

ANNA WOLANIN\*  
(Uniwersytet Jagielloński)

**Ciało jest tańcem, taniec jest ciałem.  
Wprowadzenie do analizy tybetańskiego tańca sakralnego  
z perspektywy fenomenologii egzystencjalnej  
Sondry Horton Fraleigh**

STRESZCZENIE

Celem niniejszego tekstu jest ukazanie zasadności stosowania perspektywy fenomenologii egzystencjalnej Sondry Horton Fraleigh do analizy tybetańskiego tańca sakralnego. W pierwszej części artykułu przedstawiam filozofię Fraleigh, ze szczególnym uwzględnieniem koncepcji ciała doznającego (*lived body*), problemu doświadczenia tanecznego i terapeutycznego wymiaru tańca. W drugiej części dokonuję porównania fenomenologii egzystencjalnej Fraleigh z buddyzmem i rozumieniem tańca czam (*'cham*) w kulturze tybetańskiej. Wskazując na łączące je podobieństwa, uzasadniam słuszność wyboru tej metodologii do analizy tybetańskiego tańca sakralnego.

SŁOWA KLUCZOWE

taniec tybetański, fenomenologia egzystencjalna, Sondra H. Fraleigh, ciało doznające, filozofia tańca, kultura tybetańska, sztuki performatywne, czam

WPROWADZENIE

Sondra Horton Fraleigh jest filozofką, tancerką i terapeutką, która znacząco przyczyniła się zarówno do rozwoju teorii tańca, jak i jego aspektu praktycznego. Na polu naukowym jej działalność zaowocowała wypracowaniem interesującego podejścia do badań nad tańcem – fenomenologii egzystencjalnej

---

\* Instytut Filozofii  
Uniwersytet Jagielloński  
e-mail: a.wolanin@wp.pl

wzbogaconej o elementy filozofii greckiej, myśli Wschodu (w tym buddyzmu), a także o poglądy filozofów zachodnich, takich jak Maurice Merleau-Ponty, Henri Bergson, Edmund Husserl, Nelson Goodman, Francis Sparshott i inni.

Fraleigh zwróciła się w stronę fenomenologii w ujęciu zaprezentowanym przede wszystkim przez Maurice Merleau-Ponty'ego<sup>1</sup>, gdyż uznała ją za najlepszą metodę służącą badaniu doświadczenia podmiotu, czyli w tym wypadku tancerza, choreografa, terapeuty. W swoich pracach zaproponowała trzypunktowy program, mający ułatwić prowadzenie badań nad tańcem. Zakładał on (1) przeanalizowanie jednostkowych i wspólnych doświadczeń w tańcu<sup>2</sup>, (2) potraktowanie tańca jako sposobu na osiągnięcie wiedzy o człowieku i świecie oraz (3) refleksję nad tym, jak ludzka świadomość łączy nas z naturą<sup>3</sup>.

Perspektywa fenomenologii egzystencjalnej jest dla Fraleigh perspektywą świadomości, która konstatuje swoje zakorzenienie w ciele doznającym, doświadczając tym samym własnego bytu od wewnątrz, ale zarazem nie tracąc kontaktu ze światem zewnętrznym<sup>4</sup>. Wykorzystuje ona w swojej pracy redukcję fenomenologiczną<sup>5</sup> w celu usunięcia powszechnie podtrzymywanych

<sup>1</sup> Zadaniem fenomenologii wedle M. Merleau-Ponty'ego jest zrozumienie naszej podstawowej relacji do świata. Autor podkreśla konieczność dokonywania fenomenologicznej redukcji, ale jej celem nie jest porzucenie świata na rzecz czystej świadomości, ale uwidocznienie naszych z nim powiązań. Również poszukiwanie esencji świata nie oznacza poszukiwania jednej idei, która mogłaby być następnie zredukowana do tematu dyskursu, ale szukanie czegoś, co jest nieuświadomionym faktem dla nas samych na długo przed jakąkolwiek tematyzacją. Istotnym założeniem w filozofii Merleau-Ponty'ego, które potem znajdzie też swoje odzwierciedlenie u Fraleigh, jest mocne podkreślenie nierozdzielności wnętrza i zewnątrz i niemożności „wyrwania” podmiotu ze świata: „cały świat jest wewnątrz mnie i ja cały jestem na zewnątrz siebie” – pisze francuski filozof, podkreślając tym samym swoje „zakorzenienie” w świecie (M. Merleau-Ponty, *Phenomenologie de la perception*, Paris 1945, s. vi-xvi, 466–467).

<sup>2</sup> Efektem miało być opracowanie metody wypowiadania się o tańcu i somatosensorycznym doświadczeniu.

<sup>3</sup> S. H. Fraleigh, *Consciousness Matters*, “Dance Faculty Publications” 2000, Vol. 7, No. 1, s. 53–55.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 57 i n.

<sup>5</sup> W ujęciu Edmunda Husserla redukcja polega na wzięciu świata w nawias (odrzuconiu powszechnie podtrzymywanych odgórnych założeń) i ograniczeniu się do tego, co nam faktycznie dane, czyli zjawiska/fenomenu. Po zastosowaniu takiej metody byt traci swą samoistość i staje się sensem tworzonym w przebiegach świadomości: bytem intencjonalnie przedstawionym. Tym samym Husserl poprzez redukcję rozumiał analizę korelacji pomiędzy podmiotowością i światem (O. Höffe, *Mala historia filozofii*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 2008, s. 220–221). Merleau-Ponty zwraca natomiast uwagę, że charakterystyczną cechą

i zaciemniających nasze rozumienie poglądów, które uniemożliwiają nam dotarcie do prawdy o nas samych i otaczającym nas świecie. W odniesieniu do tańca redukcja polega na powstrzymaniu się od przyjmowania popularnego przekonania, wedle którego jest on jedynie formą samowyznania. Efektem tak pojmowanej redukcji ma być dotarcie do istoty tańca i doświadczenie „ja”, które jest kreowane, wyrażane i doznawane poprzez ruch taneczny.

Aby ukazać zasadność stosowania takiej perspektywy do analizy tybetańskiego tańca czam (*'cham*), artykuł został podzielony na dwie części. W pierwszej skupiam się na kluczowych elementach filozofii Fraleigh. Są to przede wszystkim nawiązująca bezpośrednio do Merleau-Ponty'ego koncepcja ciała doznającego, kwestia doświadczenia w tańcu oraz wymiar terapeutyczny tańca.

Następnie przechodzę do omówienia analogii między filozofią Fraleigh a fundamentalnymi założeniami buddyzmu i tybetańskiego tańca czam. Ze względu na ograniczoność miejsca zrezygnowałam z przybliżania filozofii buddyjskiej i szczegółowego opisu tańca tybetańskiego, uznawszy, że są to tematy zbyt obszerne, aby można je tu było przedstawić w sposób satysfakcjonujący. Ponadto, o ile fenomenologia Fraleigh jest nurtem nowym i ciągle słabo znanym w naszym kraju, o tyle buddyzm cieszy się stale rosnącą popularnością w środowiskach zarówno akademików, jak i praktyków. Dzięki temu zainteresowany czytelnik będzie mógł z łatwością uzupełnić lub poszerzyć swą wiedzę, sięgając do opracowań, z których kilka zamieściłam w bibliografii.

Jeśli chodzi o taniec czam, to ograniczę się do zaznaczenia, że wywodzi się on z rdzennych wierzeń bonu (*bon*) wzbogaconych o symbolikę i koncepcje zaczerpnięte z buddyzmu. Stanowi zwieńczenie większości ważnych świąt religijnych i sezonowych wyznaczanych zgodnie z kalendarzem lunarnym, takich jak nowy rok – losar (*lo gsar*) czy intronizacja nowego tulku (*sprul sku*). Służy też usunięciu wszelkich przeciwności, a czasami bywa wystawiany na życzenie sponsora. W alegoryczny sposób przedstawia on walkę z demonem, który może być rozumiany na kilka sposobów: jako personifikacja przeszkadzających stanów umysłu i emocji, toksycznych relacji międzyludzkich lub klęsk naturalnych. Celem przedstawienia jest pokonanie wszelkich szeroko rozumianych negatywności (*sgrib*) oraz przyciągnięcie pomyślności (*bskra shis*).

---

redukcji jest niemożność doprowadzenia jej do końca. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest zdaniem Francuza nasze zakorzenienie w świecie (M. Merleau-Ponty, *Phenomenologie...*, op. cit., s. viii).

