

Magdalena Zamorska

Performatywność procesu twórczego i jego neurobiologiczne podstawy

[271]¹ W swoim tekście spróbuję zmierzyć się wstępnie z dwoma zagadnieniami: po pierwsze, czy kategorie funkcjonujące w ramach estetyki performatywności Eriki Fischer-Lichte można wykorzystać do interpretacji procesu twórczego (treningu, pracy warsztatowej, studyjnej, laboratoryjnej, tzw. backstage'u)?; po drugie, jak odkrycia współczesnej neurobiologii mogą uzupełnić powyższą analizę?

Model treningu, do którego się odnoszę w tekście, rekonstruowałam na podstawie własnej praktyki warsztatowej oraz wywiadów z artystami (wiedza deklaratywna). Oczywiście tancerze butō zwykle nie analizują ani nie werbalizują procesów i zjawisk obecnych w ich praktyce, posługują się natomiast ukrytą wiedzą operacyjną.

Proces twórczy określiłam jako „performans prywatny” (od „performansu publicznego” różni go nieobecność widza/odbiorcy/obserwatora). Badałam procesualną strukturę performansu prywatnego butō, wyróżniając trzy główne fazy: „intro”, „podążanie” i „wcielanie”. W pierwszej z nich (intro) tancerze, poprzez trening wytrzymałościowy oraz trening uważności, próbują osiągnąć stan obecności totalnej (o niej dalej). Podczas kolejnych dwóch faz badają własne ciała-umysły, pod kątem zapisanych w nich treści, bądź też ucieleśniają treści zewnętrzne (obrazy mentalne). I tak w fazie drugiej tancerz eksploruje bodźce płynące z wnętrza ciała i z zewnątrz, natomiast rdzeń fazy trzeciej stanowi proces ideokinezy, którego podłożem są reakcje ideomotoryczne i ideodynamiczne organizmu. Tak skonstruowany trening pozwala tancerzom dokonać aktu autotransformacji na wielu poziomach: biologicznym, fizycznym, psychicznym, energetycznym. Butōcy wpływają na sferę afektu, wyobrażeń oraz na motorykę swojego organizmu, modyfikując funkcjonowanie własnego (także autonomicznego!) układu nerwowego. Dlatego ważnym uzupełnieniem analiz kulturoznawczych i performatywnych są badania [272] interdyscyplinarne, pozwalające uwzględnić podstawy neurobiologiczne zachodzących procesów.

Wracając do wątku podstawowego: Erika Fischer-Lichte czyni przedmiotem swoich dociekań performans rozumiany jako akt, w którym performerami są zarówno uczestnicy określani w klasycznej estetyce mianem „twórców” (wykonawcy: aktorzy, tancerze), jak i ci,

¹ Początki stron w wersji oryginalnej.

których nazywa się „odbiorcami” (wizywie). Wykonawcy i widzowie wzajemnie zwrotnie modyfikują swoje działania, i właśnie ten proces sprawia, że widzów można określić mianem performerów. Ciągły zwrotny proces interakcji i wzajemnej stymulacji pomiędzy performerami badaczka nazywa autopojetyczną pętlą feedbacku.

Analizując zagadnienie specyficznej współobecności oraz proces tworzenia znaczeń, Fischer-Lichte wyróżnia kategorie ciała fenomenalnego i ciała semiotycznego. To pierwsze charakteryzuje szczególny rodzaj obecności „tu i teraz”, jest natarczywie obecne, autoteliczne, nieintencjonalne, nie jest nośnikiem żadnych znaczeń. Podczas przedstawienia „fenomenalne ciało każdego uczestnika z właściwymi sobie fizjologicznymi, afektywnymi, energetycznymi i motorycznymi stanami, oddziałuje bezpośrednio na fenomenalne ciała pozostałych, wywołując w nich specyficzne stany fizjologiczne, afektywne, energetyczne i motoryczne”². Natomiast ciało semiotyczne jako nośnik znaczenia odsyła do tego, co znajduje się poza nim, do tego, na co ciało jedynie „wskazuje”. W sztukach performatywnych z ciałem semiotycznym mamy do czynienia wtedy, gdy wykonawca ucieleśnia pewną rzeczywistość, w którą wprowadza widza za pomocą rozmaitych praktyk i strategii. W ciele semiotycznym zakotwiczone są wszelkie znaczenia, a treści „przelewają się” z naczynia, jakim jest wykonawca, do naczynia, jakim jest widz.

