

AKADEMIA MUZYCZNA im. IGNACEGO PADEREWSKIEGO W POZNANIU - WYDZIAŁ KOMPOZYCJI, DYRYGENTURY, TEORII MUZYKI I RYTMIKI. Referat wygłoszony na Konferencji naukowo-artystycznej „Muzyka-ruch-przestrzeń” z okazji Ogólnopolskiego Spotkania Zespołów Rytmiki I TRIENNALE CHOREOGRAFII MUZYKI zorganizowanego przez Zakład Rytmiki Akademii Muzycznej im. J. Paderewskiego w Poznaniu w dni 6. Grudnia 1998 r.

Grażyna Przybylska-Angermann

Między intuicją a świadomością. Współdziałanie środków komunikacji międzyludzkiej - dźwięku i ruchu - jako podstawa wizualizacji kompozycji muzycznej.

WSTĘP: „Manifestacja konieczności” to kategoria, za pomocną której rozpatrywane zostaną w poniższych rozważaniach wybrane aspekty procesu organizacyjnego komunikacji ludzkiej. Pytanie towarzyszące tej perspektywie brzmi: „co powoduje, że...” lub inaczej „wyrazem czego jest...”. Próba uświadomienia sobie przyczyn oraz wynikających z nich kauzalnych konieczności, to często długa droga. Prowadzi ona – w prawdziwym tego słowa znaczeniu - po „nitce Ariadny” do przedantycznego kłębka. Dziedziny nauki które pomagają w orientacji na tej drodze stawiają pytania dotyczące kształtowania się natury ludzkiej: psychologia wrażeń (postrzegania), neurologia, psychologia symboli C.G. Junga, psychologia muzyki, nauka o systemach, semantyka, terapia kształtowania („Gestalttherapie”), terapia tańcem, muzykologia i inne.

Każde dzieło składa się z wielu warstw, a co za tym idzie posiada w sobie wiele możliwych perspektyw przemyślenia. Jakkolwiek każde dzieło stawia inne pytania, dla wszystkich istnieje wspólna konieczność wielowymiarowego rozważania aspektów utworu przez osobę interpretującą. Im bardziej odległe kulturowo i czasowo jest interpretowane dzieło, a tym samym twórca, tym trudniej jest znaleźć jednoznaczny „obraz akustyczny” lub jego „ucieleśnienie” w ruchu. Tym bardziej jest oczywiste, że każda interpretacja to artystyczny kompromis, wybór kilku lub jednego z aspektów, tym większy jest obszar nieścisłości. One leżą w naturze ludzkiej komunikacji. Ważne jest, aby wybór aspektów podlegających komentującemu działaniu interpretacji był jaknajdalej świadomy. Tak na przykład ukazanie formalnej architektury utworu oddaje wprawdzie adekwatny trójwymiarowy choreograficzny „obraz w przestrzeni”, ale nie jest jeszcze oddaniem „manifestacji konieczności” jaka się w tej architekturze kryje. Pytania dotyczące **ś r o d k ó w w y r a z u** pośredniczących w przesłaniu, rozumianym jako akt komunikacji międzyludzkiej stają przed **k a ż d y m t w ó r c ą** oraz **o d t w ó r c ą**. W związku z tym następujące pytania nie są wprowadzeniem do opisu konkretnej realizacji, chcą jedynie przybliżyć problematykę interpretacji, rozumianej jako próbę rozumienia specyficznej formy komunikacji ludzkiej jakimi są twory sztuki.

Ponieważ nie ulega wątpliwości, że każda wizualizacja utworu muzycznego poprzez ruch ludzkiego ciała na scenie posiada aspekty teatralne („wyraz ciała”), punktem wyjściowym dla przedstawienia tej wielowarstwowej problematyki są w niniejszym artykule przykładowe pytania dotyczące współczesnej interpretacji sztuki uważanej za pierwszą w historii operę: „L’Orfeo” Favola in musica Claudio Monteverdiego.

- Co jest treścią *mitycznych symboli* zawartych w „Metamorfozach” Owidiusza? (Motywy, które są podstawą literacką „Orfeusza”, są bowiem starsze, aniżeli okres życia Owidiusza i już do jego czasów podlegały transformacji pod wpływem duchowego rozwoju ludzkości jak i umiejętności przekazyjących.)

- Jak się ma język *konwencji ruchu scenicznego baroku*, oczywisty dla widzów w dniu prapremiery w roku 1607 z jednej strony w stosunku do przekazu Owidiusza, a z drugiej w stosunku do (nie)wiedzy o jej zasadach u dzisiejszego widza-słuchacza?
- Czy język muzyczny Monteverdiego pomaga odtwórcom w znalezieniu *psychologicznej, czyli „ludzkiej“ postaci*, jak „czuje się“ postać alegoryczna?
- Jakiego *treningu ruchowo-głosowego potrzebują przedstawiający* aktorzy, aby zjednoczyć „wymowę“ głosu, słowa i ruchu ?