Funkcje, jakie pełni taniec sakralny w Tybecie, można podzielić na dwie kategorie:

- „pospolite”, czyli związane ze zdobyciem wiedzy pomocnej w zapewnieniu wygodnego życia tu i teraz, sprawnym funkcjonowaniem społeczeństwa i poprawieniem/rozwinieniem właściwych relacji międzyludzkich,
- pozaświatowe – nakierowane na osiągnięcie ideału soteriologicznego, czyli stanu buddy.

Aby uniknąć zamieszania, wszelkie pojawiające się w tym tekście odwołania do tańca tybetańskiego będą się odnosić do jego jednej, wybranej formy – czamu. Zwracam jednak uwagę na fakt, że proponowana metodologia może być z powodzeniem zastosowana również do innych typów tańca tybetańskiego, w tym świeckich<sup>6</sup>.

## CIAŁO DOZNAJĄCE (*LIVED BODY*)

Egzystencjalny atak na prymat umysłu wysunął na pierwszy plan koncepcję ciała jako żyjącego (lub doświadczającego) w działaniu. Odrzucono jego wizerunek jako pasywnego, receptywnego obiektu, traktowanego instrumentalnie, a próbowano ustanowić ciało jako fundamentalnie aktywne.

Maurice Merleau-Ponty w wydanej w 1945 roku *Phénoménologie de la perception* ukuł pojęcie „ciała doznającego”<sup>7</sup>, które stało się w środowisku fenomenologicznym obowiązującą kategorią epistemologiczną. *The lived body* z tytułu książki Fraleigh<sup>8</sup> wprost nawiązuje do tej koncepcji (*un corp propre*

<sup>6</sup> W Tybecie nigdy nie wykształcił się wyraźny podział na sferę sacrum i profanum. Tybetańczycy na każdym kroku starali się nawiązać bliski kontakt z otoczeniem, lokalnymi siłami i innymi członkami grupy społecznej, co miało im zapewnić powodzenie i przetrwanie. Przyczynę takiego stanu rzeczy można z pewnością upatrywać w dość trudnych klimatycznych warunkach panujących na Płaskowyżu Tybetańskim, a także w burzliwej historii kraju. Ciężka walka o przeżycie wraz z lokalnymi wierzeniami połączonymi z buddyzmem wpłynęły na niemożliwe praktycznie do odseparowania religijne i świeckie funkcje i formy tańca. Granica, jaką próbuje się między nimi wytyczyć, może być jedynie umowna. Każdy taniec operował w Tybecie na wielu płaszczyznach, bez względu na to, czy był przedstawiany w klasztorze przez mnichów, przez profesjonalnych aktorów (w rzadkich przypadkach), czy świeckich członków społeczności. Różnica polegała jedynie na rozłożeniu akcentów (A. Wolanin, *Funkcje tańca czam ('cham) w Tybecie. Perspektywa choreologii Judith Lynne Hanny*, „The Polish Journal of Arts and Culture” 2014, nr 11, s. 160–161).

<sup>7</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie...*, op. cit.

<sup>8</sup> S. H. Fraleigh, *Dance and Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh 1987.

lub *un corp vivant*<sup>9</sup>). Merleau-Ponty proponuje pogląd na ciało i duszę, które nie są oddzielone, ale przeplatają się ze sobą. Dusza wedle niego nie jest istotą samą w sobie, lecz raczej ewoluującym znaczeniem ciała: „ciało generalnie jest zgromadzeniem ścieżek już przemierzonych, mocy już ukonstytuowanych; ciało jest nabytą, dialektyczną podstawą, na której wyższa formacja jest realizowana, a dusza jest znaczeniem, które jest wtedy ustanawiane”<sup>10</sup>.

Rozdzielenie ich równałoby się zaprzestaniu istnienia. Dusza, jeżeli nie posiada środków ekspresji albo raczej środków aktualizacji, szybko przestaje być duszą. Ciało, które traci swoje znaczenie, przestaje być żyjącym ciałem i spada do rangi fizyczno-chemicznej masy. Merleau-Ponty przyznaje, że ciało nie zawsze ma znaczenie, a myśli nie zawsze znajdują się w stanie witalnej ekspresyjności, jednak ta forma dualizmu jest jedynie pozorna. Odrzucając radykalne rozdzielenie duszy i ciała pod względem substancjalnym, poszukuje pod powierzchnią dwoistości obszaru dialektycznej jedności<sup>11</sup>.

Jak pisze Fraleigh, ciało nie jest jedynie obiektem ani fizyczną masą. Słowo „ciało” może być co prawda użyte do opisanego czegoś fizycznego, ale wskazując na konkretne ciało, wskazuje się na życie w szerszym sensie, na zmienną całość zawierającą też identyfikację. Fizyczność zaś jest kategorią wiedzy<sup>12</sup>, która próbuje wyjaśnić to, co realne, obserwowalne i materialne i co odnosi się też do zachodzących procesów fizycznych<sup>13</sup>. Ciało nie jest zdeterminowane, ale kreowane przez indywidualne wybory i działania. Stanowi ciągłość z umysłem, który również jest przedmiotem czasowej zmiany, wzrostu i rozpadu oraz produktem doświadczeń, wyborów i wolnej woli.

Jeśli przez wolność rozumiemy niezależność od uwarunkowań, to byt ludzki z pewnością nie jest wolny. Wszyscy jesteśmy bowiem przedmiotem oddziaływań czynników fizycznych, społecznych, kulturowych, ekonomicznych, politycznych itd. Wolność dotyczy tego, jak wykorzystamy posiadaną moc kreacji, pytania i inicjowania zmiany oraz jakich wyborów dokonamy w stosunku do siebie, innych i świata<sup>14</sup>.

---

<sup>9</sup> Terminy te w dosłownym tłumaczeniu brzmią odpowiednio „własne/czyste/dosłowne ciało” i „żywe/żyjące/aktualne ciało”.

<sup>10</sup> M. Merleau-Ponty, *The Structure of Behaviour*, trans. A. L. Fisher, Boston 1963, s. 210.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 209.

<sup>12</sup> Warto tu zaznaczyć, że dla Fraleigh wiedza ma podstawę somatyczną, przeżywamy ją bowiem tak, jak to pokazujemy poprzez nasze działania (S. H. Fraleigh, *Freedom, Gravity and Grace pt. 1*, “Dance Faculty Publication” 1999, No. 7).

<sup>13</sup> Eadem, *How Things Fall Apart: Alteration of Body in Music and Dance*, [w:] *Bodily Expression in Electronic Music*, eds. A. Dorchel, G. Eckel, D. Peters, New York 2012, s. 36, 40.

<sup>14</sup> Eadem, *Dance and Lived...*, op. cit., s. 17–18.

W przełożeniu na taniec koncepcja „ciała doznającego”<sup>15</sup> dostarcza podstaw do opisywania całości „ja” w tańcu (bycia tańcem), jak również narastających czasami w procesie tańca dualizmów<sup>16</sup>. Fraleigh uznaje, że chociaż metafizycznie jesteśmy całościami cielesno-umysłowymi<sup>17</sup>, to fenomenologicznie możemy doświadczać podziałów<sup>18</sup>. Zdarza się, że mamy do czynienia z pewną formą rozdziału, kiedy tancerzowi nie udaje się osiągnąć fizycznej i duchowej jedności, ale jest to dualizm inny od kartezjańskiego, ponieważ posiada u podstaw fundamentalną jedność. Możemy również mówić o formie dualizmu dialektycznego, który pojawia się, kiedy tancerz i choreograf są dwiema różnymi osobami.

Ludzki ruch jest aktualizacją, realizacją, wcieleniem. Nie może być postrzegany jako osobne medium przekazu, ponieważ ruch *jest* ciałem, nie tylko czymś, co ciało osiąga instrumentalnie, będąc poruszonym przez coś innego, wewnętrznego i oddzielnego. Taniec jest kreatywnym i estetycznym przedłużeniem naszej cielesności. Ciało i taniec są nierozdzielne. Ciało nie jest instrumentem tańca, ale jego podmiotem. Nawet kiedy jest w tańcu obiektywizowane, zachowuje swoją podmiotowość<sup>19</sup>. W celu podkreślenia tego podejścia Fraleigh używa terminu „ucieleśnienie” (*embodiment*). Zwraca uwagę na fakt, że nie tylko ciało należy do tancerza, ale również on przynależy do ciała. „Być ucieleśnionym” stoi w opozycji do sformułowania „mieć ciało”, które oddziela przedmiot od podmiotu i implikuje jakąś formę „posiadania”<sup>20</sup>.

