeżycia. Spostrzegam, że kiedy zaczynam pracować ze snem, za każdym razem dochodzę do problemów cielesnych i *vice versa*. Gdy śniące ciało ujawnia się, praca z ciałem i praca ze snem stają się wymienne. (...) Jeśli przekaz odbywa się poprzez ciało, mamy do czynienia z symptomami, jeśli poprzez sny, wówczas są to symbole”³⁷⁸.

Różnicując pojęcie procesu na jego stronę pierwotną i wtórną Mindell precyzuje, że procesy lub sygnały pierwotne dotyczą według niego tych informacji, które przekazujemy innym ludziom intencjonalnie i których jesteśmy świadomi. Inaczej mówiąc, sygnały pierwotne wysyłamy zgodnie z naszą wolą. Kiedy rozmawiamy z kimś, nasze pierwotne sygnały zawierają treść tego, o czym mówimy, myśli, które chcemy intencjonalnie przekazać i przede wszystkim świadomą chęć rozmowy z daną osobą.

Sygnały wtórne natomiast są to wszystkie te przez nas wysyłane informacje, których nie jesteśmy w pełni świadomi, a które mimo to mają wpływ na naszych rozmówców; często tym większy. Mindell opisuje to szczegółowo w następujący sposób:

„Gdy rozmawiam z przyjaciółmi, jednocześnie pochylam się w ich stronę, a moja głowa i oczy skupiają się na tym, co chcę powiedzieć. Mówię szybko, podnieconym głosem, a moje nogi i dolne części ciała zwrócone są do drugiej osoby. Wszystkie te informacje wpływające z ciała opisują proces wtórny. W wypadku, gdy wysyłane przeze mnie sygnały pierwotne i wtórne są zgodne, jestem kongruentny: nie tworzę sytuacji, która wywołuje uczucie zażenowania, jestem rozumiany, a dialog między mną a moim rozmówcą rozwija się bez przeszkód”³⁷⁹.

³⁷⁸ Tamże.

³⁷⁹ Tamże, s. 39.

Niekongruentny staje się ów dialog natomiast wówczas, kiedy w tle pojawia się problem, którego nie chcemy poruszyć, którego sobie nie uświadamiamy bądź kiedy po prostu nie chcemy kontynuować tej rozmowy. W takiej sytuacji ciało ujawnia tę niechęć, będzie odsuwać się, ton głosu podczas rozmowy będzie przeczył tematowi, będzie np. cichy i monotony, a nogi będą miały tendencje do skręcania w inną stronę niż głowa. Na tym właśnie polega niekongruencja. Inny sygnał wysyłamy zgodnie ze swoją intencją, a inny poprzez swoje ciało.

Warto w tym miejscu sprecyzować ważne pojęcie, które pojawia się bardzo często zarówno w praktyce terapeutycznej Mindella, jak i choreograficznej Owczarka. Chodzi mianowicie o kategorię stanu, który rozumiany jest jako statyczna forma procesu. Proces pierwotny jest dla autora *Śniącego ciała* stanem, jeżeli pozostaje niezmienny mimo dużych zmian w świecie zewnętrznym i uderzających od wewnątrz sygnałów procesów wtórnych. Proces wtórny ukryty w kompleksie lub chorobie może być w związku z tym również stanem. Schizofrenia, zaburzenia dwupolowe i inne choroby psychiczne są stanami.

Natomiast samoistnie objawiający się przejaw naszego procesu wtórnego, który próbuje przebić się do naszej świadomości jest symptomem fizycznym. Ciekawym i ważnym zjawiskiem dotyczącym podwójnych sygnałów w teorii „śniącego ciała” jest to, że według jej autora sygnały te ujawniają się nie tylko w snach, ale również w nazwanym przez niego twórczym tańcu. Mindell utożsamia to zjawisko z przepływem i ruchem ciała nie kierowanego przez ego³⁸⁰. Odnosi się to zarówno do procesów, pierwotnych, jak i wtórnych, dotyczy również owych podwójnych sygnałów. „Podwójne sygnały przypominają symptomy cielesne: jedno i drugie są jak sen, znajdują się poza świadomością i trudno je zrozumieć”³⁸¹.

Praca nad „śniącym ciałem” w istocie rzeczy polega na uświadomieniu sobie symptomu, następnie określeniu kanału, w którym ów sygnał występuje i amplifikacji owego sygnału do chwili, aż zacznie się proces. Jeśli ten symptom zostanie odpowiednio wzmocniony, nasze „śniące ciało” będzie działać w kanale proprioceptywnym i będziemy chcieli pracować ze sobą właśnie w nim. Następnie ważne jest, by podążać za tym procesem i obserwować, co się z ciałem dzieje. Używając określenia Owczarka – jest to próba dostrzeżenia, o czym ciało i ruch same chcą opowiedzieć.

³⁸⁰ Mindell, *Śniące ciało...*, s. 55.

³⁸¹ Mindell, *O pracy...*, s. 40.

1.4 Amplifikacja

Metoda, dzięki której dochodzi Mindell do koncepcji „śniącego ciała”, polega w dużej mierze na tym, co on sam nazywa „amplifikacją”. Pojęcie to i mechanizm działania zjawiska sformułowane zostały jeszcze przez Carla Gustava Junga³⁸². W tym kontekście oznacza ono intensywne wzmocnienie sygnału w celu doprowadzenia go do świadomości po to, aby mógł się rozwinąć w cały proces, którego sygnał ów jest fragmentem czy symptomem. W psychologii zorientowanej na proces amplifikuje się sygnał idący z procesu wtórnego w kanale, w którym się on objawi.

Mindell amplifikuje nie tyle ciało, co doświadczenie proprioceptywne danej osoby, z którą pracuje. Przy czym propriocepcja oznacza dla niego przede wszystkim odczuwanie wewnętrzne, odnoszące się do takich odczuć, jak na przykład ból, ucisk czy napięcie. Wzmacnia w ten sposób „wybuchowy proces, który odbijał się w jego śnie”³⁸³. Amplifikacja staje się tym samym dla terapeuty, ale również dla choreografa, niezwykle wszechstronnym narzędziem. Jego zastosowanie w największym uproszczeniu polega na określeniu kanału zmysłowego, w którym dana emocja czy odczucie próbuje się wyrazić, i wzmocnieniu, powiększeniu tego procesu właśnie w tym kanale, by później móc na tym pracować. Mindell ilustruje to między innymi przykładem pracy z osobą, która podczas sesji przywołuje swój szczególnie sen o wężu. Terapeuta podkreśla, że pacjent, by to opisać, porusza jednocześnie rękami, on sam zaś może amplifikować ów proces prosząc go, aby poruszał nimi jeszcze mocniej, może poruszać własnymi ramionami lub też zasugerować, by sam zaczął poruszać się jak wąż. „Jeżeli natomiast – opisuje dalej Mindell – (...) pacjent szczegółowo określa kolor, rozmiar i kształt węża, wówczas stwierdzam, że kanał wizualny jest istotny i amplifikuję proces w tym kanale prosząc, aby wyobraził sobie węża jeszcze dokładniej i skupił swoją uwagę na tym obrazie”³⁸⁴.

Amplifikacja jako metoda sprawia, że praca ze snem w interpretacji autora *Śniącego ciała* nie różni się od pracy z ciałem. Zarówno sny, jak i zjawiska cielesne, są tylko fragmentami informacji pochodzącymi z wizualnych i proprioceptywnych kanałów śniącego ciała. „Wyczuwanie tych doznań pozwala w nowy sposób pracować z problemami pojawiającymi się w ciele i w związkach międzyludzkich”³⁸⁵.

³⁸² Por. C. G. Jung, *Człowiek i jego symbole*, przetł. R. Palusiński, Wydawnictwo KOS, Katowice 2018.

³⁸³ Tamże, s. 7.

³⁸⁴ Tamże.

³⁸⁵ Mindell, *O istocie snów...*, s. 7.

Zagadnienie wzmocnienia jest dla mnie tym bardziej istotne, że podobny mechanizm stanowi zasadę jednego z najważniejszych narzędzi choreograficznych Owczarka, a zarazem retorycznych środków wyrazu w obszarze *poietike choreusis*. Amplifikacja, łac. *amplificatio*, gr. αὐξησις w teorii retoryki dotyczy wzmacniania emocji i uczuć w procesie perswazji³⁸⁶. Samo słowo oznacza zarówno „powiększanie”, jak i „rozszerzanie”, „wzbogacanie”, a nawet „uszlachetnianie”. Jeśli chodzi o osiągnięcie celu perswazyjnego, mogła przybierać również formę swoistego „pomniejszania”, jak w przypadku mów obrończych, gdy chodziło o osłabienie wrażenia winy podejrzanego. Według Arystotelesa amplifikację stosuje się podobnie jak inne tropy na zasadzie kontrastu lub opozycji w celu podkreślenia, że coś jest wielkie na tle małego, dobre lub złe bądź sprawiedliwe albo niesprawiedliwe³⁸⁷. „Jeżeli bowiem zmusi się kogoś do wyboru (...), zestawia się obok siebie przeciwieństwa, wszystko się ludziom wydaje większe i mniejsze, lepsze i gorsze”³⁸⁸. Ciceron postrzegał amplifikację jako tym bardziej dobitny sposób prowadzenia perswazji, mający nie tyle przekonywać czy pouczać co wzruszać. Zasada ta przy tym ma związek z podobnymi *loci communes*, co dowodzenie, jako że za pomocą tych samych toposów zarówno możemy coś uczynić przekonującym, jak i powiększyć. W związku z tym amplifikacja, co jest związane z ruchem, często ma postać zmiany objętości lub zakresu. Z punktu widzenia retoryki amplifikacja przyrównywana była do teleskopu bądź szkła powiększającego, którego właściwości pozwalają tym silniej ukazać odbiorcy niewidoczne obszary myśli i tkwiących w niej znaczeń, przede wszystkim – emocjonalnych.

Dla Jerzego Ziomka amplifikacja jest pojęciem kluczowym dla stosunku inwencji do dyspozycji ale *de facto*, co dla naszych rozważań szczególnie istotne, dotyczy wszystkich retorycznych *partes artis*³⁸⁹. Ten mechanizm perswazji znajduje zastosowanie wszędzie tam, gdzie w istocie chodzi o wszelkie uwypuklenie, wzmocnienie, uczynienie wyraźnym i dobitnym. „Amplifikacja jest sposobem argumentacji, ale towarzyszy wszystkim częściom mowy – całej w gruncie rzeczy problematyce retorycznej, a przez nią teoretycznoliterackiej”³⁹⁰.

Jedną z form amplifikacji jest ważna dla mojej perspektywy hiperbola, która zaliczana bywa zarówno do tropów, jak i figur myśli. Wątek ten pojawi się w ostatniej części mojej dysertacji. Kontynuując ten rozdział, spróbuję zaś przybliżyć sposób, w jaki

³⁸⁶ Zob. Korolko, *Sztuka...*, s. 73.

³⁸⁷ Por. Arystoteles, *Retoryka...*, s. 234.

³⁸⁸ Tamże.

³⁸⁹ Ziomek, *Retoryka...*, s. 117.

³⁹⁰ Tamże.

różnorodne teoretyczne tropy realizuje w pracy z osobami tańczącymi Jacek Owczarek. Przyjrzymy się więc dokładnie przebiegowi procesu twórczego oraz metodzie „wychodzenia od ruchu” w praktyce choreograficznej autora *Lithos*, zaczynając, zgodnie z logiką tego procesu, od improwizacji.

2. Improwizacja jako metoda

Jak zaznaczałem, kluczową metodą twórczą jest dla choreografa od wielu lat improwizacja, szczególnie zaś jej odmiana nazywana kontakt improwizacją. Podczas prac nad *Lithos* znalazło to w pełni potwierdzenie. Najważniejszą dla Owczarka cechą idei kontakt improwizacji jest chęć uczynienia z zaskoczenia reguły i podstawowej zasady działania. Jak zaznacza artysta, w pracy z choreografią i improwizacją dąży on do tego, aby „niespodziewane” stało się tym, czego się spodziewamy, czego wręcz oczekujemy i celowo prowokujemy, ale właśnie jako niespodziewane.³⁹¹ Zauważa też, że improwizacja nie jest błędzeniem, jako że ten, który błędzi, zazwyczaj chce znaleźć wyjście; szuka takiego miejsca, w którym rozpozna znaną sobie drogę. W błędzeniu zazwyczaj szuka się pewnego punktu oparcia, który błędzenie zakończy. Tymczasem za kluczowe w metodzie Owczarka należy uznać celowe błędzenie. Jak komentuje to choreograf: improwizacja jest błędzeniem, którym sam błędzący się zachwyił; świadomie zapragnął pozostać w tym stanie, w którym nie zna drogi.

Szczególnie istotne w procesie poszukiwań dróg czy też sposobów na pogodzenie tych rozłącznych zdawałoby się koncepcji jest zdanie wypowiedziane kiedyś przez jednego z przyjaciół Owczarka, improwizującego muzyka Patryka Zakrockiego. Stwierdził on mianowicie, że jest przygotowany na to, aby wyjść na scenę i świadomie być nieprzygotowanym. Podejście takie i taki sposób myślenia twórcy *Lithos* uważa za nadrzędne. Istotne jest dla niego poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, jak najpierw się czegoś nauczyć, osiąść gruntowną wiedzę i umiejętności, a następnie sprawić, by o tym wszystkim zapomnieć w momencie wyjścia na scenę?

Ruch tworzony zgodnie z ideą kontakt improwizacji z zasady nie może być zaplanowany. Materia ta i poszczególne jej formy wypełniające przestrzeń rozwijają się

³⁹¹ Wszystkie przywoływane wypowiedzi Jacka Owczarka pochodzą z przeprowadzonych przeze mnie rozmów oraz dostępnych materiałów, takich jak jego praca doktorska.

zgodnie z porządkiem czasowym właściwym dla danego działania tanecznego i są nie do powtórzenia. Rozwijanie elementów jest zatem ważną częścią treningu kontakt improwizacji, ale niebezpiecznie jest je przeceniać. Należy pamiętać, że te elementy mają zapoznać nas ze szczególnym typem doświadczenia, z którym nieustannie mamy do czynienia podczas tańca. Przy czym Owczarek ma tu na myśli całe uniwersum dostępnych człowiekowi doświadczeń. Osoby tańczące często skupiają się na szlifowaniu pewnej stałej liczby poznanych wcześniej elementów czy partnerowań. Podczas improwizacji stale do nich wracają i w tańcu wybierają znane sobie ścieżki ruchowe. Według Owczarka, aby ich taniec był „żywy”, muszą nauczyć się odrzucać to, co w improwizacji jest łatwo osiągalne, skupić się na punkcie kontaktu, przez który się komunikują, i przez to otwierać na ciągle poszukiwanie Nowego.

Głównym celem poszukiwań Owczarka w tym błędzeniu jest próba zderzenia i połączenie dwóch pozornie sprzecznych ze sobą zjawisk: idei kontakt improwizacji z dziełem scenicznym, czyli spektaklem. Choreograf nawiązuje do zagadnienia, które było przedmiotem moich rozważań pod koniec rozdziału pierwszego. Chodzi o wgląd w znaczenie łacińskich pojęć, związanych z terminem „improwizacja”. Przymiotnik *improvidus* rozumiemy przede wszystkim jako „zaskoczony, niespodziewający się czegoś, nieprzeczuwający”. Ma on ścisły związek z *pro-video*, którego jest zaprzeczeniem, co przede wszystkim oznacza „przewidywać” a zatem „spodziewać się czegoś”³⁹²; co więcej, to, czego się spodziewamy, jest tutaj ściśle określone. Ten, który przewiduje, wie, co się wydarzy. Przewidywać to uczynić z przyszłości przeszłość już znaną; przewidzieć oznacza działać według ustalonego planu. Przy czym plan ten zakłada nie tylko temat główny, ale i konkretne sposoby jego realizacji. W skutecznym przewidywaniu nie ma niczego zaskakującego, wszystko już wiadomo. Jeżeli coś nas zaskoczy, oznacza to, że tego nie przewidzieliśmy. Zatem improwizacja zakłada świadome odrzucenie zdolności i chęci przewidywania. Improwizując, czynimy zasadę z tego, że nie możemy przewidzieć, co się wydarzy. Improwizacja jako narzędzie w tworzeniu spektaklu akceptuje i eksploruje nieprzewidywalne³⁹³.

Zgodnie z takim rozumieniem kontakt improwizacja dla Owczarka nie opiera się na zestawie ustalonych fraz ruchowych, tzn. nie opiera się na wykorzystywaniu wcześniej skonstruowanych schematów, używaniu stałych układów organizujących przestrzeń, ale koncentruje się wokół tego, co osoba tańcząca odkrywa na bieżąco w procesie tworzenia,

³⁹² Plezia, *Słownik...*, t. IV, s. 367 (hasło: provideo).

³⁹³ Owczarek, *Kontakt...*, s. 168.

będąc motywowanym bardzo różnorodnymi czynnikami, związanymi m.in. z intuicją. Umiejętności rozwijane są podczas prób poprzez długotrwały proces fizyczny w bezpośredniej relacji z partnerem³⁹⁴.

Owczarek od niemal trzech dekad rozwija swoją metodę pracy nad improwizacją sceniczną, badając zależności i wpływy kanałów zmysłowych (słuch, wzrok, dotyk, głos) na ruch. Do swojej metody włącza doświadczenie płynące z praktykowania i uczenia kontakt improwizacji i tę część pracy z procesem, która dotyczy roli zmysłów, określania i rozwijania indywidualnego ruchu osoby tańczącej oraz budowania postaci scenicznego w oparciu o jakości ruchowe. Tego rodzaju podejście łączy relacyjność kontakt improwizacji – przy czym nie tylko w bezpośrednim kontakcie fizycznym – pracę z przestrzenią, realizację tematów w improwizacji oraz możliwość budowania narracji spektaklu poprzez ruch, interakcje i relacje postaci. Postać sceniczną jest ucieleśniana poprzez precyzyjne określenie jakości jej ruchu, w obrębie której osoba tańcząca improwizuje. Określając cechy ruchu, twórca stara się wypracować opis, skład i proporcje jakości właściwe dla danej postaci na poziomie fizycznym, wyobraźniowym, zmysłowym i emocjonalnym. Realizując te wytyczne, osoba tańcząca kreuje postać sceniczną, która ma swoją konsekwentną ruchową tożsamość³⁹⁵.

Najważniejszym, koniecznym do rozstrzygnięcia dylematem jest problem, jak zbudować spektakl improwizowany, który w założeniu ma być powtarzalny, w którym tematy i sensy będą te same, a jednocześnie nie zostanie zgubiona podstawowa zasada: to, co się wydarza na scenie pod względem materii ruchowej, za każdym razem ma być inne. Rozwiązaniem jest tworzenie ram zewnętrznych, opartych między innymi na konkretnym tempie, tworzeniu napięć, gradacji, operowaniu w obrębie ustalonych zakresów w taki sposób, aby utrzymać ciągłość tematyczną i dramaturgiczną³⁹⁶.

Kontakt improwizacja swój język opiera na naturalnych prawach, jakie rządzą ruchem, takich jak np. grawitacja, pęd czy inercja. Wykorzystując pełną gamę ruchową – od bezruchu do ruchu skrajnie atletycznego – zawiera w sobie jednocześnie naukę o dotyku, intymności i bardzo głębokiej komunikacji.

Jak zaznacza Owczarek, w technice stworzonej przez Steve'a Paxtona głównym zmysłem, przez który buduje się formę ruchową, jest właśnie dotyk. Podczas swojej pracy nad poszczególnymi spektaklami, choreograf działa w oparciu o kontakt improwizację rozumianą możliwie szeroko, badając również wiele innych ścieżek i płaszczyzn

³⁹⁴ Tamże.

³⁹⁵ Tamże.

³⁹⁶ Tamże, s. 170.

komunikacji. Zależy mu przy tym, aby „przy zachowaniu zasad kontakt improwizacji wszystkim zmysłom, poprzez które osoby tańczące komunikują się na scenie, nadać równoważną wartość oraz dodać nowe punkty odniesienia – przestrzeń i muzykę. Daje to szersze spektrum możliwości dla improwizacji tanecznej i budowania wypowiedzi scenicznej. Każde spotkanie jest inne, choć niektóre powtarzalne motywy pojawiają się co jakiś czas; w pewnym stopniu miały one związek z charakterystycznymi symptomami, które pojawiają się w ciele w relacji z muzyką”³⁹⁷. O tym, jak przekłada się to na pracę w tanecznym studio, opowie kolejny podrozdział.

3. Praca z osobą tańczącą

Osoby tańczące w procesie kreacji prowadzonym przez Owczarka pozostając w kontakcie fizycznym nie dążą do określonego celu, lecz raczej są otwarte na wciąż zmieniającą się rzeczywistość fizyczną w danym miejscu, z obecną w tej chwili energią. Kierunek impulsu pomiędzy osobami tańczącymi nie rządzi się ustalonymi regułami, lecz stałym przepływem energii i wiąże się z ciągłymi zmianami roli inicjatora bodźców. Umysł osoby tańczącej powinien unikać przewidywania i wspomniania zadań, za to powinien szukać sposobów na to, aby być obecnym w teraźniejszości, pośredniczyć między możliwościami i najprostszymi dostępnymi rozwiązaniami w budowaniu przez osoby tańczące wspólnego ruchu. Ufanie sobie nawzajem i samemu sobie powinno być jak najgłębsze, tak jak obecność i zdolność reagowania. Kontakt improwizacja, angażując w ten sposób umysł, skupia się przede wszystkim na doświadczeniu fizycznym, zaś w relacji daje bardzo silnie odczuwaną świadomość chwili obecnej³⁹⁸.

Niezależnie od konkretnych zadań i ich celów, podstawowym sposobem pracy Owczarka z osobą tańczącą jest wzmacnianie sygnałów odbieranych przez zmysły i ciało. Ponieważ sygnałów tych może być bardzo wiele, osoba tańcząca wybiera ten, który ją w danym momencie najsilniej, w sensie pozytywnym lub negatywnym, przyciąga. Następnie pozwala, aby zaistniał on w jej ciele jako odczucie, które zostaje wzmocnione i przekształcone w ruch. Kiedy energia tego ruchu wyczerpuje się, osoba tańcząca przechodzi

³⁹⁷ Tamże, s. 171.

³⁹⁸ Tamże, s. 172.

do kolejnego sygnału. Improvizując w ten sposób, może mieć duże poczucie wolności, przy jednoczesnym zachowaniu silnej więzi z otaczającą ją rzeczywistością i przestrzenią. Właściwie każdy sygnał może być wprowadzany do kanału ruchu i przekształcany. To właśnie rozumiane jest jako – *par excellence* – wielowymiarowe bycie w przestrzeni.

Praca z procesem pozwala na zmianę paradygmatu, zgodnie z którym ciało jest narzędziem bądź instrumentem w rękach tancerza/tancerki, choreografki/choreografa, reżysera/reżyserki. Bez względu na stosowaną technikę, ciało zazwyczaj musi się poddać rygorowi wyobraźni twórców spektaklu. Takie działanie może wzbogacić istniejące techniki o nowe spojrzenie. W tym ujęciu ciało osoby tańczącej może być również potraktowane z pełną świadomością, jako istotny partner w kształtowaniu tańca, ruchu, a także postaci scenicznej. Zakłada też wrażliwość i uważność na sygnały płynące z ciała³⁹⁹.

Nie chodzi tu tylko o coś, co możemy nazwać „słuchaniem” ciała w ogólnym rozumieniu. Mam tu raczej na myśli szczególny rodzaj wrażliwości umożliwiający wejście w ten rodzaj relacji z własnym ciałem, która pozwoli odkryć jego ukryte i niewykorzystane zasoby. W chwili, gdy tworząca osoba tańcząca – a właściwie jej świadomy aspekt – jest w impasie, można z dużym prawdopodobieństwem stwierdzić, że jej ciało, związane z przedmiotem nieświadomości, mimo wszystko – „będzie wiedziało”, co robić. Zresztą nie dotyczy to tylko sytuacji krytycznych. Tę partnerską relację równie dobrze można zastosować w każdej tanecznej sytuacji, wzbogacając proces twórczy o nowy aspekt – nieświadomy. Tak czy inaczej, nigdy nie należy lekceważyć oporu, jaki stawia wykonawczyni/wykonawcy jej/jego własne ciało. Jest to prawie zawsze bardzo wyraźny sygnał nowej jakości, którą należy rozpoznać i uwzględnić.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na istotną rzecz. W procesie twórczym Jacka Owczarka niezwykle ważną rolę odgrywają emocje oraz powodowany przez nie stan w ciele. To rozróżnienie jest dla łódzkiego choreografa bardzo ważne. W jego rozumieniu bowiem emocja nie jest tożsama ze stanem. Wyobrażona i przepracowana postać ma według niego wyzwolić emocje. W przypadku *Lithos* – jak tłumaczył – chodziło o bardzo konkretną emocję, a mianowicie o strach, bowiem punktem wyjścia do improwizacji była praca z wyobrażeniem zwierzęcia, którego się boimy i którego bardzo nie lubimy.

Jak zauważa Owczarek kontakt z tą postacią wywołuje w umyśle silną emocję. A ta z kolei odzwierciedla się całym szeregiem efektów i oznak, właśnie symptomów w ciele. Kompletny zespół owych symptomów i związane z tym odczucia cielesne, fizyczne artysta

³⁹⁹ Tamże, s. 173.

nazywa właśnie stanem. I temu stanowi chciał się przyjrzeć w sposób szczególny; a konkretnie – by to osoby tańczące wnikliwie się jemu przyglądały, do czego wróć w dalszej części tego rozdziału.

Według twórcy *Lithos* rozróżnienie emocji od stanu jest dalece nieintuicyjne i może nie być łatwe, ponieważ jedno z drugim jest silnie związane. Co jednak istotne kategoria stanu, której Owczarek używa w pracy, opiera się na dystansie i możliwości obserwacji. Kluczowa jest tu świadomość, która daje możliwość obserwowania samego siebie niejako z zewnątrz. Fakt, że osoba tańcząca kieruje gdzieś uwagę i ma świadomość tego, co się dzieje, właśnie ten dystans i obserwację umożliwia. Choreograf wyjaśnia to na innym jeszcze przykładzie: jeśli odczuwa się jednocześnie mocne bicie serca i drżenie mięśni, to przy odpowiednim skierowaniu uwagi i świadomości można te symptomy nazwać i opisać. To właśnie Owczarek rozumie przez zidentyfikowanie stanu, a następnie możliwość opisanego go. Rozwinięcie tak zapoczątkowanej analizy otwiera ogromne możliwości dla świadomego i intencjonalnego eksplorowania ruchu, kreowania jego nowych dróg i budowania ogromnej ilości materiału choreograficznego.

Ten etap następuje już w oderwaniu od emocji. W momencie, gdy osoba wykonująca zdystansuje się i jest w stanie opisać symptomy w ciele, przestaje być we władaniu emocji. Jest już w określonym stanie, z którym można dalej pracować. I rozwijać go, by wiązać i poszerzać o konkretne, ruchowe jakości. W tak rozumianej pracy z procesem nie pracuje się zatem z emocjami w ich naturalnym stanie. Jest to przede wszystkim praca z tym, jak emocje objawiają się w ciele i jaką niosą ze sobą energię.

Stan i związane z nim jakości czy też elementy ruchowe można zmieniać i przepracowywać na różne sposoby. Jeśli za pomocą emocji i opisanej pracy z postacią osoba tańcząca zostaje wprowadzona w szczególną aktywność psychofizyczną, to może działać i obserwować, co jej ciało robi w tym właśnie momencie, np. jak chodzi, jak się porusza, w jakim tempie, w jakich kierunkach. Jest równoległe w działaniu i w obserwacji. Dzięki czemu – i o to przede wszystkim Owczarkowi chodzi – jest zdolne wyodrębnić warstwę ruchową i na niej się skupić. Już nie na przeżywaniu i bez udziału emocji. Warstwa ruchowa może zostać przetworzona w materiał, poszczególne frazy ruchowe. Ten materiał jest gotowy do dalszej pracy przy użyciu narzędzi choreograficznych, którym przyjrzymy się dalej bardziej szczegółowo.

Co bardzo ważne – podkreśla Owczarek – cały ten materiał będzie pochodził od osoby tańczącej, będzie jej własny, nie zaś narzucony przez choreografa. A taki zbiór

indywidualnych/subiektywnych eksploracji posiada dla niej ogromną wartość i jest obecny później na scenie w zupełnie inny sposób. I dzięki temu właśnie osiąga się zupełnie inny efekt.

W pracy twórczej dla Jacka Owczarka niezwykle ważne jest zdystansowanie się od emocji przez osobę tańczącą. Choreografowi zupełnie nie zależy na tym, żeby przeżywała ona coś na scenie w sensie dosłownym. Celem jest zupełnie co innego. Chodzi o wywołanie emocji u osoby oglądającej i temu właśnie Owczarek chce się przyglądać – w jaki sposób da się to osiągnąć, jakimi narzędziami do tego nadrzędnego celu się dochodzi. Interesuje go również to, jak można niejako zarządzać uwagą osoby oglądającej, by podążała zaplanowaną i zbudowaną przez twórcę linią dramaturgiczną. Cel ten, uważa, jest na wskroś retoryczny. W jaki sposób można świadomie, dzięki obcowaniu z wykreowanym materiałem ruchowym i współuczestniczeniu w spektaklu, takie emocje u odbiorcy/odbiorczynie sprowokować. U osoby oglądającej – nie u tańczącej; to dla Owczarka i jego wizji pracy choreografa/choreografki jest bardzo ważne. Wynika to z przekonania, że spektakle oparte na rzeczywistym przeżywaniu emocji przez osoby tańczące czy ogólnie wykonujące najczęściej przynoszą efekt zupełnie odmienny od zamierzonego, niestety nader często absurdalny.

Zdarza się to według autora *Zdarzeń* często w przypadku prac mało jeszcze doświadczonych choreografek i choreografów, np. w pracach dyplomowych. Jeśli nieświadomy twórca/twórczyni pochopnie pójdzie właśnie w tę stronę, w realne przeżywanie przez osoby tańczące emocji – zamierzone dzieło staje się często swoją własną karykaturą – uważa Owczarek. W jego przekonaniu i wedle wypracowanej przez niego metody – choreografia jest po to, aby to osoba oglądająca doświadczyła emocji, a nie, by osoba tańcząca coś przeżywała.

Tak nakreślona, zorientowana na proces metoda, wywiedziona z teorii Arnolda Mindella, ale nie tylko, dała Owczarkowi rozpoznanie, jak można pracować z osobą tańczącą, aby wydobyć z niej jej własny, indywidualny ruch, ale już nie – jak tworzyć choreografię i jak pracować *stricte* z pozyskanym w ten sposób materiałem dla potrzeb spektaklu. Staje to się możliwe dopiero dzięki wyodrębnieniu konkretnych narzędzi choreograficznych, bo to dopiero one pozwalają budować choreografię świadomie właśnie w tym celu, żeby u osoby oglądającej wywołać zamierzony efekt, czyli – emocje. W kolejnej części opiszę, jak wyglądało to budowanie w przypadku *Lithos*.

4. Wychodzenie od ruchu

Żeby zobaczyć, o czym ruch chce mi opowiedzieć.

Jacek Owczarek, choreograf

Ja od razu chcę dopychać znaczenia; to wynika z różnicy dotyczącej samego materiału. Jestem człowiekiem słowa. Jak się posługujesz słowem – znaczenia masz od razu, masz je dane od początku, więc dociskasz z tego, co masz, dociskasz i montujesz i jedziesz dalej. Jak się posługujesz tańcem, to musisz czekać na to, co się wydarzy. I to wynika z tworzywa.

Elżbieta Chowaniec, dramaturżka

Zaproponowana przeze mnie kategoria *poietike choreusis* powiązana jest z antycznym terminem opisującym choreografa - ποιητής χορῶν. Przyjmuję tu rozumienie *poietes choron* jako oznaczające dosłownie „kompozytora” bądź nawet „układacza tańców”. Termin ποιητής rozumiemy dosłownie jako „twórcę”, co jednoznacznie kojarzy się z autorem dzieła sztuki i działaniem o charakterze wyłącznie artystycznym. Co jednak ważne dla przyjętej przeze mnie perspektywy, pojęcie to oznacza również „wytwórcę” lub „wykonawcę”⁴⁰⁰, w znaczeniu bliskim naszemu pojęciu rzemieślnika, co spójne jest z moim spojrzeniem na sztuki pojetyczne w taki sposób, jak starałem się to przybliżyć w rozdziale na temat *partes artis* sztuki retorycznej.