Spektrum problematyki przed opracowaniem koncepcji dla inscenizacji oraz dla ruchu śpiewających odtwórców byłoby więc w przypadku „Orfeusza“ następujące: pierwotne postaci symboliczne („Archetyp“ – według C.G.Junga element zbiorowej podświadomości), ich transformacja w postaci literackie u Owidiusza, dalsze przeobrażenie w postaci barokowego „ducha czasu“ przez muzykę/libretto u Monteverdiego, w realizacji współczesnych aktorów/śpiewaków dla widzów z epoki komputerów i muzyki techno. I co tutaj nieważne? W każdym razie oczywiste staje się, że ruch tzw. „estetyczny i muzyczny“ nie odpowiadałby na żadne z postawionych przez tę sztukę pytań, a więc nie odpowiadałby temu, co zostało na wstępie nazwane „manifestacją konieczności“.

Element dzieła, który określamy mianem „formy“, stanowi rodzaj szyfru w stosunku do jego interpretacji, czyli próby zrozumienia. Znaczenie tego szyfru porównywalne jest do dwuwymiarowego odbicia pieczęci na papierze. Powstałe odbicie nie zdradza nic o istnieniu trójwymiarowej pieczęci, ani o istnieniu „świata“, który tą pieczęcią jest reprezentowany. Podobnie ma się relacja poszczególnych znaków graficznych dla dźwięków na instrumencie oraz ich następstwa jako formalnego aspektu utworu muzycznego w stosunku do jego „meta-informacji“: do p r z e s ł a n i a o stanie ducha i ciała twórcy oraz do realiów i symboli świata, którego częścią on jest lub był. Interpretacja więc, to nie tylko poszukiwanie „dźwięku“ lub w przypadku rytmiki „ruchu“ (ciała) i nie tylko przedstawienie „formy utworu w przestrzeni“. Interpretacja stawia przed koniecznością poszukiwania przesłania, zatem więc zawartej w niej propozycji do komunikacji międzyludzkiej.

1. Pierwsza ścieżka poszukiwań: **MEDIUM PRZEKAZU - RUCH**

Działania w obszarze nonwerbalnej komunikacji ludzkiej za pomocą ruchu cechuje w dużej części nieświadoma, a nawet podświadoma motywacja. Z tego względu można mówić o wieloznaczności i wielowarstwowości znaczenia ruchu ludzkiego.

Nieświadoma treść ruchu – odzwierciedla się na przykład w rzeźbie ciała, w sposobie akcji i reakcji, w doborze i jakości gestów, mimiki, w formach kompensacji napięć itd. Słowo „ewolucja“ ma dla każdego człowieka podwójne znaczenie filo- i ontogenetyczne.

W znaczeniu **filogenetycznym** - jako żywotne „**wykopalisko**“ **doświadczeń ludzkości** – w tym jako podświadomy kod, nośnik zachowań-sygnatów-symboli.

Obserwacje i porównania w tej dziedzinie prowadzone są na przykład –

- w obrębie zachowań i rytuałów z jednej strony w świecie zwierząt, a z drugiej na obszarze intuicyjnych zachowań ludzkich, (np. matki w stosunku do niemowlęcia, w zakresie zachowań seksualnych, tworzenia się ugrupowań i hierarchii w organizmach społecznych itp.),
- w badaniach nad „obrazami“, którymi posługuje się duch ludzki, jako prototypami postaci w mitach, baśniach, w snach (z punktu widzenia psychologii analitycznej), oraz w badaniach nad zjawiskami kulturowymi, takimi jak powstawanie mowy i pisma, a także symboli w religiach świata.

W znaczeniu **ontogenetycznym** – jako obraz osobistej historii doświadczeń jednostki.

Co składa się na ten „portret w ruchu“?

1. Jest on wynikiem socjalizacji, czyli przynależności do określonej kultury, grupy etnicznej, zawodowej, miejsca w hierarchii społecznej, nie wykluczając rodzinnej, itd.
2. Jest także zwierciadłem osobowości – w interakcji między osobistą autonomią, a naciskiem otoczenia.
3. Jest wyrazem spontanicznego „ucieleśnienia” stanów emocjonalnych.
4. Pokazuje, jak stoimy „na własnych nogach”, czyli jest wynikiem nieustannej walki między własną energią, a przyciąganiem ziemskim, (czego możemy każdego ranka „na własnej skórze” doświadczyć...)
5. Ruch jest także jednoczesnym narzędziem i skutkiem doświadczenia, a zarazami orientacji w otoczeniu, pozostającym w ścisłym powiązaniu z wrażeniami zmysłowymi (senso-motoryka).

Niewielu z nas jest w stanie uaktywniać, lub odprężyć świadomie poszczególne, drobne części muskulatury. O tym, na co byliśmy nastawieni, dowiadujemy się często po fakcie. Na przykład próbując w ciemnej piwnicy podnieść wiadro z węglem. Podnoszące je ramię „podskakuje” w górę, ponieważ... wiadro było puste. Weryfikacja konieczności i adekwatności ruchów nie jest w pierwszym rzędzie sprawą świadomości. „Nauczone” ruchy „przepadają” w podświadomości i trudno je stąd wydostać. Doświadczył tego każdy, kto starał się usunąć „wyćwiczony” błąd podczas gry na instrumencie. Mówimy często: „ciało pamięta”, co oznacza trójskładową pamięć kinestetyczną (położenie, napięcie, ciężar).