W *Dancing Identity* Fraleigh rozszerza koncept ciała doznającego poza przedstawienie teatralne i kieruje się w stronę postrzegania tańca jako metafizyki i metafory<sup>21</sup>. Jej zdaniem zrozumieć tancerza jako tancerza oznacza zro-

<sup>15</sup> Ciało doznające jest podstawą wszystkich ludzkich wytworów, w tym muzyki i tańca (eadem, *How Things...*, op. cit., s. 35).

<sup>16</sup> Eadem, *Dance and Lived...*, op. cit., s. 12.

<sup>17</sup> Filozofka używa złożenia ciało-umysł (*body-mind*), aby tę jedność podkreślić. Zwraca uwagę na fakt, że ciało i umysł są jedynie dwoma językowymi artefaktami. Choć mentalne procesy myślowe i różnie rozumiane czynniki transcendentne zostały powiązane z umysłem, a emocje i uczucia z ciałem, to są to zaledwie konstrukty oparte na niektórych doświadczeniach ludzkich.

<sup>18</sup> S. H. Fraleigh, *Dancing Identity: Metaphysics in Motion*, Pittsburgh 2004, s. 66.

<sup>19</sup> Eadem, *Dance and Lived...*, op. cit., s. 12–13, 32.

<sup>20</sup> Ucieleśnianie dotyczy czegoś znacznie szerszego niż fizyczność. Nie jest to pojedyncze wydarzenie, ale trwający proces, poprzez który nasze działania i myśli stają się widzialne, dotykalne i słyszalne (eadem, *How Things...*, op. cit., s. 36).

<sup>21</sup> Fraleigh, odrzucając dualizm, rozumie metafizykę w granicach jednego świata, w którym myśl, intuicja i działanie są nieoddzielne. Definiuje ją jako ujawnienie czegoś znajdującego się w obrębie natury/jednostki, ale zlokalizowanego poza poziomem wiedzy konceptualnej. Metafizyka wiąże się z otwarciem na „inne” i może być odkryta w każdym aspekcie życia.

zumieć punkt unifikacji, który jest stanem bycia, kiedy taniec jest przeżywany nie jako obiekt, ale jako czysta świadomość. W pełni zrealizowany taniec staje się świadomością, spontaniczną obecnością, która rozpuszcza się w perfekcyjnym działaniu. Czysta świadomość jest dla niej stanem bycia, możliwie czystą przedmiotowością. Nie ucieka od ciała jak dualistyczna metafizyka Kartezjusza, ale żyje przez ciało. Ciało w tym poglądzie jest wrażliwym postrzegającym aktorem. Nie *posiada* świadomości – raczej *jest* świadomością. Ma wolną wolę, która nie jest abstrakcją, lecz może być doświadczana<sup>22</sup>.

## DOŚWIADCZENIE W TAŃCU

Taniec funkcjonuje jako część kulturowego kodu lub modelu logicznego, pozwalającego ludziom zarządzać doświadczeniem, tłumaczyć je, wyjaśniać doznawane i postrzegane objekty oraz zdarzenia. Posiada zdolność pośredniczącą pomiędzy jednostką a społeczeństwem, pomiędzy ludzkim a nadprzyrodzonym, pomiędzy dobrem a złem. Jest rodzajem języka, który oddziałuje na wiele zmysłów (widok tancerzy poruszających się w czasie i przestrzeni, towarzysząca temu muzyka, dotyk, zapach ciał), wytwarzając tym samym doświadczenie synestetyczne.

Jak podkreślają teoretycy tańca, nie istnieje konflikt pomiędzy doświadczeniem cielesnym a werbalnym, ponieważ jako części tego samego procesu epistemologicznego są one wzajemnie powiązane. Jednostka czuje znaczenie słów tak samo jak ruchów, kształtów i tekstów, a ich odbiór uzależniony jest od wielu czynników, takich jak wiek obserwatora, rodzaj doświadczenia życiowego, chwilowy nastrój itp. Taniec może być tym samym postrzegany jako narzędzie w procesie rozumowania, a nie jedynie jako epifenomen faktów społecznych, politycznych, ekonomicznych i religijnych<sup>23</sup>.

---

Taniec jest dla niej metafizyką działania; „ucieleśniona metafizyka” (*embodied metaphysics*) lub „żyjąca metafizyka” (*lived metaphysics*) jest nieodłącznym elementem tworzenia, przedstawiania i interpretowania tańców. Przenika jednostkowe ciało, co jest doświadczane w jego intencjonalnych ruchach, kiedy realizujemy zręczny, ekspresyjny taniec w jedności z innymi i całym światem. Aspekt metafizyczny jest jej zdaniem powiązany z metaforycznym. Taniec jest metaforyczny, ponieważ odnosi się do czegoś znajdującego się poza słowami, do aspektu symbolicznego. Jak metafora jest on otwarty na interpretacje, ponieważ łączy nas z naszym światem i z nami samymi w otwartym, metafizycznym kroku ze świata do świata (*eadem, Dance and Lived...*, op. cit.; *eadem, Dancing Identity...*, op. cit.).

<sup>22</sup> *Eadem, Dance and Lived...*, op. cit., s. 15, 40.

<sup>23</sup> Na walory poznawcze tańca zwracali uwagę amerykański filozof Nelson Goodman

W niemieckiej szkole tańca, pod której dużym wpływem pozostawała Fraleigh, taniec był środkiem do poznania siebie – nie przybliżeniem osobowości, ale konstruowaniem jej, nie samowyznaczeniem się rozumianym jako folgowanie swoim pragnieniom, ale kreacją siebie w ekspresyjnym działaniu, które przemieszcza jednostkę poza własne ograniczenia. Nacisk był kładziony na „stawanie się” poprzez taniec<sup>24</sup>.

Fraleigh, analizując doświadczenie taneczne, wprowadza do swojej filozofii dwa relacyjne, dwuczłonowe pojęcia: „ciało-przedmiot” i „ciało-podmiot”. Nie są one jednak korelatami ciała i umysłu. Relacja ciało-przedmiot nie dotyczy ciała materialnego, ale opisuje świadomą i intencjonalną postawę przyjmowaną wobec ciała jako przedmiotu uwagi. Jako taka może być ona pozytywna lub negatywna w zależności od kontekstu. Pojęcie „ciało-podmiot” umyka tej refleksyjnej obserwacji ciała, ale nie odnosi się do jakiegoś bytu poza nim, jak dusza, która ożywia materię. Jest synonimem ciała. Dotyczy świadomości przedrefleksyjnej i jest spełnianą całością jednostkowego istnienia, totalnością osoby w teraźniejszym momencie egzystencjalnym. Ciało-przedmiot może być *poznane*, natomiast ciało-podmiot może być jedynie *przeżyte* (*lived*) w nierefleksyjnym, bezpośrednio doświadczonym czasie tańca<sup>25</sup>.

W fenomenologii egzystencjalnej żyjące ciało jest postrzegane jako centrum wszechświata. Układanie tańca i samo tańczenie jest rzeczywistością podróżą człowieka w głąb siebie. Tańczący musi przejść przez poznanie swej fizyczności, stanąć twarzą w twarz z własną psychiką, a potem zmierzyć się z metafizycznym aspektem istnienia. Stąd Wiesna Mond-Kozłowska zatytułowała swoją książkę dotyczącą filozofii Fraleigh *Przekraczanie sztuki w metafizycznym doświadczeniu tańca*<sup>26</sup>. Owo „przekroczenie sztuki” oznacza tu

---

oraz angielski filozof i poeta Francis Sparshott, których poglądy mocno wpłynęły na Fraleigh. Goodman uważał taniec za jedną z głównych gałęzi sztuki, kształtującą nasze doświadczenie na równi z językiem werbalnym i naukowymi symbolami. Sparshott z kolei doceniał taniec jako centralną dla kultury formę ekspresji oraz organizowania wiedzy i umiejętności. Nie potrafił on jednak odpowiedzieć na pytanie o ewentualną różnicę między doświadczeniem widza i performerera, którą to lukę zdołała zapelnąć Fraleigh. Szerzej na temat doświadczenia w tańcu zob. m.in. J. L. Hanna, *The Representation and Reality of Religion in Dance*, „Journal of the American Academy of Religion” 1988, Vol. 56, No. 2; eadem, *To Dance Is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago 1979; D. Sklar, *Reprise: On Dance Ethnography*, „Dance Research Journal” 2000, Vol. 32, No. 1.

<sup>24</sup> S. H. Fraleigh, *Dance and Lived...*, op. cit., s. xxii.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 13–15.

