



Pamięć kinestetyczna

Maxine Sheets-Johnstone
Department of Philosophy
University of Oregon, US

przełożył: Paweł Schreiber

(oryginał pt. „Kinesthetic Memory” opublikowano
w *Theoria et Historia Stientiarum*, vol. VII, 2003/1: 69-92)

This paper attempts to elucidate the nature of kinesthetic memory, demonstrate its centrality to everyday human movement, and thereby promote fresh cognitive and phenomenological understandings of movement in everyday life. Prominent topics in this undertaking include kinesthesia, dynamics, and habit. The endeavor has both a critical and constructive dimension.

Niniejszy tekst jest próbą naświetlenia problemu natury pamięci kinestetycznej, ukazania jej kluczowego znaczenia w codziennym ludzkim ruchu, a przez to argumentowania za nowym kognitywnym i fenomenologicznym rozumieniem ruchu w życiu codziennym. Najistotniejsze tematy związane z tym przedsięwzięciem to kinestezja, dynamika i nawyk. Ma ono wymiar zarówno krytyczny, jak i konstruktywny. Wymiar konstruktywny jest zakorzeniony w stworzonym przez Łurię nowatorskim pojęciu melodii kinetycznej oraz w związanych z nim fenomenologicznych analizach ruchu. To podwójne zakorzenienie wynika z ogólnego faktu, że pamięć kinestetyczna oparta jest na doświadczeniu kinestetycznym, a więc odczuwanej przez ciało dynamice ruchu, i z faktu bardziej szczegółowego, polegającego na tym, że każdy ruch wytwarza dzięki swym własnościom przestrzenno-czasowo-energetycznym charakterystyczną dynamikę kinetyczną. Wymiar krytyczny koncentruje się na konstruktach, które często stanowią podstawę omówień ruchu, ale pomijają rzeczywistość dynamiki kinetycznej, na przykład *intencjonalności motorycznej* Merleau-Ponty'ego, oraz pojęciach schematu i obrazu ciała. W końcowym rozdziale tekstu zostaną omówione: pointylistyczna koncepcja ruchu oraz zachodnia metafizyka, tworzące szkielet tych konstruktów.

Kinetycznie i kinestetycznie zorientowana neuropsychologia Łurii

Rosyjski neuropsycholog Aleksander Romanowicz Łuria, uznawany za „ojca założyciela neuropsychologii” (Goldberg 1990), jest chwalony za swoje spostrzeżenia i dogłębne badania kliniczne (np. Teuber 1966, 1980; Pribram 1966, 1980). Przedstawia patologie ruchowe jako zakłócone melodie kinetyczne; ruch codzienny nie płynie już bez wysiłku, ale wręcz nie jest możliwy już u pacjentów ze zmianami w mózgu. W *The Working Brain* Łuria opisuje sposób konstytuowania się melodii kinetycznych na przykładzie pisania. Zauważa, że:

pisanie polega na nauczaniu się na pamięć graficznego kształtu każdej z liter. Dokonuje się poprzez łańcuch izolowanych impulsów motorycznych, z których każdy jest odpowiedzialny za wykonanie tylko jednego elementu struktury graficznej; wraz z nabywaniem praktyki, ta struktura procesu zostaje radykalnie zmodyfikowana, a pisanie zmienia się w pojedynczą „melodię kinetyczną”, nie wymagającą już zapamiętywania wizualnego kształtu każdej poszczególnej litery, ani oddzielnych impulsów motorycznych dla każdego ruchu ręki.

(Łuria 1973: 32)

Potem opisuje on, jak świadomy ruch jest *skomplikowanym systemem funkcjonalnym*, wypełnianym w *doskonałym wykonaniu ruchu* na bazie czterech podstawowych warunków: (1) *kinestetycznego przewodzenia dośrodkowego*, (2) *systemu współrzędnych przestrzennych* skoncentrowanych wokół „układów wzrokowego i równowagi oraz układu skórnych doznań kinestetycznych”, (3) *Łańcucha kolejnych ruchów*, którego każdy element musi być odnerwiony po tym, jak się dokona, aby umożliwić następnemu zajęciu jego miejsca i (4) *zadania motorycznego*, które na bardziej skomplikowanych poziomach świadomego działania jest *dyktowane przez zamiary* (tamże: 35-37). Na poziomie neurologicznym świadomy ruch jest skoordynowanym rezultatem działania *zupełnie różnych od siebie układów mózgowych* (tamże: 37), które pracują razem w taki sposób, że rozwija się melodia kinetyczna.