Ruch świadomy. W tym przypadku ruch jest adekwatny do zamiaru. Jest on skutkiem świadomej motywacji i podporządkowanym woli celowym działaniem. Któż z nas jednak potrafi zawsze o sobie powiedzieć: „Wiem, co robię” ? Jak wynika z badań nad rozwojem funkcji poszczególnych ośrodków i płątów mózgu, nasze „funkcjonowanie” w codziennym życiu zawdzięczamy stosunkowo krótkiej i najmłodszej fazie rozwoju ewolucyjnego.

„**Obrazu w ruchu**” jest, jako konwencja/styl, znak lub symbol, czy rytuał bardzo interesującym aspektem życia w społeczeństwie, tworząc powiązanie

- między indywidualnym a zbiorowym doświadczeniem,
- między nieświadomym, intuicyjnym działaniem, a świadomością.

W tym znaczeniu ruch stanowi *m e d i u m*, czyli jest rodzajem „materiału”, w którym uwidaczniają się zjawiska natury ponadindywidualnej. Jako taki posiada zarówno aspekty reklamy, czy masowych widowisk, ze szczególnym uwzględnieniem widowisk sportowych z jednej strony, jak i religii, czy sztuki - a raczej sztuk z drugiej. Przez swą wyjątkową kombinację – zewnętrznej „kompozycji”, czyli świadomego działania, (z łac. componere - zestawić razem) z oddziaływaniem na podświadome potrzeby, (takimi jak potrzeba wspólnoty, potrzeba orientacji, potrzeba intensywnych przeżyć, potrzeba transcendentnego pojmowania własnej egzystencji itd.), mają te zjawiska życia społecznego silny wpływ na motywacje ludzkie. W tym przypadku można stwierdzić - na działania mas. Jako że cechą towarzyszącą temu fenomenowi jest oddanie swojej własnej (mniej lub bardziej wolnej) woli w imię wspólnoty, w imię „wspólnej idei”. Interesujące są tutaj obserwacje w obrębie grupy wiekowej osób młodocianych, w której orientacja oparta na opinii tzw. „paczki”. To ona decyduje co się nosi i czego się „nie znosi”. Proces indywidualizacji i rytuał złączony w jednym?

Wywoływanie wrażenia, jest już jakością wywierania wpływu, a to zjawisko okazuje już bliskość manipulacji. Z tego względu szczególne zadanie wyłaniają się dla działających w obrębie sztuki: procesy twórcze mogą stawać się częścią rozwoju świadomości i odpowiedzialności, wspierając tym samym proces indywidualizacji, jeśli dopuszczone będzie pytanie „dlaczego...?”, „co jest powodem, że...?”. Jeśli szukanie środków wyrazu i „skutków” wyrazu, jako podświadomego przesłania będzie tematem wspólnych poszukiwań: twórców/pedagogów oraz publiczności/młodzieży.

Jako, że we wzorze naszych zachowań istnieje utajone niebezpieczeństwo ulegania manipulacji, nie bez przyczyny została w tym „rządku świętości” wymieniona reklama. Konkretnie - reklama w środkach masowego przekazu (właśnie... „masowego”). Drugim powodem tej wzmianki jest często nie bez zazdrości konstatawana perfekcyjna znajomość i pewność wyboru środków wyrazu i „produkowanych” w tym zakresie przerośni. Jednocześnie frapujące jest, jak niewiele badań poświęcono zawartości ruchu jako znaku, czy symbolu np. w powszechnie uważanym za podstawę kształcenia tegoż - czyli w tańcu klasycznym. Krótko mówiąc - niewiele wiemy o tym, co jest sednem wyrazu przerośni zwanej tańcem. Można pobieżnie sądzić, że nie trudno rozszyfrować w przebiegu jakiegokolwiek „pas de deux” – „*lubią się, czy się nie lubią*”. Na pewno nie mielibyśmy już takiej pewności, przyglądając się ruchom tancerzy w czasie codziennego treningu, a przecież te same gesty, ta sama konwencja ruchu.

Na łatwo postawione pytanie: „Jakiej rangi konieczność stoi za poszczególnym gestem, lub kategorią estetyczną?”, bądź z osobistego, bądź konwencjonalnie sankcjonowanego „ulubionego” repertuaru, nie padnie łatwa odpowiedź. Szukanie tej odpowiedzi jest niewątpliwie zadaniem „sztuki ruchu”, gdyż w ruchu, jako narzędziu doświadczenia i wyrazie własnego wyobrażenia, kumuluje się od czasów antycznych stawiane pytanie nad wyłanianiem się świadomości: między mitem a historią...

Nie podejmując tej mozolnej próby sztuka zostanie, z punktu widzenia świadomości oddziaływania na ludzkie działania, w tyle za reklamą.

2. Druga ścieżka poszukiwania: MEDIUM PRZEKAZU – DŹWIĘK. Doświadczenie w odbiorze i artykulacji zjawisk akustycznych, jako podstawa komunikacji muzycznej.