<sup>26</sup> W. Mond-Kozłowska, *Przekraczanie sztuki w metafizycznym doświadczeniu tańca*, Kraków 2010.



przejście z wymiaru zmysłowo-psychicznego w duchowy. Takie doświadczenie cechuje jakościowa zmiana stanu świadomości oraz możliwości fizycznych człowieka. Żywa wciąż tradycja tańców transowych w różnych kulturach świata wykazuje podobieństwo co do technicznych warunków koniecznych do osiągnięcia tego stanu. Taniec sakralny stanowi część zachowań obrzędowych w zjawisku religijnym zwanym hierofanią<sup>27</sup> i zakłada obecność i działanie sił nadprzyrodzonych, które tancerz przywołuje głosem i nie-zwyczajnymi ruchami ciała. Jest doświadczeniem ze sfery profanum, które nie wyklucza transcendencji<sup>28</sup>.

Już Bergson, który położył podwaliny pod teorię ciała doznającego, wyjaśniał metafizykę raczej w ramach doświadczenia niż poza nim. W eseju *Introduction to Metaphysics*<sup>29</sup> pisze: „metafizyka nie ma nic wspólnego z uogólnieniem doświadczenia, jednak mogłaby być definiowana jako jego całość”<sup>30</sup>. Tym samym wiąże ją z kluczową dla swojej koncepcji intuicją<sup>31</sup> rozumianą jako rodzaj „intelektualnej wzajemności”, umożliwiającej bezpośrednio uchwycenie rzeczy wraz z tym, co dla nich unikalne i niewyrażalne. Przecistawia jej naukową analizę, będącą działaniem redukującym obiekty do już znanych elementów, wspólnych zarówno tej, jak i innym rzeczom. Każda analiza jest dla niego translacją na symbole<sup>32</sup> i co za tym idzie, na swojej drodze do perfekcji, multiplikuje w nieskończoność punkty widzenia i różnicuje wykorzystywane symbole, nigdy nie osiągając celu<sup>33</sup>. Chcąc zrealizować cel poznawczy, musimy odwrócić tradycyjną drogę i skierować

---

<sup>27</sup> Hierofania jest manifestacją świętości – realność nie z tego świata przejawia się w przedmiotach z „naszego” świata, a obiekty, poprzez które ukazuje się hierofania, stają się czymś innym, jednocześnie pozostając sobą. Szerzej zob. M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2008.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 134–135.

<sup>29</sup> Po raz pierwszy opublikowany w 1903 roku, tekst ten reprezentuje dojrzały pogląd Bergsona, poprzedzony pracami *Time and Free Will (Essai sur les données immédiates de la conscience)* i *Matter and Memory (Matière et mémoire)*. W nim też po raz pierwszy przedstawił filozof swoją koncepcję intuicji.

<sup>30</sup> H. Bergson, *Introduction to Metaphysics*, trans. T. E. Hulme, [online] <http://www.reasoned.org/dir/lit/int-meta.pdf> [dostęp: 5.07.2015], s. 21.

<sup>31</sup> Intuicja nie jest u Bergsona pasywnym uczuciem, lecz zawsze wymaga wysiłku. Jest rozszerzeniem umysłu, dzięki któremu możemy potwierdzić istnienie obiektów, które są podrzędne i nadrzędne w stosunku do nas, chociaż w pewnym sensie są one wewnątrz nas (*Bergson and Phenomenology*, ed. M. R. Kelly, New York 2010, s. 33).

<sup>32</sup> Za to metafizyka wedle Bergsona jest nauką obywatyczną się bez symboli.

<sup>33</sup> H. Bergson, op. cit., s. 2–3, 16.

się od konceptów<sup>34</sup> ku rzeczom, a nie na odwrót. Tylko wtedy metafizyka (i intuicja) będzie możliwa<sup>35</sup>.

Jak pisze Mond-Kozłowska, intuicja Bergsona może być porównana do światła, ponieważ „oświetla” pewne idee, rozjaśnia nasze rozumienie i umożliwia widzenie i pojmowanie świata. Tańce są kreowane właśnie przez intuicję – akty światła – nie przez analizę. Taki pogląd może być określony mianem metafizycznego antydualizmu. Fraleigh uważa taniec za katalizator zwrotnej relacji ciała i duszy/umysłu, dlatego nazywa go raz ucieleśnioną metafizyką, innym razem metafizyką w ruchu<sup>36</sup>. Podstawę egzystencjalnej metafizyki stanowi wdzięk (*grace*)<sup>37</sup>, będący wynikiem koncentracji, dbałości i dyscypliny, a przejawiający się jako szczodrość i troska o siebie, innych ludzi i wspólne środowisko<sup>38</sup>.

„Ja”, które tancerz kształtuje i wyraża, wyłania się z połączenia aspektu osobistego z uniwersalnym, co prowadzi do przekroczenia indywidualności<sup>39</sup>. Wykształca się harmonia z tym, co w tańcu kreatywne i estetyczne, i pojawia się szersza identyfikacja związana z odkryciem potencjału tancerza, realizacją go i poznawaniem siebie w granicach swoich możliwości. To, co jest dane w jego własnej naturze, zostaje rozwinięte lub zmienione dzięki treningowi, ukształtowane przez jego wybory, ćwiczenie woli lub wyobraźnię<sup>40</sup>. Poznajemy to, co nie może być odkryte w żaden inny sposób; jedynie przez ciało,

<sup>34</sup> Koncepty mogą jedynie symbolizować poszczególne własności przedmiotu poprzez czynienie ich wspólnymi dla nieskończoności rzeczy. Zawsze w mniejszym lub większym stopniu tę własność deformują, zakreślają wokół przedmiotów coraz to szersze koła, ale nigdy do nich nie przystają (ibidem, s. 5).

<sup>35</sup> Nieskończoność, jaką uzyskuje się dzięki pracy intuicji, Bergson wiąże ściśle z kategorię trwania traktowaną jako przepływ doświadczeń czy też następstwo stanów, z których każdy zapowiada to, co nastąpi później, i zawiera to, co go poprzedzało. Tym samym ani w istocie ludzkiej, ani w rzeczywistości nie ma dwóch identycznych momentów. Jest jedynie nieustające wytwarzanie, postęp i zmiana (ibidem, s. 6, 15, 28).

<sup>36</sup> W. Mond-Kozłowska, op. cit., s. 97.

<sup>37</sup> Fraleigh znacząco rozbudowuje to pojęcie, pisząc: „Wdzięk lubi krzywe, załamane i horyzontalne linie. Wdzięk to nie tylko prosta, lekka i zwiewna wertykalność; jest realizowany w relacji do intencji i ma szeroki zakres kształtów, linii, kolorów i nacisków. Wdzięk jest wolnością, jaką odczuwamy w działaniach wykonywanych w zgodzie z naturą, tych, które stają się kolejną cechą naszego usposobienia i czynem bezwysiłkowym. W końcu są to działania integrujące; pozostają w naszym centrum grawitacji i przynoszą nam harmonię z otoczeniem i innymi” (S. H. Fraleigh, *Freedom, Gravity and Grace...*, op. cit., s. 15).

<sup>38</sup> Eadem, *Dancing Identity...*, op. cit., s. 68.

<sup>39</sup> Eadem, *Dance and Lived...*, op. cit., s. 29.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 38.

będące mentalną, fizyczną i duchową całością. Dopiero po osiągnięciu takiej jedności możemy mówić o prawdziwej biegłości w tańcu i o kinestetycznej inteligencji jako aspekcie zręcznego tańczenia<sup>41</sup>.

Taniec może być doświadczany jako przywrócenie równowagi na poziomie psychofizycznym. Może być ekspresyjnie skierowany lub pozornie wycofany i ukryty. Zawiera wszelkie możliwe uczucia (jako potencjał), ponieważ są one związane z ciałem, które jest przeżywane (w sposób nieunikniony) jako „ciało uczuć”. Niektóre z tych uczuć mogą być nazwane, inne nie; wiążemy uczucia z językiem tylko wtedy, kiedy je nazywamy. Ciało przeżywa sentencje na poziomie przedwerbalnym. Taniec, mimo że wymaga umiejętności i inteligencji, najpierw istnieje na pierwotnej, przedintelektualnej płaszczyźnie. Jego najskrytsza istota nie może być opisana, może być tylko doświadczona, ponieważ jest on postrzegany poprzez ciało na doświadczalnej i kinestetycznej płaszczyźnie, która poprzedza słowa<sup>42</sup>.

Wedle Fraleigh taniec jest działaniem podobnym do medytacji zen nakierowanej na szukanie wyzwalającej prawdy. Wewnętrzne wartości chodzenia, medytacji i tańca mają wspólne źródło w naszych ciałach i ruchach. Można kształtować ciało w tańcu, jak rzeźbi się je w przestrzeni, a w związku z tym, że umysł i ciało to jedno, można kreować siebie, swą kulturę i naturę<sup>43</sup>.