W tym artykule spróbuję odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób te kategorie (ciała fenomenalnego, semiotycznego, a także emergencji znaczeń, którym to zjawiskiem zajmę się w ostatniej części artykułu), można odnieść do procesu twórczego, do działań performerów „nie wystawianych na pokaz”, pozbawionych fundamentalnej dla analizy przedstawienia (tu: performansu publicznego) zwrotnej relacji z widzem.

Kto zatem w performansie prywatnym doświadcza specyficznej obecności ciała fenomenalnego? W procesie twórczym performer [273] pracujący z ciałem jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem swojego aktu. Jest „ptakiem-dziobiącym i ptakiem-patrzącym”, jak to określał Jerzy Grotowski³. Na przykład w japońskim teatrze nō i kyōgen istnieje specjalna aktorska technika patrzenia, tak zwane spojrzenie oderwane (*riken-no ken*)⁴, spojrzenie z zewnątrz. By je osiągnąć, aktor musi być jednocześnie zaangażowany i oderwany. Yoshi Oida (aktor kyōgen) opowiada, że zgodnie z zaleceniem swojego nauczyciela próbował uzyskać spojrzenie z zewnątrz, będąc pewien, że punkt obserwacyjny należy umieścić gdzieś na

² E. Fischer-Lichte, *Czym jest przedstawienie w kulturze performansów? Próba definicji*, „Didaskalia” 2008, nr 88, s. 67.

³ Por. J. Grotowski, *Performer*, w: *idem, Teksty z lat 1965–1969*, J. Degler, Z. Osiński (red.), Wrocław 1990, s. 216.

⁴ E. Żeromska, *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, t. 1, Warszawa 2010, s. 329.

widowni. Ale po latach stwierdził, że położony jest on z tyłu, za nim. „Obserwuję samego siebie w grze jakby spoza mojej głowy. Okura [nauczyciel] na to zaśmiał się i odrzekł: – Tak. Twoje prawdziwe ja obserwuje cię z tyłu”⁵. Podobnie podczas treningu ciało i umysł zostają operacyjnie rozdzielone. Świadomość tancerza butō przebywa jednocześnie w ciele, badając zapis jego pamięci lub utożsamiając z kolejnymi wyobrażeniami (postaciami, obiektami, zjawiskami), i poza ciałem, skąd obserwuje proces transformacji. A zatem można powiedzieć, że to sam performer doświadcza specyficznej obecności swojego własnego ciała fenomenalnego.

Performer podczas treningu może świadomie intensyfikować tę obecność, stosując w tym celu różne techniki. Badani przeze mnie tancerze butō dążą do zmiany stanu świadomości; docelowy stan jest w klasycznym butō określany japońskim terminem *butō-tai* (czyli ciało-butō). Ja (za Sylwią Hanff i Tomaszem Bazanem, polskimi butōkami) będę go nazywać obecnością totalną. Cechuje ją niecodzienna świadomość osadzenia w rzeczywistości, bycie tu-i-teraz. Tancerze opisują swoje doświadczenia, używając różnych określeń obejmujących zmiany stanu świadomości (np. świadomość poszerzona, nieróżnicująca, bycie tu-i-teraz), poczucie wyjątkowego otwarcia na rzeczywistość (gotowość, pasywna percepcja, dyspersja uwagi) oraz wyjątkowego skupienia (uwaga, czujność, ugruntowanie, rozproszone skupienie, koncentracja energii), odczuwanie pustki (stan zero, stan neutralny, bycie pustym naczyniem) czy przekroczenie codziennego Ja (zawieszenie indywidualnej tożsamości, zawieszenie refleksji, wykracza[274]nie poza poziom kontroli, świadomych decyzji, kalkulacji). Jest to sposób doświadczania świata niedualny, ale z wykorzystaniem ciała (które w neurobiologii bywa rozumiane jako „mapa stymulacji sensorycznej”). Efektem może być stan przepływu (*flow*)⁶, stan świadomości przypominający lekki trans, doświadczenie szczytowe⁷, ekstaza lub (o czym dalej) stan umysłu niemowlęcia.