Z m y s ł s ł u c h u, jako „przekaziciel” informacji o bliższym i dalszym otoczeniu należy do pierwotnych „informatorów” systemu nerwowego. Jest on tym samym, wraz z innymi zmysłami zewnętrznymi, odpowiedzialny za powstanie - niegdyś ratującej życie - niekontrolowanej przez racjonalne instancje reakcji cielesnej zwanej e m o c j ą. Ten bardzo pożyteczny informator spełniał swoje szczególne zadanie w razie niebezpieczeństwa: nieznany odgłos - sygnał alarmowy i ucieczka. Aby móc ratować życie musiał on być niekontrolowany, bo natychmiastowy. Analiza i ocena znaczenia odgłosu trwałaby za długo. Z badań nad biologicznym podłożem akustycznych wrażeń zmysłowych wiadomo, że człowiek dysponuje dwoma kanałami: bezpośrednim dla odbioru oraz pośrednim, dla analizy.

„Emocja”- jest sformułowaniem pochodzenia łacińskiego: „movere” – znaczy poruszać się, a przed-rostek „e” nadaje kierunek i oznacza „od”. Tym samym słowo to oznacza uciekać/odchodzić. Odbiór bodźca i reakcja cielesna jest psychofizycznie odczuwalną jednością. W języku polskim używamy sformułowania „być poruszonym”, co jak wiemy nie ma nic wspólnego z potrąceniem, lecz ze stanem

wewnętrznego napięcia, czy może raczej rodzajem wibrującego rezonansu cielesnego na zaistniały bodziec. Wzory przebiegu impulsów w powiązaniach neurologicznych, jak i ich odpowiedniki natury fizjologicznej, są bardzo zróżnicowane i odpowiadają – czego wszyscy doznaliśmy - nie tylko poczuciu strachu – lecz całej skali uczuć między paniką, a pozwalającym na zbliżenie zaufaniem, między nienawiścią a miłością, między pragnieniem a obrzydzeniem. Poczucie intensywnych i wielorakich przeżyć należy egzystencjalnie do naszego bytu i nie ma a priori żadnego powiązania z moralnymi prawami współzycia. Jako takie przyczynia się do bogactwa naszego życia wewnętrznego i miejmy nadzieję do bogactwa jego odpowiedników na obszarze sztuki („wszystko, co ludzkie”... nie powinno być sztuce/rytmice obce...?!).

Z punktu widzenia ewolucji, jak i mechanizmu powstawania reakcji, odbiór wrażeń zmysłowych - w tym szczególnym przypadku audytywnych - należy do użytej na wstępie kategorii „manifestacji konieczności”. Odbiór wrażeń akustycznych ma status podwójnego bodźca: wyzwala reakcję emocjonalną, a jednocześnie prowadzi do jej uzewnętrznienia, czyli do powstania - z bezpośredniej konieczności - ruchu w przestrzeni.

W tym kontekście można powiedzieć, że **odbior bodźców zmysłowych, w tym sygnałów akustycznych**, jest jednym z głównych aspektów **genezy ruchu ciała**: od wewnętrznego poruszenia – do zewnętrznego ruchu.

„Sygnał akustyczny”? - Cóż on ma wspólnego z dzisiejszą, bogatą kulturą muzyczną?”

Aby odpowiedzieć na to pytanie, zapraszam do małego eksperymentu – na spacer w wyobraźni:

... Po długiej podróży znajdujemy się w nie znanej okolicy i późnym popołudniem jesteśmy ostatnimi gośćmi starego zamczyska. Stary portier nie zauważył ostatnich gości i zamknął wielkie wrota, jedyną drogę wyjścia:... klucz przekręcany w zardzewiałym zamku, gaśnie światło, kroki oddalają się...

Pustka ciemności wypełnia się zdarzeniami: szum wiatru..., skrzywienie ciężkich drzwi..., cykanie zegara... nagle, tóż za ścianą... („Trrrrraaaachch”)????? - „Co to?”. - „Znowu..., tak samo.” - „Jeszcze raz, ale jakby nieco inaczej” – „A teraz ? Nie, to nie to samo..., to jakby coś innego..., ” –

„I znowu coś...nie, to nie podobne,... zupełnie inaczej ” -- „To na zewnątrz - („UIUIUIUIUuiuiuiu....”) – „Syrena alarmowa muzeum!!!...”

W tym miejscu przerywam wędrówkę w wyobraźni.

Dlaczego ten mały eksperyment? Nietrudno zauważyć, jak dokładnie przedstawia się świat malowany odgłosami. Jak bogaty jest zasób indywidualnych przeżyć, wspomnień i asocjacji? Jakie reakcje towarzyszą niespodziewanemu odgłosowi? Każdy staje się detektywem we własnym świecie dźwięków, w świecie skojarzeń, wspomnień i oczekiwań. Nieświadome pytanie: „I co teraz?” otwiera podstawową jakość naszego istnienia, mianowicie – czas. Czas razem z przestrzenią, powstającą przez nieustannie rozchodzącą się we wszechświecie energią tworzą podstawowe kategorie tak zwanych sztuk czasu - muzyki, tańca i filmu. Sztuki te kojarzą ZDARZENIA W CZASIE I PRZESTRZENI. Z punktu widzenia pierwotności przyczyny, kolejność musiałaby zostać zmieniona: ENERGIA → CZASO–PRZESTRZEŃ. Fenomen zaistnienia w czasie jest tak fascynujący, że od momentu powstania świadomości znalazł swe odbicie w systemach religijnych, filozoficznych i teoriach organizacji wszechświata - od kosmologii przez fizykę do „science fiction”. Można powiedzieć - w każdym dźwięku istnieje podobieństwo do początku świata.