Merce Cunningham, jeden z mentorów Fraleigh, porównywał taniec do koanu. Kładł nacisk na ruch wykonywany dla samego ruchu, egzystencjalną pustkę, która podobnie jak pustka buddyjska nie jest pozbawiona znaczeń i możliwości. Może on być wyjaśniony jedynie przez prezentację, a jego znaczenie zależy od sposobu jego przedstawienia i naszej percepcji<sup>44</sup>.

Analizując przeżycie taneczne i jego wpływ na jednostkę, Fraleigh zastanawiała się nad tym, czego doświadczą widz. Przyznała, że doznanie tancerza, obserwatora, choreografa i krytyka musi być inne. Widownia jej zdaniem postrzega taniec poprzez ruchy tancerza, które przekazują jego intencję. Odbiór danych z oglądanego obrazu jest selektywny i zależy od zdolności i kompetencji estetycznych<sup>45</sup>. W tańcu, który jest tu rozumiany jako kreatywny działanie

---

<sup>41</sup> Zręczność jest dla Fraleigh czymś więcej niż przyzwyczajeniem. Uzyskuje się ją przez dbałość, wymaga świadomego oczyszczenia systemu nerwowego w pieczołowicie praktykowanych ruchach, które w końcu stają się automatyczne, ale są rozważane ciągle na nowo poprzez dalsze doskonalenie się (eadem, *Freedom, Gravity and Grace...*, op. cit., s. 16).

<sup>42</sup> Eadem, *Dance and Lived...*, op. cit., s. 53.

<sup>43</sup> Eadem, *Dancing Identity...*, op. cit., s. 58–59.

<sup>44</sup> Eadem, *Dance and Lived...*, op. cit., s. 136.

<sup>45</sup> Ibidem, op. cit., s. 169.

więzotwórcze, i we wspólnocie pomiędzy tancerzem i widownią pojawia się jednocząca metafizyka<sup>46</sup>.

## TERAPIA TANECZNA

Świadectwa innych tancerzy i własne doświadczenia Fraleigh w połączeniu z postawą, którą Grecy nazywali *philantropos*<sup>47</sup>, skłoniły ją do założenia w 1990 roku Instytutu Somatycznego EastWest (Eastwest Somatics Institute for Yoga, Dance & Movement Studies). Program oferowany przez tę instytucję zawiera szerokie spektrum celów, od terapeutycznych po edukacyjne, które realizowane są poprzez różnego rodzaju indywidualne i grupowe zajęcia ruchowe i medytacyjne. Ma to za zadanie między innymi: przywrócenie jednostce (i społeczeństwu) jej naturalnego związku z naturą i własnym ciałem, poprawienie jej zdrowia fizycznego i psychicznego, ułatwienie funkcjonowania w grupie i w ostatecznym rozrachunku zapewnienie harmonijnego działania większej zbiorowości ludzkiej<sup>48</sup>. Fraleigh opiera się tu na założeniu, że kiedy wsłuchujemy się w siebie tańcząc, doznajemy czegoś, co w epoce starożytnej nazywane było *katharsis*<sup>49</sup>.

Poprzez działalność Instytutu propaguje ona podejście holistyczne<sup>50</sup>, wedle którego jednostki ludzkie, jako fundamentalne komponenty rzeczywistości, posiadają inną egzystencję niż jedynie suma poszczególnych części (rąk, nóg, mózgu itd.). Kiedy mówimy o cielesno-umysłowej integralności, unikamy metafizycznego dualizmu. Jak u Merleau-Ponty'ego, umysł jest częścią całego ciała, które bez niego przestaje istnieć<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> Ibidem, op. cit., s. 170.

<sup>47</sup> Bycie *philantropos* oznacza bezinteresowną życzliwość i pragnienie pomagania bliźniemu, który nie żyje jeszcze pełnią swoich ludzkich możliwości.

<sup>48</sup> Więcej na temat Instytutu Somatycznego EastWest zob. *Eastwest Somatics Institute for Yoga, Dance & Movement Studies*, [online] <http://www.eastwestsomatics.com/index.php> [dostęp: 10.08.2015].

<sup>49</sup> Ten termin można rozumieć na dwa sposoby: jako oczyszczenie lub jako formowanie pierwiastka duchowego w człowieku. W pierwszym przypadku będzie to pojęcie z dziedziny terapii, w drugim – z pedagogiki i edukacji.

<sup>50</sup> Filozofka dokonuje transformacji holizmu w koncepcję somatyczną, co oznacza, że to, co nazywamy „ciałem”, i to, co nazywamy „umysłem”, staje się „bytem zintegrowanym” w terapii i w ruchowej edukacji.

<sup>51</sup> S. H. Fraleigh, *Dancing Identity...*, op. cit., s. 65.

Celem legitymizacji swojej działalności filozofka podkreśla, że taniec i leczenie pochodzą z tych samych wewnętrznych jakości doświadczenia somatycznego. Zaznacza, że terapeutyczny wymiar tańca jest praktykowany przez specjalistów na całym świecie. Mówiąc o jego transformacyjnym potencjale, odwołuje się do przykładu szamanów, którzy najczęściej używają własnie ruchu (tańca) i muzyki do osiągnięcia odmiennych stanów świadomości<sup>52</sup>.

## TANIEC TYBETAŃSKI W KONTEKŚCIE FILOZOFII S. H. FRALEIGH

Taniec wydaje się szczególnie predysponowany do służenia jako środek eksplicacji podstawowych założeń filozofii buddyjskiej. Przemawia za tym jego dyskutowany status ontyczny<sup>53</sup>, który dodatkowo zwraca uwagę na podstawowe założenia buddyzmu – nietrwałość (*anityata, mi rtag pa*), zależne występowanie (*pratītyasamutpāda, rten cing 'brel bar 'byung ba*) i pustkę (*sūnyatā, stong pa nyid*). W tańcu nowoczesnym, reprezentowanym między innymi przez Fraleigh, często podkreśla się radość z zaczynania od zera, egzystencjalnej nicości, która może kojarzyć się z buddyjską *śunją*ą traktowaną jako potencjalność. Daje to możliwość dowolnego kształtowania, rozwijania i odkrywania wrodzonych możliwości, a także wpływania na otoczenie.

Fraleigh wzmacnia wydźwięk terminu „ciało doznające” poprzez użycie określenia „ucieleśnienie”. W ten sposób podkreśla niemożliwą do odseparowania jedność ciała i tańca i nawiązuje do Merleau-Ponty’ego, który mówił o nierozdzielności duszy (rozumianej jako znaczenie ciała) i ciała. Można się tu pokusić o nawiązanie do słynnego fragmentu z *Sutry Serca (Prajñāpāramitā Hr̥daya Sūtra, bcom ldan 'das ma shes rab kyi pha rol tu phyin pa'i snying po)* „pustka jest formą, forma jest pustką”. To krótkie zdanie zawiera w sobie

<sup>52</sup> Eadem, *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*, Pittsburgh 2010, s. 12–13.

<sup>53</sup> W środowisku naukowym toczono spory na temat statusu ontologicznego tańca. Jedni opowiadali się za jego krótkotrwałym charakterem, twierdząc, że istnieje on jedynie podczas trwania przedstawienia i że nie mamy w nim do czynienia z żadnym trwałym, materialnym wytworem, jak np. rzeźba czy obraz. Inni zdecydowanie odrzucali takie stanowisko, argumentując, iż odmawianie tańcowi wszelkiego statusu ontologicznego oznaczałoby odmówienie mu jakiegokolwiek trwania w czasie, co byłoby absurdem. Ponadto, równałoby się to sprowadzaniu go do samego przedstawienia, co skutkowałoby trywializowaniem tańca jako osadzonego w szerokim kontekście zjawiska kulturowego. Więcej na ten temat zob. m.in. D. Williams, *Anthropology and the Dance. Ten Lectures on the Theories of the Dance*, Chicago 2004.

sedno filozofii doskonałości mądrości i ostrzega przed absolutyzowaniem lub ontologizowaniem pustki, która na pewnym etapie zgłębiania zagadnienia może się wydawać jakąś ostateczną zasadą. W końcu jednak nawet ona ukazuje się jako pozbawiona swojej istoty, czyli pusta. Jest jedynie sposobem istnienia, albo raczej „przejawiania się” formy; obie są od siebie uzależnione i nie mogą istnieć osobno.