Jak osiągnąć stan obecności totalnej? W butō najważniejszymi i najbardziej charakterystycznymi metodami stosowanymi w fazie intro procesu twórczego są trening wytrzymałościowy oraz trening uważności. Oczywiście tancerz nie musi ich obydwu stosować. W ramach treningu wytrzymałościowego mogą się pojawić następujące praktyki: intensywna rozgrzewka fizyczna pozwalająca zbadać granice wytrzymałości lub je przekroczyć (np. długotrwałe podskakiwanie w miejscu, upadanie i wstawanie, bieg

⁵ Y. Oida, L. Marshall, *An Actor Afloat*, London 1992, s. 40, cyt. za: J. Rodowicz, *Boski dwumian. Przenikanie rzeczywistości w teatrze nō*, Wrocław 2009, s. 187.

⁶ Por. M. Csikszentmihalyi, *Przeływ. Psychologia optymalnego doświadczenia*, przeł. M. Wajda-Kacmajor, Warszawa 2005.

⁷ Por. A. Maslow, *W stronę psychologii istnienia*, przeł. I. Wyrzykowska, Warszawa 1986.

długodystansowy), co można określić mianem doprowadzania organizmu do stanu kryzysu. Natomiast w treningu uważności pojawiają się: praca z oddechem, przeponą, której celem jest odblokowywanie przepływu energii, uwrażliwienie sensoryczne (czyli zwiększanie świadomości ekstero- i proprioceptywnej), bieg medytacyjny, czy też klasyczny dla butō *zero walk* (rodzaj „medytacji w ruchu”, której elementami są koncentracja, rozluźnienie ciała oraz patrzenie szerokokątne). Na tym etapie tancerze korzystają z praktyk zaczerpniętych z różnych dyscyplin psychofizycznych (*bodymind disciplines*⁸), takich jak joga, sztuki walki, zazen, BMC *etc.* Efektem obu rodzajów treningu jest zmiana jakości funkcjonowania organizmu na wielu poziomach – neurofizjologicznym, hormonalnym, a co za tym idzie percepcyjnym, afektywnym, energetycznym i motorycznym. Performer butō nie tylko więc doświadcza specyficznej obecności swojego ciała, ale również stosuje strategie, których celem jest intensyfikacja tego doświadczenia.

Czy jednak podczas performansu prywatnego tancerz wytwarza znaczenia? A jeśli tak, to jak to się odbywa? Artysta butō pracuje z zapisanymi w ciele treściami i z ucieleśnianymi obrazami. Punktem wyjścia dla tej pracy jest stan obecności totalnej charakteryzujący się między innymi klarownością postrzegania, zdolnością do polifonicznej percepcji i poczu[275]ciem zanurzenia w świecie. Wyjątkowa wrażliwość sensoryczna obejmuje zarówno eksterocepcję, jak i interocepcję – tancerz eksploruje bodźce płynące z wnętrza ciała i ze świata zewnętrznego. Do świadomości docierają impulsy, które w „codziennym szumie” zostałyby zredukowane jako nieistotne, impulsy wypierane, doznania nietypowe, a nawet przerażające, a także materiał gromadzony w pamięci ciała. Następuje otwarcie na to, co niespodziewane, na obrazy subiektywne (indywidualne) i intersubiektywne (obrazy archetypowe). Tancerz bada różne stany ciała-umysłu i procesy percepcyjne. Reaguje spontanicznie, pozarefleksyjnie, niewolicjonalnie. „Uruchamiają się” treści zapisane w materii ciała, w pamięci ciała, pojawiają się wspomnienia z okresu przedwerbalnego, gdy człowiek jako jednostka (w procesie ontogenezy) i jako gatunek (w procesie filogenezy) nie wykształcił jeszcze systemu symbolizowania.

Jak w tym kontekście należy rozumieć „pamięć ciała”? Według twórcy teorii poziomów wspomnień Bruce’a Perry’ego, istnieją cztery rodzaje pamięci, „kodowane w różnych strukturach mózgu”⁹. Mózg ludzki jest zbudowany hierarchicznie, można wyróżnić struktury względnie proste, działające bez udziału świadomości (pień mózgu, śródmózgowie), bardziej złożone (układ limbiczny: hipokamp, ciało migdałowate) i struktury złożone,

⁸ Por. *The Illustrated Encyclopedia of Body-Mind Disciplines*, N. Allison (ed.), New York 1999.