Współcześnie postrzegamy termin *poietes* jako *de facto* odnoszący się wyłącznie do poety. Terminem tym był określany niewątpliwie Homer, ale również Archimedes, jako że starożytni opisywali za pomocą tego pojęcia również wynalazcę; a także – kompozytora. *Encyclopedia of Ancient Greek Dance*⁴⁰¹ podkreśla, że pojęcie *poietes* w starożytności odnosiło się zarówno do obszaru literatury i muzyki, jak i tańca. Jako kontynuację tego poglądu można potraktować zatem to, że działania związane z budowaniem czy też komponowaniem dzieła choreograficznego w przekonaniu Jacka Owczarka mają wiele

⁴⁰⁰ Por. *Słownik grecko-polski*, red. Z. Abramowiczówna, t. III, s. 585 (hasło: ποιητής).

⁴⁰¹ Zob. <https://encyclopediaofancientgreekdance.raftis.org/poietis-choron/> (dostęp 25.09.2024).

wspólnego z procesem pracy doświadczanego rzemieślnika. Potwierdzają to słowa tancerki Ulyany Zaruby: „Choreografa interesował ruch (...). Przypomniało to proces przygotowywania gliny przez rzeźbiarza. Żeby odpowiednio stworzoną masę przekształcić w formę”.

Punktem wyjścia do próby opisanie procesu owej pracy niech będzie pogląd samego choreografa: „Myślę o różnicy – o czym opowiada ruch a o czym słowo. W moim przekonaniu, jeśli jesteś w stanie opowiedzieć coś słowami – to nie ma sensu tańczyć. Taniec powinien dotyczyć rzeczy związanych *stricte* z ruchem – jakości, napięciowości, przepływu. Tego wszystkiego, co jest istotą ruchu, nie jesteś w stanie opowiedzieć w inny sposób niż ruchem. Wtedy to działa; budzi twoją wyobraźnię, przywołuje twoje własne doświadczenia. Jeśli jako widz chcesz to nazwać dla siebie, to nazywasz. I wtedy po swojemu – słowami. Ale dopiero wtedy”.

4.1 Świadoma niewiedza

*Choreografowi bardzo zależało, żeby ten ruch wynikał z nas, żeby był on
bardzo osobisty. Żeby się nie opierać na krokach i figurach.
W końcu można robić kroki i figury ale nie tańczyć.*

Ulyana Zaruba, tancerka

Metoda „wychodzenia od ruchu” to sposób na pracę bez tematu, a tym bardziej – scenariusza. Istotą metody jest przyjęcie założenia, że w momencie rozpoczęcia pracy zarówno choreograf, jak i osoby tańczące nie mają pojęcia, o czym przyszły spektakl będzie. Jest to bardzo świadomy i celowy wybór. Jak podkreśla sam choreograf, takie podejście wymaga specyficznego zaufania: „Przystępowałem do pracy, chcąc zaufać procesowi. Przebadać ten proces w praktyce i przekonać się, dokąd to mnie doprowadzi”. Tym samym Owczarek dokonał szczególnego rodzaju odwrócenia porządku pracy nad spektaklem tanecznym, przynajmniej wobec najczęściej funkcjonującego w świadomości i wyobrażeniach o tym, jak powinien wyglądać i rzeczywiście przebiegać. Ta klasyczna metoda/praktyka zakłada wyjście od konkretnego pomysłu czy koncepcji, a najlepiej – od gotowego scenariusza i przynajmniej ogólnej wizji co do efektu końcowego przedstawienia. Owczarek tymczasem zdecydował się podejść do pracy zupełnie od drugiej strony, czyli od

świadomej niewiedzy. Podejście takie wymaga przede wszystkim otwarcia się na to, dokąd proces może zaprowadzić i to właśnie jest w pracy choreograficznej najistotniejsze. Proces, czyli dla choreografa – ruch. Jak sam autor *Lithos* często zaznacza: „Chciałem przekonać się, co się stanie, jeśli świadomie wyjdę od czystego ruchu.”.

Punktem wyjścia przy takiej metodzie są bardzo fizyczne, techniczne zadania, które mają na celu sprowokowanie osób tańczących do wykreowania indywidualnego materiału i ich własnych fraz ruchowych. Jak wskazywałem, istotą tego bardzo długiego etapu jest improwizacja. Materiał ruchowy, który docelowo stał się bazą spektaklu, miał być oparty na własnych, bardzo różnych i indywidualnych jakościach ruchowych osób tańczących. Chodziło o stworzenie warunków, dzięki którym możliwym było wnikliwe przyglądanie się tym jakościom, podejmowanie decyzji, w jaki sposób z nimi działać i jak przebadać je na różne sposoby, a w kolejnych etapach rozwijać z wykorzystaniem bardzo konkretnych choreograficznych narzędzi. I dopiero ta późniejsza praca, *stricte* „narzędziowa” miała doprowadzić do momentu i sytuacji, w której, jak wyraził to sam Owczarek, „może ujawnić się, o czym ruch niejako sam chce opowiadać” – bądź nie.

Szczególnie wartościowe i zmieniające dotychczasowe myślenie i przyzwyczajenia były dla mnie jako obserwatora te momenty, gdy w trakcie prób do głosu dochodził wyjątkowy stan owej świadomej niewiedzy. Ważnym, a zarazem szalenie trudnym dla twórcy/twórczyni jest, by odważyć się na to, że – celowo nie wie. Ale dzięki temu, że nie wie, i jest tego świadomy, jest jednocześnie na wiedzę otwarty. Chce się dowiedzieć i każda decyzja, każde pojedyncze działanie powoduje, że o tym powstającym ruchu wie więcej. W rezultacie – ma możliwość przekonać się, o czym jest cały spektakl, a ta wiedza wyłania się na samym końcu całego procesu.

4.2 Kreacja poprzez siebie

Pracę nad spektaklem *Lithos* Owczarek zaczął od zadań improwizacyjnych opartych na teorii Arnolda Mindella, psychologii zorientowanej na proces POP, a następnie od związanej z nią szczególnej formy pracy z postacią. Poprzez wprowadzenie serii zadań zależało choreografowi na tym, by dotrzeć u osób tańczących do czegoś bardzo indywidualnego i osobistego. W tym celu należało oprzeć to na doświadczeniach dla nich ważnych, a więc tym, co wywołuje szczególnie silne emocje. Chodziło o to, by powodów i inspiracji dla ruchu szukały w sobie i u siebie, by relacje ze sobą i z wymyśloną postacią

budowały w oparciu o swoje własne doświadczenia, by szukały ich poprzez wewnętrzne odczucia oraz emocje, jakie wywołują w nich własne wspomnienia.

Kluczowym było założenie, aby materiał nie był w żaden sposób wymyślony przez choreografa i narzucony z zewnątrz, a następnie dopiero transformowany przez osoby tańczące poprzez intelekt i działania na poziomie logicznym. Przeciwnie, Owczarkowi zależało, by odejść od takiego modelu pracy jak najdalej; gdy to choreograf/choreografka czy reżyserka/reżyser „wymyśla” postać, którą niejako „narzuca” potem osobom wykonującym. „Wyjście od ruchu” oznaczało bardzo precyzyjnie, że chodzi o taki ruch, którego źródłem są same osoby tańczące. I to dopiero miała być inspiracja i preludium/bodziec dla dalszej pracy.

Pomysł na rozwinięcie tej metody twórczej we własnej praktyce choreograficznej był poniekąd pokłosiem trzyletniego projektu badania możliwości zastosowania głównych założeń psychologii zorientowanej na proces POP w pracy nad spektaklem *Taniec śniącego ciała* Teatru Bretoncaffe, w którym Owczarek brał udział. Ta kreacja okazała się niezwykle inspirująca i wartościowa głównie z tego powodu, że, paradoksalnie, bardzo mało było w niej psychologii; wszystko opierało się na czystym ruchu i fizyczności. Nie chodziło w niej o pracę z tekstem ani w ogóle o słowa, intelektualne wymyślanie czy projektowanie – tylko o cielesność. Kluczem było prowokowanie sytuacji, która wywołuje emocje, a potem przyglądanie się, co w danych okolicznościach podpowiada ciało, w jakim kierunku prowadzi ruch i jakiego rodzaju proces zostanie w ten sposób zainicjowany. Rozwinięciem tego działania było podążanie za tym procesem i jednocześnie przyglądanie się mu. Pozwolił on bowiem wyodrębnić konkretne narzędzia, które następnie znalazły zastosowanie w pracy tanecznej czy też szerzej – choreograficznej. One właśnie posłużyły do sformułowania założeń, które stały się potem dla Owczarka bazą podczas pracy nad *Lithos*.

Jak wskazuje Owczarek, podczas pracy z improwizacją, czy to w związku ze spektaklem, czy podczas warsztatów, często można usłyszeć, że aby improwizować, koniecznym jest pozwolenie sobie na swego rodzaju stan idealny, nazywany - „byciem sobą”. W jego rozumieniu jest to określenie szalenie nieprecyzyjne i w związku z tym mało użyteczne dla pracy i porozumienia z tancerzami. Cóż bowiem konkretnie miałyby oznaczać owo mityczne bycie sobą?

W metodzie wychodzenia od ruchu interesująca jest dla twórcy praca z czymś, co w nawiązaniu do POP Owczarek nazywam „symptodem”. Zanim pojawi się sam ruch, próbujemy uchwycić i popracować z samym momentem, który możemy identyfikować jako ten, w którym ruch chce się pojawić. Niejako samo ciało chce w tym momencie się uruchomić. I zadanie polega na obserwacji tego momentu i później przyglądaniu się temu,

jaki ruch on prowokuje. Mogą w tym pomóc dwa stany czy też sytuacje, które pozwalają symptomom łatwiej się ujawnić. Jeden z tych stanów ma związek z silną emocją, tak jak miało to miejsce przy pracy nad *Lithos*, drugi – to stan całkowitego wyczerpania.

Przyjrzyjmy się najpierw temu drugiemu; w tym przypadku punktem wyjścia jest bezruch. Owczarek z całą mocą podkreśla, że ważnym jest, by w tym momencie nic nie kreować oraz do niczego się nie zmuszać, przeciwnie, wykorzystać naturalną chęć pozostania w tym stanie. Nic nie należy intelektualnie czy planowo „wymyślać” do tańczenia. Chodzi o czystą obserwację ciała. O odpowiedź na pytanie, czy w ogóle, a jeśli tak, to w którym miejscu ciała, pojawi się impuls, czysto cielesny. Czy jesteśmy w stanie zauważyć miejsce, które niejako „dopomina” się o ruch; czy w owym stanie bezruchu i zmęczenia, jest mimo wszystko punkt, który chciałby się poruszyć? Jeżeli tak, to zadaniem osoby tańczącej jest bardzo łagodnie pójść za tym i – obserwować. Ten właśnie moment i to miejsce Owczarek określa jako oznakę, symptom, który będzie impulsem do ruchu, za którym będzie można podążyć.

Owo podążanie polega po pierwsze na próbach dostrzeżenia, jakie jest to, co się pojawiło? Bo dzięki temu, że pojawiło się samo, z niczego, nie stanowi z pewnością intelektualnej, zaplanowanej i świadomej kreacji. Pochodzi zatem z wewnątrz, z samego ciała, a nie z umysłu i jest całkowicie własnością osoby tańczącej, a nie narzuconą z zewnątrz kreacją choreografa. Taki właśnie ruch, własny ruch osoby tańczącej, interesuje Owczarkę i to stanowi w jego metodzie jeden z podstawowych punktów wyjścia do budowania choreografii.

Jak sam opisuje, to podejście ugruntowało jego myślenie o pracy z improwizacją dla potrzeb tworzenia spektaklu. Pozwoliło też zrozumieć czy uchwycić, co to oznacza, że osoba tańcząca kreuje sama ruch poprzez siebie, w sposób o wiele bardziej konkretny niż owo enigmatyczne „po prostu bądź sobą”. Owczarek wyjaśnia: „Chodziło mi o znalezienie sposobów na sprowokowanie takiej sytuacji i przyjrzenie się, co może się stworzyć bez nakazu woli, planu, chęci, pomysłu, intelektu czy innej dyrektywy. Zamiast tego – próba zaobserwowania, co Ruch sam chce od ciebie. I podążanie za tym. Dzięki czemu miałem możliwość zainicjowania u tancerzy poszukiwania ich własnego ruchu”.

Jak podkreślały w rozmowach ze mną same osoby tańczące, tego rodzaju podejście do procesu twórczego jest bardzo nieoczywiste i bywa trudne – otworzyć się i pozwolić uruchomić w taki sposób, żeby rzeczywiście zacząć szukać w sobie, nie zaś odtwarzać ruch choreografa czy jakkolwiek materiał narzucony z zewnątrz, to ogromne wyzwanie. Zdarza się często, że osoby wykonujące właśnie oczekują podejścia zupełnie odwrotnego niż to,

które prezentuje Owczarek. Nie uważa on, żeby w tradycyjnej metodzie było cokolwiek wadliwego. Ceni mnóstwo wybitnych twórców i twórczyń, którzy tak właśnie pracują, bazując na stworzonym przez siebie, gotowym, własnym materiale ruchowym. Po prostu jego samego interesuje coś zupełnie innego i to właśnie podczas pracy nad *Lithos* postanowił eksplorować.

Właśnie ze względu na oryginalność i nieoczywistość metody choreograficznej Owczarka, gdy spojrzymy na proces twórczy z perspektywy retorycznej, ujawnia się pewien bardzo istotny i charakterystyczny fakt. Szczególną mianowicie formę przybiera *status* sprawy, jeżeli przyjąć, że sprawą w rozumieniu *artis rhetoricae* oraz jej przedmiotem jest powstający spektakl. W tym przypadku owym *status* byłby zatem rodzaj eksperymentu, sam proces i chęć przekonania się, dokąd może on doprowadzić. Tym samym, w sposób oryginalny i wbrew powszechnym (jak sądzę) wyobrażeniom, *status* nie byłby tożsamy z tematem gotowego dzieła, który to zazwyczaj odzwierciedlany jest poprzez tytuł. W procesie powstawania spektaklu *Lithos* zarówno temat, jak i tytuł ujawniły się i zostały sformułowane na etapie końcowym.

4.3 Praca z postacią

Od bezruchu i wyczerpania ważniejszym stanem, który pozwala wyzwolić i uchwycić symptom ruchu i zainicjować proces, jest ten, który związany jest z doświadczeniem silnej emocji. To właśnie było istotą pracy z postacią podczas tworzenia *Lithos*. Spróbujmy temu etapowi procesu przyjrzeć się najpierw przez negację.

W pracy z postacią podczas procesu kreacji spektaklu nie chodziło o to, aby wykreować ją w rozumieniu *stricte* teatralnym i by następnie znalazła ona swoją reprezentację w gotowym dziele. Choreografa zupełnie nie interesowało, na ile postać powołana do życia przez daną osobę będzie „autentyczna” w znaczeniu aktorskim, na ile logiczna, spójna czy też prawdziwa dla przyszłej widowni. Nie było bowiem celem wykreowanie osobowości, które później znalazłyby się realnie na scenie. Ważny był bezpośredni, emocjonalny stosunek, relacja tancerki/tancerza jako osoby z tą postacią.

Pamiętamy, że POP wywodzi się wprost z pojungowskiej psychologii procesu i jest to oryginalnie metoda czysto terapeutyczna. Związana jest, w największym uproszczeniu i najczęściej, z badaniem i eksplorowaniem relacji oprawcy i ofiary. Sprowokowanie sytuacji, w której role te się ujawnią, niemal zawsze powoduje powstanie silnych emocji; w tym

wypadku chodziło o emocję strachu. Dlatego choreograf zaproponował, aby wyjść od wyobrażonej postaci zwierzęcia, które wywoływałoby u tancerzy obawy, lęki bądź niechęć; stworzenia, które w tym modelu przyjmowało rolę „oprawcy”.

Jak opisuje ten etap sam Owczarek: „Ponieważ postać ta jest wykreowana i ma źródło w naszych własnych przeżyciach – jest częścią nas samych. Wie zatem o nas wszystko i ma w związku z tym nad nami przemożną przewagę. Jest w stanie przewidzieć i uprzedzić każdy nasz ruch. Wszelka obrona z góry siłą rzeczy skazana jest na porażkę. To tym bardziej potęguje strach. Zależało mi na tym, aby skonfrontować się z tą emocją strachu i przyjrzeć się, do jakich dróg ruchu może ona tancerzy sprowokować. To miał być dla mnie punkt wyjścia do budowania materiału choreograficznego”.

Najważniejsza w tym konkretnym procesie pracy z postacią była radykalna rezygnacja czy wręcz odcięcie się od naśladownictwa. Zadaniem osoby tańczącej nie było pokazywanie ruchów wybranego zwierzęcia, czyli np. próba imitowania jego działań i zachowań. Chodziło o to, by osoby tańczące poszukiwali ruchu w sobie. Dlatego ważne były próby złapania samego momentu konfrontacji z czymś lub kimś, kto wywołuje u nich strach. A następnie – zbliżanie się do granicy owej konfrontacji, która staje się już nie do zniesienia. Taki stan u różnych osób ujawnia się w innych momentach; niektórym wystarcza samo zobaczenie obiektu, który wywołuje strach, u innych eksplorowany był moment fizycznego kontaktu bądź jego groźba. Wtedy poszukiwania polegały na tym, aby jak najbardziej do tej wyobrażonej postaci się zbliżyć. Wtedy punkt krytyczny znajduje się dużo dalej.

Następnym krokiem było mocne zamplifikowanie, maksymalne wzmocnienie tego doświadczenia. Przy czym amplifikacja wrażenia odbywała się poprzez odczucia czysto cielesne. Osoby tańczące poszukiwały wszystkich możliwych fizycznych symptomów, a także wszelkich odczuć, wspomnień czy detali. Jakikolwiek skojarzenia czy konotacje były cenne i ważne. W kolejnej fazie należało je jak najbardziej obszernie opisać, z uwzględnieniem różnorodnych detali i szczegółów. Choreografowi najbardziej zależało na czysto fizycznym, cielesnym doświadczeniach i przyglądaniu się temu, co one chcą bądź mogą uruchomić w ciele osoby tańczącej. Jest to zatem działanie bardzo odległe od prób naśladowania ruchów zwierzęcia.

Celem ukazania efektywności tak zarysowanej metody choreograficznej, chciałbym pokrótce przybliżyć postaci, jakie pojawiały się u poszczególnych osób na tym etapie procesu, w kolejności zgodnej z porządkiem scen w gotowym już spektaklu.

4.3.1 Justyna/Pająk

Pająk wywoływał u tancerki strach nie tyle wyglądem, co, jak sama to opisywała, „nieprzewidywalnością, która była groźna”. Duża liczba oczu i szybkość reakcji zwierzęcia przerażała. Wyobrażony Pająk Justyny widział wszystko na raz, w związku z czym uniemożliwiał próby ewentualnej ucieczki, z czym związek miały również jego długie kończyny.

Co ciekawe, tancerka w rozmowach podkreślała jednocześnie swoisty aspekt „litowania się nad oprawcą”, jako że jej własny Pająk był bardzo zagubiony i nieskoordynowany w ruchach. To wzmacniało poczucie nieprzewidywalności, które potęgowało lęk, ale jednocześnie było ciekawe i inspirujące. Jeszcze ciekawsze było swego rodzaju przeniesienie lęku przed wyobrażonym pająkiem na lęk przed mężczyzną, który reprezentowałby podobne cechy, zwłaszcza owego „skołowania” i szczególnego braku koordynacji w ruchach, a także, metaforycznie, „braku kontroli nad swoim życiem”.

Jakości ruchowe, które pojawiały się u Justyny w wyniku procesu, były związane z badaniem tematu ucieczki, która nie jest możliwa. Ważne były też cechy swoistej sztywności, kojarzącej się z cechami kończyn stawonogów. Ciekawe były również atrybuty związane z gotowością do akcji, momentami napięcia; próbami kontrolowania wzrokiem całego otoczenia w jednym momencie w sytuacji strachu przed możliwym atakiem z każdej właściwie strony. Ponadto ruch o przeciwnych jakościach, czyli zarazem sztywny i precyzyjny, a jednocześnie – nieskoordynowany.

4.3.2 Kacper/Kogut

Kacpra kogut przerażał przede wszystkim cechami związanymi z budową i wyglądem. Lęk, lecz w dużo większym stopniu wstręt, wywoływały pióra, dziób, grzebień i pazury. Co ciekawe, wrażenie paniki potęgowane było swoistą nieobliczalnością i nieprzewidywalnością, opisywaną w bardzo podobny sposób, jak w przypadku Pajaka Justyny. Lęk wywoływał również pusty wzrok ptaka i perspektywa fizycznego kontaktu. Charakterystyczne były cechy związane z kogucią pewnością siebie i towarzyszącą temu aurą niepokoju.

Jakości, które amplifikował Kacper, były związane właśnie z owym niepokojem i nieobliczalnością. Ważne były również nagłe zmiany tempa i kierunków ruchu oraz pewność i swego rodzaju spokojna precyzja ruchów. Kacper podkreślał chęć uruchomienia swego

mechanizmu obronnego, poprzez przejęcie pewnych cech koguta. Charakterystyczne dla jego procesu było podążanie za działaniami związanymi z panowaniem nad przestrzenią oraz chęć eksponowania różnych części ciała. Zwracały uwagę w jego opisach pojęcia kojarzące się z manipulacją widownią i świadomym operowaniem wzrokiem. Pojawiały się z czasem jakości kierujące w stronę poszukiwania kontroli, konstruowania własnego ciała w przestrzeni, słowa kojarzące się „architektonicznie”, związane z mierzeniem, obliczaniem i sprawdzaniem wymiarów. Charakterystyczne były próby opisywania samego siebie w jak najkorzystniejszej postaci, w formie „najlepszej wersji siebie”. Chęć znalezienia się w najwyższym możliwym punkcie otaczającej go przestrzeni, kiedy poczucie kontroli jest najmocniejsze. Związane to było również z wrażeniem chęci „złapania uciekającej wciąż myśli”, gdy mamy poczucie, że jest ona bardzo ważna i zależy nam, by wreszcie udało się ją sprecyzować. Eksplorowanie tego drażniącego wrażenia, gdy wydaje się nam, że już to mamy, lecz w ostatnim momencie myśl za każdym razem nam umyka.

4.3.3 Martyna/Świerszcz

W przypadku Martyny strach przed owadem związany był z bardzo konkretnym doświadczeniem z dzieciństwa, kiedy została ugryziona. Wspomnienie bólu potęgowało strach. Oprócz tego szczególnie silne było poczucie wstrętu, związane podobnie jak u Kacpra z wyglądem zwierzęcia i charakterystycznym, pustym wyrazem oczu. Martyna podkreślała również lęki związane z niehumanitarnymi, obcymi cechami świerszcza – sposób i tempo poruszania, odporność na próby unieszkodliwienia, chęć walki o przetrwanie za wszelką cenę. Inne obce cechy, potęgujące strach, które pojawiały się w jej opisach, to liczba i budowa kończyn, stawów i zwierzęcy, owadzi charakter ruchu.

Co w przypadku Martyny bardzo znaczące, w trakcie procesu cechy świerszcza, które budziły u niej strach, były przenoszone na postać człowieka-mężczyzny, który jest realnym zagrożeniem. Znaczące, że świerszcz u Martyny wywoływał strach i wstręt, a jednocześnie silne u niej było pragnienie utożsamienia, swoistej zamiany w świerszcza, przejęcie niektórych jego cech, związanych zwłaszcza z ucieczką i możliwością ukrycia się. Osobnym eksplorowanym motywem były ruchy osoby, po której poruszają się świerszcze i która próbuje gwałtownie się od nich uwolnić.

Jakościami, za którymi Martyna podążała w procesie, były: ruch minimalistyczny, ujawniający się np. w palcach rąk, a także poszukiwania mocnego kontaktu z podłogą. Ważna

była również chęć maksymalnego schowania się, zamknięcia przed wzrokiem osoby oglądającej, ukrywania różnych części ciała bądź twarzy i wzroku za pomocą włosów. Zwracał uwagę również trop inspirowania się ruchami oderwanych od ciała kończyn owada.

4.3.4 Zuzanna/Psowilk

W przypadku Zuzanny jako jedynej pojawiła się w charakterze oprawcy szczególnego rodzaju hybryda czy też postać zmiennokształtna. Chodziło bowiem nie tyle o stworzenie posiadające cechy obydwu tych gatunków, lecz raczej o psa, który w niektórych sytuacjach przybiera wilczą postać. Istotny zatem był siny kontrast.

Pies w swojej istocie nie tyle budził lęk, co politowanie. Nie przerażał ani rozmiarami, ani charakterem. Nie wywoływał wrażenia niepokoju czy obawy, lecz był raczej drażniący. Strach związany był natomiast z jego zdolnością przemiany w groźnego drapieżnika, w przypadku którego zagrożenie stawało się jak najbardziej realne. Zarówno postać wilka, jak i samo zagrożenie nieoczekiwaną transformacją były dla procesu Zuzanny kluczowe.

Tancerka bardzo szczegółowo opisywała cechy wyglądu swojej postaci w wilczej formie, która była istotnie odrealniona. Chodziło między innymi o rozmiar i zdolność do poruszania się w pozycji wyprostowanej. Strach potęgowały też wydawane przez hybrydę odgłosy.

Ciekawy w opisach Zuzanny był pojawiający się aspekt szczególnej, niebezpiecznej zabawy. Stan zwłaszcza w przypadku dziecka jednoznacznie kojarzący się z radością i przyjemnością, czyli zabawa z ulubionym i przyjaznym zwierzęciem, wywoływał lęk poprzez świadomość potencjalnego zagrożenia. Zwraca tu uwagę pojawiająca się także podczas procesów pozostałych osób nieprzewidywalność, jednoznacznie związana ze strachem przed nieznanym. Dodajmy, że również mocno inspirująca i eksplorowana na różne sposoby w ruchu.

Podczas procesu cechy psowilka u Zuzanny zostały przeniesione na zagrożenie związane z możliwością nagłej przemiany bliskiej osoby. Tancerka w opisach używała określeń odnoszących się do nieprzewidywalności i niestabilności emocjonalnej. Lęk przed ewentualną i niespodziewaną zmianą dotyczył zarówno groźnych zachowań, jak i wyglądu.

W amplifikowanych jakościach ruchowych znalazły odzwierciedlenie takie cechy jak poczucie zagubienia i poszukiwania drogi. Próby zbadania i rozpoznania obcej, potencjalnie groźnej przestrzeni wokół siebie w sytuacji, gdy nie dysponujemy zmysłem wzroku.

Pojawiały się nienaturalne wygięcia ciała, a także rozwijane na różne sposoby tematy związane z kierunkami oraz ich wyznaczaniem i wskazywaniem. Kontrastowane były momentami bezruchu i swoistego, czujnego oczekiwania.

Zwraca również uwagę chęć swego rodzaju ucieczki mentalnej, poszukiwania odmiennego stanu i zanurzenia się w nim. Próby udania się w głąb własnego umysłu i utraty kontaktu z rzeczywistością i realną, fizyczną przestrzenią wokół siebie. Zuzanna opisywała to w charakterystyczny sposób, używając pojęć związanych z ulotnością, zniknięciem, utratą ciężaru i związanym z cielesnym doświadczaniem stanu nieważkości „byciem w kosmosie”.

4.3.5 Julianna/Żaba

Dla Julianny strach przed żabami związany był podobnie jak u Martyny z konkretnym wspomnieniem z dzieciństwa. Strach ten u niej od razu silnie konotował z materią ruchową, ponieważ był związany z przeszkodą w postaci ogromnej ilości żab i niemożliwością kontynuowania drogi. Żaby początkowo dość stereotypowo wywoływały u niej przede wszystkim poczucie wstrętu bardziej niż zagrożenia. Lecz z czasem Julianna utożsaiała wszelki lęk z postacią żaby. Strach, bez względu na jego przyczynę, zawsze przybierał u niej żabią formę. Co więcej, podobnie jak u reszty osób uczestniczących w procesie prób, w przypadku Julianny po dotarciu do pierwotnych źródeł strachu ujawniała się głównie nieprzewidywalność. Jej wyobrażona żaba mogła bowiem pojawiać się w każdym momencie i w dowolnym miejscu.

Co ciekawe, w trakcie procesu postać Julianny, podobnie jak u Zuzanny, ujawniła swoją zdolność odmienniania postaci; bądź to dla kamuflażu, bądź już w trakcie kontaktu. Mogła na przykład stawać się niewidzialna lub tracić swoją formę, by przemienić się w wielką kałużę błota, co wciąż miało związek z zagrażaniem drogi. Żaba mogła przybierać również formę ludzką; miała zdolność nie tylko doskonałego kamuflażu, ale też niezwykle zmysł obserwacji, a także umiejętność wydłużania kończyn.

Jakości te Julianna przenosiła na swoje poszukiwania. Wiodący był u niej z jednej strony temat drogi i niemożliwości pokonania przeszkody na niej, z drugiej zaś cechy ruchu związane ze zmianą kształtu i długości kończyn. Istotne były też wrażenia metaforycznie związane z „rozlewaniem się” po podłodze; nagłego, radykalnego odmienniania postaci, przy czym często transformacja miała pomóc w wydostaniu się z pułapki. Osobnym tropem było eksplorowanie ruchu wywołanego wrażeniem pojawiania się dużej liczby żab w ciele i chęci

uwolnienia się od nich. Niezależnie też Julianna rozpoznawała i podążała za jakościami rozciągania, wydłużania i ogólnego odczucia „śliskości”.

4.3.6 Ulyana/Ćma

Ulyana jako swego „oprawcę” wybrała ćmę. Aspektami wyglądu, które budziły w niej lęk, były rozmiar, skrzydła oraz swoiste, antropomorficzne oczy. Wpadając znienacka do jej pokoju przez okno ćma budziła strach oraz irytację. Rolę odgrywała również zdolność kamuflażu i skutecznego ukrywania się, wtapiania w tło, by tym skuteczniej objawić swoją obecność jako agresora.

Kojarzący się z nią chaos, niepokój i podobnie jak u wszystkich innych osób tańczących – nieprzewidywalność stanowiły główne czynniki związane z groźnym oddziaływaniem ćmy. W przypadku Ulyany rolę odgrywały również wydawane przez lecącą ćmę dźwięki; raczej jednak wyobrażone niż realne. Istotna była też, podobnie jak u Koguta Kacpra, szczególna pewność siebie owada i brak lęku z jego strony.

Przy poszukiwaniach jakości zwracały uwagę chaotyczne, nieprzewidywalne i zaskakujące drogi ruchu oraz dziwna, urywana i przerywana pauzami rytmiczność ćmy. Jej głównym atrybutem, eksplorowanym podczas procesu były, co zrozumiałe, ogromne skrzydła. Określenia, jakie pojawiały się w opisach Ulyany, miały związek z umiejętnością radykalnej transformacji i rozrastaniem się do ogromnych rozmiarów. Moją uwagę szczególnie zwróciły określenia takie jak: „potrafi być wielka jak miasto czy planeta” oraz „chciałaby objąć skrzydłami świat”.

Przenosząc na siebie jakości ruchowe owada, Ulyana eksplorowała początkowo głównie ruchy ramion i mocne, obszerne działania w przestrzeni. Z czasem pojawiały się zaskakujące odwrócenia motoryki, związane na przykład ze staniem na głowie i uruchamianiem nóg zamiast ramion. Dodatkowo ważną rolę zaczynały odgrywać nieoczekiwane pauzy, zerwania ruchu, a także kolejny czynnik, w postaci świadomego operowania oddechem oraz wzrokiem, który stanowił istotny czynnik podczas precyzyjnych wyborów kierunku ruchu.

Działania z kierunkami w przestrzeni transformowały na swoiste mikro-kierunki w ciele, połączone z precyzyjnymi izolacjami części ciała. Zwracały przy tym uwagę różne określenia, których Ulyana konsekwentnie używała, związane ze „stanem mentalnym” ćmy,

także gracją i budzeniem podziwu; tancerka konsekwentnie szukała sposobów na przełożenie ich na jakości i elementy ruchowe.