W kontekście filozofii Fraleigh można by sparafrazować sutrę i powiedzieć: „taniec jest ciałem, ciało jest tańcem”, gdyż oba przeplatają się ze sobą i są niemożliwe do odseparowania. Widoczna w tej frazie zależność stanowi doskonałą ilustrację koncepcji ciała doznającego, a jednocześnie wskazuje na łatwość, z jaką można interpretować tak traktowany ruch taneczny w kategoriach filozofii buddyjskiej.

W pełni zrealizowany taniec przestaje być obiektem świadomości. W przypadku tybetańskiego tańca sakralnego tancerz staje się postacią, którą odtwarza, i jeżeli osiągnie sukces, odrzuca wszelkie dualizmy. Jak pisze Fraleigh: zatracą swoje „ja” i przekracza indywidualność. Tak samo w momencie oświecenia następuje odrzucenie wszelkich poglądów o istnieniu substancjalnego, niezmiennego „ja” – atmana (*ātman*, *bdag*). W filozofii Fraleigh pojawia się w tym miejscu koncepcja wdzięku i nawiązanie do greckiego terminu *philantropos* – altruistycznego pragnienia działania dla dobra innych. Oba podejścia mogą być porównane do postawy bodhisattwy (*bodhisattva*, *byang chub sems pa*), który rozwinął bodhicittę (*bodhicitta*, *byang chub kyi sems*) – motywowane współczuciem pragnienie osiągnięcia oświecenia dla pożytku czujących istot<sup>54</sup>. W każdym przypadku dochodzi w pewnym momencie do rozszerzenia pojęcia „ja”. Na ścieżce bodhisattwy szczególny nacisk kładzie się na praktykę „wymiany siebie na innych” (*parātma-parivārtana*, *bdag dang gzhan du brje ba*) i „równości siebie i innych” (*parātmāsamatā*, *bdag dang gzhan du mnyam pa*). Zdawszy sobie sprawę z pustości wszelkich fenomenów i braku różnicy między cierpieniem własnym a innych, bodhisattwa konstatuje, że lepiej skupić się na pomaganiu nieprzeliczonym istotom, niż egoistycznie koncentrować się na własnym, jednostkowym braku satysfakcji. W tańcu te ideały przejawiają się poprzez pełne zaangażowanie w wykonywane gesty i ruchy. Aktor zdaje sobie sprawę z ciężącej na nim odpowiedzialności, dlatego skrupulatnie dopełnia wszelkich wymaganych praktyk poprzedzających i kończących występ. Dzięki temu przekracza jednostkową identyfikację, osiąga pełną transformację w bóstwo i otwierając się na uniwersalny problem

<sup>54</sup> Zob. P. Williams, *Mahayana Buddhism. The Doctrinal Foundations*, New York 2009, s. 194–200.

nicości/pustki, otrzymuje szansę na realizację własnego potencjału. Jak mówi Fraleigh, tancerz w czasie przedstawienia nawiązuje bezpośrednią łączność z rzeczywistością tej sztuki, a to umożliwia mu dokonanie redukcji błędnych poglądów, które oddzielają go od prawdziwego poznania. Ponadto, w pełni zrealizowany taniec przestaje być obiektem świadomości. Rozpuszcza się on w działaniu perfekcyjnym, zgodnym z naturą i bezwysiłkowym, czyli wiąże się z realizacją kategorii wdzięku. W przełożeniu na taniec sakralny dochodzi do usunięcia wszelkich zaciemniających poglądów i przygodnych splamień umysłu (*āgantuka-kleśa, nyon mongs pa*), natomiast tym, co pozostaje, jest czysta, pierwotna świadomość. Zanika polaryzacja podmiotowo-przedmiotowa i konceptualizacja, a zostaje samo spontaniczne postrzeganie i działanie, które zawsze jest dobre, bo zgodne z wewnętrzną naturą buddy.

Podobnie jak w fenomenologii egzystencjalnej, w tańcu sakralnym tancerz jest postrzegany jako centrum wszechświata/mandali (*maṇḍala, khyil 'khor*), na której ześrodkowana jest cała praktyka. Kiedy adept jest w centrum, staje się bóstwem, które wcześniej wizualizował, a tym samym osiąga oświecenie.

Podkreślane przez Fraleigh terapeutyczne zastosowanie tańca również można powiązać z buddyzmem. Rozumienie katharsis zarówno jako leczenia, jak i kształtowania jednostki znajduje na jego gruncie swoje odpowiedniki. Wystarczy spojrzeć na medyczną strukturę czterech szlachetnych prawd (*catvāri āryasatyāni, 'phags pa'i bden pa bzhi*), które najpierw ukazują nam fakt istnienia nieszczęścia (*duḥkha, sdug bsngal*), następnie informują o jego przyczynie i możliwości przywrócenia „zdrowia”, a w końcu ukazują drogę prowadzącą do tego celu. Zadaniem filozofii buddyjskiej jest oczyszczenie nas z błędnych poglądów, które są źródłem wikłania się w sansarę (*samsāra, 'khor ba*), jak również ukształtowanie/odkrycie naszego wrodzonego potencjału.

Już w kanonie palijskim znajdujemy liczne fragmenty podkreślające konieczność wzbudzenia i kultywowania „korzystnych” (*kusala*), a także wykozerowania i zapobiegania powstawaniu „niekorzystnych” (*akusala*) jakości<sup>55</sup>. W przypadku praktyki bodhisattwy mówi się natomiast o dokładnie opisanych właściwościach – paramitach (*pāramitā, pha rol tu phyin pa*)<sup>56</sup>, które mają być stopniowo doprowadzone do doskonałości, czego efektem będzie osiągnięcie

<sup>55</sup> *The Numerical Discourses of the Buddha. A Translation of the Aṅguttara Nikāya*, trans. B. Bodhi, Boston 2012, s. 401.

<sup>56</sup> Owe właściwości to sześć doskonałości: szczodrość (*dāna, sbyin pa*), moralność (*śīla, tshul khrims*), cierpliwość (*kṣānti, bzod pa*), entuzjazm (*vīrya, brtsun 'grus*), koncentracja (*hyāna, bsam gdan*) i mądrość (*prajñā, shes rab*). Niektóre źródła dodają jeszcze cztery kolejne: zręczne metody (*upāya, thabs*), aspirację (*praṇidhāna, smon lam*), moce (*bala, stobs*) i wzniosłą mądrość (*jñāna, ye shes*).

*bodhi*, rozumianego w przełożeniu na filozofię Fraleigh jako realizacja pełni indywidualnych możliwości.

W obu filozofiach należy się zmierzyć z samym sobą. W przypadku buddyźmu tantrycznego walka ma być podjęta z demonami własnego umysłu, które mają być rozpoznane i transformowane w swoje przeciwieństwa. Tancerze personifikujący bóstwa sprawiają, że pewne właściwości mentalne manifestują się na scenie i mogą być w sposób bezpieczny i łatwiejszy przeanalizowane przez widza. Wykorzystanie w rytuale różnego rodzaju symbolicznych pułapek<sup>57</sup> i figurek<sup>58</sup> prowadzi do zmylenia demona, który w bezpośredniej, otwartej konfrontacji mógłby ukazać pełnię swojej mocy, niemożliwą do pokonania dla zwykłego człowieka. Dzięki takim scenicznym zabiegom widz zyskuje szansę uporządkowania i zrozumienia własnych doświadczeń oraz ich natury, co prowadzi nas do tybetańskiej koncepcji wyzwolenia przez zmysły<sup>59</sup>. Na gruncie fenomenologii Fraleigh koncepcji tej odpowiada założenie, że taniec istnieje pierwotnie na płaszczyźnie przedintelektualnej, a jego substancja nie może być opisana słowami, lecz jedynie doświadczona.

Tym, co na pierwszy rzut oka odróżnia reprezentowany przez Fraleigh taniec nowoczesny od tybetańskiego tańca sakralnego, wydaje się kluczowa

<sup>57</sup> Są to przede wszystkim *mdos* i *nam mkha*. Stanowią one obrazowe odwzorowanie mikrokosmosu. Mistrz ceremonii zyskuje nad nimi władzę, dzięki czemu może swobodnie rządzić i manipulować panującymi na świecie siłami.

<sup>58</sup> Wykonana najczęściej z barwionego masła figurka (*lin ga*) jest rekwizytem, na którym ześrodkowana jest cała ceremonia. Symbolizuje ego, które ma być zniszczone, a w czasie przedstawienia wprowadzane są w nią wszelkie negatywności. Na koniec jest rytualnie „zabijana” i palona, co ma skutkować przywróceniem równowagi na poziomie mikro- i makrokosmosu.