Niestety przy tej ilości dźwięków jaka nas otacza, wsłuchiwanie się, czyli „o c z e k i w a n i e” przestało być jakością naszego życia. W lepszym przypadku „przyzwyczailiśmy się”, że muzyka istnieje – jest „ładna, lekka i przyjemna”, w gorszym – nie zauważamy nawet, że „coś” gra. To samo dotyczy ilości „ruchów” (czyli zjawisk optycznych w przestrzeni) jaką zmuszeni jesteśmy w obecnym kolorowym świecie oglądać, lub jaką sami „choreograficznie” produkujemy.

Reakcje na dewaluację przeżycia artystycznego jako k o n i e c n o ś c i, czyli na popadnięcie w rutynę - tak twórczą, jak i podczas interpretacji czy odbioru - a co za tym idzie... na nudę, miały w naszym stuleciu wielokrotnie miejsce. I znalazły odbicie w różnych stylach i kierunkach. Wymienię tylko nieliczne: DaDaizm, Fluxus, „Teatr Grozy” Antonina Artaud, powstanie „Tańca Wyzwolonego”, zgrupowanie osobowości sztuk pięknych wokół niemieckiego Bauhausu, czy działanie takich twórców jak John Cage, czy Mauricio Kagel. W gruncie rzeczy oczekująco-pytające stanowisko jest właściwością tego co oznaczamy w sztuce mianem „awangardy”, rozumianej nie jako „postępowa przyszłość”, a raczej jako „krytyczna teraźniejszość”. Z tej perspektywy interesujące jest również pytanie, jaka ludzka potrzeba manifestuje się poprzez twórczość, czy estetykę „konserwującą przeszłość”.

W kontekście powyższego eksperymentu można zauważyć, że warunkiem intensywności w przeżyciu estetycznym jest pełne napięcia „Oczekiwanie”.

Przyglądając się bliżej związkowi między kolejnymi zdarzeniami, stwierdzimy istnienie ogólniejszych kryteriów kształtowania formy artystycznej (nie tylko sztuk czasu, ale i sztuk wizualnych, takich jak np. architektura)

- – powtórzenie,
- – podobieństwo, odmiana, wariant,
- - różnica, brak podobieństwa,
- - przeciwieństwo, kontrast,
- - obcość, brak wspólnych kryteriów

Pamięć i koncentracja pozwalają łączyć fragmenty obserwowanych zdarzeń - podobnie pojedynczym literom alfabetu, gdy powstaje słowo – do wspólnego znaczenia. Nie bez przyczyny elementy kształtujące muzykę opierają się po części na systemach mowy, czy języka. „Myśleć, znaczy porównywać” (W.Ratenau)... Pamięć wrażeń zmysłowych jest podstawą orientacji w zdobywanych doświadczeniach, jest więc podstawą odbioru formalnych kategorii w sztuce. Umiejętność porównania pomaga szukać zależności między segmentami zdarzeń również wtedy, gdy nie występują one po sobie, ale równocześnie. Ta sama umiejętność pomaga nam w badaniu związku między zjawiskami, mediami, czy rodzajami sztuki nie mającymi pierwotnego związku między sobą. Nie ważna jest równoległość przebiegu różnorodnych wrażeń, a jedynie kategoria jednoczesnego ich wystąpienia w czasie. Powstaje w nas meta-płaszczyzna, czyli „wyższy”, a raczej wspólny sens tego niejed- norodnego zdrzenia. Zwielenienie, np. podwojenie pewnego wrażenia można sobie jeszcze w miarę wyobrazić: „widzę, że ktoś się zbliża i słyszę, że ktoś się zbliża”, ale jakie wrażenie powstaje, gdy elementy nie mają „na pierwszy rzut oka” (czy ucha) nic ze sobą wspólnego?... Właśnie taka konstrukcja okazuje się - w prawdziwym tego słowa znaczeniu - niesłuchanie podniecającym zjawiskiem, prowokującym napięcie uwagi odbiorcy; „o c z e k i w a n i e” jako warunek odbioru sztuki. Jednocześnie występujące zdarzenia, czy środki wyrazu (media) nie tłumaczą siebie nawzajem, a raczej dopowiadają się. Wszystkie wrażenia łączą się w jedną całość i powstaje nowe medium „Teatr wyobraźni”. Każdy ze słuchaczy-widzów ma swój nieporównywalny, własny teatr.

Z punktu widzenia twórcy, jak i interpretatora, czy widza otwiera się nowa „samodzielność”. Myśl o istnieniu wielu możliwych perspektyw doświadczenia odbija się na przykład w technice kolażu – widzianego, jak i słyszanego - ale i nie tylko w niej. Interesującym przykładem jest tutaj muzyka filmowa, a szczególnie u takiego mistrza wyrazu jak Alfred Hitchcock. Właśnie aspekt „oczekiwania” jest niejako głównym tematem każdego filmu. Obok specjalnej, stworzonej przez siebie techniki podwójnej akcji (widz ogląda „groźne” detale w momencie gdy bohaterowie nie mają o nich pojęcia i „wie” naprzód co się nieuchronnie musi zdarzyć), wprowadza on widzów-słuchaczy w stan napięcia kojarząc pozornie niewiele „mówiące” sceny z dynamiczną muzyką – i odwrotnie. W ten sposób spreparowany widz „nie wierzy” synchronicznym zdarzeniom i pełen napięcia ocknie się, gdy jest po filmie.