⁹ O. Sakson-Obada, *Pamięć ciała. Ja cielesne w relacji przywiązania i w traumie*, Warszawa, 2009, s. 82.

związane ze świadomym myśleniem (kora mózgowa). „W ramach każdej struktury jest możliwa pamięć doświadczenia w postaci neuronalnego wzorca aktywności”¹⁰. Każdy poziom charakteryzuje specyficzny rodzaj pamięci; na każdym z nich jest dokonywana analiza – począwszy od struktur niższego rzędu, na tych bardziej złożonych skończywszy. Na każdym z poziomów analiza danych przebiega inaczej i wzbudza odmienne reakcje organizmu. Perry wyróżnia cztery rodzaje pamięci: pamięć stanu, pamięć motoryczną, pamięć emocji i pamięć poznawczą. Pamięć stanu jest zlokalizowana w pniu mózgu, „koduje ciśnienie tętnicze, rytm serca czy częstość oddechów w momencie sytuacji traumatycznej”¹¹. Pamięć motoryczno-przedśionkowa ulokowana w śródmózgowiu zawiera informacje związane z położeniem ciała. Pamięć emocjonalna umiejscowiona w systemie limbicznym koduje stan emocjonalny. Natomiast pamięć poznawcza związana z korą mózgu zajmuje się zapisem doświadczenia w postaci słów [276] oraz łączy poszczególne informacje zakodowane w powyższych „pamięciach” w wiązki wspomnieniowe.

Treść zapisana w każdym z typów pamięci może aktywować się pod wpływem bodźca kojarzonego z silnym przeżyciem, które miało miejsce w momencie powstawania danego zapisu (nazywa się to *state-bound memory*, pamięcią skojarzoną z określonym stanem)¹². Człowiek świadomie i celowo może uzyskać dostęp jedynie do najbardziej złożonej pamięci poznawczej (to nasza pamięć deklaratywna). Jednak gdy znajdzie się w stanie analogicznym do tego, w jakim znajdował się podczas jakiegoś wypartego później doświadczenia, lub gdy pojawi się bodziec powiązany z tymże doświadczeniem, organizm reaguje automatycznie. Reakcje będące wynikiem pobudzenia pnia mózgu, śródmózgowia i systemu limbicznego nie są powiązane w spójną i czytelną całość. Poprzez izolowane uaktywnianie się poszczególnych rodzajów pamięci (zapisanych w pamięci ciała, a nie pamięci poznawczej) można dotrzeć do wspomnień, których inaczej nie sposób sobie przywołać.

Pamięć ciała gromadzi informacje dotyczące specyficznych doznań somatosensorycznych, czy stanów emocjonalnych. Możliwe staje się odtworzenie doświadczeń z okresu przedwerbalnego związanych z okresami prenatalnym, okołoporodowym i niemowlęcym oraz ze zmienionymi stanami świadomości, będącymi efektem perturbacji na poziomie fizjologicznym, takimi jak „długotrwałe pozbawienie snu, głodowanie, brak tlenu, narkoza, stan odurzenia alkoholowego, środkami psychotropowymi

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, s. 84.

¹² Por. *Ibidem*, s. 82–83.

lub różne stany wywołane tańcem, treningiem duchowym, deprawacją sensoryczną¹³. W procesie twórczym, inaczej niż w psychosomatoterapii, pozyskiwanie danych z pamięci ciała nie służy zrozumieniu własnych codziennych motywacji ani nie jest ukierunkowane na żaden terapeutyczny cel. Tancerz sięga do pamięci ciała, by pozyskać materiał do twórczego przetwarzania.

Drugim rodzajem treści (obok zapisu z pamięci ciała) wprowadzonym w ruch przez tancerza butō są obrazy mentalne (wyobrażenia). Artyści nie tylko wykorzystują stworzone i zanotowane przez twórcę butō Tatsumiego Hijikatę, zachowane przez jego kontynuatorów, klasyczne serie wyobra[277]żeń w postaci *butō-fu* (czyli zapisu lub notacji butō), sugestywne obrazy pojawiające się z zewnątrz, ale również samodzielnie konstruują różne obrazy mentalne. Te z kolei komunikowane werbalnie mogą być konkretne (np. robak chodzący po brzuchu) lub metaforyczne (np. archaiczny stwór). Rolę obrazu mentalnego mogą pełnić też różne sytuacje, stany świadomości, konkretne obiekty czy materiały, z którymi tancerz tworzy więź, jednoczy się czy utożsamia, a także obrazy mające źródło w spontanicznie przyjmowanych przez ciało formach/kształtach.