4.3.7 Miejsce graniczne

Z opisanymi postaciami mierzyły się osoby tańczące w długim, trwającym co najmniej trzy miesiące procesie prób. Miały nie tylko próbować eksplorować w miarę oczywiste jakości, które się w nich uruchamiały jako pierwsze, ale też podejmować próby uchwycenia swego rodzaju miejsca granicznego, punktu największego napięcia w wyobrażonej konfrontacji ze strachem.

W POP wykorzystywanym jako metoda terapeutyczna idzie się dużo dalej poza ten punkt spotkania ze strachem, co ma prowadzić do realnego zmierzenia się z traumą w celu przepracowania jej. Owczarek często podkreślał, że jego celem nie było wejście z osobami tańczącymi w tak głęboki proces. „Chodziło o złapanie momentu, gdy emocja i napięcie stają się trudne do zniesienia. Wtedy staraliśmy się zidentyfikować i opisać wszystko, co się pojawia w związku z tym momentem. I o tym rozmawialiśmy, wspólnie w grupie, a także indywidualnie, bardzo długo. Bardzo istotne przy tym jest, by nie sugerować niczego, nie oceniać i nie podpowiadać. Chciałem nade wszystko wysłuchać drugą osobę, następnie dopytywać o kolejne rzeczy i szczegóły, by zgłębić temat.”

Etap rozmów był ważny również z tego powodu, że pozwalało to osobom tańczącym maksymalnie zbliżyć się do prowokowanego doświadczenia, które z natury jest szalenie ulotne i trudne do opisanie. Trwał on długo, ale dzięki temu pozwalał wiele owych trudnych do wyrażenia rzeczy doprecyzować, nawet tylko po to, żeby móc je zamknąć w słowach. To z kolei umożliwiło uchwycenie się niektórych kluczowych słów, pojęć i sformułowań i podążanie za nimi już *stricte* w pracy z ciałem. Taki proces przypomina zasadę działania i pracy z mitem – wszystko się powiększa, wyolbrzymia, aby uczynić wspólnym i uniwersalnym. I nade wszystko patrzy się na cały ten proces z poziomu fizycznego – jak działa i co uruchamia w ciele.

Na każdym etapie pracy Owczarkowi najbardziej zależało na precyzji komunikacji i porozumieniu z osobami tańczącymi. Swoje cele precyzował między innymi w ten sposób: „Ja nie szukam granicy w ruchu. Przez miejsce graniczne, gdy je rozpoznasz i zidentyfikujesz ten moment, łatwiej będzie ci zrozumieć tę drugą stronę”. Tak bliskie spotkania z czymś, co

jest samym strachem w konkretnej postaci, sprawia, że można ten szczególny punkt spotkania przekroczyć i znaleźć się po drugiej stronie a następnie stać się nią:

„Wtedy to jest najbardziej twoje, coś bardzo osobistego, niezrozumiałego i nielogicznego, bo najczęściej nie wiemy, dlaczego się boimy, czy wstręt w nas wywołuje właśnie to. Lecz mimo wszystko próbujesz zbliżyć się tak bardzo, że albo ten punkt przekroczysz, albo uciekniesz. To jest właśnie miejsce graniczne”.

Gdy ono zostało zidentyfikowane, osoby tańczące miały za zadanie przyglądać się, jaki tam ruch się ujawnia, gdzie się pojawia i w jaki sposób. Podążały potem za nim i starały się obserwować, jak to doświadczenie rezonuje w ciele.

4.4 Opisywanie ruchu

Bezpośrednią kontynuacją rozmów było opisywanie, które odbywało się równolegle. Osoby tańczące miały za zadanie bardzo dokładnie opisywać, mówiąc najprościej wszystko, co tylko się da. Wszystko, co tylko przyjdzie im do głowy i jakiekolwiek skojarzenia się pojawią. Ważne było to szczególnie dla tych momentów, które są dla danej osoby subiektywnie najbardziej energetyczne. Mogła to zawrzeć w dowolnej formie, w słowach bądź w rysunkach.

Najpierw tancerki i tancerz opisywali samą postać, przy czym niektóre osoby skupiały się tylko na wyglądzie, inne na cechach, jeszcze inne na odczuciach. Czasem pojawiały się mikro-historie, które rozwijały się w całą narrację. Szczególnie ciekawe i inspirujące dla mnie i choreografa było to, jakich sformułowań użyła dana osoba, dlaczego ktoś dzieli się wrażeniami właśnie w taki sposób.

Osoby tańczące miały za zadanie szczegółowo opisać, jak dana postać działa i co to w nich uruchamia, do chwili znalezienia się w sytuacji momentu granicznego. Po tym następował etap pracy z amplifikacją, podczas którego starały się to wrażenie, jakości i wszystko inne, co zostało zapisane, powiększać. Przy czym najbardziej chodziło o to, żeby to była ich własna improwizacja, zatem choreograf z wielką uwagą starał się w żaden sposób nie ingerować w opisy i ich realizację, nie dawać też klucza i nie podpowiadać. Mógł jedynie dopytywać i dzięki temu eksplorować indywidualne, subiektywne doświadczenia. Było to ważne o tyle, że podczas owego drażenia i dopytywania dodatkowo uruchamiana była pamięć dodatkowych szczegółów i wyobraźnia.

Kolejna część pracy z postacią była bardzo ważna, ponieważ następowała szczególnego rodzaju zamiana ról; zadaniem osoby tańczącej było stać się tą wybraną postacią. W przekonaniu choreografa, dopiero wtedy i właśnie dlatego, że osoba tańcząca ma do tego obiektu i postaci tak silny oraz tak mocno przepracowany emocjonalny stosunek, możliwe jest wejście w rolę drugiej strony. Tak głębokie rozpoznanie mechanizmów i sposobu działania postaci, która miała wywołać przerażenie, stało się częścią procesu w tym celu, by następnie osoby tańczące mogły przejąć ją na siebie i wejść fizycznie w jej działanie. Tym samym osoba tańcząca stawiała się *de facto* swoim własnym oprawcą. Był to radykalny i bardzo mocny, trudny emocjonalnie przeskok. Lecz dzięki temu radykalnie też zmienił się w tej sytuacji ruch, o co choreografowi przede wszystkim chodziło.

Dużą rolę na tym etapie odgrywała świadoma praca z opisanymi wcześniej kanałami zmysłowymi. Chodziło o to, by wybrać jeden z czynników – słowo, szczególne sformułowanie, intencję czy emocję i postarać się poszukać sposobów, by przełożyć tę jedną rzecz na ruch. Zadaniem choreografa była obserwacja, a następnie zidentyfikowanie kanału, za jakim osoba tańcząca chce podążać. I celowe prowadzenie osoby w tym procesie. Jeżeli dla przykładu wiodącym kanałem było działanie w przestrzeni, które objawiało się zmianą poziomów czy chęcią chowania się w kącie, to intencją choreografa było to wychwycić i pokierować dalszy proces właśnie w tę stronę.

W tej fazie uobecniała się również chęć oddawania ruchem konkretnych jakości, np. rozmiaru czy ciężaru, podążanie za tym, jaki ruch wywołują aspekty dźwiękowe, rozpoznawanie sytuacji z poziomu napięcia w ciele bądź filmowego w charakterze widoku z góry. Owczarka ciekawiło wszystko: co się wydarzy, gdy dana osoba podąży za chęcią niemal pantomimicznego zilustrowania fragmentu narracji związanej ze swoją postacią, a co, gdy kierunek wyznaczy jeden, szczególnie aspekt wyglądu. Pojawiających się możliwości było mnóstwo, tym bardziej, że ten etap również trwał długo.

Bardzo ważny był element świadomej decyzji. Choreograf za kluczowe zadanie uznał uzmysłowienie osobom tańczącym, że nie jest możliwe podążanie za wszystkim na raz, ponieważ już na tym etapie zgromadzonego materiału było mnóstwo. Należało więc celowo wybrać – jedno sformułowanie, jedno wrażenie czy jeden aspekt wyglądu i eksplorować tylko to. Z zamierzoną utratą i oderwaniem się od pierwotnych kontekstów. Owczarkowi zależało i na tym, aby z każdym pojęciem, szczegółem czy emocją spotkać się osobno.

Charakterystyczne sformułowania choreografa, które pojawiały się na tym etapie pracy, to między innymi: „bierz to i idź za tym”, „jeśli to jest dla ciebie energetyczne – podążaj”, „powiedz to jeszcze raz i przełóż na ruch” oraz, w moim przekonaniu najważniejsze

w całym procesie: „pobądź z tym”. Owczarek doprecyzował to następująco: „Ponieważ wcześniej pracowaliśmy nad tą postacią tak długo i była ona wywiedziona, zbudowana na indywidualnych doświadczeniach każdej z osób, miałem pewność, że tancerz dzięki temu prawdziwie wie, co robi, a ruch, jaki dzięki temu wykreuje, będzie całkowicie pochodził od niego. Wtedy widzę, że osoba, z którą pracuję, podąża już za swoim własnym procesem i tworzy materiał choreograficzny całkowicie z siebie”.

Gdy wychodzi się od ruchu i podąża za nim, zagłębiając się w jego istotę, etap opisywania i opowiadania sobie o nim dodatkowo wyzwala wyobraźnię. To pozwala odejść bardzo daleko od pierwotnego punktu wyjścia, który w trakcie procesu powoli staje się nieistotny. Na początku były nim owe konkretne, zwierzęce postacie, ale intencjonalnie miało służyć to tylko uruchomieniu, zainicjowaniu procesu do dalszych poszukiwań i obserwacji. Ważne dla choreografa było, by osoby tańczące zechciały pozwolić sobie na to i zaufały procesowi, nie oczekując i nie obawiając się, jak się to rozwinie. On sam zaś bardzo starał się pilnować, aby nie planować i niczego nie narzucać; wyłącznie słuchać i prowadzić.

Owczarek opisywał ten etap pracy w następujący sposób: „Jeżeli skojarzenia tancerza pójdą w zupełnie zaskakującym kierunku, jeżeli z jego opisywania jakości i stanu w ciele powstaną zupełnie absurdalne, zdawałoby się, skojarzenia i drogi – należy brać to wszystko, ponieważ jest to dodatkowa wiedza. I potencjalny dalszy materiał. Nie wolno się bać tego, co się z tancerzem w trakcie takich stanów dzieje i próbować to blokować czy się od tego odcinać. Zazwyczaj następuje w tym procesie oderwanie się od pierwotnych wyobrażeń i postaci – i to jest znakomite”.

Podczas kolejnych prób okazywało się, że każdy z takich momentów może zaprowadzić poszczególne osoby w zupełnie nowe, nierozpoznane wcześniej rejony. Te zaś w przekonaniu autora *Lithos* były wielokrotnie ciekawsze od tego, co Owczarek jako choreograf byłby w stanie sam, jak to ujął, „wykrzesać ze swojej głowy i próbować tancerzom narzucać”.

5. Narzędzia *poietike choreusis*

*Za pomocą tych narzędzi mogliśmy precyzować ruch, nazywać go
a przede wszystkim dostrzegać w nim znaczenie i sens.*

Martyna Wójcik, tancerka

Narzędzia choreograficzne i ich świadome wykorzystywanie pozwalają kontrolować proces tworzenia dzieła zarówno na poziomie jego najmniejszych części składowych, fraz ruchowych, jak i pilnować jego spójności oraz znaczeń na poziomie całości. Spójność oznacza również zadbanie o jednorodność wykreowanego świata. Narzędzia odpowiadają więc za przebieg strukturalny tak, aby utrzymana była uwaga widowni. Wiele zależy od doświadczenia osoby twórcy, która w największej mierze będzie patrzeć z perspektywy materii, w której czuje się najmocniej. Tancerz/tancerka i choreograf(ka) siłą rzeczy będzie spoglądać okiem tanecznym. Narzędzia zatem umożliwiają większy obiektywizm, pozwalają zdystansować się i spojrzeć z innej nieco perspektywy. Wtedy o wiele łatwiej jest zadbać o struktury, pilnować odpowiedniego przebiegu dramaturgicznego, nadawać znaczenia. Wszystko to sprawia, że w jakimś stopniu brana jest pod uwagę obecność perspektywy osoby oglądającej; choć oczywiście zdają sobie sprawę, że nie jest to nigdy całkowicie możliwe. Osoba tworząca zawsze będzie tak czy inaczej spoglądać z perspektywy wewnątrz procesu, aczkolwiek narzędzia i świadomość *poietike choreusis* w jakimś stopniu umożliwia spojrzenie z zewnątrz. Staje się dzięki temu rodzajem pomostu pomiędzy osobą tańczącą a oglądającą.

Zdarza się, że podczas prób choreograf spotyka się niekiedy z charakterystycznym poczuciem frustracji osób tańczących. Zwłaszcza, gdy czas na przygotowanie spektaklu jest bardzo ograniczony. Bywa, że po dwóch godzinach intensywnej pracy mają one poczucie złości na sobie i wrażenie, że nic konkretnego nie zostało opracowane, nie ma wymiernego efektu ich pracy, gotowego fragmentu czy sceny. A jednak, z punktu widzenia procesu, to nie jest faza poszukiwania efektów. Warto wtedy uświadomić, że na tym etapie choreograf wraz z osobami tańczącymi w ogóle nie zajmuje się kompozycją. Uzmysławia więc uczestniczkom i uczestnikom procesu, że to nie jest jeszcze czas komponowania i w tym momencie nie muszą one/oni wiedzieć wszystkiego. Na początku – nie nie muszą wiedzieć. Ogromną wartość ma ten właśnie stan niewiedzy, bo tylko on pozwala na to, aby być otwartym. Warto

świadomie na ten stan sobie pozwolić i nie bać się go. Należy zaufać procesowi, zajmować się w danej chwili tylko tym momentem i zaakceptować fakt, że nic jeszcze się nie wie.

Oparcie się na tego rodzaju metodzie jest w przekonaniu autora *Lithos* najbardziej rewolucyjną zmianą w podejściu do choreografii. Stereotypowe wyobrażenia na temat pracy choreografa/choreografki często związane są z wizją twórcy/twórczyni, która/który przychodzi na pierwszą próbę i powinien/powinna wszystko już wiedzieć. Mieć gotowy cały ruch, zaplanowane i rozpisane wszystkie sceny, cały przebieg spektaklu, którego trzeba będzie się tylko nauczyć na pamięć i odpowiednio go wyćwiczyć, wyczyścić i dopracować technicznie. W tym modelu choreograf(ka) nie powinna/powinien przyznawać się do jakiegokolwiek niewiedzy. Wtedy osoba tańcząca czuje się bardzo „bezpiecznie”, ponieważ może niejako „schować się” za gotowym materiałem, stworzonymi już sekwencjami ruchów przyniesionymi przez choreografkę/choreografa, a jej zadaniem będzie tylko nauczyć się tego wszystkiego. „A potem – jak odnosi się do tego rodzaju podejścia Owczarek - wyćwiczyć na blachę tak, żeby wypaść odpowiednio ładnie, poprawnie technicznie i najlepiej jeszcze idealnie równo”.

Taka metoda może zdaniem choreografa wydawać się bezpieczna, ale równocześnie wynika poniekąd właśnie ze strachu, z poczucia lęku przed tym, czy aby na pewno odpowiednio dobrze wypadną. Bo to, co nieznane, zawsze budzi obawy i jest niebezpieczne. Tylko [że] takie podejście zawsze prowokuje pytanie – po co zatem robić spektakl? I to właśnie teatru tańca? Jeżeli dla kogoś najważniejszym celem jest czuć się bezpiecznie i odczuwać satysfakcję, że ładnie się wygląda i budzi swoim tańcem podziw – może teatr tańca i taniec współczesny nie jest to najbardziej właściwy pomysł. Może warto rozważyć realizowanie się w innej technice? To oczywiście podejście jak najbardziej właściwe. Ważne tylko, żeby było szczere. Mnie bowiem w tańcu i w choreografii interesuje coś zupełnie innego. I czego innego chcę poszukiwać” – podkreśla choreograf.

Gdy pierwszy materiał przy pracy nad *Lithos* został stworzony, a konkretne frazy ruchowe i sekwencje wyodrębnione – kluczową rolę zaczęły odgrywać narzędzia choreograficzne, które *stricte* służą kompozycji. Przy ich wykorzystaniu najistotniejsza jest według Owczarka świadoma praca z przygotowanym materiałem ruchowym. Kluczowe jest, aby nie działało się to intuicyjnie, tylko było efektem świadomego i celowego procesu.

W swojej metodzie pracy jako choreograf Jacek Owczarek opiera się na czterech głównych narzędziach. Zostały one wypracowane w bardzo długim procesie i od równie dawna choreograf je wykorzystuje. Nawet jeśli w przeszłości funkcjonowały bardziej na zasadzie intuicji, nie wszystkie w każdej produkcji i wcześniej inaczej nazywane, to podczas

pracy nad *Lithos* zostały one dookreślone i ostatecznie, w sposób świadomy sformułowane. Są nimi: gradacja, wariant, przeciwieństwo i abstrakcja.

Sam Owczarek ten etap swojej twórczej drogi precyzuje w ten sposób: „Chodziło o to, żeby te narzędzia sobie po prostu wyodrębnić i ponazywać, żeby to dla ciebie i osób, z którymi pracujesz, było jasne. Podobnie jest z retoryką; jeśli bardziej zrozumiałe do precyzyjniejszego ponazywania i opisania pojęć, zjawisk i sposobów są terminy retoryczne – to świetnie, właśnie o to chodzi; żeby móc opisać i dzięki temu się skutecznie komunikować, z tancerzami i pozostałymi twórcami. Jeżeli teoria retoryki nazywa pewne rzeczy precyzyjnie i trafnie w określony sposób – to właśnie o to chodzi”.

Dodam, że precyzja jest szczególnie ważna w obszarze materii ruchowej i teatru tańca, który, co podkreślają niemal wszyscy badacze, jest nieuchwytny i często abstrakcyjny. Nazywanie i precyzyjne opisanie narzędzi, na bazie których się pracuje, ma nie tylko ważny aspekt badawczy i teoretyczny. W moim przekonaniu o wiele istotniejszy jest aspekt praktyczny, jako że pozwala się w pracy po prostu skuteczniej i bardziej precyzyjnie komunikować. W przypadku choreografa, który pracuje w taki sposób jak Jacek Owczarek (co oznacza, że najbardziej zależy mu na tym, by zadania i kierunki poszukiwań miały w ogóle szansę być przyswojone przez osoby tańczące), kluczem do sukcesu jest, by zejść z poziomu czystej wyobraźni i piętrowych metafor na poziom techniczny i konkretny; a co za tym idzie – fizyczny i ruchowy.

5.1 Gradacja

Gradatio, zwana również klimaksem, oznacza po łacinie „stopniowanie” bądź „kolejne następstwo”⁴⁰². Natomiast po starogrecku *klimax* dosłownie rozumiemy jako „drabinę” bądź „schody”, co w sposób oczywisty wykorzystane jako zasada struktury retorycznej obrazuje swego rodzaju wspinanie się od znaczeń niższych do coraz wyższych lub od słabszych do silniejszych. Siłą rzeczy wyróżniamy również, zarówno w retoryce, jak w choreografii, mechanizm anty-klimaksu o kierunku przeciwnym.

W teorii retoryki gradacja definiowana bywa w różny sposób, lecz jej znaczenie jest dosyć intuicyjne. Dla Lausberga gradacja jest progresywną odmianą reduplikacji, która

⁴⁰² Plezia, *Słownik...* t. II, s. 606 (hasło: *gradatio*).

polega na zwielokrotnionym powtórzeniu wybranego fragmentu znaczącego lub metrycznej grupy słów⁴⁰³. Ziomek znaczenie tego środka retorycznego przybliża znacznie bardziej przyjaźnie, wskazując na ścisły związek ze „stopniem mocy słowa czy zdarzenia”⁴⁰⁴. Dla autora retoryki opisowej owa moc właśnie stanowi materiał, z którego buduje się figurę, na pozór łatwą, choć nieoczywistą. Na pozór, ponieważ przy bliższym przyjrzeniu się kryją się w niej rozmaite komplikacje; a dzięki temu także możliwości.

Jako ilustracji, Ziomek używa przykładu słów związanych z odczuwaniem żalu, płaczem i rozpaczą. Jeśli użyjemy ich w takiej właśnie kolejności, to zbudowane za ich pomocą obrazy i emocje stworzą pewną konstrukcję stopniowaną. Czyli – właśnie gradację.

Badacz wskazuje, że w interpretacji różnych teoretyków retoryki „strukturę gradacji mniej powinno się traktować jako figurę *sensu stricto*, a bardziej jako złożony mechanizm i sposób zręcznego użycia kilku z nich, co do jednego zbiegają celu”⁴⁰⁵.

Emblematyczny przykład konstrukcji gradacji, która jest zarazem amplifikacją, pochodzi ze sławnej mowy Cyserona przeciw Werresowi: „Występkiem jest więzić obywatela rzymskiego, zbrodnią chłostać, prawie ojcobójstwem życie mu odebrać; cóż o ukrzyżowaniu powiem?”⁴⁰⁶.

Pod względem znaczenia klimaks przybiera najczęściej postać związku przyczynowo-skutkowego. Zastosowanie tego mechanizmu jako narzędzia choreograficznego ma niezliczoną liczbę możliwych zastosowań, choć jak widzieliśmy, jego zasada jest szalenie prosta.

Dla Elżbiety Chowaniec, dramaturżki, która współpracowała przy *Lithos*, bardzo ważne są związki tego narzędzia ze światem filmu i teatru dramatycznego. Gradacja tym samym miałaby stanowić odpowiednik podróży bohatera czy jego przemiany dla materii tanecznej. W przypadku teatru tańca możemy nie mieć do czynienia ani z bohaterem, ani opowieścią czy nawet mikro-narracją, ani nawet z postaciami *sensu stricto*, jak ma to miejsce w przypadku *Lithos*. Mamy jednak zawsze ciało tancerki/tancerza i jego jakości, materiał ruchowy, a ten można „gradować” na mnóstwo sposobów.

Aspekt dramaturgiczny, obecny w dziele choreograficznym, związany jest (czy też – powinien być) zawsze z ruchem do przodu i rozwojem. Jak podkreśla sama Chowaniec: „coś musi się rozwijać, aby uwaga widza mogła być utrzymana”. Jeśli na poziomie struktury filmu

⁴⁰³ Zob. H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przełożył, opracował i wstępem poprzedził A. Gorzkowski, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002, s. 351 passim.

⁴⁰⁴ Ziomek, *Retoryka...*, s. 209.

⁴⁰⁵ Tamże, s. 210.

⁴⁰⁶ Cyt. za: Ziomek, *Retoryka...*, s. 209.

czy spektaklu dramatycznego może rozwijać się akcja, bohater, konflikt, opowieść czy wiele jeszcze innych czynników, tak również materia ruchu ma swoje składowe, rozmaite rzeczy charakterystyczne dla tańca, które mogą gradować.

By przybliżyć problem i spróbować poddać mechanizm gradacji analizie, warto spojrzeć na jego działanie w dwojaki sposób bądź na dwu osobnych poziomach. Pierwszy z nich dotyczył będzie struktur tanecznych lub fraz, co byłoby odpowiednikiem figur słów w retoryce bądź odzwierciedlałoby mechanizm klimaksu *sensu stricto*. Klimaks *sensu largo* zaś, bądź poziom figur myśli, odpowiadałby w choreografii zastosowaniu mechanizmów gradacji na poziomie scen oraz całości spektaklu. Podobny podział odnosi się do wszystkich czterech narzędzi choreograficznych oraz ich rozmaitych odmian i obszarów krzyżowania się i nakładania ich znaczeń.

Pracę Owczarka z gradacją na pierwszym z wyróżnionych poziomów, czyli na poziomie małych struktur tanecznych, rozpatrywać możemy w co najmniej sześciu odrębnych obszarach. Odrębnych, co nie oznacza, że ostro w sensie logicznym od siebie oddzielonych.

Pracować z gradacją możemy zatem w następujących obszarach:

1. Przestrzeni; wysyłanie ruchu z miejsca na zewnątrz. Przykładem może tu być rozwijanie ruchu od jednego punktu sceny do tańczenia z wykorzystaniem coraz większej przestrzeni. Także stopniowanie w rodzaju zamknięty-otwarty.
2. Relacji; gradacja może się tu odbywać w obrębie relacji z publicznością, przedmiotem, scenografią, a także oczywiście – pomiędzy osobami tańczącymi.
3. Poziomów ruchu, czyli od zupełnego parteru do wysokich skoków i podnoszeń.
4. Tematu bądź znaczenia; przykładem może być tu wyjście od tematu związanego z dowolnym pojęciem, np. piękna i gradowanie w kierunku pojęcia o znaczeniu odmiennym; to obszar *nomen omen* bardzo wieloznaczny; z nim związane jest również stopniowanie pod względem ilości i charakteru obecnej w tańcu energii.
5. Jakości ruchowych; czyli np. *legato-staccato*, od ostrego, zerwanego ruchu w kierunku coraz bardziej płynnego czy też od wolnego do szybkiego.
6. Punktów na ciele; tu chodzi o stopniowanie np. od stóp w kierunku głowy i odwrotnie bądź w dowolnych innych kierunkach w obrębie ciała osoby tańczącej.

Zaproponowane kryteria podziału są oczywiście wstępne i dyskusyjne; z pewnością listę tę można rozwijać, a także proponować kryteria zupełnie różne. Ponadto, jak już wspomniałem, przywołane obszary nakładają na siebie. Bardzo często mamy w pracy do czynienia z gradacją w obrębie dwu lub więcej jednocześnie. Sytuacja sceniczna może być w tym samym momencie zarówno gradacją w obrębie tematu, jak i relacji. Gdy oddzielam je

od siebie, chodzi mi o próbę uchwycenia sensu gradacji oraz o wyodrębnienie możliwych czynników oraz takich, z których stale w swojej choreograficznej pracy korzysta Owczarek. Łódzki artysta używa ich nie tyle w celu dokonywania kompletnych klasyfikacji i systematyk, co zresztą uwielbia retoryka, lecz by móc praktycznie najważniejsze czynniki nazwać i w miarę precyzyjnie opisać w celu skutecznego komunikowania się z osobami tańczącymi. A to sprawa kluczowa w przełożeniu teorii na praktykę, formułowania zasad poszczególnych zadań czy ćwiczeń, a następnie – budowania choreografii.

5.2 Wariant

Dla Owczarka gradacja jest podstawowym, głównym narzędziem w pracy choreografa. Często wyraża on przekonanie, że jeżeli twórca świadomie wykorzysta tylko to jedno narzędzie, będzie w stanie stworzyć spektakl, w którym może operować zarówno interesującym ruchem, jak i zawrzeć w nim funkcję perswazyjną, co stwarza możliwość, iż zostanie odebrany i wywrze wpływ na widownię. Nie oznacza to jednak, że inne narzędzia są mniej istotne.

Wariant w kontekście retorycznym związany jest z ogromnym działem topiki. Jako, że celem niniejszej dysertacji nie jest kompletny wykład teorii retoryki, zaznaczę tylko, że w funkcji narzędzia choreograficznego wariant nie jest tożsamy z figurą *variatio* z obszaru ścisłej *ars rhetorica* (o toposach miejsca i osoby będzie mowa w rozdziale ostatnim). *Varians* po łacinie oznacza po prostu „różny” bądź „rozmaity”⁴⁰⁷ i w ten sposób możemy intuicyjnie rozumieć ten termin na gruncie choreografii. Chowaniec opisywała znaczenie wariantu w kontekście pracy nad *Lithos* jako innej propozycji tego samego, czyli możliwości zaobserwowania i wyodrębnienia pojedynczego czynnika w jednym z przywołanych powyżej obszarów. Może to być np. pewien temat, z którym następnie pracujemy, starając się realizować różne warianty działania w jego obrębie. Innymi słowy, dokonujemy wyboru określonej relacji i poszukujemy, jakiego rodzaju warianty mogą się w niej ujawnić.

Za konieczne uznaję w tym miejscu doprecyzowanie znaczenia wariantu jako przeniesienie danego czynnika znaczącego, np. jakości ruchowej lub cechy w inne miejsce lub obszar. Kluczowe jest, aby była to – w miarę oczywiście możliwości – ta sama jakość.

⁴⁰⁷ Plezia, *Słownik...* t. V, s. 533 (hasło: *varians*).

W stosowaniu tego narzędzia w praktyce bardzo pomocny jest etap związany z nazywaniem i opisywaniem wyodrębnionych elementów.

Najprostszym przykładem zastosowania mechanizmu wariantu jest więc nazwanie określonej jakości w miarę precyzyjnie; np. jakość „miękości”. Próbujemy zaobserwować i rozpoznać, gdzie, w którym miejscu ciała jakość ta się realizuje i w jaki sposób. Następnie naszym zadaniem będzie przenieść ją intencjonalnie w inne miejsce, starając się jednak pierwotny charakter danej jakości zachować. Jeżeli wybrana przez nas jakość ujawnia się poprzez mały ruch nadgarstka – staramy się zrealizować ją poprzez ruch głowy.

Oczywiście zazwyczaj dany element ruchowy, nawet jeśli jest ograniczony do minimum, niesie ze sobą cały zespół różnych jakości. Staramy się jednak w procesie decyzji wybrać jedną z nich. Jest to o tyle ważne, że w następnym kroku możemy intencjonalnie działać w oparciu o dwie cechy czy jakości bądź starać się realizować tę samą, ale w różnych miejscach ciała. I podążać za tym procesem, który będzie stawał się coraz bardziej złożony; dlatego początkowa precyzja i świadome zdecydowanie się na wyodrębnienie jednego tylko czynnika jest tak pomocne. Tym bardziej, że wariantowanie możemy realizować w oparciu o wszystkie wyszczególnione przy gradacji obszary. Co może przybierać jeszcze ciekawsze formy, gdy w jednym z obszarów decydujemy się na wariant, przy świadomym ograniczaniu się pod tym względem w innym. Na przykład, zachowujemy jakość, którą opisaliśmy jako „okrągłe”, ale wariantujemy poziom, tzn. materiał ruchowy o tej jakości, który pojawił się podczas skoków, próbujemy realizować w bardzo bliskim kontakcie z podłogą. Liczba dostępnych możliwości przy jednoczesnym zachowaniu nad całym procesem kontroli rośnie w ten sposób w postępie geometrycznym⁴⁰⁸.

5.3 Przeciwnieństwo

W retoryce klasycznej środki oparte na świadomym i podkreślanym kontraście są strukturą argumentacyjną, paradoksalnie przynależną do obszaru wyszczególnionego jako *similitudo*, czyli „podobieństwo” bądź „porównywanie”. Chodzi o to, że istotą *argumentatio per similitudo* jest mniej lub bardziej ścisły związek ze sobą dwu *res* (rzeczy). A zatem, przynajmniej w rozumieniu antycznych mistrzów, jeżeli dwie rzeczy stanowią wobec siebie

⁴⁰⁸ Zob. R. Queneau, *Ćwiczenia stylistyczne*, przetł. J. Gondowicz, Świat Literacki. Izabelin 2005. Zdecydowanie polecam ten tekst w kontekście wariantu i możliwości, jakie otwiera dla wszelkiego procesu twórczego.

czytelna, oczywistą opozycję, to są ze sobą silnie związane. Podręcznikowym przykładem jest opozycja dzień/noc. Na takim właśnie związku zasadza się mechanizm argumentowania z wykorzystaniem figury przeciwieństwa, czyli *contrarium*⁴⁰⁹. Mogą one być również związane z topiką. Toposy oparte o przeciwieństwo powstają z intencjonalnego, antytetycznego zestawienia ze sobą *res* w celu wzmocnienia efektu i tym większego uwidocznienia przedmiotu perswazji⁴¹⁰.