3. Trzecia ścieżka poszukiwań: „SIATKA DOZNAŃ” A SUBIEKTYWNOŚĆ KOMUNIKACJI

Mowa ludzka jest bezsprzecznie środkiem komunikacji, a jednocześnie, jako język poetów i pisarzy jest środkiem refleksji artystycznej, choć w codziennym użyciu ma rangę najwyżej zjawiska kulturowego. Poza tym wiąże w sobie przykładowo dwa elementy powyższego rozważania: działanie na obrzeżu dźwięku i ruchu. Mowa jest bowiem sposobem komunikowania, w którym widoczna jest kompleksowość wytworów kultury, jako rezultatu na skrzyżowaniu interaktywnych wrażeń zmysłowych („teraz i tutaj”) i nawarstwienia minionych doświadczeń (w znaczeniu filo- i ontogenetycznym).

„D ż w i ę k s ł o w a”... Zanim mowę ludzką poddamy analizie jako system informacji, słyszymy jej melodię. Sygnały akustyczne złączone w werbalnej wypowiedzi są specjalnym przypadkiem przekazywania informacji. Wymawiane słowa mają swoją historię. Pierwotna emocjonalna fonacja w sensie jednoczesnego gesto-dźwięku („ooo”, „eee”, „p”), stała się podstawą systemu informacji jaką jest mowa ludzka. Obserwując związek jaki istnieje między zmianą napięcia ciała, a zmianą przepływu oddechu, można sobie wyobrazić - również i w tak zwanym cywilizowanym świecie- jakie pierwotne mechanizmy prowokowały zmianę modulacji głosu. Również i w tym przypadku początkiem wyrazu byłyby silne emocje. W jaki sposób przybierała złożoność znaków w mowie i piśmie możemy zauważyć na przykładzie integracji znaku głowy tura, czy może byka. (*Odwrócenie kontur o 180 stopni do pozycji „A”*). Trudno sobie wyobrazić, że aż trzy byki siedzą w „k A ł A m A ż u”, lub ,że ten przedmiot ma coś wspólnego z wrażeniem jakie na ludzi sprzed paru tysięcy lat wywierały te silne zwierzęta. Nie wiemy również jakie znaczenie ma specjalny „zestaw” głosek tego słowa, ani kiedy się złączył w jedno znaczenie: znak akustyczny dla przedmiotu. W dalszym procesie interesującego rozwoju było przesunięcie informacji na płaszczyznę metafory. Jak wyglądałaby dosłowna wizualizacja sformułowania „być w skowronkach”? Jaki obraz powstałby w wyobraźni? Drogi rozwoju dwóch systemów mowy i muzyki zdają się posiadać nie jedną paralelę. Tyle tylko, że jeśli chodzi o dokładność informacji, czyli „znaczenia” w muzyce, to niejedna sprzeczka muzykologiczna miała już miejsce. Krótko mówiąc – mowę rozumiemy lepiej, mowę porozumiewamy się dokładniej. Czyżby?... - „Wiem, co mówię!” Spróbujemy na przykładzie.

Mamy trzy słowa / byłeś, lekarza, u/ - zimowy temat z trzema motywami cząstkowymi. Logiczna spójność tekstu da się szybko skomponować: byłeś – u - lekarza. To wszystko? Przypuszczalnie mój rozmówca ciągle jeszcze nie jest pewien, o co mi chodzi. Trzy możliwe formy gramatyczne - jako zdanie

stwierdzające(.), pyta- jące(?), lub zdanie wykrzyknikowe(!) - i dwie zasadnicze odpowiedzi („tak” lub „nie”) dają już łączną ilość sześciu możliwych konwersacji. Wielorakość możliwych znaczeń i intencji pomnaża się w nie- skończoność gdy dochodzi świadome, lub częściej nieświadome przesłanie natury emocjonalnej. Przedstawienie można by zatytułować : „Mowa między wierszami, czyli co ona chciała mi przez to powiedzieć”.

Role w grze komunikacyjnej: Ona - „Nadawca” , On - „Odbiorca”:

Akt 1: Ona: „Byłeś u lekarza?” – (lekko łamiącym głosem)

Subtekst: „No przecież widzisz, że się o ciebie martwię”.

On: „ – ... (bez słowa wzruszając ramionami)

Subtekst: „Nie udawaj, że cię to coś obchodzi.”

Akt 2: Ona: „Byłeś u lekarza?” – (przez zęby – SKANDUJĄCO)

Subtekst: „Znowu udaje chorego”,

On: - „Nie”. (krótko, dobitnie)

Subtekst: „ Nie pilnuj mnie”

Akt 3: Ona: „Byłeś u lekarza?”-(z lekkimi ruchami głowy)

Subtekst: „Napewno mnie okłamał”

On: - „Tak” (długo, nieco „wyciśnięte”, nosowe „aaa”)

Subtekst: „Znowu mi nie wierzysz?”.