Tancerz dąży do wyłączenia wolicjonalnej kontroli poruszeń i podąża za impulsem, nie podejmując decyzji dotyczących kolejnych ruchów. W ten sposób jego poruszeniami kierują procesy niekontrolowane przez organizującą doświadczenie świadomość. Świadomość ruchu pojawia się *post factum*, czyniąc poniekąd z tańczącego „obserwatora” własnych poruszeń.

Idea wcielania obrazów mentalnych nie była w Japonii Hijikaty niczym nowym. W języku japońskim funkcjonuje termin *omoi*, który „oznacza myśl, koncept, wyobrażenie, intencję *etc.* Trudno podać precyzyjną definicję tego słowa, ale generalnie dotyczy ono wszystkiego tego, co celowo lub przypadkiem pojawia się w naszych głowach”¹⁴. Proces wcielania różnorodnych *omoi* pojawia się zarówno w teatrze nō, jak i praktyce koanowej funkcjonującej w niektórych szkołach buddyźmu Zen.

Technika „wcielania obrazów mentalnych” nie tylko nie jest oryginalnym pomysłem Hijikaty, ale też nie jest tradycją źródłowo japońską – była stosowana w wielu kulturach od tysięcy lat¹⁵. W XX wieku praktyka ta została nazwana ideokinezą. Można ją zdefiniować jako świadome dokonywanie zmian na poziomie fizyczno-biologicznym za pomocą obrazów

¹³ T. Kasai, *New Understandings of Butō Creation and Creative Autopoietic Butō – From Subconscious Hidden Observer to Perturbation of Body-Mind System*, „Bulletin of the Faculty of Humanities” 2009, 86, s. 26.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Krótka historia dyscypliny: E. Franklin, *Świadomość ciała. Wykorzystanie obrazów mentalnych w pedagogice ruchu*, przeł. Z. Zembaty, Warszawa 2007, s. 23–33.

mentalnych. Oczywiście termin „obraz mentalny” odnosi się nie tylko do wyobrażeń wzrokowych, ale również pochodnych innych modalności zmysłowych. Ideokinezyjologia, czyli nauka o możliwości „wykorzystania obrazów mentalnych (*images*), by poprawić wzorzec funkcjonowania mięśni (*muscle patterns*)”¹⁶ rozwinęła się w XX wieku za sprawą Mabel E. Todd, Barbary Clark i Lulu Sweigard. Sweigard zdefiniowała ideokinezę, jako „wielokrotne wyobrażanie sobie sekwencji ruchów bez zamierzonego wysiłku fizycznego”¹⁷. W pracy tego rodzaju ruch ciała nie powinien automatycznie odzwierciedlać danego wyobrażenia.

W przypadku pracy z obrazem mentalnym mającej na celu inicjację ruchu (czyli tej, którą wykorzystuje się w *butō*) interesuje nas to, co zwie się ruchem „wyciekającym”. Cóż to znaczy? Jeszcze przed pojawieniem się w świadomości decyzji o wykonaniu ruchu mózg jest zaangażowany w przygotowanie motorycznych procesów (tworzy rodzaj ich mapy). Aktywizuje sieć tzw. neuronów reprezentujących działanie, które wysyłają informację o konieczności przygotowania reakcji motorycznej (mięśniowej). Proces ten określa się mianem wzbudzania potencjału motorycznego. Jego konsekwencją nie musi być ruch. Mózg zwykle wysyła odpowiedni komunikat, sprawiając, że ruch nie „wycieka” poza wyobraźnię, i z tym właśnie mamy do czynienia w przypadku klasycznej ideokinezyjologii. Aby powstrzymać aktywność mięśniową, kora mózgu aktywuje wyspecjalizowane aminokwasy. Jednak ten „sygnał hamujący aktywność ruchową podczas wyobrażania może zostać wybiórczo zablokowany”¹⁸.