Przeciwieństwo jako narzędzie choreograficzne działa co do zasady w sposób analogiczny do powyższego. Może opierać się na różnych kluczach i być stosowane celowo we wszystkich obszarach wyszczególnionych w podrozdziale opisującym gradację. Mogą to być najprostsze opozycje znaczeniowe, np. dobry-zły lub przyjemny-nieprzyjemny lub też związane z emocjami, odczuciami bądź z jakościami czysto ruchowymi, cielesnymi. Choreograf podczas procesu pracy nad *Lithos* podkreślał wielokrotnie, że ważne jest, by nie myśleć przy tym zbyt wiele i nie wchodzić w nadmierne psychologizowanie. Jeżeli w pierwszej chwili osobie tańczącej sprawia trudność znalezienie konkretnego przeciwieństwa do pojęcia np. „miły”, to chodzi o to, by odwołać się *stricte* do ciała i fizyczności. Ma to związek z opisywanym wcześniej pojęciem stanu. Podpowiadał jej on, by poobserwowała swoje ciało, sposób poruszania i w jakich kierunkach ciało jest uruchamiane, gdy przebywa w stanie „miły”; a potem – żeby poszukała w ciele, w ruchu jakości przeciwnych.

Warto czasem opisać to sobie dodatkowo, żeby wspomóc świadomość ruchu. Jeżeli osoba tańcząca zaobserwuje, że w początkowym stanie porusza się np. płynnie i po liniach zaokrąglonych, po okręgach – to jej zadaniem będzie poszukanie kontrastu w jakościach przeciwnych, w kierunku ruchów gwałtownych, urywanych i po liniach prostych. Jeżeli jeden stan prowadzi raczej w górę – intencjonalnie celem będzie sprowadzenie go w dół.

Chodzi o to przede wszystkim, by działać z poziomu ruchu i pozwolić sobie pójść za tym, co objawia się w ciele, a nie w głowie w rozumieniu intelektu, by działanie osoby tańczącej było w jak największym stopniu czysto fizyczne, nie zaś myślowe czy psychologiczne.

Bardzo często przeciwieństwa związane są z gradacją w tym sensie, że to połączenie jest w stanie wskazać nam kierunek poszukiwań, gdyż uwidacznia, co znajduje się niejako po drugiej stronie. Jak coś jest bardzo wolne, to kontrastem do tego jest bardzo szybkie. Ważne

⁴⁰⁹ Por. Lausberg, *Retoryka...*, s. 259.

⁴¹⁰ Por. Korolko, *Sztuka...*, s. 66.

również jest, w którym obszarze się to odbywa, ponieważ oczywiście może działać na każdym.

Owczarek często prowadził proces w taki sposób, by podpowiedzieć osobom tańczącym, gdy sprawiało im trudność wejście dla przykładu w stan „bycia niemiłym” wobec drugiej osoby w sensie intencji czy prawdziwej emocji, by zobaczyły, co podpowiada im ciało, gdy przebywa w stanie „miłym”. W pierwszej kolejności prosił o rozpoznanie ruchu, miejsca, w którym się on objawia, następnie o nazwanie związanych z nim jakości i intencjonalnie ich skonstrastowanie. Zaobserwowanie np. że ruch przestaje być płynny i gładki, a może stać się gwałtowny i poszarpany – czysto fizycznie. I to się w pracy choreograficznej świetnie sprawdzało.

W kontekście znaczeń i w oparciu o poprzednie narzędzia przeciwieństwo można opisać jako wariant leżący po drugiej stronie znaczenia. Jego szczególnym rodzajem, silnie zaakcentowanym w *Lithos*, który w największej mierze oparty jest na ruchu intensywnie skorelowanym z muzyką, są momenty ciszy i bezruchu. Stanowi to *contrarium* bardzo mocne. Co więcej, pod względem dramaturgicznym, dobrym rozwiązaniem jest intencjonalnie umiejscowić czytelne przeciwieństwo blisko punktu kulminacyjnego i bliżej zakończenia całego spektaklu. Ważne jest to również z tego powodu, że aby przeciwieństwo mogło być dla widowni prawdziwie czytelne, musimy mieć co kontrastować. Innymi słowy, konieczne jest wcześniejsze zbudowanie świata na scenie, by osoby oglądające miały możliwość odczytania, co wobec tego świata będzie przeciwieństwem.

Ten sam mechanizm co do zasady obowiązuje w przypadku abstrakcji.

5.4 Abstrakcja

Abstrakcja jest narzędziem dla choreografii najbardziej niejednoznacznym i w związku z tym niełatwym do świadomego i skutecznego zastosowania. Termin pochodzi od czasownika *abstraho*, który przekłada się jako „odłączać”, „odrywać”, ale również, co inspirujące dla choreografii – „przeszkadzać”⁴¹¹. Taksonomie retoryczne nie wyszczególniają wprost figury o takiej nazwie. Ziomek wspomina o niej w kontekście metafory *in absentia*, poprzez nieobecność⁴¹².

⁴¹¹ Plezia, *Słownik...*, t. I, s. 19 (hasło: *abstraho*).

⁴¹² Ziomek, *Retoryka...*, s. 199.

Co warto podkreślić, Pavis wskazuje, że niemożliwe jest istnienie *stricte* teatru abstrakcyjnego w takim sensie, w jakim wyróżniamy abstrakcyjne malarstwo. Niemniej dla autora *Współczesnej inscenizacji* każdy proces inscenizowania opiera się *de facto* na „zabiegach związanych z abstrahowaniem i stylizacją rzeczywistości”⁴¹³. Co więcej, w opinii badacza każda twórczość artystyczna, a teatr w szczególności, bazuje na abstrakcji, czyli na wyodrębnianiu się z rzeczywistości otaczającej bądź pozateatralnej. Jak trafnie w moim przekonaniu Pavis zauważa, istotą każdej inscenizacji teatralnej jest „wyodrębnienie pewnego fragmentu rzeczywistości po to, by nadać mu sensy bardziej ogólne, zorganizować na nowo i przypisać nowe znaczenia”⁴¹⁴. W interpretacji Oskara Schlemmiera z kolei abstrakcja sprowadza się do uproszczenia i redukcji tego, co naprawdę istotne poprzez sprowadzenie do elementów najbardziej podstawowych⁴¹⁵.

Abstrakcja w przekonaniu Owczarka jest o tyle trudna dla ruchu, że *de facto* wszystko, co się wydarza w obszarze tańca, jest zawsze z zasady abstrakcyjne. Ale dzięki temu jest to tym bardziej ciekawe. Zauważa, że jeśli pójść tym tropem, to dla tańca abstrakcją będzie coś czysto znaczeniowego. Dzięki temu, że jest z innego porządku, a zatem dla świata spektaklu – z innego wymiaru rzeczywistości. Jeżeli cały świat wykreowany na scenie opiera się na tańcu i jest w związku z tym abstrakcyjny – to w opozycji do tego abstrakcją będzie jakiś znany z codziennego życia, jednoznaczny gest lub słowo.

Ta zasada koresponduje z pewnymi istotnymi i inspirującymi koncepcjami dotyczącymi przede wszystkim teatru z pozaeuropejskich kręgów kulturowych. Szczególnie ważne są w tym przedmiocie rozważania i spostrzeżenia Eugenio Barby. We wprowadzeniu do *Antropologii teatru* autor opisuje dwa przeciwstawne pod względem znaczenia, szczególne porządki rzeczywistości, które otwierają nową perspektywę spojrzenia również na teatr tańca⁴¹⁶. Zwłaszcza, że Barba wielokrotnie podkreśla, iż z perspektyw innych niż europocentryczna ostry podział na taniec i teatr realnie nie istnieje⁴¹⁷. „Mamy dwa słowa (...), służące do opisanego człowieka: *lokadharmi* oznacza zachowanie (*dharmi*) w życiu codziennym (*loka*), zaś *natjadharmi* oznacza zachowanie w tańcu (*natja*)”⁴¹⁸.

⁴¹³ Pavis, *Słownik...*, s. 19 (hasło: abstrakcja).

⁴¹⁴ Tamże.

⁴¹⁵ Por. M. Leyko, *Reinhardt, Schlemmer i inni. Studia i szkice o dramacie i teatrze niemieckojęzycznym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023, s. 84.

⁴¹⁶ Zob. Barba, *Antropologia...*, s. 7.

⁴¹⁷ Tamże, s. 11.

⁴¹⁸ Tamże, s. 8.

Barba zauważa, że w życiu codziennym posługujemy się ciałem zupełnie inaczej niż podczas przedstawienia. Korzystając z ruchów i gestów, które uważamy za naturalne, nie jesteśmy świadomi technik, których używamy na co dzień. Przy czym w powszechnej świadomości dystans dzielący codzienne działania ciała od technik pozacodziennych często nie jest ani ostry, ani w pełni uświadamiany. Tymczasem w innych kulturach niż Zachodnia różnica jest bardzo wyraźna i oczywista na tyle, że znajduje odzwierciedlenie w terminologii. Abstrakcją w teatrze tańca Jacka Owczarka byłyby zatem te elementy i działania, które świadomie stosowane w obszarze przynależnym ściśle do *natjadharmi*, pochodzą z innego porządku rzeczywistości, czyli *loka*.

Jako narzędzie abstrakcję Owczarek precyzuje jako „oddalenie”. Aby znaleźć sposób na czytelną abstrakcję, choreograf proponował szereg eksperymentów podczas prowadzonych przez siebie przez wiele lat zajęć z improwizacji. Najlepiej sprawdzało się to na mikro-frazach ruchowych. Zadaniem dla osób tańczących było bardzo precyzyjne opracowanie krótkich fragmentów tańca, aby ten bardzo dobrze osadził się w ciele i mógł być wielokrotnie powtarzany. Następnie etiudy te były prezentowane pojedynczo wobec całej grupy. Efektem takiego ćwiczenia było zaangażowanie wszystkich osób uczestniczących w zajęciach we wspólną dyskusję, w której zastanawiały się i proponowały, co mogłoby być abstrakcyjne wobec tego konkretnego fragmentu. Na podobnych zasadach przebiegała praca podczas prób do *Lithos*. Pomocnymi wskazówkami były te związane z poszukiwaniem bardzo odległych skojarzeń albo zaproponowanie elementu całkowicie absurdałnego, przy czym niezmiennie kluczowym było poruszanie się jak najbardziej w obrębie ruchu i czystej fizyczności, nie zaś wykorzystanie konceptów intelektualnych. Ta metoda sprawdzała się znakomicie. Tym bardziej, że, jak zauważał sam autor, zabawy i poszukiwania związane z abstrakcją poszerzały ogromnie perspektywę i dawały masę nowych kontekstów.

Funkcją abstrakcji w *Lithos* – między innymi – było zbudowanie większego napięcia przed zaplanowaną kulminacją poprzez zaskoczenie. A wyrażała się ona, między innymi – w postaci ciszy i bezruchu.

Wymienione narzędzia *poietike choreusis* znajdują zastosowanie na niemal wszystkich etapach procesu. Zarówno na opisanych już wcześniej, jak i tuż przed premierą. Jak podkreśla sam Owczarek: „Pracujesz za pomocą tych narzędzi, gdy zbierasz materiał, ale jeszcze bardziej, gdy choreografujesz”. Innymi słowy, te same mechanizmy wykorzystuje się na różne sposoby. Do czego innego przydają się na początkowych etapach procesu twórczego, a do czego innego służą podczas komponowania całości i nadawania spektaklowi ostatecznej formy.

Co bardzo istotne i co podkreśla Owczarek szczególnie często – narzędzia nie są gotową receptą na sukces. Takie gotowe recepty po prostu nie istnieją. Niemniej ogromnie ułatwiają one pracę, pozwalają nie działać intuicyjnie czy po omacku. Ułatwiają też skuteczne zaplanowanie poszczególnych etapów pracy. Ale nie tylko. Co było dla mnie niezwykle ważną obserwacją, praca w oparciu o te narzędzia stwarza szansę na dojście do ładu z samym sobą, uporządkowanie i sprecyzowanie własnych myśli, okiełznanie ich chaosu i gonitwy, szczególnie na początku procesu. Pomagają również w podejmowaniu kluczowych, artystycznych decyzji i pozwalają opisywać pomysły i tropy w sposób konkretny, a nie za pomocą ulotnych wizji, wyobrażeń, odniesień do psychologii czy piętrowych metafor. Zwłaszcza, że poruszamy się w materii ruchu, a ta zdaniem Owczarka jest szalenie konkretna. I ważne jest, by – w odwołaniu do metafory rzemieślnika – choreograf(ka) dysponował(a) użyteczną skrzynką z narzędziami. Jeśli choć trochę wiemy, co chcielibyśmy przekazać, to tutaj mamy gotowe sposoby, jak tego dokonać.

W jaki sposób Owczarek rozwija twórczo materiał opracowany dzięki zastosowaniu narzędzi *poietike choreusis*, jak znajduje on swoją ostateczną formę w scenicznej realizacji – przyjrzymy się w ostatnim rozdziale niniejszej rozprawy.

Rozdział V

Proces na scenie

Bardzo znamienna jest duża swoboda operowania szeroko rozbudowaną konstrukcją periodyczną kompleksów zdaniowych (...), tam, gdzie poeta chce uzyskać sugestywność bijącej w oczy organizacji retorycznej.

*Na tej drodze uzyskuje twórca bardzo ciekawą ekspresywną grę intonacji w utworze, grę intonacji hasających niejako na przełaj poprzez rzędy fraz rytmicznych*⁴¹⁹.

S. Skwarczyńska

To nawet nie chodzi o to, czy wszystko się przełożyło na świadomą percepcję widza.

Ważne dla mnie było to, że zaopiekowałem się każdą sekundą tego ruchu.

Każdą frazą, udolnie lub nie, ale wiem, co i dlaczego tak rozwiązałem i tam umiejscowiłem.

J. Owczarek

Efektem opisanego w poprzednim rozdziale etapu procesu było wyodrębnienie materiału ruchowego w postaci pojedynczych całości czy też fragmentów, które mogły być powtarzalne i mogły stanowić podstawę do dalszej pracy. Zostały one przez choreografa wyabstrahowane we współpracy z osobami tańczącymi *stricto* w tym celu, by można było im się na różne sposoby przyglądać, rozwijać je, a przede wszystkim przetwarzać i łączyć ze sobą, w sposób celowy budując z nich stopniowo całości wyższego rzędu. Finałem tego etapu procesu było zamknięcie struktury całości spektaklu. W niniejszym rozdziale będę chciał przybliżyć, w jaki sposób narzędzia retoryczne posłużyły pracy *stricto* kompozycyjnej choreografa podczas konstruowania poszczególnych scen oraz budowania z nich ostatecznej struktury całości spektaklu. Dotyczy to w szczególności autorskiego przełożenia na materię teatru tańca zagadnień związanych z mechanizmami, które zapewniają dziełu

⁴¹⁹ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. II, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1954, s.354.

konstruowanemu wedle zasad retoryki harmonię, jasność i przejrzystość pod względem formalnym i treściowym. Chodzi o teorię i zasady dotyczące posługiwania się periodem retorycznym.

1. Choreograficzny styl periodyczny

Metodę choreograficzną Jacka Owczarka na poziomie kompozycji możemy scharakteryzować w ścisłym odniesieniu do retorycznego stylu periodycznego. Operowanie swoistym choreograficznym stylem periodycznym przez łódzkiego artystę jest kluczowym czynnikiem decydującym o spójności dzieła, zarówno na poziomie poszczególnych scen, jak i kompozycji całości. Spójność rozumiem tu jako niesprzeczność elementów składowych i wzajemne ich dopełnianie się w obrębie całości, jaką tworzy dzieło choreograficzne, skomponowanej celowo i realizującej jedną myśl autora⁴²⁰. Myśl ta wyraża się w *Lithos* w wyniku konsekwentnego i zamierzonego uporządkowania dramaturgicznego. Budowa periodyczna prowadzona w sposób przemyślany i precyzyjny na coraz wyższym poziomie organizacji dzieła jest tu czynnikiem dla owej spójności decydującym. Dlatego też aspekt dramaturgiczny postanowiłem włączyć do zaproponowanej przeze mnie, sformułowanej na potrzeby niniejszej pracy, definicji dzieła choreograficznego. Dzięki temu, moim zdaniem, możliwe jest oddziaływanie swoistej izotopii spektaklu, odebranie go przez widownię jako spójnej całości⁴²¹.

Retoryczna nauka o inwencji i dyspozycji zawiera bardzo istotną dla całości zawartych w niniejszej pracy rozważań przesłankę, która może się wydawać oczywista; dlatego tym bardziej warto ją podkreślić. Chodzi o fakt, że dzieło – mowa bądź spektakl taneczny – stanowi, czy raczej powinno stanowić, spójną całość. Zdaniem Stefanii Skwarczyńskiej, „nie należy lekceważyć tej holistycznej tezy, ponieważ bez jej przyjęcia niemożliwe jest rozważanie problemów kompozycji, o której mamy prawo powiedzieć, że jest zawsze naruszeniem jakiegoś przedtem założonego porządku, jest więc »rekompozycją«”⁴²².

⁴²⁰ Por. Pavis, *Słownik...*, s. 481, (hasło: spójność).

⁴²¹ Por. Skwarczyńska, *Wstęp...*, s. 213.

⁴²² Tamże, s. 352.

Retoryka, co dla zaproponowanej przeze mnie perspektywy szczególnie ważne, jest między innymi teorią tekstu. Jest zatem, a na pewno była w okresie klasycznym, również teorią spójności tekstu, a więc i dzieła choreograficznego. Według Ziomka o spójności tekstu współdecydują czynniki semantyczne, syntaktyczne oraz pragmatyczne, polegające na zbudowanym związku między nadawcą i odbiorcą. Dla analizowanej metody choreograficznej szczególnie istotne są wskaźniki spójności syntaktycznej. W niniejszym podrozdziale postaram się również opisać, jak za pomocą świadomych zabiegów kompozycyjnych spójność semantyczna zostaje wzmocniona, dzięki syntaktycznemu paralelizmowi⁴²³.

Ową spójność syntaktyczną Owczarek osiąga dzięki charakterystycznym dla jego metody, świadomym sposobom budowy szczególnego rodzaju „zdań tanecznych” oraz związków pomiędzy nimi, które objawiają się w postaci nawiązań pomiędzy kolejnymi frazami. W jaki sposób odbywało się to w praktyce i w jaki sposób retoryczna teoria periodu może być dla opisanego etapu pomocna – zamierzam wykazać w dalszej części wywodu. Przyjrzymy się procesowi, podczas którego choreograf świadomie konstruował charakterystyczny dla swojej metody period taneczny, by zrozumieć, z jakich elementów jest on zbudowany i w jaki sposób.

Stylowi „nizanemu”, który charakteryzuje się wiązaniem w całość tylko dzięki spójnikom, Arystoteles przeciwstawiał znacznie bardziej godny szacunku styl zwarty. A styl taki to dla Stagiryty styl ujęty w okresy:

„Okresem nazywam taką wypowiedź, która posiada swój własny początek i koniec oraz wielkość łatwą do objęcia spojrzeniem. Wypowiedź taka jest przyjemna i łatwa do nauczania. Przyjemna, bo jest przeciwieństwem nieskończoności i ponieważ słuchacz odnosi wrażenie, że coś ciągle osiąga i że zmierza do jakiegoś celu (...). Wypowiedź ujęta w okresy bowiem oparta jest na liczbie, a liczba jest rzeczą najłatwiejszą do zapamiętania”⁴²⁴.

Kluczowe dla uznania wypowiedzi za period są zatem jego wyraźnie określone granice oraz dająca się uchwycić wielkość. Wartym podkreślenia jest, że dla Stagiryty istotne jest również zadbanie, aby był on przyjemny w odbiorze. Co dla analizowanej przeze mnie metody choreograficznej bardzo ważne, autor retoryki wskazuje na związek periodu z liczbą. Dla Owczarka jest to konsekwentnie liczba trzy, do czego wrócę pod koniec tego wprowadzenia.

⁴²³ Por. Ziomek, *Retoryka...*, s. 158.

⁴²⁴ Arystoteles, *Retoryka...*, s. 255.

Periodyczny sposób organizacji dzieła to taki, w którym pełne znaczenie pojedynczej myśli jest zawieszone aż do zakończenia tej części składowej, w który myśl ta jest wyrażona. Period dla teorii retoryki jest zatem samodzielnym wypowiedzeniem, zawierającym jakąś myśl, stwierdzenie, zakończonym i rytmicznie ukształtowanym. Nazwa periodu sugeruje ruch kolisty, związany z przeprowadzeniem tej części mowy konsekwentnie od początku do końca, który doprowadza myśl do końca i przynosi jej dopełnienie. Period w interpretacji różnych autorów może zawierać się w jednym zdaniu bądź – najczęściej – jest zbudowany z części składowych⁴²⁵.

W definicji sformułowanej przez Arystoteles na pozór nie ma mowy o kolistej budowie. Jest to jednak zawarte w znaczeniu samego słowa, bowiem rzeczownik περίοδος znaczył po grecku „obwód” lub „drogę naokoło”, a także „regularność”⁴²⁶. Postulat ogarnięcia wzrokiem nie wyznaczał sztywnych granic periodu, ale można przypuszczać, że chodziło o to, by okresy nie były zanadto długie, rozwlekłe i przez to trudno czytelne. To zresztą sugeruje nazwa, mówiąca o zwartości stylu.

Zarówno aspekt postulowanej zwartości, jak i sama nazwa podkreślają, że istotą periodu jest ruch. Pseudo-Demetrios rozwijał ową somatyczną metaforę wprost, pisząc, że: „mówca dąży do jakiegoś celu, podobnie jak biegacze po starcie. Bo też i oni po wystartowaniu mają na oku metę. Stąd nazwa okresu: tkwi w niej podobieństwo do zatoczonych w koło bieźni. (...) Jeśli zburzysz jego zaokrągloną linię i zmienisz układ, treść wprowadzie pozostanie ta sama, ale zniknie okres”⁴²⁷. To porównanie do biegacza ma oczywiście sens tylko wtedy, gdy wyobrazimy sobie stadion kolisty lub owalny, na którym biegacz będzie miał do pokonania jedno co najmniej okrążenie. Łatwiej wtedy zrozumiemy, że „zawieszenie sensu” jest zarazem jego retardacją. Nie można więc zdania okresowego przerwać w pół – nawet celowo, dla efektu.⁴²⁸

Period jest zdaniem złożonym, nieraz wielokrotnie, zazwyczaj hipotaktycznie, ale nie każde zdanie złożone i nie każde długie zdanie o skomplikowanej budowie jest periodem, ponieważ z definicji jest nim zdanie o charakterystycznej „kolistej” budowie. Byli teoretycy, tacy jak Hermogenes, którzy wręcz identyfikowali period ze zdaniami mającymi kształt wnioskowania, co było zapewne przesadą, ale podobieństwo sylogizmu w logice i okresu

⁴²⁵ Por. Lichański, *Retoryka...*, t. I, s. 136.

⁴²⁶ Abramowiczówna, *Słownik...*, t. IV, s. 501, (hasło: περίοδος).

⁴²⁷ *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles, Demetriusz, Dionizjusz*; przet. W. Madyda, Ossolineum, Wrocław-Warszawa, s. 85.

⁴²⁸ Por. Ziomek, *Retoryka...*, s. 159

w retoryce jest znaczące. Najogólniej chodzi tu o formuły typu „jeśli a, to b”. I w logice, i w teorii periodu mamy do czynienia z podobną konstrukcją, która, jak zobaczymy na przykładzie metody choreograficznej Owczarka, swoje zastosowanie ma również w materii tańca.

Umiejętność budowania periodów odznaczających się wyrazistością, harmonijnym zespoleniem treści z właściwą, przemyślaną konstrukcją formalną była szczególnie ceniona w klasycznej retoryce. Według jej teorii każda wypowiedź może być realizowana jako forma ciągła, *leksis eiromene*, bądź jako forma periodyczna, *leksis katestramene*, w której wyróżniamy kompozycyjne elementy składowe, pewne całości syntaktyczno-semantyczne. Takim elementem było właśnie stanowiące samodzielną całość wypowiedzenie, nazwane okresem czy periodem, którego umiejętne zbudowanie uchodziło według dawnej retoryki za największe osiągnięcie retora. Wyrażało bowiem panowanie przez człowieka myślą nad światem rzeczy oraz dawało wyraz jego swobodzie w logicznym opanowaniu wzajemnych relacji pomiędzy elementami składowymi dzieła⁴²⁹.

Zgodnie ze stanowiskiem Cyserona tok wygłaszanej mowy powinien dzielić się na okresy zgodne z logiczno-syntaktycznym ukształtowaniem mowy oraz na ich mniejsze elementy składowe, czyli *membra* albo *commata*. W terminologii retorycznej polskie słowo „człon” odpowiada łacińskiemu *membrum* i greckiemu *kólon*. Jest to pojęcie podstawowe, które najprościej można zdefiniować jako pełne pod względem syntaktycznym zdanie.

Kolon będzie dla przyjętej przeze mnie perspektywy pojęciem kluczowym w obszarze materii tanecznej, utożsamiam go bowiem z pojęciem frazy ruchowej. Co ciekawe, różni badacze nie tylko związani *stricte* z tradycją retoryczną, definiując kolon zwracają uwagę na jego cechy związane z warstwą brzmieniową i eufoniczną. W teorii literatury jest to przede wszystkim nazwa członu intonacyjnego, który stanowi jednostkę treściową; może obejmować kilka zestrojów akcentowych, bywa też częścią okresu/periodu. W odniesieniu do prozy poetyckiej, kolon jest odpowiednikiem wersu w poezji, a podobieństwo kolonów, związane z rozpiętością i powtarzalnością niektórych elementów fonicznych i stylistycznych, które stanowi o rytmiczności całej struktury⁴³⁰, będzie dla nas aspektem dla materii tanecznej bardzo ważnym.

⁴²⁹ Por. Skwarczyńska, *Wstęp...*, s. 351.

⁴³⁰ S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków 1986, s. 116.

W obrębie nauki o periodzie retorycznym wyróżniano okresy złożone z dwu członów *dikolos* bądź trzech, *trikolos*. Ciekawym pojęciem jest okres pneumatyczny, czyli taki, który da się wypowiedzieć na jednym oddechu, co stanowi interesujący kontekst, przez analogię z ważnym, świadomym operowaniem oddechem podczas realizowania fraz ruchowych podczas tańca. Retoryka antyczna szczególnie ceniła okresy trójczłonowe i tak czyni też Owczarek.

Teoria klasyczna zwraca też uwagę na rytm, zalecając, aby początek i koniec periodu był odpowiednio zaakcentowany. Ma to związek ze szczególnie silną i sugestywną strategią retoryczną, noszącą nazwę rytmizacji. Dla Skwarczyńskiej naturalny teren rytmizacji retorycznej, której jednostką jest przecież jednostka składniowa, stanowi każde wypowiedzenie. Co ważne, w tym właśnie kontekście w podobny sposób do tego, który przyjąłem w swojej perspektywie, widzi badaczka funkcję takiej jednostki. „Ci, którzy przyjmują istnienie odrębnej naturą prozy artystycznej, a zwłaszcza ci, którzy za jedno z jej znamion uważają rytmizację retoryczną – przyjmują dla odcinka syntaktycznego nazwę kolonu [podkr. autorki]”⁴³¹.

Według Hermogenesa kolon powinien zawierać jedną, pełną myśl. Stefania Skwarczyńska opisuje tę ideę w charakterystyczny dla siebie sposób: „Konstrukcja periodyczna kompleksu zdaniowego na gruncie poezji należy niewątpliwie do jej najciekawszych osiągnięć językowo-wersyfikacyjnych. Świadczy o czujnej obecności myśli (sic!) organizującej wypowiedź i biorącej w posiadanie świat przedstawiany, myśli opanowującej wzruszenia, biorącej je na wędzidło intelektu”⁴³².

Owczarek bardzo konsekwentnie realizuje retoryczną teorię periodu w swojej pracy choreograficznej. Stosując terminologię retoryczną do jego sposobu komponowania dzieła tanecznego, możemy powiedzieć, że odpowiednikiem zawierającego jedną myśl kolonu jest fraza taneczna. Z nich następnie budowany jest period taneczny w formie trójczłonowej, w każdym bowiem przypadku właśnie z trzech kolonów jest konstruowany.

⁴³¹ Skwarczyńska, *Wstęp...*, s. 383.

⁴³² Tamże, s. 354.

1.1 Fraza taneczna

Pojęcie frazy ruchowej pojawia się podczas pracy choreograficznej Owczarka zawsze w momencie wyodrębnienia się pewnej całości materiału ruchowego. Oznacza to, że najmniejsza część składowa, która da się wyodrębnić jako zbiór pewnych elementów ruchowych, jest nazywana przez niego frazą.

Frazę taneczną choreograf rozumie precyzyjnie jako odpowiednik retorycznego kolonu zawierającego konkretną myśl, czyli jako szczególnego rodzaju zdanie ruchowe. Jest to w jego interpretacji najmniejsza jednostka choreograficzna, stanowiąca odrębną całość. Całość ta musi zawierać w sobie tę mikrostrukturę trójdzielną, czyli początek, środek i koniec. Elżbieta Chowaniec doprecyzowuje rozumienie frazy tanecznej jako coś, co już ma jakiś konsekwentnie przeprowadzony, uporządkowany przebieg, ale jest bardzo małe. Według dramaturg nie tylko nasz w sferze umysł, ale nawet na poziomie fizycznym, ludzkiego ciała jesteśmy tak nasiąknięci archetypową strukturą opowieści, że jeżeli tworzymy fragment tańca zdawałoby się całkowicie instynktownie, to i tak będzie on w jakimś stopniu naturalną dla tej opowieści strukturą; czyli będzie posiadał przebieg, w którym będzie dało się dostrzec początek, środek i koniec, bądź przynajmniej do takiej postaci będzie dążył. I taką właśnie najmniejszą cząstkę, gdzie tego rodzaju przebieg możemy zobaczyć, zarówno choreograf, jak i dramaturg, nazywają frazą. Taka fraza – odpowiednik retorycznego kolonu jest następnie przepracowywana, porządkowana i łączona w celowy sposób z innymi, by stworzyć taneczny period.

Innymi słowy, nie każdy zbiór następujących po sobie ruchów może zostać uznany za frazę, podobnie jak z punktu widzenia retoryki wypowiedź, aby zostać uznana za reprezentującą styl periodyczny, również musi spełnić określone warunki. Zorganizowanie celowe materiału ruchowego w myśl zasad konstrukcji tanecznych kolonów buduje szczególną dramaturgię znaczeń; mimo że określenie „dramaturgia” nie pochodzi ściśle z terminologii retorycznej, niemniej dobrze oddaje istotę rzeczy.

Czynnik dystynktywny, na jaki nacisk kładzie Owczarek, związany jest właśnie z aspektem uporządkowania, organizacji poszczególnych, tworzących frazę elementów. Owo uporządkowanie przejawia się po pierwsze wspomnianą trójdzielną kompozycją, czyli jako całość mająca swój początek, rozwinięcie i zakończenie. Po drugie – musi w obrębie tych trzech części posiadać logiczny, spójny przebieg, co oznacza, że każdy kolejny element składowy ma wynikać z poprzedniego. Po trzecie zaś – ów przebieg również jest

uporządkowany wedle konkretnej zasady, a zasadą tą jest gradacja. Gradacja jest również zasadą konstrukcyjną dla procesu łączenia fraz w elementy strukturalne wyższego rzędu.

Podczas pracy z osobami tańczącymi nad konstruowaniem fraz tanecznych Owczarek kładzie nacisk na każdy z powyższych czynników. Praca ta zawsze oparta jest na improwizacji, przy czym w jego metodzie może ona przybierać różne formy czy też być realizowana na różne sposoby, które determinują przebieg procesu prowadzącego do wyodrębnienia poszczególnych fraz-kolonów. Chciałbym jako przykład przybliżyć dwie spośród ogromnej liczby możliwości.

Pierwszy sposób polega na wyborze jednego, konkretnego elementu ruchowego, który będzie następnie rozwijany. Określony ruch czy gest stanowi impuls inicjujący, a zadaniem osoby tańczącej jest następnie go rozwijać. Przy czym ma ona starać się w sposób spójny podążać za przebiegiem ruchu, do momentu, w którym będzie można uznać, że doprowadziła do jakiegoś logicznego zakończenia. Następnie osoba tańcząca stara się w miarę precyzyjnie odtworzyć cały przebieg. W trakcie tego mikro-procesu charakter, jakości i następstwo poszczególnych ruchów są modyfikowane i precyzowane. Ma w tym udział choreograf, który jednak nie stara się po swojemu przekształcać czy narzucać konkretnych rozwiązań; ogranicza się do aktywnej obserwacji, pomocy w tym, aby osoba tańcząca była świadoma każdego ruchu oraz ewentualnie do sugerowania, co mogłoby się pojawić jeszcze bądź co może sprawić, że przebieg będzie bardziej naturalny czy logiczniejszy. Trwa to do momentu, aż dana fraza będzie stanowiła spójną całość, która będzie mogła być powtarzalna, co stanowi warunek i punkt wyjścia do dalszej pracy.