Dalsze akty z pewnością nastąpią... Jak długie życie.

Choć tekst ten sam, informacja inna. Zasadnicza wypowiedź miała miejsce „w podtekstach”. Mamy doskonały słuch jeśli chodzi o słyszenie podtekstu, co nie zawsze oznacza, że interpretujemy zgodnie z intencją – przesłaniem mówiącego. Często dziwimy się, dlaczego ktoś na wydawałoby się, banalne pytanie odpowiada zażenowaniem lub agresją.

Być może, nie zawartość syntaktyczna zdania, jak również nie intencja pytającego grały tutaj główną rolę, a własne doświadczenia odbiorcy będące wynikiem dawnych przeżyć. Matryce tych doświadczeń funkcjonują jak tak zwany „czerwony guzik” na pieska pana Pawłowa. I znów nasuwają się porównania w stosunku do „konsumpcji” sztuki. Jak powstaje to, co lapidarnie nazywamy „ulubioną muzyką”? Jakiej muzyki „nie cierpimy”? A poza tym - zawsze, czy tylko przed południem? Za tym zjawiskiem stoją też doświadczenia: ile, kiedy, jakie?

Ważniejszym w tym momencie pytaniem jest jednak pytanie o możliwość „rozumienia”, czyli interpretacji działań innych osób, obcych działań, w tym dzieł sztuki. W kontekście powyższych rozważań wydaje się, że celowe byłoby niejako „przyznanie się” do subiektywności w sposobie widzenia, czy słyszenia i do odwagi w poszukiwaniu indywidualnych odpowiedzi na zadawane przez każde dzieło pytań.

Krótko chciałabym jeszcze wspomnieć o znaczeniu w y r a z u c i a ł a jako istotnego elementu zdawałoby się wyłącznie akustycznego przesłania, jakim jest mowa ludzka. „Wymowa” ciała jest nadwyraz częstym powodem „kreatywnego zamieszania” w komunikacji międzyludzkiej.

Przysłowie: „Jaka mowa taka wymowa”, nie zawsze niestety jest zgodne z prawdą. Nie ma znaczenia, jak chcielibyśmy być widziani, czy słyszani. Nasi rozmówcy, czy

widzowie „czytają” nam nieświadome aspekty bezdźwięcznej „wymowy” ciała. Do ważnych informacji należą („choreograficznym okiem” spojrzawszy):

- dystans lub zbliżenie do rozmówcy (w tym dotyk cielesny, lub jego brak)
- napięta lub odprężona sylwetka,
- przyspieszony lub spokojny oddech,
- żywotna gestykulacja, lub „przywiązane” kończyny,
- naturalność lub sztuczność ruchu,
- „maska”, lub „mówiąca” mimika twarzy i oczu, aby wymienić tylko niektóre elementy.

Innym znanym przysłowiem stwierdzającym subiektywność oceny jest: „Jak cię widzą, tak cię piszą”, wraz z wariacją pierwszą: „Jak cię widzą, tak cię słyszą” oraz wariacją drugą - odwróceniem: „Jak cię słyszą, tak cię widzą”.

Zasób osobistych doświadczeń i wrażeń zmysłowych – w tym specjalnie wrażeń audytywnych i kine- stetycznych - wyniesionych z koniecznej orientacji w stosunkach międzyludzkich jest nieświadomym, ale podstawowym pryzmatem interpretacji zjawisk z pogranicza dźwięku i ruchu.

Ciało ludzkie stanowi rodzaj „rezonatora”, czy „lustra”, jako narzędzia empatii, czyli zdolności „współ-czucia”, lub może raczej „współ-drgania”. E m p a t i a właśnie sprawia, że z jednej strony potrafimy dzielić uczucia innych osób, ale z drugiej strony - jako subiektywny, kondycjonowany cenzor wrażeń, dzieli ona znanych nam ludzi na sympatycznych i antypatycznych, a sytuacje i otoczenie na przyjemne i nieprzyjemne. Im mniejsza samoświadomość danej osoby, tym większa zależność od tej polaryzacji. Nie zawsze jest jednak jasne, który z tych biegunów przeważa, a w ogóle jak rozszyfrować wieloznaczne przesłania. Wtedy mamy tak zwane „mieszane uczucia”. Nie są one wcale wyjątkowym przypadkiem w komunikacji między ludzką. Ponieważ wynikają z dysocjacji między trzema kanałami informacji: informacją werbalną, znakami ruchów ciała i znaczeniem melodii głosu, można je uważać za intymny (bo ukorzeniony w osobistych przeżyciach) prototyp interme- dialnego związku między audytywnymi i wizualnymi środkami wyrazu: mową/śpiewem/dźwiękiem/ ruchem/kształtem/obrazem/światłem.

Media te, występując równocześnie są podstawą pełnego, czasem kontrapunktującego się syste- mu znaków w tym co uprzednio nazwałam „teatrem w głowie”, „teatrem fantazji”, „teatrem widza”, jego indywidualnym doświadczeniem .

4. Podsumowanie. Wybrane PYTANIA / KONSEKWENCJE dla działań na pograniczu dźwięku i ruchu - w obszarze formy artystycznej, jak i pracy pedagogicznej.