Termin reakcja ideomotoryczna oznacza nieświadome wykonywanie mikroruchów i ruchów pod wpływem wyobrażeń, natomiast reakcja ideodynamiczna odnosi się do wszelkich, niekoniecznie motorycznych, reakcji organizmu – może to być przykładowo wydzielanie płynów (np. śliny na myśl o cytrynie). Obraz pojawiający się w umyśle wywołuje szereg reakcji, które mają swoje odzwierciedlenie w procesach cielesnych (między innymi motorycznych). Nasze ciało poprzez ruch nieświadomie odzwierciedla stworzone w umyśle żywe obrazy. W *butō* ciało staje się „pustym naczyniem”, „skorupą”. Przez ten elastyczny „pojemnik” przelewają się różne treści (wspomnienia, wyobrażenia), a ciało przyjmuje adekwatną formę. „Ruch” treści indukuje ruch ciała, taniec. W ten oto sposób tancerz/performer wytwarza ciało semiotyczne nasycone znaczeniami czytelnymi jedynie dla

¹⁶ A. Bernard, *An Introduction to Ideokinesis*, w: A. Bernard, W. Steimüller, U. Stricker, *Ideokinesis: A Creative Approach to Human Movement and Body Alignment*, Berkeley 2006.

¹⁷ L. Sweigard, *Human Movement Potential: Its Ideokinetic facilitation*, New York 1978, s. 187.

¹⁸ B. Bałaj, *Umysłowa symulacja z wykorzystaniem wyobraźni motorycznej. Przegląd teorii i badań*, w: *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, P. Francuz (red.), Warszawa 2007, s. 231.

niego samego. Skojarzenia są nieracjonalne i całkowicie nieprzewidywalne, a znaczenia subiektywne, prywatne.

Warto na koniec rozważyć kwestię emergencji znaczeń w – pozbawionym widza – procesie twórczym. Fischer-Lichte czyni emergencję znaczeń [279] jedną z centralnych kategorii performatywności. W klasycznym porządku reprezentacji percepcja jest nakierowana na pewien założony cel. Natomiast w ramach porządku obecności oscylująca percepcja kieruje uwagę widza/uczestnika to na fenomenalną współobecność performujących, to na jego własne nieprzewidywalne ciągi asocjacyjne. „Proces percepcji przebiega w tym sensie całkowicie jako proces emergencji”¹⁹, znaczenia pojawiają się i fluktuują. Ich twórcą jest widz.

Tworzący artysta, jak już wyjaśniałam na początku, przejmuje na etapie procesu twórczego rolę „widza”. Podczas performansu prywatnego tancerze docierają do treści zapisanych w pamięci ciała. Uruchamiają je poprzez cielesne odtworzenie/powtórzenie. Czym zatem jest to cielesne odtworzenie treści? Artysta nie ma dostępu do pełnego „tekstu” stanowiącego prawzór aktualnych poruszeń (jak pisałam, często nie dociera do złożonej korowej pamięci poznawczej). Dlatego z pewnością nie mamy do czynienia z „inscenizacją”, w której ciało pełniłoby rolę sceny, a właśnie z performansem, z performatywnym wytwarzaniem znaczeń. Niezwykłe stany ciała i umysłu będące efektem uruchomienia zapoznanych/wypartych treści jawią się artyście przede wszystkim jako konkretne doznania, a jednocześnie obrastają we wszelkie późniejsze (niż „wspominane” doświadczenie) konteksty i są źródłem szeregu „asocjacji, wyobrażeń, myśli, wspomnień i uczuć”²⁰, w żadnym więc razie nie można tego procesu traktować jako prostego liniowego odtwarzania.

Natomiast w przypadku ucieleśniania obrazów mentalnych pojawia się proces o przeciwnym wektorze. Pewne tworzone mentalnie, założone treści (wyobrażenia, obrazy, *omoi*) zagnieżdżają się w ciele artysty. Mamy do czynienia z desemantyzacją: artysta nie próbuje rozumieć ani interpretować tychże obrazów, ale traktuje je „jako coś prawdziwego [...] Rzeczy oznaczają to, czym są, albo też to, jako co się pojawiają. Postrzegać coś jako coś to postrzegać coś jako znaczące. W akcie autoreferencji materialność, znaczący i znaczący stają się jednym i tym samym”²¹. Obraz mentalny „skrzydło orła” staje się skrzydłem orła, przekształcając ramię tancerza w skrzydło, a jego samego – w orła (choć równie ucieleśniony może zostać martwy ptak ze złamanym skrzydłem czy nawet pegaz).