<sup>59</sup> Koncepcja ta zakłada możliwość omińnięcia intelektu i niedoskonałego medium języka na rzecz poznania bardziej intuicyjnego. Uzasadnieniem jest tu propagowane przez niektóre szkoły buddyźmu, oparte przede wszystkim na fragmentach *Lankawatara Sutry* (*Lankāvatāra Sūtra, lang kar gshegs pa'i mdo*) przekonanie, że język, jakim posługujemy się na co dzień, pozbawiony jest fundamentu ontologicznego. W rozumieniu absolutnym słowa nie odpowiadają żadnemu fragmentowi rzeczywistości, a ich związek z rzeczami został ustalony przez konwencję. Dlatego postuluje się wykorzystanie węchu, wzroku, słuchu i innych zmysłów, co dodatkowo zwiększa szansę na wyzwolenie istot, które ze względu na gorsze zdolności intelektualne czy inne uwarunkowania nie mogą oddać się tradycyjnemu treningowi medytacyjnemu. Nawet te szkoły, które doceniają rolę języka w praktyce, patrzą przychylnie na tę koncepcję, traktując ją jako dodatkową pomoc na ścieżce i platformę dostosowania formy nauczania do poziomu odbiorców. Więcej na ten temat zob. J. Tokarska-Bakir *Wyzwolenie przez zmysły. Tybetańskie koncepcje soteriologiczne*, Wrocław 1997.



w tym pierwszym rola improwizacji. Na Dachy Świata sztuka miała być metodą na ukazanie oświeconego wymiaru bytu, artysta zaś, jak pisze Joanna Tokarska-Bakir, był kimś w rodzaju „skryby archetypu”<sup>60</sup>, którego zadaniem było ukazanie wyzwalającej prawdy, a nie wyrażanie indywidualnych emocji. Zgodnie z tą koncepcją każda nieuzasadniona próba wprowadzenia zmian mogłaby przynieść negatywne rezultaty, skutkując zafałszowywaniem rzeczywistości, a nie ukazaniem jej prawdziwej natury. Tak samo było w przypadku tańca sakralnego, w którym każdy krok, gest i element stroju miał ściśle określoną symbolikę. Mimo to, nawet w tej wysoce sformalizowanej sztuce, pojawiały się elementy improwizacji. Dopuszczalne były one jednak wyłącznie w przypadku urzeczywistnionego mistrza lub adepta zainspirowanego przez bóstwo<sup>61</sup>.

Kolejnym punktem filozofii Fraleigh, który wydaje się kłócić z tybetańskim podejściem do tańca sakralnego i sztuki, jest nacisk, jaki kładzie ona na estetyczny wymiar tańca. Jednak po bliższym przyjrzeniu się problemowi okazuje się, że jej sposób rozumienia estetyki jest na tyle pojemny, że można go z łatwością dopasować do czamu. Fraleigh podkreśla, że wszystkie tańce są do pewnego stopnia działaniami estetycznymi<sup>62</sup>, choć u ich podstawy mogą też tkwić inne intencje. Tak jest w przypadku tańców rytualnych, które mają służyć nade wszystko celom magicznym czy religijnym, ale jednocześnie zawierają ekspresje estetyczne<sup>63</sup>. Tańczenie to jej zdaniem coś więcej niż poruszanie własnym ciałem. Jest to ruch wykonywany z estetyczną intencją, a doceniać ów ruch estetycznie, to doceniać go dla niego samego<sup>64</sup>.

Tak też było w przypadku czamu. Jak dowodzi Matthieu Ricard, piękno nadal było w nim doceniane, ale stosowano je raczej, aby przyciągnąć obserwatora do danego wizerunku i w dalszym rozrachunku przyspieszyć jego drogę do wyzwolenia. Ponadto, starano się wyrazić piękno ostateczne, stawiane w opozycji do relatywnego, czyli takiego, które zależy od sposobu postrzegania obserwatora. Wychodzono z założenia, że dla oświeconego umysłu

<sup>60</sup> Ibidem, s. 124.

<sup>61</sup> Zob. M. Ricard, *Monk Dancers of Tibet*, trans. Ch. Hastings, Boston 2003, s. 19–20.

<sup>62</sup> Estetyka jej zdaniem odnosi się do wymiaru afektywnego, całej sfery odczuć i uczuć (S. H. Fraleigh, *Agency, Freedom and Self Knowledge in Dance*, [w:] *The Perceived Self: Ecological and Interpersonal Sources of Self-Knowledge*, ed. U. Neisser, Cambridge 1994, s. 104).

<sup>63</sup> Eadem, *Witnessing the Frog Pond: Philosophical Inquiry in Dance*, [w:] *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*, eds. S. H. Fraleigh, P. Hanstein, Pittsburgh 1999, s. 193–194.

<sup>64</sup> Eadem, *Agency, Freedom...*, op. cit., s. 103.

nie ma już miejsca na żadne wartościowanie, nie ma potrzeby rozróżniania między pięknem, brzydotą, harmonią i pomieszaniem, gdyż piękno staje się wszechobecne i jest spełniane przez cały czas<sup>65</sup>.

Kwestią, która jeszcze bardziej przybliży Fraleigh do buddyzmu (i tybetańskiej koncepcji sztuki), jest nacisk, jaki kładzie ona na intencję stojącą nie tylko za tańcem, ale i za innymi aspektami naszego życia<sup>66</sup>. W buddyzmie intencja i stan umysłu związany z popełnianym aktem są kluczowe. To one determinują charakter danego działania<sup>67</sup>: korzystny lub niekorzystny. Niektóre teksty buddyjskie zrównują nawet intencję (*cetanā*, *sems pa*) z czynem (*karman*, *las*); aby działanie przyniosło skutki karmiczne, musi być intencjonalne<sup>68</sup>. Z kolei w tybetańskiej sztuce akt tworzenia stanowi formę medytacji i gromadzenia zasług i winien być poprzedzony praktykami medytacyjnymi mającymi na celu wzbudzenie właściwego stanu umysłu związanego właśnie z intencją działania dla pożytku wszystkich czujących istot.

Co więcej, fenomenologia egzystencjalna może być zinterpretowana w sposób nieco bardziej pragmatyczny, związany z pospolitymi funkcjami rytuału tanecznego. W takim wypadku postulowane przez Fraleigh samopoznanie i modelowanie siebie zorientowane będzie na dobre funkcjonowanie w społeczeństwie oraz osiągnięcie lepszej jakości życia. Wtedy przekroczenie „ja” może być pomocne w stworzeniu sprawnie funkcjonującego społeczeństwa. Oznacza postawienie celów kolektywnych przed własnymi, wzmocnienie tożsamości grupowej i poczucia odpowiedzialności (fenomenologicznego wdzięku) za siebie i za innych. Dążenia pojedynczych osób łączą się z celami całej wspólnoty, co skutkuje wytworzeniem poczucia zbiorowej odpowiedzialności, „wchłaniając” jednostkę w działalność grupy. Taniec jest w tym wypadku okazją do harmonizacji energii psychicznej, czyli pełni funkcję „zaworu bezpieczeństwa”<sup>69</sup>, pozwalającego na wyciszenie napięć, konfliktów i przywrócenie harmonii w społeczeństwie.

<sup>65</sup> M. Ricard, op. cit., s. 34.

<sup>66</sup> S. H. Fraleigh, *The Ways to Communicate: Somatic Dance and Meditation as the Bridge*, „Dance Faculty Publications” 2012, Vol. 16, No. 4, s. 15.

<sup>67</sup> Buddyzm wymienia trzy rodzaje (tzw. wrota) działania: ciało, mowę i umysł, co implikuje, że nawet rozważanie popełnienia jakiegoś czynu, bez wcielania zamysłu w życie, przynosi skutki karmiczne.

<sup>68</sup> Zatem na przykład przypadkowe rozdeptanie owada nie wygeneruje takich negatywnych owoców karmicznych, jakie by powstały na skutek intencjonalnego popełnienia takiej samej przewiny.

<sup>69</sup> Szerzej zob. J. L. Hanna, *To Dance Is Human...*, op. cit., s. 142.

## PODSUMOWANIE

Liczne podobieństwa między fenomenologią egzystencjalną Fraleigh a buddyzmem czynią ją znakomitą metodą na ukazanie tybetańskiego tańca z perspektywy nauki zachodniej. Szczególnie istotną jest tu zgodność z fundamentalnymi dla myśli Śakjamuniego punktami, takimi jak koncepcja braku „ja”, zależnego występowania i nietrwałości. Co więcej, fenomenologia Fraleigh pozwala podkreślić istotne dla buddyzmu tybetańskiego założenia, przede wszystkim ideał bodhisattwy oraz związaną z jego osiągnięciem praktykę i doskonalenie moralne. Dzięki niej widoczne stają się te cechy tańca, które czynią go doskonałym rzecznikiem i propagatorem filozofii buddyjskiej, a które w innym wypadku umknęłyby uwadze. Mam tu na myśli przede wszystkim jego dyskutowany status ontologiczny, który nawiązuje do koncepcji pustki i nietrwałości, a także walory estetyczne, które choć pełnią funkcję drugorzędną, nadal są doceniane.