1. Kogo słyszymy słuchając „muzyki”? - Kompozytora? Wykonawcę? Własny świat?
2. Czy mamy naprawdę możliwość tzw. obiektywnej realizacji, czy interpretacji ? (Jeśli „mowa między wierszami”, to i „muzyka między nutami“.)
3. Z punktu widzenia słuchacza koncertu: Co obserwuję przysłuchując się grze na instrumencie?
4. Z punktu widzenia pedagogiki instrumentalnej: Czy ruch jest tylko produktem „ubocznym”, czy warunkiem koniecznym powstawania dźwięku/gry instrumentalnej? Jakie są konsekwencje uznania tego związku przyczynowego? Jakie miejsce zajmuje budzenie „poczucia ciała”, rozwijanie wielorakości i różnorodności „repertuaru” ruchu w stosunku do kształtowania różnorodności dźwięku, oraz pamięci napięć ciała w stosunku do wywoływanego efektu dźwiękowego?

5. Jeśli „ruch do muzyki“ nie jest bezwarunkową częścią kompozycji muzycznej, tylko - z punktu widzenia genezy i jakości (energia-czas-przestrzeń) - spokrewnionym medium, to jakie możliwe stanowisko mógłby przyjąć w kompozycji choreograficznej do muzyki?
6. Jeśli muzyka bez ruchu nie stoi „w bezruchu“, to czy ruch bez muzyki „brzmi i dźwięczy“?
7. Kim jest, lub raczej z jakiego „świata idei“ pochodzi odtwórca „dzisiejszej“ muzyki barokowej?
Czy czuje się czasem barokowo? A może raczej gra „między barokowymi wierszami“, współczesną, bo swoją, właśnie rozbrzmiewającą muzykę?
8. Jeśli tak zwana „stylowość wyrazu“ jest problemem braku autentycznego wzorca - „ducha czasu“, to jakim duchem, w tym przypadku również i ruchem, operuje poruszający się na scenie odtwórca (tancerz/ śpiewak-aktor)?
9. Co wyraża określenie „wyraz“ dotycząc ruchu? Określa emfaticzne zaangażowanie wykonawcy w trakcie wykonania różnych ruchów, lub może oznacza zgodność z „optycznym“ aspektem gesto-dźwięku (np. zgodności ruchu z podnoszącą się linią melodyczną, lub przebieg łuku frazy dokładnie pokazany gestem ramienia nad głową)? Jak się ma słowo „wyraz“ do problemu wyrażania w metaforze zwanej sztuką? Czy „wyraz“ ma na myśli „oddziaływanie“?
10. Jak musiałoby wyglądać przygotowanie choreografii do/przy/obok muzyki z punktu widzenia świadomości kompleksowego oddziaływania medium RUCH/DŹWIĘK, a także dojrzałości osobistej oraz pytającej samodzielności artystycznej interpretującego (choreografa)?

ZAKOŃCZENIE: Związki intermedialne – a historyczne założenia Rytmiki.

Stworzona na początku stulecia dziedzina poznawania muzyki przez perspektywę ruchu zwana prawie od momentu jej powstania „Rytmiką“ jest dziedziną „starą“ i „młodą“ jednocześnie. To stwarza problemy z obraniem odpowiedniej perspektywy dla obserwacji i oceny. Genialne odkrycie Emila Jacques-Dalcroze'a związku sensomotorycznego (związek zwrotny między odbiorem wrażeń zmysłowych a działaniem w obrębie ruchu) - w tym emocjonalnego - dla wykonawców muzyki, a tym samym intensywnego oddziaływania na rozwój ich osobowości, zostało w następnych generacjach jego uczniów z różnym punktem ciężkości ugruntowane i dla potrzeb różnych procesów - artystycznych, pedagogicznych i terapeutycznych - dalej rozwijane. Trzeba dodać, że rdzeń założeń leżących u podstaw tej dyscypliny został potwierdzony przez nauki na obszarze badań między neurologią a psychologią z jednej strony, oraz terapią a pedagogiką z drugiej. Absolwenci kierunku studiów Rytmika pracują, jak Europa szeroka w zawodach związanych ze sztuką, pedagogiką (nie tylko muzyczną) i terapią. Natomiast jeśli chodzi o stronę artystyczną związków intermedialnych, sam E.J.Dalcroze dał początek nowym kierunkom poszukiwań, między innymi w historycznej inscenizacji „Orfeusz i Eurydyka“ Ch.W. Glucka w lipcu 1913 roku. Sensacyjne nowatorstwo przedstawień uzupełniały architektura sceny i efekty świetlne. Gośćmi letnich festiwalowych prezentacji szkoły w Hellerau (obok Drezna), były takie sławy i nowatorzy ówczesnego teatru i tańca, jak Serge Diaghilew, George Bernard Shaw, Max Reinhard.

Powyższy artykuł pomyślany jest jako wkład do pluralistycznej dyskusji zajmującej się drogą rozwoju rytmiki jako dziedziny pedagogiczno-artystycznej ze szczególnym uwzględnieniem problemów leżących u podstaw intermedialnego związku między ruchem i muzyką, a także jako metody uwrażliwiającej na powyższe związki w nauczaniu gry na instrumencie.