Sposób drugi związany jest z zadaniami innego rodzaju. Polegają one na zupełnie swobodnej improwizacji każdej osoby w grupie, jednocześnie i w określonym czasie; przeważnie krótkim. Efektem ma być stworzenie jakiegokolwiek materiału ruchowego, którego zatańczenie zajmie około 30 sekund i który będzie dało się powtórzyć. Kolejnym krokiem jest prezentowanie owego materiału indywidualnie, wobec reszty grupy. Następnie przeprowadzana jest rozmowa, podczas której każda z obecnych osób wyodrębnia z zaprezentowanego materiału dowolną liczbę fraz ruchowych, które według niej dają się wyekstrahować z całości. Przy czym wskazanie liczby fraz, ich momentów rozpoczęcia i zakończenia są dla każdego uczestnika całkowicie subiektywne. Innymi słowy, osoby tańczące dzielą materiał na elementy składowe według całkowicie dowolnego kryterium. Co znaczące, w trakcie takiej pracy konkretyzują się zazwyczaj jako kryteria podziału obszary, które wyszczególniłem w poprzednim rozdziale podczas analizowania narzędzi choreograficznych. Wskazuje to, że stanowią one aspekt myślenia o ruchu z jednej strony

intuicyjny, z drugiej zaś – porządkujący i ułatwiający analizowanie. Co ważne, prowadzony w ten sposób proces pozwala osobom tańczącym uświadomić, z jak wielu perspektyw i na jak wiele sposobów ten sam materiał ruchowy można postrzegać, a zatem i przetwarzać. Przykładami wyników takiej swoistej analizy zewnętrznej fraz ruchowych może być sytuacja, w której jedna z osób dokonuje podziału ze względu na poziomy ruch, czyli materiał przechodzi w inną frazę w momencie, gdy tańcząca osoba wstaje z podłogi, dla innej zaś czynnikiem decydującym będą dostrzegalne zmiany tempa. Zupełnie innym kryterium, według którego dokonywany jest podział na frazy, jest np. spojrzenie z perspektywy jakości, choćby gdy charakter ruchu zmienia się np. z płynnego na ostry, co obserwator interpretuje jako początek nowej frazy.

Bez względu na sposób, następujące czynniki są dla zagadnienia frazy w metodzie Owczarka ważne: charakterystyczny element ruchowy, który może stanowić mikro-temat; ściśle, wybrane kryterium podziału, wyraźnie wyodrębniony początek i koniec oraz spójny, logiczny przebieg. Frazy ruchowe podczas pracy nad *Lithos* były wyodrębnione w wyniku procesu pracy z postacią, co zostało opisane w poprzednim rozdziale. W tym przypadku zastosowanie miała również pierwsza z opisanych powyżej form. Efektem było wyodrębnienie dla każdej z tańczących osób trzech fraz ruchowych, które były bazą do dalszego ich przetwarzania dla celów kompozycyjnych.

1.2 Konstrukcja tanecznych periodów

Po wstępnym wychwyceniu/wydzieleniu trzech wybranych z całości materiału fraz następuje w procesie choreograficznym z jednej strony praca nad ich uporządkowaniem gradacyjnym, z drugiej zaś – łączenie ich w większe całości. Te większe struktury nazywam tanecznymi periodami.

Gdy trzy oddzielne frazy zostały wyodrębnione i skonkretyzowane, ponownie następuje prezentacja i ogląd każdej z nich pojedynczo, w postaci izolowanej. Skoro każda z osób tańczących przedstawia dokładnie trzy frazy/części, prezentowane są one w trzech możliwych wariantach. Badane są wszystkie potencjalne kolejności wykonania ich jedna po drugiej jako ciągły, dłuższy fragment. Ten etap odbywa się również w ścisłej współpracy z tańcząc. Wspólnie dokonany zostaje wybór, która z możliwych kolejności ma najlogiczniejszy, najbardziej spójny i najciekawszy przebieg. Która, słowami choreografa, „brzmi i opowiada się najlepiej”. Ta kolejność zostaje ustalona jako ostateczna. Dla

ułatwienia komunikacji z osobami tańczącymi oraz uporządkowania metodologicznego choreograf nadaje im kolejne numery. Nad tą większą całością pracuje dalej w kierunku skonstruowania pełnego tanecznego periodu.

Szczególnego znaczenia w metodzie Owczarka nabiera również mechanizm konstruowania swoistych isokolonów ruchowych, które na taki period się składają. W retoryce klasycznej jest to figura stylistyczna, zwana czasem „równocłonowością”⁴³³, która polega na upodobnieniu do siebie poszczególnych kolonów. Na poziomie języka jest charakterystyczna dla takich języków jak starożytna greka, opartych na iloczynie oraz na spadkach i klauzulach tworzących układy rytmiczne, co polega na użyciu podobnej liczby sylab w poszczególnych członach periodu dla podkreślenia spójności i uwydatnienia rytmiczności wypowiedzi. Owczarek, przekładając tę zasadę na materię tańca, twórczo rozwija ten mechanizm i operuje tym narzędziem na poziomie ruchu w sposób bardzo świadomy.

Przy konstruowaniu tanecznych isokolonów w *Lithos* choreograf nie ograniczał się jedynie do ich podobieństwa pod względem trwania. Zostały one uporządkowane w myśl dwu bardzo konkretnych zasad. Jedną z nich nazywam spójnością przenikania, druga zaś dotyczy wspomnianego uporządkowania gradacyjnego. Chcę pokrótce przybliżyć każdą z tych zasad z osobna.

Spójność przenikania polega na świadomym konstruowaniu poszczególnych isokolonów ruchowych w taki sposób, aby w każdym z nich zaznaczony był związek z pozostałymi, tworzącymi razem taneczny period. Podczas pracy zostają one przez choreografa opisane za pomocą kolejnych liczb. Celem jest to, aby z materiału ruchowego, tworzącego frazę 1, znaczące, charakterystyczne elementy znalazły się we frazach nr 2 i 3. Może to być pojedynczy ruch czy nawet mikrogest, najczęściej w postaci wariantu w rozumieniu takim, jak zostało to opisane w rozdziale czwartym. Może to nawet mieć związek z oddechem, wrażeniem czy związaną z ruchem intencją. Ważne, aby w pozostałych tworzących period frazach w jakiś sposób zaznaczony został na poziomie ruchowym związek z kolonem pierwszym. I analogicznie, proces ten jest powtarzany z frazą drugą, a następnie trzecią. Innymi słowy, w isokolonie drugim musi znaleźć się coś z pierwszego i trzeciego, zaś w trzecim – coś z pierwszego i drugiego. Jak podkreśla istotę tego procesu sam Owczarek, pod względem praktycznym jest to operacja o charakterze wręcz matematycznym. Co bardzo

⁴³³ Por. Korolko, *Sztuka...*, s. 111.

ważne, na poziomie struktur kompozycyjnych wyższego rzędu, realizujący tę zasadę mechanizm jest kluczowy dla konstrukcji wszystkich scenspektaklu, a swoistą kwintesencję znajduje w scenie ostatniej. W niej bowiem obecne są i podkreślone elementy ruchowe oraz motywy wykorzystywane we wszystkich periodach poprzednich.

Druga zasada konstrukcji tanecznego periodu związana jest z uporządkowaniem gradacyjnym. Oznacza to, że tworzące go isokolony ruchowe nie tylko przenikają się pod względem czysto ruchowym, w myśl opisanej powyżej zasady spójności, ale ich przebieg realizuje zasadę, która jest kategorią retoryczną kluczową dla kształtu całości dzieła choreograficznego *Lithos*.

W obrębie periodu tanecznego ma ona wciąż związek z budową trójdzielną, przy czym poszczególne frazy-isokolony muszą być konsekwentnie ułożone po sobie w myśl reguł gradacji. Powinny zatem pod względem ruchowym rozwijać się i wynikać z siebie, zgodnie z opisaną wcześniej ideą samej retorycznej struktury *gradatio*, rozumianej jako stopniowanie oraz kolejne następstwo. Ten mechanizm jako narzędzie choreograficzne służące w tym przypadku do konstrukcji tanecznego periodu oznacza logiczny związek przyczynowo-skutkowy kolejnych isokolonów, realizowany konsekwentnie w ramach któregoś spośród sześciu wyszczególnionych przeze mnie obszarów. Przypomnijmy, że chodzi o obszary przestrzeni, relacji, poziomów ruchu, tematu, jakości ruchowych oraz punktów na ciele. Przebieg realizowany poprzez trzy kolejne isokolony tworzące period może być rozpatrywany z perspektywy więcej niż jednego obszaru. Co jednak ważne, nie jest to działanie przypadkowe, lecz poddane drobiazgowej analizie oraz nazwane. Jak wskazałem to w cytacie z wypowiedzi Owczarka na początku tego podrozdziału, w *Lithos* „zaopiekowana” została każda najdrobniejsza cząstka i element taneczny. Podczas pracy z osobami tańczącymi nad kształtem, charakterem i precyzją przebiegu każdego periodu, choreografowi najbardziej zależało, by były w pełni świadome, że ich kolejne frazy ruchowe rozwijają się gradacyjnie np. w obszarze przestrzeni oraz jakości. Przy czym te jakości również zostały konkretnie nazwane i rozwijały się od znaczeń słabszych do coraz silniejszych w ramach konstrukcji stopniowalnej pod względem szczegółowo określonych obszarów.

Z perspektywy retorycznej Skwarczyńska konkluduje funkcję periodu w obrębie dzieła sztuki w następujący sposób: „(...) związek logicznej nadrzędności czy podrzędności może występować nie tylko w obrębie jednego zdania pomiędzy syntaktycznie samodzielnymi zdaniami. Jest to zagadnienie podstawowej wagi dla budowy kompleksu zdań w konstrukcji wypowiedzenia. Zdania w kompleksie zdań skupia w całość przedmiot

kompleksu zdań, jego zwarte treści przedstawieniowe oraz intencja [podkr. P. S] wypowiedzenia (...); wszystkie człony wypowiedzenia służą jednemu przedmiotowi, jednej całości treściowej i jednej intencji. Poszczególne człony, zwłaszcza zdania w kompleksie mogą być rozmaicie ustosunkowane do tego przedmiotu i intencji, a co zatem idzie – także i wzajemne do siebie”⁴³⁴. Wypowiedzeniem czy też kompleksem może być zarówno pojedyncza scena czy też cały spektakl jako zorganizowany celowo tekst i komunikat retoryczny. *Lithos* jest tego doskonałym przykładem

Przejdźmy do podsumowania tej części rozważań. Periodek tanecznym nazywam w metodologii choreograficznej Jacka Owczarka strukturę złożoną z trzech fraz – isokolonów tanecznych, realizujących obydwie opisane powyżej zasady, tj. spójności przenikania oraz uporządkowania gradacyjnego. Ta sama idea jest realizowana przy konstruowaniu struktur wyższego rzędu, czyli poszczególnych scen spektaklu. Tworzą ją bowiem razem trzy zbudowane w opisany powyżej sposób periody taneczne. Przebieg kolejnych scen zaś tworzy strukturę całego spektaklu.

Podczas analizy całości dzieła choreograficznego *Lithos* zwrócić należy szczególną uwagę na kilka kluczowych aspektów. Jednym z nich jest fakt, że sceny solowe poszczególnych tancerzy są świadomie kontrapunktowane przez sceny zbiorowe, co realizuje opisaną wcześniej zasadę przeciwieństwa. Sceny zbiorowe są zaś wariantami fragmentów tańczonych solo. Przebieg całego dzieła jest skonstruowany zgodnie z myślą przewodnią. Myśl ta z jednej strony jest realizacją tematu, a zatem objawia się intencjonalnie w obszarze znaczeń. Z drugiej zaś – pod względem formalnym realizuje ideę uporządkowania gradacyjnego. W odniesieniu do struktury wyższego rzędu, czyli kompozycji całości dzieła, dla precyzji metodologicznej i jasności opisu, nazywam tę ideę zaczerpniętą z teorii retoryki, a równocześnie spójną z teorią POP Mindella, zasadą amplifikacji. W następnym podrozdziale przyjrzymy się każdemu spośród wyszczególnionych aspektów z osobna.

⁴³⁴ Skwarczyńska, *Wstęp...*, s. 352.

2. *Lithos* - realizacja

Wszystko do tego momentu oparte było na pracy stricte ruchowej, fizycznej.

*W ogóle nie weszliśmy w obszar jakkolwiek rozumianej treści, znaczeń,
nie mówiąc o temacie. Problemu tematu, czyli w największym możliwym
uproszczeniu – o czym to ma być, nawet jeszcze nie dotknęliśmy.*

*Ale miałem zaufanie do tego, by sam ruch ujawnił,
o czym chce się to opowiadać.*

*To jest twój proces. I że ten temat już najprawdopodobniej jest
– tylko ty jeszcze o tym nie wiesz.*

J. Owczarek

2.1 Postać zbiorowa

Perswazyjność rzeczywistości scenicznej w *Lithos* jest ściśle związana z funkcją ewokowania emocji przez autentyczną obecność ciał aktorskich, które w przypadku teatru tańca tyle nie odgrywają, co ucieleśniają rolę. „Teatr dramatyczny ukrywa cielesność pod maską roli, postdramatyczny natomiast kładzie nacisk na demonstracyjne pokazywanie ciała i cielesności, w tym także procesu zniszczenia ciała i rozpadu, który nie pozwala prosto i bez żadnych wątpliwości oddzielić sztuki od rzeczywistości.”⁴³⁵

Hans-Thies Lehmann upatruje w tym zjawisku przezwyciężenie dominacji semantyki nad cielesnością wedle specyficznie teatralnej zasady, że na scenie „zmysłowość podkopuje sens”⁴³⁶. Dynamiczne napięcie między semiotyką a fenomenologią ciał aktorskich stanowi fundament współczesnych rozważań nad strategiami aktorskimi. Zgodnie z najnowszymi koncepcjami należy odrzucić przekonanie o medialnym charakterze ciała osoby występującej, wpisując jej fenomenalne ciało w konstytutywne znaczniki kreowanej postaci.

Kluczem do znaczenia i struktury, do myśli przewodniej całości dzieła choreograficznego *Lithos* jest fakt, że cały proces, rozgrywający się na scenie przed oczami widowni i rozpisany na sześcioro osób tańczących dotyczy w intencjonalnym zamierzeniu choreografa jednej, wspólnie kreowanej postaci zbiorowej. Stało się to dla choreografa jasne już na etapie wyodrębniania fraz ruchowych/isokolonów oraz konstruowania z nich

⁴³⁵ Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, s. 283.

⁴³⁶ Tamże, s. 274.

periodów tanecznych. Gdy owych fraz było już przygotowanych sporo, w procesie selekcji i rozplanowywania, czyli w retorycznym obszarze *dispositio*, choreograf decydował o tym, które ostatecznie znajdą się w gotowym spektaklu. Przyglądał się w tym celu różnym wariantom wspólnego działania osób tańczących, realizujących wspólnie swoje frazy w jednej przestrzeni. Na tym etapie okazało się, że do wizji docelowej formy spektaklu jakikolwiek wariant działań w duetach zupełnie nie pasuje i do niczego nie prowadzi. Zapadła wtedy decyzja o wyeliminowaniu tak bardzo, jak to tylko możliwe, wszelkiej zamierzonej relacyjności w działaniach pomiędzy tańczącymi. Zrezygnowano zatem z podążania w kierunku scen duetowych bądź opartych na *trio* oraz eksplorowania tematu budowania relacji. Jediną relacją, do której budowanie scen zostało ograniczone, była ta z przestrzenią i kluczowym, znaczącym elementem scenografii. Choreograf postanowił bardzo konsekwentnie prowadzić proces w kierunku zaplanowanego następstwa scen solowych, kontrastowanych przez sceny grupowe, które według konkretnie sprecyzowanej myśli Owczarka o spektaklu tanecznym są wariantem, swoistym zmultiplikowaniem tanecznego solo. W przedstawieniu ma być zatem obecny tylko jeden *de facto* „bohater”, którego dotyczy cały proces, zaś poszczególne sceny w wykonaniu pojedynczych osób tańczących stanowić mają kolejne odsłony, etapy tego procesu i być indywidualnymi emanacjami postaci zbiorowej. Innymi słowy, pojedyncze ciało w działaniu oraz grupa ciał, co charakterystyczne dla myślenia Owczarka o spektaklu tanecznym w ogóle, są co do zasady tożsame. Dotyczy to w szczególności scen, gdy zorganizowana grupa tańczy w synchronie; choreograf traktuje tego typu rozwiązania sceniczne jako wariant tanecznego solo. Spójrzmy na tę decyzję w szerszym kontekście.

W metodzie twórczej Owczarka pod względem kompozycyjnym w dziele choreograficznym możliwe są jedynie trzy zasadnicze formy. Są to: solo, duet i trio. Wszelkie inne możliwości są w istocie rozwinięciem lub przekształceniem którejś spośród tych trzech form podstawowych. Grupa większa niż trzyosobowa jest wspomnianą wyżej odmianą solo bądź wariantem duetu.

Istotą duetu jest dla Owczarka relacja pomiędzy dwoma podmiotami. Najczęściej oczywiście w powszechnym myśleniu oznacza to taniec dwojga osób. Dla Owczarka jednak jedna osoba tańcząca wobec 99 innych jest wariantem duetu i zależność taka zawsze, w taki czy inny sposób, traktuje o relacji. Cztero tańczących – albo stanowi grupę tańczącą razem, jest zatem w istocie tańcem solowym, albo – jest rodzajem zwielokrotnionego duetu.

Trio z kolei zawsze w postrzeganiu choreografa tworzy na scenie konflikt. Nawet jeśli w intencjonalnym zamierzeniu autora troje obecnych na scenie tancerzy ma opowiadać

o czymś zupełnie innym i pod względem znaczeń, metaforycznie odsyłać zupełnie w inne obszary, to pod względem ruchowym, a więc choreograficznym, zawsze jest to opowieść o szczególnego rodzaju relacji jednostki wobec duetu; i jest to relacja oparta na konflikcie, w jakikolwiek sposób rozumianym. Co więcej, dotyczy to również sytuacji, gdy powyższe formy ulegają w trakcie spektaklu czy nawet pojedynczego obrazu bardzo szybkim przekształceniom. W danym momencie, dla Owczarka choreografia na scenie zawsze realizuje jeden z wyszczególnionych wariantów. Jak mówi on sam:

„W taki sposób patrzę na kompozycję spektakli od strony czysto technicznej, figuralnej czy formalnej. W taki sposób nad kompozycją pracuję sam. I ta świadomość, z jakiego porządku budujesz daną scenę czy też cały spektakl, w moim przekonaniu bardzo ułatwia pracę i porządkuje proces myślowy”.

Lithos zatem już na bardzo wczesnym etapie został kompozycyjnie, pod względem myśli przewodniej i wizji co do jego ostatecznego kształtu, konsekwentnie zaplanowany jako spektakl solowy. Aczkolwiek solo to miało szczególną formę zwielokrotnioną do sześciorga tańczących, nazywanych przez choreografa postacią zbiorową. Przebieg kolejnych scen miał być w zamierzeniu kolejnymi odsłonami konkretnego procesu, który jest udziałem tej postaci. Zarówno pod względem formalnym, kompozycyjno-ruchowym, jak i w sferze znaczeń ów proces miał być zaś przeprowadzony zgodnie z zasadą amplifikacji. Przyjrzymy się temu szczegółowo w następnym podrozdziale.

2.2 Amplifikacja na scenie

Kontrola nad organizacją wypowiedzi w funkcji perswazyjnej jest często osiągnięta poprzez użycie określonych figur, tropów i innych środków retorycznych, takich jak paralelizmy, powtórzenia bądź przeciwieństwa – *antithesis*; ta ostatnia jest przez Arystotelesa identyfikowana wręcz jako kluczowa cecha stylu periodycznego⁴³⁷. Środki tego typu sprawdzają się w retoryce, ponieważ poszczególne elementy składowe dzieła działają perswazyjnie o wiele silniej, gdy się je powtarza, zestawia z innymi lub stawia w opozycji do innych elementów. Takim zabiegiem w przypadku Owczarka jest nie tyle Arystotelesowska *antithesis*, co – amplifikacja.

⁴³⁷ Por. Korolko, *Sztuka...* s. 123.

Amplifikacja staje się w przypadku dzieła *Lithos* nie tylko zabiegiem formalnym; jej zasada staje się głównym środkiem wyrazu, zaś jej funkcja podporządkowana jest istocie perswazyjności. Służy bowiem jako nadrzędna reguła budowania struktury argumentacyjnej, a zatem okazuje się decydującym środkiem scalania/uspójniania wypowiedzi scenicznej i wpływania na emocje odbiorców. Sam źródłosłów podkreśla co najmniej dwa możliwe wymiary amplifikacji: horyzontalny i wertykalny⁴³⁸.

Mechanizm amplifikacji Burke nazywa „najbardziej bezkompromisowym ze wszystkich chwytów retorycznych”⁴³⁹. Takie widzenie amplifikacji zgadzałoby się z jej tradycyjną pozycją w retoryce - jako jednej z kluczowych figur. Autor *Rhetoric of Motives* widzi w niej bardzo uniwersalny zbiór technik poetyckich. W praktyce polegają one na mówieniu o czymś na różne sposoby dotąd, aż nagromadzona energia wyzwoli siłę perswazji. Dla Płuciennika siła amplifikacji wydaje się wynikać z tego, iż zaprzecza ona podstawowej zasadzie językowej relewancji⁴⁴⁰.

Części składowe całego dzieła są celowo uporządkowane i skomponowane, tworząc zamknięty układ ruchowy i znaczeniowy. W ramach periodu retorycznego, który realizuje wybraną figurę słów bądź myśli, taką szczególną rolę pełni rytmiczna organizacja wypowiedzi. W *Lithos* ową figurą porządkującą jest właśnie amplifikacja. W retoryce klasycznej działa ona na poziomie rzeczy (*res*) oraz słów (*verba*); w tańcu odpowiednikiem *res* jest obszar znaczeń, *verba* zaś – to dziedzina *physis*, elementów ruchowych. Ta relacja przypomina o podstawowym dla retoryki, także retoryki tanecznej, związku myśli i sposobu ich wyrażania.

Przebieg struktury amplifikacyjnej przedstawiam poniżej na bazie deskrypcji poszczególnych scen, co jednak istotne, prezentując poszczególne działania sceniczne nie koncentruję się na warstwie ruchowej i nie staram się szczegółowo opisywać elementów tanecznych, jako że rejestracja spektaklu stanowi aneks do niniejszej rozprawy. Do jakości tanecznych nawiązuję w niektórych miejscach, tam, gdzie mają one moim zdaniem szczególnie związek ze sferą znaczeń.

Lithos na poziomie intencjonalnym jest w zamierzeniu autora opowieścią o porażce. O upadku i o dźwiganiu się z niego. O całkowitym rozpadzie świata i próbie poskładania go

⁴³⁸ Por. M. Bartłowska, *Amplifikacja retoryczna*, w: *Retoryka*, red. M. Bartłowska, A. Budzyńska-Daca, P. Wilczek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 98.

⁴³⁹ Burke, *Tradycyjne zasady...*, s. 111.

⁴⁴⁰ Por. Płuciennik, *Retoryka...*, s. 195.

na nowo. Jednocześnie jest to również rzecz o przekraczaniu granic i pokonywaniu związanych z nimi trudności.

Kontekstem filozoficznym dla choreografa i pozostałych osób tworzących spektakl był esej *Mit Syzyfa* Alberta Camus, w którym to nie dążenie do sięgnięcia wyżej jest momentem mocy, ale chwila, gdy pod ciężarem próby trzeba się cofnąć. W porażce bowiem jesteśmy w stanie odnaleźć siłę do tego, by podjąć próbę pójścia dalej. To jest dla Owczarka główny sens *Lithos*: uniwersalna wiara w sens podnoszenia się, ponawiania wysiłków, wielokrotnych powrotów, kolejnych upadków i podnoszenia się znowu. Bez tych trudnych doświadczeń i konsekwencji w wielokrotnym pokonywaniu trudności rozwój i droga naprzód nie są możliwe.

Na scenie dzieje się taki właśnie proces, podczas którego każda kolejna, pojawiająca się osoba, każda indywidualna emanacja bohatera zbiorowego reprezentuje następny etap tegoż procesu; jest już o ten krok dalej.

Prolog



Kadr z realizacji premierowej *Lithos*

Choreografowi zależało na tym, by, biorąc pod uwagę aspekt kompozycyjny dzieła choreograficznego, nie rozpoczynać *Lithos* od sceny solowej. W perspektywie retorycznej

mamy na początku do czynienia z prostym mechanizmem figury *evidentia*, która jest prezentacją w postaci wyliczenia, niezbędnego dla osiągnięcia zamierzonego efektu, szczególnie poprzez wyrazistość obrazu⁴⁴¹. Dlatego na początku spektaklu wszyscy zastygli w pozach tancerze są razem. Po chwili rozpoczynają swój indywidualny ruch, który będzie eksploatowany i rozwijany przez nich w toku kolejnych scen.

Ten pierwszy obraz ma symbolizować moment, w którym zdajemy sobie sprawę, że przed nami znajduje się metaforyczna góra do pokonania. Jest ona wielka i w tym momencie jesteśmy przeświadczeni, że wspięcie się na nią przekracza nasze siły. Nie mamy energii na nic i nawet nie wiemy, czy w ogóle chcemy podejmować jakikolwiek wysiłek; czy warto w ogóle próbować. Jesteśmy w swoistym stanie zawieszenia. Bo jeżeli na ten moment mamy pewność, że ten symboliczny kamień, ten wysiłek, który nas czeka, jest o wiele większy niż bylibyśmy w stanie unieść – to czy jest sens próbować? Gdy jesteśmy tego świadomi i nie podjęliśmy jeszcze jakiegokolwiek decyzji, stajemy wobec pytania: uciekać czy jednak podejmować próbę?

W zamierzeniu autora Prolog jest zarysowaniem głównego problemu i tematu całego spektaklu. Ta scena to również ekspozycja osób tworzących postać zbiorową, które biorą udział w całym procesie. To one będą kreować ten świat i prowadzić całą opowieść. Dla dramaturgii całego spektaklu znaczące jest to, że po chwili się wycofują, a na scenie pozostaje samotna tancerka. Czy to zniknięcie oznacza, że wycofują się przed podjęciem działania?

⁴⁴¹ Por. Ziomek, *Retoryka...*, s. 230.

Po rozpadzie



Fot. M. Marciniak

W pierwszej scenie solowej chodzi o przedstawienie momentu, gdy dociera do nas, że wszystko się rozsypało. Jest to moment tuż po katastrofie. Wszystko, co ważne, rozpadło się na kawałki i o tym stanie rozpadu, zniszczenia jest/traktuje/opowiada taniec solistki. Cała droga do tej pory okazała się bezsensowna.

Tu ma miejsce właściwy początek. Jesteśmy w stanie zupełnego rozpadu dotychczasowego świata. Bohaterka nie jest zdolna do jakiegokolwiek działania; nawet rozważanie podjęcia takowego jest ponad jej siły.

W pracy nad tą sceną choreograf i tancerka podążali takimi właśnie tropami. Chodziło o zbadanie na poziomie ruchu, co się stanie, jeśli wszystko, na czym budowaliśmy swój cały zespół wyobrażeń, cały porządek, cele i wybory, które przed chwilą wydawały się jedynie słuszne i organizowały cały nasz świat i wizję jego przyszłości, w jednej chwili rozpada się na kawałki. Wszystko okazało się katastrofalnym błędem i porażką.

Co więc mimo tego zostaje, gdy nie zostaje nic? Gdy wszystkie dotychczasowe wartości przestały istnieć? Zostajesz ty i twoja obecność – w tej sytuacji i tej rzeczywistości.

W tym właśnie momencie i w tym stanie. Możliwość zdania sobie z tego wszystkiego sprawy i podjęcia – być może – ogromnego trudu spojrzenia na siebie. Zaobserwowania tego, co jest, bo to musi być nieodzowny pierwszy krok, by choć spróbować się w tej sytuacji odnaleźć. Tak, to jest akt dużej odwagi. Bo zarówno ta pierwsza scena, jak i cały spektakl podejmują również kwestię strachu i próby jego pokonywania.

Intertekstualnie myśl ta silnie koresponduje z ideą zawartą we fragmencie znanym z literatury i uniwersum stworzonego przez Franka Herberta w cyklu *Diuna*, nazwanym *Litaniami przeciwko strachowi* (*Litany against fear*):

„Nie wolno się bać. Strach zabija duszę. Strach to mała śmierć, a wielkie unicestwienie. Stawię mu czoło. Niechaj przejdzie po mnie i przeze mnie. A kiedy przejdzie, obrócę oko swej jaźni na jego drogę. Którędy przeszedł strach, tam nie ma już nic. Pozostanę tylko ja”⁴⁴².

Bardzo intensywna emocjonalnie i energetyczna scena Justyny jest wyrazem konfrontacji ze sobą i swoim strachem w tym właśnie duchu. Nie jest to jeszcze etap podejmowania żadnej ważnej/wiążącej decyzji; to chwila i stan tuż przed próbą podjęcia jakiegokolwiek.

Gdzie jestem?



Fot. D. Jarosz

⁴⁴² F. Herbert, *Diuna*, przeł. M. Marszał, Phantom Press International, Gdąńsk 1992, s. 14; tłumaczenie nieznacznie zmodyfikowane przez autora rozprawy.

Solo Kacpra to próba rozpoznania sytuacji, diagnozy i stworzenia opcjonalnego planu działania. Wie on, że wydarzyła się katastrofa, w której wszystko się rozsypało. Musi zatem przede wszystkim na nowo rozpoznać miejsce, w którym jest, oraz siebie – w tym miejscu i czasie. Emocje związane z samym upadkiem już ostygły, dotarło do nas wszystko, co się wydarzyło. Jest więc czas na pytanie – co teraz?

Najpierw trzeba zobaczyć, gdzie w ogóle się jest. Kacper wie, że będzie musiał sobie z tym poradzić, że będzie musiał podnieść się i pójść dalej. Nie wie jeszcze, jak to zrobić, nie wie nawet, jak się za to zabrać. Ale próbuje zobaczyć siebie w tej sytuacji, dostrzec grunt na nowo i stworzyć jakiś plan. Na tym właśnie koncentrowała się praca choreografa z Kacprem podczas tworzenia jego pierwszej indywidualnej sceny.

Poszukiwania ruchowe były mocno związane z rozpoznaniem własnego ciała w najbliższej przestrzeni. Dalej – z precyzyjnym wyznaczaniem punktów, badaniem ich i intencją planowania. Jego solo rozwija się gradacyjnie w stronę mocnych działań w przestrzeni. Ma to związek z rozpoznaniem faktu, że potężna przeszkoda do pokonania, owa symboliczna góra, na którą trzeba będzie się wspiąć – istnieje.

Nieśmiałe podbieganie tancerza pod nią nie jest jeszcze próbą realnego wspinania się; wiadomo, że to przekracza na ten moment jego siły. Nie ma jeszcze szans, by faktycznie z tą górą się zmierzyć. Jego wbieganie i natychmiastowe powroty to zwiad, badanie sytuacji. Niemniej roztańczenie w przestrzeń po koniec sceny już znamionuje intencję podjęcia działania. Jakiegokolwiek. Bohater nie wie jeszcze jak, ale zdał sobie właśnie sprawę, że – chce. Chce się podnieść, pozbierać i poskładać wszystko na nowo.

Ten rodzaj pozytywnej energii, objawiającej się w ruchu, który kończy solo Kacpra, ma związek właśnie z ową emocją woli działania. Podczas gdy Justyna we wcześniejszej scenie jest w stanie swoistego zawieszenia, bez świadomości miejsca, tak Kacper jako pierwszy rozpoznaje, gdzie jest i niejako mówi sobie: tak, wiem, że chcę się z tym zmierzyć. Choć nie ma pojęcia jak; do skonstruowania skutecznego planu wciąż brakuje mu kluczowego elementu.