Ujęcie to, a zwłaszcza koncepcja ciała doznającego i doświadczenia tanecznego, umożliwi lepsze zaprezentowanie wpływu tańca na zwiększenie możliwości poznawczych performerów i widzów. W przypadku czamu ów potencjał dotyczy dwóch poziomów. Na jednym będzie on formą wyzwolenia przez zmysły – poprzez obrazowe uzewnętrznienie jakości oświeconego umysłu ukazuje wiedzę niezbędną do osiągnięcia wyzwolenia z kręgu odrodzeń. Na drugim przekazuje szerokie spektrum informacji dotyczących spraw „światowych”: od legend o pochodzeniu kraju, wielkich rodów i władców, poprzez akceptowane społecznie wzorce zachowań, aż do plotek i komentarzy na temat aktualnej sytuacji politycznej, elit rządzących i znamienitych lamów.

Perspektywa Fraleigh jest też pomocna w wydobyciu na światło dzienne „pospolitych” ról czamu, które – jako że jest on jedną z form nakierowanej soteriologicznie sztuki buddyjskiej – często były traktowane pobieżnie, a nawet pomijane. Mam tu na myśli między innymi wspomnianą rolę „zaworu bezpieczeństwa”, pociągającą za sobą przywrócenie homeostazy w społeczeństwie, oraz, co ważne w kulturze tybetańskiej, potwierdzenie nadrzędnego statusu społecznego wykonawców, czyli mnichów<sup>70</sup>.

Tym samym poprzez zastosowanie do analizy czamu fenomenologii egzystencjalnej Fraleigh zyskujemy szersze spojrzenie na zjawisko tybetańskiego rytuału tanecznego, pozwalające na wychwycenie często zaniedbywanych i mniej oczywistych jego funkcji. Ponadto, poprzez wskazanie na liczne

---

<sup>70</sup> Więcej na temat tej i innych funkcji czamu piszę w artykule *Funkcje tańca czam (cham) w Tybecie. Perspektywa choreologii Judith Lynne Hanny*.

paralele pomiędzy tym ujęciem a myślą buddyjską, zyskujemy szansę na lepsze jej zrozumienie w tym dość nietypowym dla niej kontekście<sup>71</sup>.

BODY IS DANCE, THE VERY DANCE IS BODY. INTRODUCTION  
TO EXAMINATION OF TIBETAN SACRED DANCE FROM THE PERSPECTIVE  
OF SONDR A HORTON FRALEIGH'S EXISTENTIAL PHENOMENOLOGY

The purpose of this paper is to show why Sondra Horton Fraleigh's philosophy of dance is such an appropriate way to analyze the phenomenon of tibetan sacred dance. In the first part of the article I elaborate Fraleigh's philosophy with particular emphasis on the concept of lived body, problem of dance experience and therapeutic dimension of dance. In the second part of this text I compare Fraleigh's existential phenomenology to buddhism and cham ('*cham*) dance understanding in the tibetan culture. Pointing on their similarities I justify the choice of this methodology to analyzing tibetan sacred dance.

KEY WORDS

tibetan dance, existential phenomenology, Sondra H. Fraleigh, lived body, philosophy of dance, tibetan culture, performing arts, cham

BIBLIOGRAFIA

1. *Bergson and Phenomenology*, ed. M. R. Kelly, New York 2010.
2. Bergson H., *Introduction to Metaphysics*, trans. T. E. Hulme, [online] <http://www.reasoned.org/dir/lit/int-meta.pdf> [dostęp: 5.07.2015].
3. Carter C., *Understanding "Dance Understanding"*, "Nordic Journal of Aesthetics" 2003, Vol. 15, No. 27–28.
4. *Eastwest Somatics Institute for Yoga, Dance & Movement Studies*, [online] <http://www.eastwestsomatics.com/index.php> [dostęp: 10.08.2015].
5. Eliade M., *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2008.
6. Fraleigh S. H., *A Vulnerable Glance: Seeing Dance Through Phenomenology*, [w:] *The Routledge Dance Studies Reader*, ed. A. Carter, New York & London 1999.
7. Fraleigh S. H., *Agency, Freedom and Self Knowledge in Dance*, [w:] *The Perceived Self: Ecological and Interpersonal Sources of Self-Knowledge*, ed. U. Neisser, Cambridge 1994.
8. Fraleigh S. H., *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*, Pittsburgh 2010.
9. Fraleigh S. H., *Consciousness Matters*, "Dance Faculty Publications" 2000, Vol. 7, No. 1.
10. Fraleigh S. H., *Dance and Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh 1987.

<sup>71</sup> Kodeks dyscypliny zakonnej (*vinaya*, '*dul ba*) zakazuje mnichom angażowania się w jakiegokolwiek działania związane z tańcem, muzyką i śpiewem. Tybetańczycy obchodzą jednak te obostrzenia, zaslaniając się koncepcją zręcznych metod, rytualnym aspektem czamu oraz spuścizną z poprzednich żywotów.

11. Fraleigh S. H., *Dancing Identity: Metaphysics in Motion*, Pittsburgh 2004.
12. Fraleigh S. H., *Dancing Into Darkness: Butoh, Zen and Japan*, Pittsburgh 1999.
13. Fraleigh S. H., *Freedom, Gravity and Grace pt.1*, "Dance Faculty Publication" 1999, Vol. 1, No. 1.
14. Fraleigh S. H., *How Things Fall Apart: Alteration of Body in Music and Dance*, [w:] *Bodily Expression in Electronic Music*, eds. A. Dorchel, G. Eckel, D. Peters, New York 2012.
15. Fraleigh S. H., *The Ways to Communicate: Somatic Dance and Meditation as the Bridge*, "Dance Faculty Publications" 2012, Vol. 16, No. 4.
16. Fraleigh S. H., *Witnessing the Frog Pond: Philosophical Inquiry in Dance*, [w:] *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*, eds. S. H. Fraleigh, P. Hanstein, Pittsburgh 1999.
17. Goodman N., *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, New York, Kansas City 1968.
18. Goodman N., *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1988.
19. Hanna J. L., *The Representation and Reality of Religion in Dance*, "Journal of the American Academy of Religion" 1988, Vol. 56, No. 2.
20. Hanna J. L., *To Dance Is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago 1979.
21. Höffe O., *Mala historia filozofii*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 2008.
22. Merleau-Ponty M., *Phenomenologie de la perception*, Paris 1945.
23. Merleau-Ponty M., *The Structure of Behaviour*, trans. A. L. Fisher, Boston 1963.
24. Mond-Kozłowska W., *Przekraczanie sztuki w metafizycznym doświadczeniu tańca*, Kraków 2010.
25. Nebesky-Wojkowitz R. de, *Tibetan Religious Dance. Tibetan Text and Annotated Translation of the cham yig*, Delhi 1996.
26. Pearlman E., *Tibetan Sacred Dance. A Journey into the Religious and Folk Traditions, Inner Traditions*, Vermont 2002.
27. Powers J., *Wprowadzenie do buddyźmu tybetańskiego*, tłum. J. Janiszewska, Kraków 2003.
28. Ricard M., *Monk Dancers of Tibet*, trans. Ch. Hastings, Boston 2003.
29. Sklar D., *Reprise: On Dance Ethnography*, "Dance Research Journal" 2000, Vol. 32, No. 1.
30. *Sutra Serca (Prajñāpāramitā Hrdaya Sūtra)*, [online] <http://www.benchen.org.pl/en/index.php?> [dostęp: 15.08.2015].
31. *The Numerical Discourses of the Buddha. A Translation of the Aṅguttara Nikāya*, trans. Bhikkhu Bodhi, Boston 2012.
32. Tokarska-Bakir J., *Wyzwolenie przez zmysły. Tybetańskie koncepcje soteriologiczne*, Wrocław 1997.
33. Vallée Poussin L., *The Way to Nirvana*, London 1917.
34. Williams D., *Anthropology and the Dance. Ten Lectures on the Theories of the Dance*, Chicago 2004.
35. Williams P., *Mahayana Buddhism. The Doctrinal Foundations*, New York 2009.
36. Wolanin A., *Funkcje tańca czam (cham) w Tybecie. Perspektywa choreologii Judith Lynne Hamy*, "The Polish Journal of Arts and Culture" 2014, nr 11.