Kluczowe znaczenie ma spostrzeżenie Łurii, że świadomy ruch jest zjawiskiem nie tylko przestrzennym, ale i *czasowym*. Łuria wprowadza rozróżnienie między czasowym i przestrzennym rozmieszczeniem impulsów motorycznych w ramach stref korowych przedruchowej i zaśrodkowej, zauważając szczególnie, że przedruchowe strefy mózgu są *odpowiedzialne za przetwarzanie pojedynczych impulsów motorycznych w następujące po sobie melodie kinetyczne* (tamże: 179). Wcześniej jasno zaznacza, że *ruch jest zawsze procesem o przebiegu czasowym*, który „wymaga ciągłego łańcucha wymieniających się impulsów” (tamże: 176). W tym kontekście powtarza w ogólniejszej formie swój opis początków melodii kinetycznych: *W pierwszych stadiach kształtowania się jakiegokolwiek ruchu łańcuch ten musi składać się z serii oddzielnych impulsów; wraz z rozwojem zdolności motorycznych pojedyncze impulsy zostają zsyn-*

tetyzowane i połączone w integralne struktury kinestetyczne melodii kinetycznych, kiedy to jeden impuls wystarcza do uruchomienia całego stereotypu dynamicznego automatycznie wymieniających się elementów (tamże: 176). Później stwierdza, że konstrukcja i wykonanie każdego złożonego ruchu zależy od:

1. Nienaruszonego płata czołowego albo tego, co określa jako *intencjonalną strefę mózgową*;
2. Kinestezji albo tego, co określa jako *integralność jego [ruchu] kinestetycznego przewodzenia dośrodkowego*;
3. Organizacji czasowej albo tego, co określa jako *stałą regulację tonu mięśniowego... i wystarczająco szybkie i gładkie przechodzenie od jednego systemu unerwienia motorycznego do innych wraz z tworzeniem melodii kinestetycznych w końcowych stadiach rozwoju umiejętnego ruchu* (tamże: 251-53).

W odniesieniu do ostatniego wymagania, Łuria akcentuje konieczność drugiego – kinestetycznego przewodzenia dośrodkowego – cytując szczegółowe studia ruchu i jego podstawowych „stopni wolności” autorstwa fizjologa Nicholasa Bernsteina (Bernstein 1984, 1996). Jak zauważa, stopnie wolności w ludzkim ruchu i ciągle zmieniający się ton mięśniowy *wyjaśniają, dlaczego przy wykonywaniu świadomego ruchu lub działania, chociaż zadanie motoryczne zachowuje swą rolę regulacyjną, największa odpowiedzialność zostaje przeniesiona z impulsów eferentnych do aferentnych* (Łuria 1973: 249). Rola kinestezji jest więc nie do przecenienia; zależą od niej udany świadomy ruch i stworzenie „całościowego stereotypu dynamicznego”.

Choć nie jest to dosłownie tak określone, melodie kinetyczne są zapisane w ciele. Są *integralnymi strukturami kinestetycznymi* (Łuria 1973: 176), i są wobec tego w zasadzie, tzn. w żywym, doświadczeniowym sensie – nie zdarzeniami mózgowymi, ale cieleśnie rezonującymi, dynamicznym wewnątrzcielesnymi schematami ruchu, *rozpoczynanymi i zanikającymi*. Najbardziej podstawowe melodie kinetyczne, te, które można by nazwać fundamentalnymi melodiami życia – jeśli nie fundamentalnymi *dla* życia – zostają wykształcone w trakcie niemowlęctwa i dzieciństwa, a niektóre mają swój początek w życiu prenatalnym (Łuria 1980: 192). W każdym przypadku podtrzymuje je przy życiu pamięć kinestetyczna; ich zapisanie w ciele dokonuje się z jej pomocą, czyli poprzez charakterystyczną dynamikę ruchów. A więc w życiu codziennym przeciętnego dorosłego pojawia się dynamika kinetyczna zarazem znana, ale i w swojej istocie kinetycznie dopasowana do konkretnej sytuacji: znana, ale charakterystyczna dynamika kinetyczna pojawia się w gestach artykulacyjnych, gdy mówimy, w powtarzających się ruchach ramienia przy pracy z młotkiem, w delikatnych, różnorodnych zmianach kierunku i zgięcia naszego ciała, gdy poruszamy się szybko naprzód przez zatłoczony chodnik. Znajomość tej dynamiki jest zakorzeniona w inwariantach, inwariantach mowy, wbijania gwoździ, znajdowania drogi omijającej przeszkody. Ich dopasowanie jest zakorzenione w konkretnych potrzebach znajdujących się w aktualnym doświadczeniu: poczuciu dys-

komfortu przy rozmowie z tą akurat osobą, wbijania gwoździ tym nowym młotkiem, posuwaniu się naprzód po tym oblodzonym chodniku.