¹⁹ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 241.

²⁰ *Ibidem*, s. 226.

²¹ *Ibidem*, s. 227.

[280] Podsumowując, praktyki pozyskiwania treści z pamięci ciała oraz ucieleśniania obrazów przynależą do porządku obecności. W obu z nich asocjacyjne znaczenia ukierunkowują percepcję na pewne określone odczucia/poczucia, a te z kolei rodzą dalsze skojarzenia.

Artyści „dzięki specjalnym technikom i praktykom podporządkowują sobie przestrzeń i na swoją cielesną obecność kierują całą uwagę widzów”²². Te właśnie techniki i praktyki są testowane i doskonalone w procesie twórczym – podczas performansu prywatnego. Później, już w trakcie performansu publicznego okażą się skuteczne, dzięki znajomości funkcjonowania organizmu ludzkiego na poziomie neurobiologicznym. Jak twierdzą Vilayanur Ramachandran i William Hirstein, badacze biologicznych podstaw doświadczeń estetycznych, „artysta to «nieświadomy neurobiolog», a dzieło sztuki to «superbodziec», pobudzający określone moduły funkcjonalne w mózgu widza”²³. Ludzkie zbiorowości tworzą dzięki neuronom lustrzanym żywą sieć, wehikułem przepływu jest empatia neurobiologiczna, ale to już osobne zagadnienie.

Bibliografia

Achterberg J., *Imagery in Healing*, Boston 1985.

Bałaj B., *Umysłowa symulacja z wykorzystaniem wyobraźni motorycznej. Przegląd teorii i badań*, w: *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, P. Francuz (red.), Warszawa 2007.

Bernard A., *An Introduction to Ideokinesis*, w: A. Bernard, W. Steinmüller, U. Stricker, *Ideokinesis: A Creative Approach to Human Movement and Body Alignment*, Berkeley 2006.

Csikszentmihalyi M., *Przepływ. Psychologia optymalnego doświadczenia*, przeł. M. Wajda-Kacmajor, Warszawa 2005.

Csórdas Th. J., *Somatic Modes of Attention*, „Cultural Antropology” 1993, 8 (2), s. 135–156.

Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

Fischer-Lichte E., *Czym jest przedstawienie w kulturze performansów? Próba definicji*, „Didaskalia” 2008, nr 88, s. 65–71.

²² E. Fischer-Lichte, *Czym jest...*, *op. cit.*, s. 67.

²³ Cyt. za: P. Markiewicz, P. Przybysz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, w: *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, P. Francuz (red.), Warszawa 2007, s. 114.

- Franklin E., *Świadomość ciała. Wykorzystanie obrazów mentalnych w pedagogice ruchu*,
przeł. Z. Zembaty, Warszawa 2007.
- Grotowski J., *Performer*, w: *idem, Teksty z lat 1965–1969*, J. Degler, Z. Osiński (red.),
Wrocław 1990.
- Kasai T., *New Understandings of Butō Creation and Creative Autopoietic Butō – From
Subconscious Hidden Observer to Perturbation of Body-Mind System*, „Bulletin of the
Faculty of Humanities” 2009, 86, s. 21–36.
- Markiewicz P., Przybysz P., *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, w:
Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią, P. Francuz (red.), Warszawa
2007.
- Maslow A., *W stronę psychologii istnienia*, przeł. I. Wyrzykowska, Warszawa 1986.
- Mond-Kozłowska W., *Przekraczanie sztuki w metafizycznym doświadczeniu tańca*, Kraków
2010.
- Oida Y., Marshall L., *An Actor Afloat*, London 1992.
- Rodowicz J., *Boski dwumian. Przenikanie rzeczywistości w teatrze nō*, Wrocław 2009.
- Sakson-Obada O., *Pamięć ciała. Ja cielesne w relacji przywiązania i w traumie*, Warszawa
2009.
- Sweigard L., *Human Movement Potential: Its Ideokinetic facilitation*, New York 1978.
- The Illustrated Encyclopedia of Body-Mind Disciplines*, N. Allison (ed.), New York 1999.
- Żeromska E., *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, t. 1, Warszawa 2010.