Akceptacja



Fot. M. Marciniak

Postać Zuzanny, która wchodzi w sytuację stworzoną przez Kacpra, to charakterystyczny „głos z innego świata”. Pod względem dramaturgicznym i na drodze praktycznego zastosowania narzędzi *poietike choreusis*, jej scena pojawia się w funkcji pierwszej abstrakcji. Wobec rzeczywistości *diegesis*, kreowanego na scenie świata, figura ta realizuje jednocześnie mechanizm przeciwieństwa. Zuzanna patrzy bowiem na zastany stan katastrofy z innej perspektywy, z zewnątrz i bierze wszystko takim, jakim jest. Bez emocji i bez osądzania.

Jej solo w największym stopniu podkreśla dystans, na który w sposób konieczny trzeba się zdobyć, żeby z sytuacją kryzysową naprawdę móc się zmierzyć. Tancerka symbolizuje to właśnie spojrzenie z całkowicie odmiennej perspektywy. Tę inną, obcą wręcz perspektywę podkreśla warstwa ruchowa, dla której punktem wyjścia jest sytuacja odwrócenia, czyli poruszania się z głową w dół i w pozycji mostka.

Podczas pracy nad tą sceną eksplorowana była idea, że często coś, co dla nas jest kompletną katastrofą i wydaje się być końcem wszystkiego, świata poza nami w ogóle nie

obchodzi. Rzeczywistość poza nami się nie zmienia bądź zmienia się bardzo nieznacznie i biegnie dalej swoim torem.

Ten fragment i intencje Zuzanny w tej scenie podkreślają, jak bardzo ta świadomość pomaga. Pozwala bowiem zdystansować się i popatrzeć na samego siebie niejako z zewnątrz. A tylko to umożliwia racjonalny, właściwy ogląd sytuacji – zdanie sobie sprawy, że to, co subiektywnie uznawaliśmy za koniec świata, to wcale może jeszcze nie koniec, a sytuacja nie jest aż tak beznadziejna. Choć przed chwilą o tym właśnie byliśmy przekonani. Teraz pojawia się potencjalnie inne przekonanie, że być może da się to wszystko jakoś pozbierać.

Jeżeli ma okazać się możliwe przekroczenie owej granicy, taki dystans i spojrzenie na siebie z zewnątrz są niezbędne. Umożliwiają one bowiem zaakceptowanie sytuacji taką, jaka jest. Przyjęcie do wiadomości obecnego kształtu rzeczywistości. Albowiem żeby móc cokolwiek zrobić i by podjąć działanie, by tę rzeczywistość zmienić – trzeba ją najpierw zaakceptować. Nawet, jeśli ta akceptacja oznacza przyjęcie do wiadomości katastrofy czy nieszczęścia. Akceptacja przy tym nie oznacza zgody. Chodzi o dostrzeżenie rzeczy wyraźnie takimi, jakie są, by móc spróbować się z nimi zmierzyć. Muszę zaakceptować ten moment i ten stan – inaczej nie pójde dalej. Solo Zuzanny jest właśnie o tym.

Decyzja



Kadr z realizacji premierowej *Lithos*

Jedno taneczne solo przechodzi płynnie w kolejne. Zuzanna bez wprowadzania wyraźniej pauzy wymienia się z Martyną. Jej postać wchodzi w sposób dosłowny w to, co wykreowała poprzednia tancerka. I jako pierwsza podejmuje działanie, zmierzające do zmiany sytuacji. Jak już zostało to podkreślone, akceptacja nie oznacza zgody. I ów świadomy brak zgody sprawia, że Martyna inicjuje próbę zmiany zastanej i rozpoznanej rzeczywistości.

Jej działanie i ruch są od początku minimalistyczne, jakby nieśmiałe. Oczywistym jest, że przy pierwszych próbach potyka się i ponosi porażki. Niemniej próbuje; jest już krok dalej poza obserwacją, rozpoznaniem i po zaakceptowaniu siebie. To wszystko już jest. Czas spróbować pójść dalej. Ale w tym celu najpierw trzeba się podnieść. A to zadanie niemal ponad siły. To w rzeczywistości pierwszy, a więc najtrudniejszy krok. I ten Martynie jeszcze się nie udaje.

Jej scena jest ruchową realizacją figury litoty, *litotes*. Stanowi kontrapunkt dla abstrakcyjnego kontrastu, którym było solo Zuzanny, jako że mechanizm litoty objawia się poprzez minimalizowanie znaczenia pojęcia podstawowego poprzez swoiste „zaprzeczenie przeciwieństwa”. W teorii retoryki bywa opisywana jako przeciwieństwo hiperboli⁴⁴³. Litota, określana czasem jako trop, jest figurą trudną, także dla badaczy⁴⁴⁴, nie jest bowiem w stosunku do przesadni wprost symetryczna.

Scena Martyny dotyka problemu znaczenia szczegółu, istotności małych rzeczy, z których często składają się te najważniejsze. Jest również o fizycznym działaniu, które z zewnątrz wydaje się bardzo niepozorne, które jednak w istocie wiąże się z potężnym wysiłkiem. Trud, którego nie widać na zewnątrz, może zostać potraktowany lekceważąco. Tylko my sami, z pozycji wewnątrz prawdziwie kryzysowej sytuacji wiemy, ile nas każdy mały krok kosztuje. I jak trudne, częstokroć najtrudniejsze, jest banalne, zdałoby się, stanięcie na nogi. Bo żeby móc się pozbierać i zrobić choćby krok naprzód, trzeba się najpierw dźwignąć. Zarówno metaforycznie, jak i dosłownie, fizycznie. O tym właśnie jest scena Martyny.

W jej ruchu najbardziej istotny jest detal. Minimalistyczne gesty, bardzo nieznaczne rozwijają się w działanie z równowagą. To jest dosłownie taki moment, jakbyśmy chodzenia

⁴⁴³ Por. Korolko, *Sztuka...*, s. 106.

⁴⁴⁴ Por. Ziomek, *Retoryka...*, s. 194.

i innych najprostszych, najbardziej oczywistych rzeczy musieli się uczyć na nowo, od zera. Jest jednak znacznie trudniej, ponieważ czynimy to ze świadomością straty, jako że już to kiedyś mieliśmy. A to wzmacnia frustrację, złość, stres i chęć odpuszczenia. Niemniej trzeba próbować mimo kolejnych upadków; nie ma innej drogi, jak tylko próbować na nowo, raz po raz. Tu już nie ma psychologii, planowania, zastanawiania się, analizowania czy w ogóle myślenia. Jest twarde, autentyczne fizyczne działanie, związane z ogromnym trudem, mimo że na zewnątrz wydaje się niepozorne.

Przełomowy jest moment, tym bardziej minimalistyczny, choć bardzo świadomy, związany ze wzrokiem. Działanie Martyny odbywa się w większości w parterze, w bliskim kontakcie z podłogą. I w pewnym momencie ona, po kolejnej utracie równowagi, siedząc, zwraca wzrok w kierunku tylnego rogu sceny, gdzie unosi się podłoga. Dosłownie – patrzy pod tę górę. Jest w tym twarda decyzja i zamiar wspięcia się. Jej spojrzenie – to pierwsza próba realnego przekroczenia owej granicy, jaką ta nasza góra wyznacza. Nawet jeśli traktujemy ją metaforycznie, jako konstrukt, wyobrażenie, alegorię czy symbol, nie oznacza to, że góra jest przez to mniej realna. Zadanie wciąż wydaje się ponad siły, przecież póki co nie da się nawet wstać. Ale decyzja już zapadła; tak czy inaczej, bohater wie, że tam wejdzie.

Most I



Kadr z realizacji premierowej *Lithos*

Scena zbiorowa, w którą przeradza się solo Martyny, jest gradacyjnym zwielokrotnieniem jej indywidualnego działania. Jest jednocześnie łącznikiem pomiędzy jej sceną a następną. Tancerki multiplikują i wzmacniają znaczenie i moment kluczowego podjęcia decyzji. Robią to jednak każda w swojej jakości, korzystając ze swojego materiału oraz indywidualnych dróg ruchu. Na poziomie fizycznym chodzi zatem o zintegrowanie, a przez to wzmocnienie efektu i znaczenia; zebranie niejako wszystkiego razem.

Scena ta jest zapowiedzią sceny finałowej. Pojawia się ona jako wynik tego, że Martyna pierwsza niejako dała sygnał, że można spróbować pójść dalej; że można się z tego wydobyć. I pozostałe osoby powtarzają jej działanie. Każde z nich próbuje wstać na swój sposób i z osobna. Są momenty, kiedy pojawia się mały synchron, wspólny, choć chwilowy, skoordynowanie ruchów. Pojawia się zatem ślad, zapowiedź możliwości wspólnego działania, wsparcia podczas trudnej drogi i zsynchronizowania wysiłków. Jednak jest jeszcze za wcześnie; na ten moment dzieje się to tylko po to, by po chwili znów się rozpaść.

Powstanie



Kadr z realizacji premierowej *Lithos*

Julianna jako pierwsza dokonuje tego, co nie udało się Martynie, bowiem – realnie i metaforycznie – po wielu próbach staje na nogi. Przekracza zatem decydującą pierwszą granicę. Na poziomie ruchowym realizuje się to poprzez zmianę w obszarze przestrzeni, a przede wszystkim – poziomów. Stanowi to znów zamierzone przeciwieństwo względem Martyny, której działania odbywały się bardzo konsekwentnie w mocnym kontakcie z podłogą. Jej scena rozwija się gradacyjnie, aż do bardzo energetycznego akcentu ruchowego, podkreślonego w warstwie muzycznej.

Przebieg tej sceny można określić jako *sustentatio*, celowe przytrzymanie napięcia i niepewności u odbiorców. Mocny finał realizuje zaś mechanizm połączenia z figurą *aposiopesis*⁴⁴⁵.

Aposiopesis jest figurą wykonania, która wyraża się mocnym zaakcentowaniem przerywania wypowiedzi. Według praktyków tej miary co Cyceon, jej zastosowanie jest związane z bardzo silnym efektem i służyć może do wywoływania bardzo różnorodnych wzruszeń⁴⁴⁶. Ten szczególny „ruchowy krzyk” wydobyty z ciała przez Juliannę zostaje gwałtownie urwany w momencie największego skumulowania energii. Tworzy to bardzo silny efekt emocjonalnego oddziaływania i jest jednym z najmocniejszych oraz najbardziej charakterystycznych momentów całego spektaklu.

Po tym, jak Martyna rozpoznała, zaakceptowała i dała ten pierwszy impuls, dała tę wiarę w to, że warto spróbować – Julianna tego dokonuje; udaje się jej tę realną granicę pokonać. Wciąż próbuje i wciąż rozpoznaje, kreując mocny ruch i wysyłając go w różnych kierunkach w przestrzeń. Upada i powstaje znowu. Z wcześniejszego poczucia bezsilności czyni atut i znajduje w nim siłę. Jest w tym walka i wola działania, choć wciąż związana z porażkami. Sam moment powstania jest podkreślony w warstwie ruchowej w postaci gestu, który sprawia wrażenie unoszenia całego ciała za włosy.

⁴⁴⁵ Zob. Korolko, *Sztuka...* s. 116.

⁴⁴⁶ Por. Tamże, s. 115; Ziomek, *Retoryka...*, s. 218.

Most II



Kadr z realizacji premierowej *Lithos*

Bezpośrednio po bardzo mocnym obrazie, kończącym poprzednią scenę, ma miejsce moment ciszy. Ten krótki fragment jest drugim, w czasie którego wprowadzony zostaje celowo aspekt abstrakcji. W zamierzeniu choreografa bowiem chodziło o znalezienie sposobu na wprowadzenie elementu bądź motywu, który będzie wyraźnie abstrakcyjny wobec wykreowanego świata. Jak jednak pokazać abstrakcję w spektaklu w całości opartym na tańcu i ruchu, które z samej swojej istoty są abstrakcyjne? Otóż takim właśnie sposobem są – bezruch i cisza. Taką funkcję może pełnić także świadomie wprowadzony ruch czy gest pochodzący z innego, ekstradiegetycznego porządku rzeczywistości. Ten objawia się w postaci kroków tancerki, całość zaś jest świadomym, twórczym rozwinięciem efektu *aposiopesis*. Zastosowany mechanizm na kilku poziomach potęguje cel i efekt perswazyjności. Kontrapunktem dla tego krótkiego fragmentu jest właściwa scena *Most II*.

Scena ta jest hiperbolicznym powtórzeniem poprzedniej sceny zbiorowej, nazwanej *Mostem I*. Jest jednocześnie kolejnym elementem konsekwentnie prowadzonej struktury amplifikacyjnej, będącej nadrzędną zasadą kompozycyjną dla przebiegu całości dzieła, zarówno pod względem formalnym, jak i znaczeń.

Nazwana została w ten sposób, ponieważ jest rozwinięciem i mocniejszą zapowiedzią oraz łącznikiem ze sceną finałową. Pojawiają się podczas niej wyraźniejsze i silniej zaakcentowane fragmenty tańca w synchronach. Są one również bardziej dynamiczne i trwają dłużej. W sposób również bardziej czytelny eksplorują tematy ruchowe, które zastały zaznaczone w *Prologu*.

Działanie



Fot. M. Marciniak

Podczas gdy wcześniej obserwowaliśmy głównie próby i upadki, co powodowało i wzmacniało pojawiające się raz po raz wątpliwości, tak u Ulyany, której scena jest ostatnią solową, następuje już całkowite odrzucenie wątpliwości. To etap, w którym nie ma już miejsca na przyglądanie się czy wahanie. Czas na myślenie się skończył, Ulyana jest całkowicie zdecydowana i rusza. Jej udziałem jest czyste działanie.

Tancerka kontynuuje i rozwija temat, zainicjowany przez Julianę, której udało się dźwignąć na nogi; mamy do czynienia z gradacją poprzez temat. W tej odsłonie Ulyana nazwana została wojowniczką, jako że jej solowy taniec jest przede wszystkim o walce o to,

co dalej. Wszystkie jakości ruchowe, nad którymi pracowała z choreografem, związane były ze świadomością i pewnością – dróg ruchowych, kierunków i intencji. Bezpośrednia przeszłość wciąż jest mocno obecna i stanowi ogromny ciężar. Lecz wszystkie poprzednie doświadczenia i poprzednie etapy, które były obecne w postaci scen solowych pozostałych osób tańczących, były przygotowaniem właśnie do podjęcia zdecydowanego działania. W jednym konkretnym celu.

Scena Ulyany jest też związana z akceptacją nowej formy samej siebie. Jest ona konieczna, trzeba niejako stać się kimś innym, przynajmniej w pewnym stopniu, żeby realnie pójść dalej. Tancerka w swoim solo dokonuje i dopełnia tej właśnie, ostatecznej przemiany. Odrzuca przeszłość, by ruszyć mocno do przodu. Jej działania ruchowe są, podobnie jak u Martyny, mocno podkreślone i obecne w warstwie wzroku.

Pod względem retorycznym występ/taniec Ulyany to zarówno *eophonesis*, jak i *epiphonema*, wypowiedzenie wykrzyknikowe w postaci wyrażonego wprost wezwania do działania⁴⁴⁷. I znajduje ono odzew u całej reszty tańczących. Indywidualne akcje/zmagania przeradzają się wprost – w tej właśnie nabudowanej przez tancerkę mocnej energii – w scenę ostatnią.

⁴⁴⁷ Por. Korolko, *Sztuka...*, s. 117.



Fot. M. Marciniak

Ulyana swoim działaniem i energią integruje cały ten świat w jednym celu i jednym kierunku – pod górę. Scena finałowa jest już *stricte* o tym i stanowi dopełnienie procesu, który rozgrywał się przed oczami widowni, zarazem stanowiąc dopełnienie tematu całego dzieła. To scena o zostawianiu wątpliwości za sobą, o przekraczaniu, o ignorowaniu przeszkód i pośrednich upadków.

Obserwujemy ostatni element struktury amplifikacji realizowanej konsekwentnie scena po scenie w procesie, którego byliśmy świadkami podczas całego spektaklu. Zarówno proces na poziomie znaczeń znajduje swoją ostateczną realizację w postaci ostatecznej próby „ataku na szczyt” symbolicznej góry, jak i na poziomie formalnym, czysto ruchowym i energetycznym, gdzie również mamy do czynienia z kulminacją; tak mocny efekt w myśl teorii retorycznej możemy nazwać właściwym klimaksem *sensu largo*.

Osoby tańczące wspólnie budują fragmenty tańca synchronicznego w różnych ugrupowaniach – dwie trójki bądź trzy duety, dynamicznie zmieniając konfiguracje.

Ostatecznie kreują jeden wspólny synchron, dla którego materiał ruchowy stanowią zebrane elementy indywidualne, które sukcesywnie pojawiały się w scenach solowych. Energetyczne działania, polegające na podbieganiu pod górę raz po raz, tam i z powrotem, wiążą się ze zwielokrotnionym efektem zapętlenia i realizują zasadę figury *extrapolitio*, polegającej na wielokrotnym, świadomym powracaniu do tej samej myśli⁴⁴⁸. Owe powroty tego samego motywu i stałej, dynamicznej sekwencji tanecznej, zorganizowane przestrzennie w jednym konkretnym kierunku realizują ideę, że po podjęciu decyzji, jeśli jesteśmy zmuszeni się cofnąć, to tylko na chwilę, by niejako nabrać rozpędu, aby dzięki temu za każdym razem znaleźć się coraz to wyżej. Całość podkreślona jest bardzo mocno w warstwie muzycznej.

Wyzyskany jest tu przez choreografa maksymalnie związany z budowaną konsekwentnie amplifikacją efekt wynikający z zastosowania retorycznej rytmizacji. Skwarczyńska nazywa ją najbardziej sugestywną zasadą organizacji retorycznej⁴⁴⁹. O tego rodzaju organizacji kompozycyjnej mówimy wtedy, gdy pewne jednostki składowe, które odbiorca postrzega jako pod jakimś względem podobne do siebie lub tożsame, powtarzają się w czasie i przestrzeni w sposób, który charakteryzuje się określoną regularnością. W omawianym przypadku szczególną wagę uzyskuje ta właśnie sekwencja taneczna, która powtarza się wielokrotnie w szczególnym miejscu pod względem struktury, nabierając dzięki temu walorów szczególnej ekspresywności. Co generalnie charakterystyczne dla tego efektu retorycznego, gdy utwór poddany jest pod względem kompozycyjnym działaniu konkretnej zasady rytmizacyjnej, służy to szczególnemu podkreśleniu i zdynamizowaniu efektu perswazyjnego całości dzieła.

Rytmizacja retoryczna, jak podkreśla Skwarczyńska, podobnie jak wszelka inna rytmizacja, działa szczególnie sugestywnie na odbiorcę. „Nagina” go do woli wypowiadającego, który „korzysta z tego *sui generis* ubezwłasnowolnienia odbiorcy dla narzucenia mu tego, co zdecydowało o racji jego wypowiedzenia: przeświadczeń własnych w odniesieniu do tematu wypowiedzenia, takich czy innych wzruszeń, postaw, działań [...]”⁴⁵⁰. Są to aspekty wypowiedzenia, które w interpretacji Skwarczyńskiej wiążą najsilniej funkcje tekstu z muzyką. Refleksje Skwarczyńskiej możemy z powodzeniem odnieść do tańca. Wydaje się, że zagadnieniem kluczowym dla zrozumienia powiązania formy retorycznej z identyfikacją jest sprawa oczekiwań odbiorczych. Struktura tekstu wywołuje oczekiwania, angażując przy tym osobę oglądającą, powodując jej aktywność. Jednostka

⁴⁴⁸ Tamże, s. 121.

⁴⁴⁹ Zob. Skwarczyńska, *Wstęp...*, s. 382.

⁴⁵⁰ Tamże.

rytmiczna organizacji retorycznej może być przy tym różnej rozpiętości: od słowa (ruchu/gestu) w określonej funkcji składniowej, przez zdanie po kompleks zdaniowy/frazę. Granica górna – decyduje tutaj jej uchwytność jako całości i jako jednostki funkcyjnej; w spektaklu chodzi tym samym o rytmiczność całych scen. Takim czynnikiem również być może w myśl poglądów Skwarczyńskiej klamra spinająca początek i koniec.

Co więcej, rytmiczność działa szczególnie silnie, jeśli powtarzany jest jeden element czy zespół elementów w szczególnym miejscu frazy ruchowej. Takim elementem jest w przypadku finałowej sceny w *Lithos* charakterystyczny skok połączony z dynamicznym przetoczeniem. Pod względem retorycznym mamy do czynienia z klasyczną anaforą. Jednocześnie cały ten fragment przybiera postać jednego z wyszczególnionych przez Kwintyliana rodzajów amplifikacji, mianowicie *congeries*. Zwane jest ono czasem *accumulatio* i w klasycznej teorii polega na wielokrotnym powtórzeniu tego samego słowa albo słów bliskoznacznych, podobnie brzmiących i spełniających podobną funkcję. Dosłownie termin oznacza „stos” i odznacza się szczególną dynamiką. W przypadku ostatniej sceny *Lithos* polega na nagromadzeniu w obrębie fragmentu elementów ruchowych nie tylko bardzo dynamicznych, ale też szczególnie znaczących, jako że widz rozpoznaje je jako materiał, z którego zbudowane były wszystkie poprzednie sceny.

Jako odrębny, rozbudowany zespół periodów tanecznych ostatnia scena *Lithos* przyjmuje funkcję klasycznej *peroratio*. Jest to dopełniająca część w porządku retorycznej wypowiedzi, zawierająca problemową, tematyczną i przede wszystkim emocjonalną rekapitulację całego spektaklu. Antyczni teoretycy przykładali do konstrukcji zakończenia największe znaczenie, ponieważ to ten fragment miał decydujące znaczenie dla osiągnięcia ostatecznego celu perswazyjnego. Arystoteles w konstruowaniu skutecznego *peroratio* podkreślał szczególne znaczenie amplifikacji głównej myśli całego tekstu, nawiązanie i powtórzenie głównych elementów struktury argumentacyjnej oraz – wywołanie silnego wzruszenia, pożądanego stanu emocjonalnego u odbiorcy. Owczarkowi pozostało pójść tym tropem.

3. Topos kamienia

Zapytany przeze mnie po premierze o ogólny sens i znaczenie spektaklu, choreograf mówił o nim w ten sposób:

„Jeżeli mam zaufanie do procesu i pracuję tylko na podstawowych narzędziach, to wiem, że zawsze do czegoś to doprowadzi. Miałem tylko sam materiał ruchowy, jeszcze w ogóle nie poukładany. Ale narzędzia pozwalały mi przekształcać go i testować w różnych wariantach i ustawieniach w przestrzeni; czysto intuicyjnie. Dawałem temu czas. I obserwowałem, co się zdarzy, czy któraś wersja do mnie przemówi. Czy któryś z tych roboczych przebiegów do czegoś nas zabierze; coś mi z perspektywy patrzącego zrobi. Być może – zacieka w szczególnie sposób. A gdy zaciekał, zadawałem sobie pytanie, o czym to jest, o czym się opowiada. Wtedy przyszła do mnie myśl, że to jest przede wszystkim o drodze, że gradacja na poziomie struktury całego spektaklu układa się w konsekwentny ruch z dołu do góry. I że to zaczyna być coraz bardziej konsekwentnie opowieść o rodzaju podróży od upadku, totalnej katastrofy do podźwignięcia się i pójścia dalej. Taki właśnie logiczny porządek zaczął się rysować. Na to dopiero nałożyła się idea wynikająca z tropu mitologicznego”.

Jeżeli spektakl jest opowieścią o drodze i pokonywaniu trudności, mierzeniu się z jakimś ciężarem, to ciężar ów reprezentowany jest przez tytułowy λίθος. Słowo to w języku starogreckim oznacza bowiem kamień bądź odłam skalny⁴⁵¹. Jest on nie tylko ważnym motywem, ale w moim mniemaniu kluczem do rozważań wokół *Lithos* i jego możliwych do odczytania znaczeń oraz interpretacji. Silnie koresponduje z nim treść wspomnianego eseju Camusa, który był dla twórców bezpośrednią inspiracją. Choć trop ten pojawił się późno, na bardzo już zaawansowanym etapie pracy, choreograf zdecydował o włączeniu do procesu symbolicznego kamienia, który finalnie znalazł swoje odzwierciedlenie w tytule dzieła.

Dla Owczarka znaczący był fragment *Mitu Syzyfa*, opisujący pewien szczególny moment; był on na tyle dla niego zaskakujący, że choreograf zdecydował o intertekstualnym nawiązaniu i eksplorowaniu tego tropu: „Syzyf patrzy, jak kamień w kilka chwil spada w dół, skąd trzeba będzie go znów wynieść na górę. Schodzi na równinę. Interesuje mnie Syzyf podczas tego powrotu, podczas tej pauzy. [...] Ten czas, który jest jak oddech i powraca równie niezawodnie jak przeznaczone mu cierpienie, jest czasem świadomości Syzyfa.

⁴⁵¹ Abramowiczówna, *Słownik...*, t. III, s. 34 (hasło: λίθος).

W każdej z owych chwil, kiedy ze szczytu idzie [...] jest ponad swoim losem. Jest silniejszy niż jego kamień.

[...] Aby wypełnić ludzkie serce, wystarczy walka prowadząca ku szczytom. Trzeba wyobrazić sobie Syzyfa szczęśliwym.”⁴⁵²

Oprócz odzwierciedlenia w całym rozgrywającym się na scenie procesie, wyrażającym w zamierzeniu choreografa metaforycznie zmaganie się z wtaczanym na symboliczną górę ciężarem, swój szczególny wyraz fragment ten znajduje w końcowym obrazie. Pojawiająca się w kolejnych odsłonach postać zbiorowa przyjmuje tutaj swoją ostateczną formę, stając się niemal dosłownie – jedną osobą. Zmultiplikowany bohater całej opowieści na zakończenie staje na szczycie. Jako akcent końcowy i dopełnienie owego momentu bezruchu i kontemplacji pojawia się światło. Wraz z nim świadomość, że ta metaforyczna góra stanowiła dopiero wstępny etap, pierwszy krok z wielu, które okażą się konieczne. Być może teraz, w perspektywie całego procesu, okazuje się, że był to krok bardzo mały. Każdy kolejny będzie zapewne trudniejszy, jednak przez krótką chwilę nie jest to istotne. Jesteśmy bowiem bogatsi o to doświadczenie, które wynika z przebycia całej drogi do tego właśnie miejsca.

Emocja ewokowana na koniec jest jednoznacznie pozytywna. Przez ten jeden moment bohater i my sami, osoby na widowni możemy mieć poczucie spełnienia; jesteśmy w miejscu, skąd możemy popatrzeć na dół i na całą przebytą drogę. W tej jednej chwili – nie ma strachu. To jest właśnie ta chwila, wokół której zbudowany są oba teksty; zarówno esej czy też mini-traktat filozoficzny Camusa, jak i dzieło choreograficzne *Lithos*.

W swoim spektaklu Owczarek dokonuje daleko idącej reinterpretacji znanego motywu i tematu klasycznej opowieści mitycznej za pośrednictwem dzieła choreograficznego. Wpisuje się w ten sposób w nurt poszukiwań teatralnych, które Małgorzata Budzowska wiąże ze zjawiskiem swoistego „tłumaczenia” mitu utrwalonego w klasycznych tekstach literackim przez twórcę dzieła scenicznego na język współczesnej kultury.⁴⁵³ W przypadku *Lithos* mamy przy tym do czynienia niejako z tłumaczeniem drugiego stopnia czy też przekładem na inne medium już dokonanej przez Camusa translacji. Warto przy tym zauważyć, że wśród zachowanych tekstów tragedii antycznych nie mamy żadnej, która wprost eksplorowałaby bezpośrednio mit Syzyfa, a więc prostego wzorca do wykorzystania. Daje to szansę na zintensyfikowaną kreatywność.

⁴⁵² A. Camus, *Mit Syzyfa*, w: tegoż, *Eseje*, tłum. J. Guze, PIW, Warszawa 1991, s. 214.

⁴⁵³ Por. M. Budzowska, *Sceniczne metamorfozy mitu. Teatr polski XXI wieku w perspektywie kulturowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s. 21.

Tego typu „przetwórcze” działania są nie tylko szeroko i na niezliczone sposoby eksplorowane w teatrze współczesnym; były typowe już dla teatru antycznego. Dla klasycznych dramaturgów, którzy byli również inscenizatorami oraz nierzadko choreografami wystawianych spektakli, przyjętą praktyką były bardzo daleko idące ingerencje w głęboką strukturę mitu. Zarówno treść, jak i znaczenia podlegały radykalnym nieraz zmianom, które stawały się konstytutywne dla myśli przewodniej dzieła, konstruowanej zgodnie z zaplanowaną przez twórcę intencją. Jak słusznie zauważa Budzowska, mimo że dla starożytnych Greków główny korpus klasycznych *mythoi* stanowił zasadnicze tworzywo tragedii i był częścią tradycji, „nie stanowił nienaruszalnego kanonu – wręcz przeciwnie: Arystoteles uważał za absurdalne (*geloios*) ściśle trzymanie się litery tradycyjnych opowieści mitycznych. Tym samym Stagiryta zdefiniował postawę artystyczną starożytnych poetów tragicznych, dla których mit był jedynie punktem wyjścia i matrycą, w dużej mierze znaczoną imionami postaci, na której mogli oni swobodnie konstruować swoją własną fabułę tragiczną. Skoro bowiem celem tragedii było wzbudzenie u widza uczuć litości i trwogi, fabuła musiała poruszać zagadnienia mu bliskie, zatem stary mit musiał adaptować współczesne widzowi problemy.”⁴⁵⁴

Na tej samej zasadzie Owczarek pracuje z mitem, podkreślając uniwersalność tematu, stanowiącego główną oś dramaturgiczną i myśl przewodnią swojego dzieła. Zgadza się on, że wszelkie przekształcenia i translacje opowieści mitycznej mają sens o tyle, o ile dają się przedstawić w związku z teraźniejszością. Forma zaś owego przekształcenia musi odzwierciedlać związek z rzeczywistością znaną widowni, odnosić się do indywidualnych doświadczeń osób na niej zasiadających.

Proces wytwarzania sensów w świadomości oglądających jest w przypadku *Lithos* jako dzieła choreograficznego aktem kreacyjnym mitu wpisanym w artystyczny proces tworzenia tekstu kultury. Starożytna *homonoia* staje się w ten sposób, tak samo jak kategoria i zjawisko identyfikacji Burke’a – podstawa komunikacji i perswazji, swego rodzaju oswojeniem, dostrzeżeniem „czegoś poza mną, co jest takie, jak moje”.

Jedna z koncepcji dotyczących genezy mitów powiada, że wzięły się one ze strachu przed obcym światem. Sposobem na oswojenie natury była asymilacja jej „do

⁴⁵⁴ Tamże, s. 26.

uczłowieczonych form"⁴⁵⁵ Jej, mówiąc może trochę niezgrabnie, ale obrazowo – ufikcyjnienie.

Możliwość obecności świata fikcyjnego, jak wskazuje Małgorzata Budzowska, jest warunkiem *sine qua non* teatru, który zakłada identyfikację widza, a więc jego świata wyobrażonego, z tym, co proponuje dzieło sceniczne. Fenomen teatru polega właśnie na tym, że osoba oglądająca pozostaje w pełni świadoma fikcyjnego charakteru swojej identyfikacji. Ten intelektualny wentyl bezpieczeństwa nie umniejsza jednak procesu emocjonalnego zaangażowania w świat wyobrażony na scenie. Performatywna *mimesis* ludzkiego życia bazuje wszak zawsze na konglomeracie pewnych wspólnotowych doświadczeń według zasady Arystotelesowskiego podobieństwa do prawdy. Z drugiej strony, identyfikacja w wykreowanym świecie intradiegetycznym umożliwia, z pełną świadomością wirtualności doznawanych doświadczeń, zdystansowany, hermeneutyczny ogląd przedstawienia.⁴⁵⁶ Z trzeciej, tym, co nadaje temu światu moc, jest niemal zawsze pewien mit.

Tworzenie mitów w przestrzeni dzieła sztuki zawsze według Budzowskiej powiązane jest – świadomie lub nieświadomie – z wcześniejszymi manifestacjami tego samego *mythos* w obrębie różnych systemów znakowych. „Transcendencja mitu, rozumianego jako tekst kultury o specyficznej funkcji osvajania świata, jest transtekstualną pracą, zmierzającą – po pierwsze – do dekodowania systemów praktyk znaczących specyficznych dla danej czasoprzestrzeni i – konsekwentnie – do kreowania nowej konfiguracji znaków zgodnie z technikami i metodami dystynktywnymi dla danej dziedziny sztuki. Kulminacją tego procesu jest jednak akt recepcji, który staje się przedłużeniem mitopoetyki, jako że odbiorcy filtrują komunikowane znaki przez swoją osobistą strukturę osobowościową i uzyskują ich zrozumienie na swój własny sposób z wyraźnym udziałem emocji.”⁴⁵⁷

Ktoś mógłby powiedzieć jednak, że tytułowy kamień, nawet jeśli odsyła widownię do materii mitycznej, to funkcjonuje przede wszystkim w planie symbolicznym. Czy powinniśmy jednak potraktować ów *lithos* wprost jako symbol?

Tradycyjna teoria retoryki *de facto* nie posługuje się pojęciem *symbolon* w ścisłym znaczeniu; grecki termin pojawia się w znaczeniu cechy, znaku rozpoznawczego bądź hasła. W *Lithos* motyw kamienia funkcjonuje w uniwersalnym planie nawiązującym do opowieści mitycznej jako rodzaj reprezentacji *pars pro toto*. Realizuje zatem mechanizm będący istotą

⁴⁵⁵ N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki”, 1969, z. 2, s. 294.

⁴⁵⁶ Por. Budzowska, *Sceniczne metafory...*, s. 19.

⁴⁵⁷ Tamże, s. 39.

tropu synekdochy bardziej niż metafory *sensu stricto*. Przede wszystkim jednak w mojej interpretacji objawia się jako klasyczny topos, a więc coś bardziej ugruntowanego niż symbol.

Kluczowa dla klasycznej retoryki koncepcja toposu zaczyna funkcjonować powszechnie w teorii literatury i ogólnie badań nad dziełem sztuki od drugiej połowy XX wieku. Pojęcie toposu używane jest jednak w tej dziedzinie wbrew swemu pierwotnemu znaczeniu w zasadzie jako tożsame ze znaczeniem „motywu”. Osobiście wydaje mi się, że traci się w ten sposób z oczu istotne właściwości toposu.

Topika jako dział teorii retorycznej w najszerszym rozumieniu znajduje swoje rozwinięcie w osobnym dziele Arystotelesa, do którego Stagiryta w *Retoryce* wprost odsyła i którego oczywiście ze względu na rozmiar i zakres problematyczny niniejszej pracy nie będę szczegółowo referował. Przypomnijmy tylko, że sama nazwa wywodzi się z greckiego pojęcia *tópos koinós*, co łacina oddaje poprzez *locus communis*, co możemy rozumieć jako „miejsce wspólne”.

Topoi zatem to przede wszystkim miejsca, element istotny dla naszej organizacji przestrzeni, nie tylko symbolicznej, ale też retorycznej, a więc społecznej. Odgrywały one rolę „pojęć czy schematów, do których mógł się zwrócić każdy, kto pragnął znaleźć materiał pomocniczy do przedmiotu dyskutowanego”⁴⁵⁸. Ów materiał nie ma jednak charakteru treściowego – to raczej zestaw reguł prowadzenia myśli, niezależnych od treści wypowiedzi, gwarantujących, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, sukces komunikacyjny⁴⁵⁹. Euzebiusz Słowacki w nawiązaniu do zasad sformułowanych przez starożytnych teoretyków obrazowo nazywał owe miejsca „zapasami lub składami myśli”⁴⁶⁰. To rozumienie istoty toposu jest zbieżne upowszechnionym przez Ernsta Roberta Curtiusa, który pisał, że rodzą się one z archetypu, obrazu, motywu czy tematu, przy czym muszą być powtarzane wielokrotnie i muszą należeć do szerokiej wspólnoty⁴⁶¹. Poglądy Curtiusa bliskie są przyjętej przeze mnie perspektywie, jako że topos kamienia w *Lithos* w sposób ścisły odwołuje się wprost do głównej myśli przewodniej, a zarazem otwiera szerokie pole możliwych odczytań i interpretacji. Tworzy przestrzeń dla wspólnoty, co nie znaczy że jednomyślności.

Powszechne nie tylko wśród badaczy jest przekonanie, że topika zakłada pewną trwałość schematów zakorzenionych w kulturze, w której jesteśmy zanurzeni, ale i swego

⁴⁵⁸ K. Leśniak, wstęp do: Arystoteles, *Topiki*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. I, PWN, Warszawa 2001, s. 330.

⁴⁵⁹ Rusinek, *Retoryka...*, s. 76.

⁴⁶⁰ Słowacki, *Dzieła...*, t. 2, s. 36.

⁴⁶¹ Por. Curtius, *Topika*, „Pamiętnik Literacki” LXIII, 1972, z. 1/63, s. 231-265.

rodzaju jedność sensów⁴⁶². Warto jednak pamiętać, że topos z natury swej bywa ambiwalentny, co oznacza, że relacja pomiędzy płaszczyznami *signifiant* a *signifié* jest dynamiczna. Autorzy antyczni podkreślali wprawdzie, że repertuar toposów jest ograniczony przez warunek ich koniecznej powtarzalności, ale też inwencja autora w aspekcie przywoływania i wykorzystywania toposów w tekście kultury jest nie tylko możliwa, ale wielce pożądana. Nie każdy motyw jest toposem, chociaż każdy topos jest motywem, a może nawet kondensacją motywów.

Owczarek w sposób twórczy wykorzystuje topos kamienia, konstruując przebieg spektaklu poprzez przywołanie bardzo konkretnego motywu, a raczej zespołu motywów. Motywy a za nimi toposy można klasyfikować i systematyzować oczywiście na różne sposoby; taksonomia zresztą jest namiętnością retoryki⁴⁶³. Dla nas ważny jest topos *a persona*, jeden z ulubionych przez starożytnych, który sam w sobie stanowi bardzo obszerną klasę⁴⁶⁴.

Motyw kamienia, konotujący kontekst mitologiczny, ewokuje nie tylko postać Syzyfa, ale cały ogromny obszar znaczeń związany z jego mitem. Jednak nie tylko; kamień odsyła również do konkretnego miejsca w sensie dosłownym, bowiem do góry, na którą wspina się raz po raz zarówno bohater opowieści mitycznej, jak i zbiorowy bohater spektaklu. W teorii i tradycji retorycznej bardzo silnie działającym motywem jest zarówno *locus amoenus*, topos miejsca dobrego i przyjemnego, jak i *locus horridus*, tego, które jest przerażające. Jeśli tym pierwszym byłaby np. kraina Feaków czy ogród Hesperyd, to dla wywiedzionego z mitycznego antyku kontekstu kulturowego owym *locus horridus* byłby z pewnością skalisty szczyt wysokiej góry. Nie tylko tej, którą w swojej piekielnej wspinaczce zdobywa Syzyf, ale i tej, do której został przykuty Prometeusz.

Szczególnie ważny jest dla mojej interpretacji związek toposu z mechanizmem amplifikacji. Jakie są bowiem najważniejsze źródła amplifikacji w *Lithos*? Takie same jak argumentów, tzn. wynikają z miejsc wspólnych dla świadomości autora i widowni, ich wzajemnie tworzonej płaszczyzny komunikacji oraz powszechnie znanych afektów, które z motywem góry się wiążą. Cyceeron, jak wskazuje Maria Barłowska, definiował amplifikację wprost jako dobitny sposób prowadzenia dowodu, przy pomocy którego twórca nie zamierza w istocie przekonywać, lecz budzić emocje. Zdaniem badaczki jednym z najlepiej nadających się do tego środków jest amplifikacja wynikająca z toposu definicji. Mówca

⁴⁶² Por. Ziomek, *Retoryka...*, s. 302.

⁴⁶³ Zob. Lausberg, *Retoryka...*, s. 201; Ziomek, *Retoryka...*, s. 294.

⁴⁶⁴ Por. Lausberg, *Retoryka...*, s. 206.

w tym celu najpierw prezentuje pojęcie ogólne, a następnie nie tyle buduje strukturę argumentacyjną, ile dokonuje jego rozwinięcia, wyliczenia i przywołania kolejnych składających się nań elementów. Na tym zasadza się amplifikacja metaforyczna w planie horyzontalnym. Jest ona wzmocniona konstrukcją struktury anaforycznej, realizowanej w postaci pojawiających się scen kolejnych tancerzy. Jednocześnie w *Lithos* mamy do czynienia z amplifikacją dosłowną w planie wertykalnym na poziomie ruchowym, w postaci swoistego, symbolicznego powtórzenia drogi Syzyfa.

Dla cielesno-fizycznego kontekstu dzieła choreograficznego ważne jest, że topos funkcjonuje jednocześnie w planie fizycznym, jak i retorycznym. Starożytni używali tego pojęcia zarówno, gdy mieli na myśli rzeczywiste miejsce w przestrzeni, jak i wtedy, kiedy chodziło o zabieg *stricte* przynależny do *téchne rhetorike*⁴⁶⁵. Szczególnie w ostatniej scenie *Lithos* łączność ruchu, znaczenia i obrazu staje się niezwykle wymowna, gdy przyjmiemy perspektywę toposu. Dzięki temu, że istotą każdego toposu jest jego uniwersalność, możliwa jest również uniwersalność myśli i znaczeń. Toposy – jak wskazują badacze – nigdy nie są w pełni oryginalne ze względu na immanentną dla siebie cechę powszechności; aby miały szansę spełnić swoją rolę, muszą być w jakimś przynajmniej stopniu wspólne dla autora i odbiorców. Owa wspólnota wyznacza przestrzeń komunikacji i determinuje możliwość zbudowania płaszczyzny kontaktu⁴⁶⁶.

Ostatnia, nieruchoma scena *Lithos* ma *de facto* postać obrazu. Dla Janiny Abramowskiej, jeśli topos przyjmuje postać obrazu, działa on tylko wtedy, gdy zostanie odczytany i zinterpretowany. Taki obraz utożsamia badaczka z motywem, który w owej wspólnej przestrzeni komunikacji funkcjonuje w szczególny sposób, polegający na „stabilizacji jednego ze znaczeń z pominięciem innych, istniejących potencjalnie lub obocznie”⁴⁶⁷. Przy czym odczytanie na poziomie znaczeń nie musi wcale dokonywać się w pełni ani realizować od razu. Trafnie oddaje to myśl Eriki Fischer-Lichte na temat istoty samego dzieła scenicznego: „O ile mikroznaki momentów i elementów przedstawienia mogą być na bieżąco rozpoznawane, o tyle makroznak całości przedstawienia może zostać zrekonstruowany dopiero *a posteriori*, po uwolnieniu widza od percepcji estetycznej. Odbiór przedstawienia w porządku reprezentacji, gdy widz tworzy znaczenia dla postaci scenicznej, stanowi zawsze wstępną hipotezę, która weryfikowana jest przez cały czas trwania

⁴⁶⁵ Por. Ziomek, s. *Retoryka...*, 291 i nn.

⁴⁶⁶ Por. Rusinek, *Retoryka...*, s. 75.

⁴⁶⁷ J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki”, 1982, z. 1/2, s. 12.

przedstawienia i znajduje (lub nie) swój ostateczny kształt dopiero po zakończeniu spektaklu”⁴⁶⁸.

Co więcej, w myśl opisanej w rozdziale II idei perswazyjności emocji, nie musi się to nawet odbywać w wymiarze intelektualnym, mimo, że do sfery znaczeń odsyła tytuł. Dla osiągnięcia celu perswazyjnego *stricte* znaczenie toposu nie musi być w pełni uświadomione, bowiem nie o znaczenie w nim chodzi, a o płaszczyznę porozumienia i kanał komunikacji. Przy czym, jak pamiętamy z rozdziału IV, kanałów owych do dyspozycji mamy daleko więcej niż tylko ten jeden, intelektualny. Zresztą ów w procesie pracy nad *Lithos* eksplorowany był przez choreografa najrzadziej. Innymi słowy, jeśli chcemy kogoś zadziwić, przekazać mu coś, czego nie wie, otworzyć oczy na inną perspektywę spojrzenia na rzeczy zdawałoby się oczywiste – dobrze jest to przemycić między elementami znanymi, powtarzającymi się, fatycznymi⁴⁶⁹. Temu celowi służą toposy.

Wymagają one – jak wskazuje Rusinek – współpracy. Są strukturami współtworzonymi przez odbiorców i odbiorczynię, warunkiem ontycznym ich zaistnienia jest udział świadomości widowni w ich realizacji⁴⁷⁰. Jest to moim zdaniem aktywność o *de facto* twórczym charakterze, stanowi rodzaj dopowiadania tego, co rozpoczął autor. Ten szczególnego rodzaju mechanizm współtworzenia zauważył już przywoływany Pseudo-Longinos, kiedy radził mówcom, by tak konstruowali swoje mowy, żeby wprawiać słuchaczy w stan uniesienia, w którym będą oni przeżywać mowę jako tok własnych myśli, nie dostrzegając, iż są to cudze słowa⁴⁷¹. To samo stanowi istotę zjawiska identyfikacji według Burke’a; zgodnie z myślą badacza zarówno słuchacze retorycznej mowy, jak i widzowie spektaklu przeżywają dzieło, ponieważ mają poczucie uczestnictwa w jego tworzeniu⁴⁷². Owo uczestnictwo opiera się na emocjach, ale jest wynikiem zabiegów o charakterze formalnym; tymi zabiegami w *Lithos* są współdziałające i potęgujące swoją wymowę efekty amplifikacji i rytmiczności retorycznej. Rytm bowiem ma swoje zastosowanie również do teorii toposów, jako że to powtarzalność jakiegoś elementu w ciągu innych elementów, ruchowych, obrazowych czy dyskursywnych, decyduje o jego mocy.

Kluczowa jest tu cecha uporządkowania formalnego. Jeśli mowa retoryczna ma mieć charakter zamkniętej konstrukcji, najłatwiej jest objąć ją klamrą: zacząć i zakończyć

⁴⁶⁸E. Fisher-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 252.

⁴⁶⁹Por. Rusinek, *Retoryka...*, s. 86.

⁴⁷⁰Tamże, s. 78.

⁴⁷¹Zob. Pseudo-Longinos, *O górnoci...* s. 134.

⁴⁷²Por. Burke, *Tradycyjne zasady...*, s. 49.

podobnym zdaniem czy obrazem. Tak przecież w gruncie rzeczy konstruowane są klasyczne rozprawy; domknięcie tekstu klamrą powoduje, że jawi się on naszym odbiorcom nie tylko jako dzieło zamknięte, ale i instynktownie przyjazne w odbiorze, a zatem takie, za którego myślą chcemy podążyć. Symetria na obrazie, anafora w mowie retorycznej i regularność pojawiania się tańczących w scenach solowych mają tak naprawdę tę samą funkcję: nadają rytm, który staje się decydującym czynnikiem perswazji⁴⁷³.

Rolę i siłę oddziaływania czysto formalnych wzorów dostrzega również Burke, kiedy pisze o tym, jak budzą w odbiorcach postawę wspomagającego oczekiwania, ich percepcją kieruje bowiem rytm następstwa fraz⁴⁷⁴. Ten mechanizm perswazji działa bez względu na to, na ile bylibyśmy skłonni w innej sytuacji utożsamić się z prezentowanymi poglądami. Jego siła objawia się w taki sposób, że nawet jeśli jako odbiorcy i odbiorczynie zostaniemy skonfrontowani/skonfrontowane z twierdzeniami naszego oponenta, które podane w innej formie budziły by wręcz nasz sprzeciw, mimo to w trakcie samej wypowiedzi będziemy uczestniczyć, a nawet „pomagać” w ich realizacji, poddając się perswazji formalnego rozwoju wypowiedzi i rytmowi oddziaływania jej struktury. „Dajemy się ukołysać tym rytmem, symetria formy usypia naszą czujność. Poddajemy się władzy formy, a przez to łatwiej nam zaakceptować niesione przez nią treści. Współtworząc, czy raczej współodtworzając dobrze znaną, uniwersalną formę, zaczynamy słyszeć cudze myśli jako własne”⁴⁷⁵.

Arystoteles rozumiał topos jako swoisty entymemat, czyli sylogizm z opuszczoną przesłanką; opuszczoną, bo oczywistą, powszechnie znaną, domyślną. Posłużenie się taką konstrukcją powoduje, że słuchacze uzupełniają brakujący element, dopowiadają sobie sami opuszczoną przesłankę. Tym samym współuczestniczą w konstruowaniu mowy, współtworzą jej rytm. Znów: nawet gdy nie zgadzają się z przedstawianymi w niej treściami. Obrazuje to w interpretacji Rusinka figura pytania retorycznego, jako że nie jest prawdą, iż pytanie takie pozostaje bez odpowiedzi. Odpowiedź bowiem udzielana jest w myślach słuchaczy. Jeżeli twórcy uda się odpowiednio poprowadzić argumentację, może sobie pozwolić na zastąpienie wniosku pytaniem retorycznym. Odpowiedź na nie – czyli sam wniosek – nie padnie z jego ust, ale niejako z ust audytorium. A ponieważ największym autorytetem dla siebie jesteśmy my sami⁴⁷⁶, do myśli zawartej w dziele z pewnością będziemy przekonani, przynajmniej w chwili, gdy dajemy się ponieść formie wypowiedzi retorycznej. Nie jest konieczne zatem

⁴⁷³ Por. Rusinek, *Retoryka...*, s. 82.

⁴⁷⁴ Burke, *Tradycyjne zasady...*, s. 51.

⁴⁷⁵ Rusinek, *Retoryka...*, s. 79.

⁴⁷⁶ Por. tamże, s. 80.

heurystyczne zinterpretowanie toposu i pełne rozszyfrowanie konotowanych przez niego znaczeń. Wystarczy topos rozpoznać bądź tylko zauważyć; jako obraz właśnie, motyw czy też – element struktury argumentacyjnej, realizowanej wyłącznie za pomocą materii ruchowej w dziele choreograficznym. Oddziałuje on także w obszarze *pathos*, ewokując pewne emocje i prowadząc za ich pomocą widza po wspólnej drodze. Droga ta ma swoją realizację w procesie, będącym udziałem tancerzy, ale odbywa się nie tylko w realnej przestrzeni sceny, lecz też w owej trudnej do uchwycenia płaszczyźnie porozumienia, wspólnej dla choreografa, osób współtworzących spektakl i współuczestniczącej w procesie widowni. Jako owa immanentna wspólność decyduje o znaczeniu owego *topos koinos*, jakim jest *lithos*.

Zakończenie

Obecność w przestrzeni sztuki tańca i choreografii perspektywy retorycznej, retoryki jako narzędzia badawczego i podstawy procesu twórczego stanowi w moim przekonaniu ciekawy i inspirujący model myślenia o dziele choreograficznym. Przywołując konkretnego twórcę i jego dzieło artystyczne, starałem się wykazać, w jaki sposób metodologia i aparat pojęciowy wypracowane przez *téchne rhetorike*, szczegółowo przedstawione i omówione w niniejszej rozprawie, mogą stać się nowatorskim sposobem zarówno tworzenia, jak i analizowania dzieł choreograficznych, a tym samym przyczynić się do rozwoju badań nad tańcem. *Lithos* Jacka Owczarka jest według mnie egemplifikacją połączenia dwóch odrębnych, ale zespolonych ze sobą form komunikacji: słowa i tańca, dwóch dziedzin sztuki: retoryki i choreografii, co otwiera przestrzeń do włączenia teorii retoryki w obszar choreologii, a tym samym wypracowania alternatywnego aparatu metodologicznego właściwego do badania dzieł tanecznych. Jestem przekonany, że ta optyka pozwala dostrzec w antycznej *sztuce dobrego mówienia* potencjał dla aktywności artystycznej choreografa.

W *Pracach ostatnich* Jerzy Ziomek pisze, że przez długie wieki retoryka była teorią prozy. Wskazuje jednocześnie, że gdybyśmy badając dzisiejsze możliwości retoryki poszli właśnie tą drogą, okazałoby się, że linie graniczne nie tylko pomiędzy gatunkami literackimi, ale i dziedzinami sztuki w ogóle przebiegają dziś zupełnie inaczej, niż w czasach rozkwitu klasycznej myśli retorycznej⁴⁷⁷. „Gdy dziś przychodzi szukać przykładów rozlicznych figur retorycznych [...], to – rzecz znamienna – znajdujemy je bardzo często w tekstach poetyckich”⁴⁷⁸. Jak starałem się pokazać, znajdujemy je również w sztuce tanecznej oraz szczególnego rodzaju tekstach kultury, jakimi są dzieła choreograficzne.

Lithos Jacka Owczarka jest spektaklem szczególnym. Znalazła w tym dziele choreograficznym zwieńczenie jego długa droga, związana z wypracowaniem własnej, w pełni autorskiej, spójnej metody budowania choreografii, unikalnej i przełomowej na polskim gruncie. Dla opisanie tej metody zaproponowałem w pracy kategorię sformułowaną w pewnej analogii do idei po łacinie nazwanej *poetica musica*. Nazwa, którą dla mojej kategorii sformułowałem – *poietike choreusis*, pochodzi z greki, bo też do greckiej teorii retorycznej się w znacznej mierze odnoszę. Droga Owczarka jako twórcy oraz trwające

⁴⁷⁷ Por. J. Ziomek, *O współczesności retoryki*, [w:] tenże, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 132.

⁴⁷⁸ Tamże.

wiele lat poszukiwania i rozwój metody zaowocowały w procesie pracy nad *Lithos* ostatecznym sformułowaniem narzędzi, które są dla tej kategorii konstytutywne, a których teoretyczny horyzont, jak widzieliśmy, również rozciąga się aż po grecką starożytność. Praca niniejsza to – na poziomie opisowym – możliwe szczegółowe *resume* tej metody.

Sposobów i aparatu pojęciowego do zanalizowania, nazwania oraz opisanie działania w praktyce przedstawionych w rozprawie narzędzi i mechanizmów stosowanych w procesie budowania choreografii przez Jacka Owczarka, a wywiedzionych z teorii retoryki, dostarcza klasyczna *téchne rhetorike*. Współcześnie powraca ona w różnych perspektywach i wersjach w rozważaniach wielu badaczy z nurtu *rhetorical criticism*, krytyki retorycznej, których poglądy starałem się pokrótce przybliżyć. Pośród nich szczególnie inspirujące są rozważania nieprzywołanego przeze mnie wcześniej Umberto Eco, który w swoim *Pejzażu semiotycznym* poddaje refleksji relację retoryki klasycznej i tej objawiającej się na rozmaite sposoby w świecie współczesnym. W moim przekonaniu poglądy włoskiego teoretyka przedłożone w tym dziele wskazują na możliwość dalszego rozszerzania perspektywy badawczej i eksplorowania tematu sposobów funkcjonowania komunikatów perswazyjnych, również z odniesieniami do procesu choreografowania.

W sposób szczególny zależało mi na wyodrębnieniu tych elementów metody Jacka Owczarka, które wskazują na ścisły związek pomiędzy myśleniem retorycznym a choreograficznym, oraz tego, w jaki sposób środki retoryczne mogą być wykładnią dla procesu twórczego i retorycznej analizy spektaklu tanecznego.

Oryginalne i autorskie wykorzystanie improwizacji jako podstawy procesu twórczego jest głównym obszarem poszukiwań Owczarka niemal od początku jego całej twórczej drogi. W jak konkretny i świadomy sposób z nieograniczonego bogactwa tej techniki choreograf korzysta, starałem się opisać, wskazując między innymi na źródła w postaci POP Mindella. Przede wszystkim zależało mi jednak na ukazaniu mechanizmów analogicznych do tych, jakie wynikają z metod właściwych dla teorii retoryki. Zwłaszcza w tych obszarach *partes artis*, które przynależą do sfer *inventio* i *dispositio*.

W szczególny sposób w warsztacie narzędzi choreograficznych Owczarka objawia się również abstrakcja, nade wszystko w świadomym zderzeniu ze światem kreowanym głównie za pomocą tańca i ruchu, który zdaniem choreografa z samej swej istoty jest abstrakcyjny. Przypomnijmy, że dla Owczarka środkami, które ową abstrakcję na scenie budują, są z jednej strony bezruch i cisza, z drugiej zaś – nawiązania do pozasceniczej codzienności. Efekt realizacji owego procesu przed oczami widowni oraz zderzenia dwu odmiennych porządków rzeczywistości Owczarek konstruuje bardzo świadomie, zgodnie

z zasadami działania narzędzi *poietike choreusis*. Najważniejszym z nich jest gradacja, która stanowi podstawowy fundament dla jego metody. W *Lithos* przyjęła ona szczególną formę, spójną z ideą figury retorycznej amplifikacji. Stała się nadrzędną zasadą organizacji całego dzieła, od etapu poszukiwań ruchowych, mających na celu zebranie materiału do konstruowania najmniejszych fraz – ruchowych kolonów, poprzez budowanie z nich konsekwentnie tanecznych periodów, aż po poziom kompozycji całego dzieła. Starałem się na tym ostatnim poziomie ów mechanizm amplifikacji opisać, dokonując analizy poszczególnych scen i przebiegu całego spektaklu, ale i wcześniejsze partie tekstu dowodzą jej kluczowego znaczenia w procesie twórczym.

Analiza amplifikacji, a także innych środków, jakie zostały w tworzeniu *Lithos* wykorzystane, pozwala nie tylko docenić warsztat Owczarka jako choreografa, ale również w bogatszy sposób spojrzeć na sferę zawartych w spektaklu znaczeń. Kreowany przez Owczarka wspólnie z osobami tańczącymi świat konotuje plan mityczny i uniwersalny wynikający nie tyle z samej historii mitycznej, co ze szczególnego rodzaju translacji opowieści mitycznej, której dokonuje Albert Camus. Tym samym Owczarek w autorski sposób w spektaklu tanecznym wyzyskuje efekt działania toposu. Jak starałem się to naszkicować w rozdziale ostatnim, szczególnego znaczenia nabierają tu *topoi* miejsca i osoby.

Szczegółowe przedstawienie toposów, które w budowaniu swojego dzieła, wraz z całym zespołem kontekstów uniwersalno-mitologicznych, wykorzystał Owczarek, miało na celu zaakcentowanie ich kulturotwórczej roli również w odniesieniu do współczesnych praktyk choreograficznych. Topos jako środek wprost z repertuaru retorycznego wydaje się dla Owczarka posiadać te same cechy, co symbole mitologiczne Josepha Campbella. Tak samo zadziwiają ową charakterystyczną mocą poruszania i budzenia naszych głęboko ukrytych sił twórczych, tkwiącą nawet w najprostszej bajce dla dzieci. Są one nie tyle produktami twórczej wyobraźni artysty, co „spontanicznymi wytworami naszej psychiki”⁴⁷⁹; dokładnie w myśl klasycznej teorii toposu nie da się ich „wynaleźć, zamówić ani na zawsze zniszczyć” i kryje się w nich potęga źródła, z którego pochodzą.

Mam nadzieję, że takich i podobnych narzędzi może *ars rhetorike* dostarczać nie tylko Owczarkowi, uchylając drzwi do spojrzenia w nowym kierunku w badaniach choreologicznych i choreograficznej twórczości. To już nie pragmatyczny, ale etyczny

⁴⁷⁹ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997, s. 19.

wymiar mojej dysertacji, która prowadzi mnie w stronę porównania doskonale oddającego istotę tego, co można by nazwać etosem teatru tańca według Jacka Owczarka.

W moim przekonaniu zmiana perspektywy na retoryczną pozwala nie tylko przyjrzeć się dogłębnie strukturze i znaczeniu dzieła choreograficznego *Lithos*, ale też w innym świetle spojrzeć na obecność i rolę widowni. Owczarek, podobnie jak Kenneth Burke, który udział widowni w procesie odbioru dzieła uznaje za konstytutywny, również uznaje ten aspekt za najistotniejszy. W zgodzie z tym, uczestnictwo w odbiorze spektaklu tanecznego, zaangażowanie we wspólne przeżywanie procesu, który jest udziałem tancerzy, i współtworzenie w ten sposób znaczenia dzieła, uwalnia akt poznawczy, samo stając się procesem.

A zatem dzieło choreograficzne to wielopodmiotowy, dialogiczny proces, pewna droga rozwijająca się na kształt opowieści o podróży bohatera na wzór tych, których stałe, odwieczne schematy analizuje przywołany powyżej Campbell. Ale czy rzeczywiście spektakl ma strukturę opowieści? Innymi słowy, można zadać pytanie, czy w przypadku *Lithos* mamy do czynienia ze spektaklem fabularnym, na kształt *Blush* Wima Vandekeybusa, który również realizuje ideę wychodzenia od ciała i czystego, fizycznego ruchu oraz eksploruje wątek klasycznej opowieści mitycznej.

Topos Orfeusza i jego drogi, odbywającej się w *Blush*, podobnie jak w *Lithos*, w planie wertykalnym, tylko tym razem na dół, i to ten najgłębszy, jest co najmniej tak mocny i rozpoznawalny jak topos *a persona* związany z postacią i drogą Syzyfa. Jeżeli jednak mamy w *Lithos* narrację, to jest ona wyjątkowo przewrotna i od *Blush* strukturalnie odmienna. Zbudowana została bowiem niejako na wzór fabularnych labiryntów Jorge Luisa Borgesa – na zasadzie opowieści bez fabuły. Które są – jak *de facto* dzieje się w *Lithos*, choć posługiwałem się w poprzednim rozdziale konwencjonalnym terminem bohater – opowieściami bez bohatera. Ów nie-bohater jednocześnie może być interpretowany jako *sensu stricto* hiper- bądź meta-bohater, złożony z sześciu postaci. Albo może, jeszcze bardziej przewrotnie, być postrzegany jako symulakr bohatera? Definiując pojęcie *symulacrum* Jean Baudrillard⁴⁸⁰ bazuje przecież na genialnie prostym eksperymencie myślowym i narracyjnym, zaczerpniętym z jednego z charakterystycznych anty-opowiadań i fikcji udających rzeczywistość, których tak wiele objawia się w twórczości argentyńskiego pisarza⁴⁸¹.

⁴⁸⁰ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przet. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 12.

⁴⁸¹ Por. J. L. Borges, o *ściśłości w nauce*, [w:] tegoż, *Powszechna historia nikczemności*, przet. A. Sobol-Jurczykowski, PIW, Warszawa 2023.

Na swój sposób proces realizowany w *Lithos* ma podobną naturę i przynajmniej w pewnym stopniu urzeczywistnia ideę myślowego labiryntu Borgesa, a także staje się rodzajem opisywanego przez Mirosława Kocura tańca symulaków⁴⁸². Owczarek w *Lithos* wciela ideę nie tyle opowieści o drodze czy też podróży bohatera, co pewnego konceptu, który jest podstawą nie dla traktatu filozoficznego czy rozprawy z dziedziny współczesnej fizyki, która często ma o wiele więcej wspólnego z poezją niż z naukami ścisłymi, co – dzieła artystycznego. Emanacji wyobraźni twórcy na wzór Borgesa; ale Borgesa nie tyle z *Biblioteki Babel*, co *Ogródu o rozwidlających się ścieżkach*⁴⁸³. A eksperyment myślowy dotyczy pewnego uniwersalnego, wspólnego wszystkim istotom ludzkim procesu, służy bowiem opisaniu pewnego fragmentu rzeczywistości. Tyle że za pomocą ruchu, a nie słów, zatem ów fragment rzeczywistości został wycięty nie tyle z czasu, co z przestrzeni.

Proces w *Lithos* rozgrywa się, jak starałem się pokazać, w planie rzeczywistym, metaforyczno-symbolicznym oraz przede wszystkim – retorycznym. Droga czy też symboliczna podróż zbiorowego bohatera w spektaklu realizuje się bowiem nie za pomocą klasycznej narracji, a amplifikacji. Staje się więc tym samym rozważaniem o procesie, opowieścią o opowieści. To droga, której treścią jest sama droga. Amplifikacja zatem ma w *Lithos* postać meta-tropu czy też, jak nazywa tę kategorię Burke – *Master Trope*⁴⁸⁴. Wśród owych meta-tropów Burke wymienia również ironię (której związek z samą istotą sztuki tańca zasługuje na co najmniej osobną rozprawę). Ta sama ironia w perspektywie retorycznej Burke’a staje się, podobnie jak w moim przekonaniu amplifikacja w *Lithos*, szczególnego rodzaju figurą figur.

Przebieg owej amplifikacyjnej nie-opowieści czy też anty-narracji starałem się w tej pracy opisać, a więc przedstawić proces wydarzający się na scenie w *Lithos* (ale i ten go poprzedzający, rozgrywający się w sali prób) w perspektywie retorycznej, rozumianej jako zbiór mechanizmów oraz zasad budowania i oddziaływania konkretnych figur, tropów i innych środków *artis rhetoricae*. Cel ich zastosowania jest, w sposób spójny z myślą zarówno Burke’a, jak i antycznych mistrzów, bardzo świadomie ukierunkowany

⁴⁸² Por. M. Kocur, *Taniec jako źródło dramatu*, [w:] tegoż, *Źródła teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013, s. 376.

⁴⁸³ Zob. J. L. Borges, *Biblioteka Babel, Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, [w:] tegoż, *Historie prawdziwe i wymyślane*, przeł. K. Piekarec, A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembruski. Wydawnictwo Muza, Warszawa 1993.

⁴⁸⁴ Por. K. Burke, *The Four Master Tropes*, [w:] tegoż, *A Grammar of Motives*, Prentice-Hall Inc., New York 1945, s. 503.

na wywołanie u odbiorców emocji. A zatem na retoryczną sferę *pathos*, jedną z tworzących, obok *ethos* i *logos* fundamentalną, arystotelesowską triadę klasycznej teorii retoryki.

Zaproponowana przeze mnie w rozprawie perspektywa badawcza polega na zastosowaniu narzędzi retoryki do analizy teatru tańca i w tym aspekcie jest to propozycja oryginalna. Dotychczas badania nad tańcem skupiały się głównie na jego aspektach formalnych, estetycznych oraz kontekstualnych, z pominięciem pełnego potencjału narzędzi analitycznych retoryki, które mogłyby wzbogacić rozumienie i opis dzieł choreograficznych. Proponowane przeze mnie podejście wskazuje, że retoryka, tradycyjnie kojarzona z analizą komunikacji werbalnej, może być równie skutecznie wykorzystana do badania złożonych form sztuki performatywnej, takich jak spektakle tańca. Co więcej, badania te udowadniają, że spektakl taneczny rozpatrywany jako tekst kultury może być nie tylko *stricte* dziełem artystycznym, ale także komunikatem perswazyjnym. Analiza procesu twórczego oraz jego retorycznych aspektów pozwala na zrozumienie, że intencjonalność twórcy, świadoma konstrukcja choreografii oraz sposób jej prezentacji mają potencjał kształtowania odczuć i przekonań widza. Włączenie narzędzi retorycznych do analizy tańca umożliwia identyfikację tropów, figur i mechanizmów, które budują dramaturgię oraz intensyfikują przekaz emocjonalny, co otwiera nowe perspektywy badawcze i wspiera zrozumienie teatru tańca jako medium komunikacji o złożonej strukturze.

Zastosowanie metod retoryki do badania teatru tańca stanowi metodologiczną innowację, która może wnieść nową perspektywę do praktyki badań i analizy choreografii. Uznanie retoryki za integralny element procesu twórczego podkreśla znaczenie relacji między artystą a odbiorcą, umożliwia także odkrycie nowych sposobów projektowania i interpretowania spektakli. W ten sposób moja praca stanowi propozycję nowego spojrzenia na drogę do świadomego stosowania retoryki nie tylko w kontekście badań naukowych, ale również jako praktycznego narzędzia dla choreografów i twórców spektakli, wzbogacając ich warsztat i umożliwiając tworzenie bardziej złożonych form ekspresji scenicznej.

Bibliografia

Słowniki i encyklopedie

Abramowiczówna Zofia (red.), *Słownik grecko-polski*, PWN, Warszawa 1960.

Chiżyńska Katarzyna, Czerwińska Jadwiga, Budzowska Małgorzata, *Starożytny teatr i dramat w świetle pism scholiastów. Leksykon*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.

Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, PWM, Warszawa 1979.

Enos Theresa (ed.), *Encyclopedia of Rhetoric and Coposition. Communication from Ancient Times to the Information Age*, Garland Publishing Inc. New York-London 1996.

Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopien-Sławinska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 2000.

Korolko Mirosław, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990.

Kosiński Dariusz (red.), *Słownik wiedzy o teatrze*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa–Bielsko-Biała 2008.

Leyko Małgorzata, Szymajda Joanna (red.), *Słownik tańca współczesnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.

Liddel Henry G., Scott Robert, *A Greek-English Lexicon*, American Book Company, New York-Chicago-Cincinnati 1882.

Ostrowski Janusz, *Słownik artystów starożytności*, Wydawnictwo „Książnica”, Katowice 1994.

Patrzalek Tadeusz (red.), *Glosariusz od starożytności do pozytywizmu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992.

Pavis Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, przełożył, opracował i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998.

Plezia Marian (red.), *Słownik łacińsko-polski*, PWN. Warszawa 1962.

Piszczyk Zdzisław (red.), *Mała encyklopedia kultury antycznej*, PWN, Warszawa 1966.

Sierotwiński Stanisław, *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1986.

Szczęsna Ewa (red.), *Słownik pojęć i tekstów kultury*, WSiP, Warszawa 2002.

Szymanek Krzysztof, *Sztuka argumentacji. Słownik terminologiczny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

Świderkówna Anna (red.), *Słownik pisarzy antycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982.

Winniczuk Lidia (red. naukowy), *Mały słownik łacińsko-polski*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.

Zamarovsky Vojtech, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. J. Illg, L. Spyrka, J. Wania, Videograf II, Katowice 1998.

Teksty źródłowe

Aristotelis, *Ars rhetorica*, ed. W.D. Ross, Clarednon Press, Oxford 1959.

Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył Henryk Podbielski, PWN, Warszawa 1988.

Atenajos, *Uczta mędrców*, przeł. wstępem i komentarzem opatrzyli K. Bartol, J. Danielewicz, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

Augustyn, *De doctrina christiana, O nauce chrześcijańskiej*, przeł. wstępem i komentarzem opatrzył J. Sulowski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1989.

Cicero Marcus Tullius, *De inventione. O inwencji retorycznej*, przekł. K. Ekes ; wstęp i przypisy B. Awianowicz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.

Cycero Marek Tulliusz, *Wybór pism naukowych*, oprac. M. Plezia, DeAgostini Altaya, Warszawa 2002.

Cyceron Marek Tulliusz, *O mówcy*, przeł., wstępem i komentarzami opatrzył B. Awianowicz, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2010.

Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądach sławnych filozofów*, przeł. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, PWN, Warszawa 1982.

Filodemos, *O muzyce. O utworach poetyckich. Epigramy*, tłum., wstęp, opr. K. Bartol, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.

Homer, *Iliada*, przeł. I. Wieniewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

Horacjusz Flakkus Kwintus, *Sztuka poetycka*, przeł. A. Lam, Verum, Warszawa 1996.

Eurypides, *Tragedie*, t. I-IV, przeł. J. Łanowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005-2007.

Kwintyliian Marek Fabiusz, *Kształcenie mówcy*, przełożył i opracował M. Brożek, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1951.

Lukian, *Dialogi*, przeł. M. Bogucki, Ossolineum, Wrocław 2006.

Pico della Mirandola Gianfrancesco, *O wyobraźni*, przeł. A. Fulińska, Universitas, Kraków 1995.

Platon, *Dialogi*, przeł. W. Witwicki, Unia Wydawnicza „Verum”, Warszawa 1993.

Pseudo-Longinos, *O wzniosłości*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2016.

Quintiliani Marci Fabii *Institutionis oratoriae libri duodecim*, red. E. Bonell, B. G. Teubner, Lipsk 1922.

Seneka, *Fedra*, przeł. A. Świderkówna, Ossolineum, Wrocław 2006.

Sofokles, *Tragedie*, t. I-II, przeł. R. Chodkowski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2006.

Suidae lexicon, ed. A. Adler, B.G. Teubner, Leipzig 1971.

Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos, przeł., wstępem i objaśn. opatrzył T. Sinko, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1951.

Trzy stylistyki greckie. Arystoteles, Demetriusz, Dionizjusz; tłum. W. Madyda, T. Milewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1953.

Tukidydes, *Wojna peloponeska*, przeł. K. Kumaniecki, Czytelnik, Warszawa 2023.

Wergiliusz Maro Publiusz, *Eneida*, przeł. Z. Kubiak, Świat Książki, Warszawa 1998.

Opracowania i literatura przedmiotu

Abramowska Janina, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2.

Alter Judith B., *Dance-Based Dance Theory: From Borrowed Models to Dance-Based Experience (New Studies in Aesthetics)*, Peter Lang Inc., New York 1996.

Andrzejewska-Psarska Małgorzata (red.), *Więcej niż taniec. Rozmowy z Ewą Wycichowską*, PWM, Warszawa 2003.

Anker Michael, *The Ethics of Uncertainty. Aporetic openings*, tłum. P. Juskowiak, Antropos Press, New York / Dresden 2009.

Artaud Antonin, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. Jan Błoński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.

Bachtin Michaił, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, PIW, Warszawa 1970.

Banach Anna, *O różnych odcieniach sztuki improwizowania – relacja z piątych urodzin Pracowni Fizycznej*, część I i II, <https://taniecpolska.pl/krytyka/o-roznych-odcieniach-sztuki-improwizowania-relacja-z-piatelych-urodzin-pracowni-fizycznej/> (dostęp 15.08.2024)

Barba Eugenio, *Canoe z papieru. Traktat o Antropologii Teatru*, tłum. L. Kolankiewicz, D. Wiergowska- Janke, Wydawnictwo Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.

Barba Eugenio, Savarese Nicola, *Sekretne sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.

Barłowska Maria, Budzyńska-Daca Agnieszka, Wilczek Paweł (red.). *Retoryka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

Bartel Dietrich, *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, The University of Nebraska Press, Lincoln 1997.

Barthes Roland, *Mit i znak. Eseje*, przeł. W. Błońska, J. Błoński, J. Lelewicz, A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

Barthes Roland, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Aletheia, Warszawa 2008.

- Barthes Roland, *Stopień zero pisania*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
- Bartosiak Mariusz, *Autopoetyka dramatu*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2013.
- Bartosiak Mariusz, Ciesielski Tomasz (red.), *Strategie choreograficzne. Nowe perspektywy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź-Warszawa 2017.
- Bauman, Zygmunt, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.
- Bauman Zygmunt, *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Universitas, Krakow 2006.
- Biała Alina, *Literatura i taniec. Korespondencja sztuk*, Wydawnictwa Popularnonaukowe Sfinks, Częstochowa 2013.
- Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
- Borges Jorge Luis, *Historie prawdziwe i wymyślone*, przeł. K. Piekarec, A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembrzusi. Wydawnictwo Muza, Warszawa 1993.
- Borges Jorge Luis, *Powszechna historia nikczemności*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, PIW, Warszawa 2023.
- Bourdieu Pierre., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005,
- Bravo Benedetto, *Historia starożytnych Greków. T. 2, Okres klasyczny*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
- Brook Peter, *Pusta przestrzeń*, przeł. W. Kalinowski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977.
- Brown John R., (red.) *Historia teatru*, przeł. H. Baltyn-Karpińska, Diogenes, Warszawa 1999.
- Budzowska Małgorzata, *Fedra, czyli o etyce uczuć w tragediach Eurypidesa, Seneki i Racine'a*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010.
- Budzowska Małgorzata, *Sceniczne metamorfozy mitu. Teatr polski XXI wieku w perspektywie kulturowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018
- Bukofzer Manfred, *Muzyka w epoce baroku*, PWN, Krakow 1970.
- Burke Kenneth, *A Grammar of Motives*, Prentice-Hall Inc., New York 1945.
- Burke Kenneth, *A Rhetoric of Motives*, University of California Press, Berkeley 1968.
- Burkert Walter, *Religia grecka*, przeł. M. Kurkowska, Teologia Polityczna, Warszawa 2024.
- Burmeister Joachim, *Musica poetica. Rostock, 1606*, Kassel, Bärenreiter 1955.
- Burzyńska Anna, Markowski Michał P. (red.) *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997.

- Carter Alexandra (ed.), *Rethinking Dance History. A Reader*, Routledge, London-New York 2004.
- Chałupnik Agata, Dudzik Wojciech, Kanabrodzki Mateusz, Kolankiewicz Leszek (oprac.), *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Cherkaoui Sidi Larbi, Morin Justin, *Pelerinage sur soi*, Actes Sud-Papiers, Paris 2006.
- Carlson Marvin, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, red. T. Kubikowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, cz. III – *Pieśń*, PWM, Warszawa 1974 oraz w cz. IV *Opera i dramat*, PWM, Warszawa 1976.
- Ciesielski Tomasz, *Improwizacja w choreografii*, „Kultura Współczesna. Teoria, interpretacje, praktyka. Języki tańca”, 4 (111)/2020, s. 26-41.
- Ciesielski Tomasz, *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź-Warszawa 2014.
- Cohen Jean-Louis, *Retoryka nowoczesności*, w: *W przejściu. 43 teksty o architekturze i przestrzeni*, red. D. Leśniak-Rychlak, M. Wicha, Autoportret Małopolski Instytut Kultury, Kraków 2022.
- Cooper Martha, Nothstine William L., *Power Persuasion: Moving an Ancient Art into the Media Age*, Educational Video Group, Greenwood 1992.
- Copeland Roger, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, Routledge, New York 2004.
- Cytowska Maria, Szelest Hanna, Rychlewska Ludwika, *Literatura rzymska. Okres archaiczny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996
- Curtius Ernst R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1997.
- Curtius Ernst R., *Topika*, „Pamiętnik Literacki” LXIII, 1972, z. 1/63, s. 231-265.
- Czaplejewicz Eugeniusz (red.), *Taniec i literatura*, Wyższa Szkoła Humanistyczna w Puławach, Puławy-Warszawa 2002.
- Czorny Michał, *Postać sceniczna aktora-tancerza*, Convivo, Warszawa 2022.
- Damasio Antonio, *Tajemnica świadomości. Ciało i emocje współtworzą świadomość*, przeł. M. Karpiński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2000.
- Debord Guy, *Spółczesność spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006.
- Degler Janusz (red.), *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.
- De Man Paul, *Opór wobec teorii*, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.

- Dmytrzak Lucjan, *Aria barokowa. Matthesonowska koncepcja formy i zagadnienia retoryki*, Centrum Edukacji Artystycznej, Warszawa 2001.
- Dobrowolska Kinga, *Budowniczy złotych mostów. Leśmian i retoryczna krytyka metafor*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2014.
- Dobrzyńska Teresa, *Metafora*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984.
- Domański Juliusz, *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2002.
- Drajewski Stefan, *Ekfrazja dzieła muzycznego w choreografiach Conrada Drzewieckiego*, Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2017.
- Dybel Paweł, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Universitas, Kraków 2000.
- Eco Umberto, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Czytelnik, Warszawa 1994.
- Eco Umberto, *Historia brzydoty*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2007.
- Felchner Krzysztof, *Choreografia i pantomima w świetle prawa autorskiego*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2012.
- Fischer-Lichte Erika, *Czym jest przedstawienie w kulturze performansów?*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, „Didaskalia” 1988, s. 65-71.
- Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. Małgorzata Sugiera, Mateusz Borowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Fischer-Lichte Erika, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, przekład . M. Borowski i M. Sugiera, Instytut im. J. Grotowskiego, Wrocław 2012.
- Fix Ulla, Gardt Andreas, Knape Joachim, *Rhetorik und Stilistik /Rhetoric and Stylistics*, De Gruyter Mouton, Berlin 2009.
- Foster Susan Leigh, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, Routledge Taylor & Francis Group, London – New York 2011.
- Freud Zygmun, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, przedm. W. Hańbowski, Wydawnictwo Vis-a-Vis Etiuda, Warszawa 2006.
- Frydrysiak Sandra, *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii. Nowe perspektywy w badaniach tańca*, Wydawnictwo Przypis, Warszawa 2017.
- Fubini Enrico, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1997.
- Fuchs Georg, *Scena przyszłości*, tłum. i oprac. M. Leyko, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004.
- Gadamer Hans G., *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, PIW, Warszawa 1979.
- Gazda Grzegorz, Leyko Małgorzata (red.), *W kręgu zagadnień awangardy*, t. 5, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1995.

- Godlewski Grzegorz, Karpowicz Agnieszka, Rakoczy Marta, Rodak Paweł (red.), *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014
- Gołaszewska Maria, *Estetyka współczesności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001.
- Goodman Nelson, *Languages of art : an approach to a theory of symbols*, Hackett Publishing, cop. Indianapolis-Cambridge 1976.
- Gorgiasz, *Pochwała Heleny*, przeł. K. Tuszyńska, „Przegląd Humanistyczny” 1984, z. 3.
- Graves Robert, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczowski, PIW, Warszawa 1967.
- Grzybowski Juliusz, *Taniec labiryntu albo o tym, co wyrzł przesławny Kulawiec na środku tarczy Achillesa*, „Studia Choreologica”, vol. XIV, Poznań 2013.
- Grzybowski Juliusz, *Państwo tańczące. Mitologiczne źródła Platona nauki o tańcu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2022.
- Górny Tomasz, *Funkcja retoryczna Orgelbüchlein Johanna Sebastiana Bacha. Wprowadzenie*, „Res Rhetorica”, 4/2017, s. 60-74.
- Górny Tomasz, *Związki retoryki i muzyki – kantata Christ lag in Todesbanden Jana Sebastiana Bacha*, „Ruch Literacki”, R. LIII, 2012, Z. 6 (315).
- Hammond Nicholas G.L., *Dzieje Grecji*, przeł. A. Świderkówna, PIW, Warszawa 1977.
- Hanczakowski Michał, Niedźwiedź Jakub (red.), *Retoryka a tekst literacki*, Universitas, Kraków 2003.
- Harnoncourt Nikolaus, *Muzyka mową dźwięków*, przeł. M. Czajka, FCM, Warszawa 1995.
- Hoczyk Julia, *Międzykulturowe, międzynarodowe, międzygatunkowe*, „Didaskalia” 87/2008.
- Hoczyk Julia, Klimczyk Wojciech (red.), *Prze-pisać taneczny modernizm: Sieci*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2022.
- Hoczyk, Julia, *Teatr Tańca A. D. 2008. Nadzieje i kontynuacje*, „Kultura Enter. Miesięcznik Wymiany Idei”, 1/2008.
- Ignaczak Jagoda, Obrębowska-Piasecka Ewa (red.), *Polski Teatr Tańca – Balet Poznański [wydawnictwo jubileuszowe]*, Art & Business Club, Poznań 1998
- Ingarden Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, PWM, Kraków 1973.
- Jabłoński Maciej, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1999.
- Jaczynowska Maria, *Historia starożytnego Rzymu*, PWN, Warszawa 1986.
- Jakobson Roman, *W poszukiwaniu istoty języka*, wybór, wstęp i red. naukowa R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1989.
- Jasiński Tomasz, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.

Jelevska Agnieszka (red.), *Zrozumieć taniec: antropologia, media i dydaktyka*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego w Krakowie, Kraków 2012.

Jeż Tomasz, *O (nie)przydatności cezury roku 1600 w historii muzyki*, Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo 11(14), Warszawa 2021.

Johnson Mark, *Znaczenie ciała. Estetyka rozumienia ludzkiego*, przeł. J. Płuciennik, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015

Jung Carl Gustav, *Człowiek i jego symbole*, przeł. R. Palusiński, Wydawnictwo KOS, Katowice 2018.

Kantor Tadeusz, *Lekcje mediolańskie*, Cricoteka, Kraków 1991.

Keil Marta (red.), *Choreografia: autonomie*, Art Station Foundation, Warszawa-Poznań-Lublin 2019.

Kerman Joseph, *Contemplating Music*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1985.

Kitto Humphrey D., *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Homini, Bydgoszcz 1997

Kisiel Anna, *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha.*

Próba rekonstrukcji procesu przygotowania oracji muzycznej, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego, Poznań 2003.

Klimczyk Wojciech, *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455-1795)*, t. I-II, Universitas, Kraków 2015.

Klimczyk Wojciech, *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2010.

Kluszczyński Ryszard, *Spółczesność informacyjna, cyberkultura, sztuka multimedialna*, Rabid, Kraków 2002.

Kocur Mirosław, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005

Kocur Mirosław, *Źródła teatru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013.

Kosiński Dariusz, *Grotowski. Przewodnik*, Instytut im. J. Grotowskiego, Wrocław 2009.

Krokiewicz Adam, *Zarys filozofii greckiej*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000.

Królica, Anna, *Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu*, Wydawnictwo Międzynarodowe Centrum Kultury, Tarnów 2011

Królica Anna, *Teatr tańca. Geneza nowej formy sztuki teatralnej*, publikacja w internecie: www.nowytaniec.pl, Kraków 2006.

Kubinowski Dariusz (red.), *Tanec – Choreologia – Humanistyka. Tom jubileuszowy dedykowany Profesorowi Roderykowi Langemu*, Rhythmos, Poznań 2005.

Kubiak Zygmunt, *Mitologia Greków i Rzymian*, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa 1997.

- Kumaniecki Kazimierz, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, PWN, Warszawa 1964.
- Lakoff George, Johnson Mark, *Metafora w naszym życiu*, przeł. T. Krzeszowski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2020.
- Lange Roderyk, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, PWM, Kraków 1988.
- Langer Suzanne K., *Philosophy of a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard United Press, Cambridge 1957.
- Langer Suzanne K., *Problems of Art*, Charles Scribner's Sons, New York 1947.
- Lausberg Heinrich, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przełożył, opracował i wstępem poprzedził A. Gorzkowski, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002.
- Lecoq Jaques, *Le corps poetique. Un enseignement de la creation theatrale*, Actes Sud-Papiers, Paris 1999.
- Lehman Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Lepecki Andre, *Exhausting Dance Performance and the Politics of Movement*, Routledge, New York-London 2006.
- Levinas Emmanuel, *Bóg, śmierć i czas*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008.
- Lewiński Piotr H., *Retoryka reklamy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.
- Leyko Małgorzata, *Reinhardt, Schlemmer i inni. Studia i szkice o dramacie i teatrze niemieckojęzycznym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego Łódź 2023.
- Leyko Małgorzata, *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2012.
- Lichański Jakub Z., *Retoryka. Historia – teoria – praktyka*, Wyd. DiG, Warszawa 2007.
- Lichański Jakub Z. (red.), *Uwieść słowem, czyli retoryka stosowana*, Wyd. DiG, Warszawa 2003.
- Lissowska-Postaremczak Regina, *Strategie kinestetyczne w przestrzeni tańca*, Fundacja Artystyczna PERFORM, Warszawa 2023.
- Loupe Laurence, *Poétique de la danse contemporaine: La suite*, Dance Books, Alton 2010.
- Liotard Jean-François, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 2/3 (38/39)/1996, s. 173-189.
- Majewska Jadwiga (red.), *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.
- Majewski Józef, *Teologia pięciolinii. Interpretacja treści instrumentalnej muzyki Jana Sebastiana Bacha*, „Karto-Teka Gdańska”, nr 1(4)/2019, s. 28–41.

- Malecka Teresa (red.), *Analiza i interpretacja dzieła muzycznego. Wybór metod*, Akademia Muzyczna, Kraków 1991.
- Manovich Lev, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, PWN, Warszawa 2006.
- Markiewicz Henryk, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Markiewicz Henryk (oprac.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.
- Martin John, *The Modern Dance*, Barnes, New York 1966.
- Mauss Marcel, *Socjologia i antropologia*, tłum. M. Krol, K. Pomian, J. Szacki, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.
- Maykowska Maria, *Klasyczna teoria wymowy*, Wyd. Kasy im. Mianowskiego - Inst. Popierania Nauki, Warszawa 1936.
- McFee Graham, *Understanding Dance*, Routledge, London-New York 2002.
- Melberg Arne, *Teorie mimesis. Repetycja*, tłum. J. Balbierz, Universitas, Kraków 2002.
- Meyer Michel (red.), *Historia retoryki od Greków do dziś*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.
- Michalik Justyna, *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora*, Universitas, Kraków 2015.
- Mindell Arnold, *O pracy ze śniącym ciałem*, Wydawnictwo Pusty Obłok, Warszawa 1991.
- Mindell Arnold, *O istocie snów. Psychologiczna i duchowa interpretacja snów*, Wydawnictwo KOS, Katowice 2007.
- Mindell Arnold, *Śniące ciało. Rola ciała w analizie snów i procesie indywidualizacji*, Wydawnictwo KOS, Katowice 2022.
- Morris Desmond, *The Pocket Guide to Manwatching*, Triad Grafton Books, London-Glasgow-Toronto-Sydney-Auckland 1988.
- Mrozek Witold (red.), *Rewolucje ciała. Nowy taniec*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- Mitosek Zofia, *Mimesis. Zjawisko i problem*, PWN, Warszawa 1997.
- Mond-Kozłowska Wiesna, *O istocie rytmu. Na pograniczach tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2011.
- Muller Alicja, „Sobątańczenie”. *Między choreografią a narracją*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
- Nabokina Anastasia, *Pragnienie tańca. Sztuka ruchu w kulturze rosyjskiego srebrnego wieku i jej konteksty psychoanalityczne*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2023.
- Nieśpiałowska-Owczarek Sonia, Słoboda Katarzyna (red.), *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2013.

- Nycz Ryszard (wybór, oprac. i przedm.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.
- Nietzsche Friedrich, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005.
- Nietzsche Friedrich, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Wydawnictwo TENET, Gdynia 1991.
- Nietzsche Friedrich, *Wola mocy*, przeł. K. Drzewiecki, S. Fryczas, Wydawnictwo Vis-avis/Etiuda, Kraków 2009.
- Olson Elder, *The Argument of Longinus*, w: *Critics and Criticism. Ancient and Modern*, ed. with an Introduction by R.S. Crane, The University of Chicago Press, Chicago 1952.
- Paczkowski, Szymon, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Polihymnia, Lublin 1998.
- Pavis Patrice, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Perelman Chaim, *Imperium retoryki. Retoryka i argumentacja*, przeł. M. Chomicz, PWN, Warszawa 2002.
- Peterson Royce Anya, *Antropologia tańca*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Pickard-Cambridge Arthur, *The Dramatic Festivals of Athens*, Clarendon Press, Oxford 2003.
- Pisarek Walery, *Nowa retoryka dziennikarska*, Universitas, Kraków 2002.
- Plata Tomasz (red.), *Strategie publiczne. Strategie prywatne. Teatr polski 1990-2005*, Wydawnictwo Świat Literacki, Izabelin–Warszawa 2006.
- Pluciennik Jarosław, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Universitas, Kraków 2000.
- Polony Leszek, *Symbol i muzyka*, Akademia Muzyczna, Kraków 2011.
- Pouillaude Frédéric, *Unworking Choreography. The Notion of the Work in Dance*, Oxford University Press, New York 2017.
- Pradier Jean-Marie, *Ciało widowiskowe. Etnoscenologia sztuk widowiskowych*, przeł. K. Bierwiazzonek, PWN, Warszawa 2012.
- Presseisen Filip, *Próba przybliżenia zagadnienia symboliki liczb w muzyce Johanna Sebastiana Bacha w kontekście historycznym oraz badań Christopha Bosserta i grupy Bach-Societät*, „Pro Musica Sacra” 13/2015, s. 123–140.
- Pstrąg Jakub, *Ja retoryczne*, „Neurolingwistyka Praktyczna”, 1/2015, s. 177-188.
- Queneau Raymond, *Ćwiczenia stylistyczne*, przeł. J. Gondowicz, Świat Literacki, Izabelin 2005.
- Raftis Alkis, *Świat tańca greckiego*, przeł. J. Wegner, Towarzystwo Przyjaciół Grecji, Instytut Badań Interdyscyplinarnych Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

- Raszewska-Kursa Hanna, *Empatia, choreografia i śmiech jako nadzieja dla ludzkości. Komizm w sztuce tańca i choreografii w Polsce w XXI wieku*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2023.
- Raszewska-Kursa Hanna, *Teoria tańca w polskiej praktyce*, Universitas, Kraków 2018.
- Ratajczakowa Dobrochna, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, wybór i oprac. B. Koncewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.
- Rembowska Aleksandra, *Teatr Tańca Piny Bausch. Sny i rzeczywistość*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2009.
- Rusinek Michał, *Między retoryką a retorycznością*, Universitas, Kraków 2003.
- Rusinek Michał, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2012.
- Rzymowska Luiza, *U źródeł pojmowania retoryki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2013.
- Schechner R., *Performatyka*. wstęp, tłum. T. Kubikowski, Instytut im. J. Grotowskiego, Wrocław 2006.
- Schlemmer Oskar, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, wstęp, przekł., oprac., M. Leyko, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Schlicher Susanne, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, oprac. i tłum. W. Małecki, Atla 2, Wrocław 2007.
- Schlicher Susanne, *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke*, Rowohlt, Berlin 1987.
- Shusterman Richard, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2010.
- Skwara Marek (red.), *Retoryka*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008.
- Skwarczyńska Stefania, *Wstęp do nauki o literaturze*, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1954.
- Sobczak Barbara (red.), *Powinowactwa retoryki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017.
- Stanisławski Konstanty, *Praca aktora nad sobą. Część pierwsza*, przeł. A. Męczyński, PIW, Warszawa 1954.
- Stasiakiewicz Michał, *Twórczość i interakcja*, Wydawnictwo Naukowe UAM. Poznań 1999.
- Stern Daniel N., *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*, New York, Basic Books 1985.
- Styan John L., *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przeł. M. Sugiera, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków 1995.
- Szymajda Joanna, *Ciało tańczące – źródła estetycznej heterogeniczności*, „Kulturze Współczesnej” 2011, nr 3 (69)

- Szymajda Joanna, *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.
- Szymajda Joanna (red.) *Taniec w Europie po 1989. Communitas i Inny*, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2014.
- Szweykowski Zygmunt M. (red.), *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, PWM, Kraków 1958.
- Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1988.
- Tatarkiewicz Władysław, *Historia estetyki*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1985.
- Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
- Teske Andrzej, Teske Armina (przeł.), *Teksty kantat Jana Sebastiana Bacha w polskim przekładzie*, Lublin 2004.
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000.
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Akademia Muzyczna, Kraków 2003.
- Tomaszewski, Mieczysław, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna, Kraków 2005.
- Tompkins Philip K., *The Rhetorical Criticism of Non-Oratorical Works*, „Quarterly Journal of Speech” 55/1969.
- Tompkins Philip K., *Communication as Action: Introduction to Rhetoric and Communication*, Wadsworth Publishing Co Inc., Wadsworth 1982.
- Turner Victor, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. Irena Turska, PWM, Kraków 1983.
- Turska Irena, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, PWM, Kraków 1962.
- Turska Irena, *Taniec w Polsce. 1945-1960*, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, Warszawa 1962.
- Wachowski Jacek, *Dramat – mit – tradycja. O transtekstualności w polskiej dramaturgii współczesnej*, Acarus, Poznań 1993.
- Welsch Wolfgang, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guczalska, Universitas, Kraków 2005.
- Wesołowski Franciszek, *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, „Zeszyty Naukowe. Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu”, 64/1995, s. 21-67.
- Wilson Mortimer, *The Rhetoric of Music Harmony, Counterpoint, Musical Form*, Forgotten Books, Lincoln 2012.
- Wipszycka Ewa, *Historia starożytnych Greków. T. 3, Okres hellenistyczny*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Wipszycka Ewa (red.), *Vademecum historyka starożytnej Grecji i Rzymu. Źródłoznawstwo starożytności klasycznej*, PWN, Warszawa 2001.

Wycichowska Paulina, *Choreologia: cenne narzędzie dla tancerza, choreografa i pedagoga tańca*, „Studia Choreologica”, vol. XIV, Poznań 2013.

Wysocka Tacjana, *Dzieje baletu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

Zawistowski Piotr, *Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku*, „Z Praktycznych Zagadnień Pedagogiki Muzycznej. Zeszyt Naukowy Filii AMFC 2”, Białystok 2003.

Ziomek Jerzy, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

Ziomek Jerzy, *Retoryka opisowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990.

Ziomek Jerzy, *Semiotyczne problemy sztuki teatru*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 2 (26)/1976, s. 9-27.