Melodie kinetyczne zapisane w naszych ciałach są dynamicznymi schematami ruchu. Składają się na ten podstawowy, ogromny i rozszerzalny potencjalnie w nieskończoność repertuar „mogę” (Husserl 1970, 1973, 1980, 1989) wypełniających ludzkie życie: chodzenie, mówienie, sięganie, obejmowanie, rzucanie, noszenie, otwieranie, zamykanie, szorowanie, bieganie, wycieranie, skakanie, ciągnięcie, popychanie. Podstawowy repertuar kinetyczny jest właściwie nieograniczony, bo ograniczać go może tylko wiek, nastawienie – i patologia. Jego sekwencyjna złożoność i skomplikowanie są podobnie nieograniczone, nie tylko w relacji do codziennych „mogę”, takich jak np. pisanie i wiązanie węzłów, ale również w odniesieniu do tańca, nurkowania, przeprowadzania operacji chirurgicznej, udzielania pomocy medycznej, uczenia się artystycznych sposobów malowania czy rzeźbienia kawałka drewna itp. W każdym przypadku orientacja w temacie nie polega na prostym *know-how*, niższej formie wiedzy, która byłaby „tylko fizyczna”. Melodie kinetyczne są nasycone kognitywnymi i afektywnymi szczegółami, które zarówno zakorzeniają inwarianty, jak i nadają określony odcień sposobowi, w jaki konkretna melodia przebiega. Indywidualizują także ów sposób.

Koncepcja melodii kinetycznych Łurii jest pojęciem opartym na doświadczeniu w kinetycznej dynamice zwyczajnie przeżywanego życia. „Melodia kinetyczna” opisuje zatem *doświadczone zdarzenie kinetyczne*: płynne napisanie swojego nazwiska, wyrecytowanie nazw miesięcy, rozwiązanie problemu arytmetycznego (Łuria np. 1966: 226). To, co zostaje naruszone przez guzy, wylewy albo zmiany w mózgu, narusza zwykle *dynamiczne* życie, życie, w którym ruch jest znaczący i łatwy. Kiedy Łuria w pewnym momencie określa rannego pacjenta jako cierpiącego na *bezsilność procesów psychologicznych* (tamże: 224-26), cytuje refleksje pacjenta na temat jego rany, refleksje wyraźnie pokazujące, że psychologiczna bezsilność pacjenta rozgrywa się na poziomie kinetycznym. Pacjent wycofał się na całe tygodnie w beczynność – *Tylko leżałem beczynnie w łóżku* – i społeczną obojętność, nie pisząc, ani nie mówiąc, tylko *zachowując się, jakbym był sam, albo sam ze sobą i niczym się nie interesując* (Łuria 1966: 225). *Moi towarzysze, stwierdza, brali mnie nawet za głuchoniemego* (tamże: 224). W najbardziej podstawowym sensie jego bezsilność jest reprezentowana cieleśnie (więcej o reprezentacji cielesnej – por. Sheets-Johnstone 1990). Jest rzeczywiście istotne, że jego bezsilność zaczyna znikać tylko przy pojawieniu się ruchu: *Dopiero po sześciu tygodniach, gdy zacząłem ćwiczenia, napisałem pierwszy list* (tamże: 225). Wygląda to tak, jakby potrzebował przebudzenia *kinetycznego* – do swego dotykowo-kinestetycznego ciała i kinestetycznie odczuwanej dynamiki – zanim mógł powrócić do *melodii kinetycznej pisania*.

Gładkie melodie kinetyczne okazały się przerastać możliwości tego pacjenta. W szczególności nie był w stanie wykonywać ruchów koordynowanych seryjnie. Słowami Łurii, *kształtowanie wprawnego ruchu w formie gładkiej „melodii kinetycznej” napotkało na niemożliwe do pokonania przeszkody* (tamże: 231). Co więcej, nie umiał już przeprowa-

dzać obliczeń arytmetycznych, którymi przedtem się zajmował. Łuria zauważa, że *po mimo różnic między tymi [arytmetycznymi] zaburzeniami i wyżej opisanymi zaburzeniami wprawnych ruchów, mają one jedną wspólną cechę: w obu przypadkach mamy do czynienia z zaburzeniem gładkiego, automatycznego wykonywania skomplikowanych operacji* (tamże: 256). W skrócie: tym, co znajdowało się poza możliwościami pacjenta, były *skomplikowane działania sekwencyjne*, włącznie z nie tylko obliczeniami arytmetycznymi, ale i spójnymi wypowiedziami narracyjnymi. Efekty zmian były więc rozłożone na wiele czynności i przybierały różne formy – *złożone, gładkie, wprawne ruchy, operacje intelektualne*, spójne wypowiedzi narracyjne (tamże: 290) – ale wszystkie były zakorzenione w tej samej tematyce: złożonych czynnościach sekwencyjnych. Należy podkreślić, że zainteresowanie Łurii złożonymi czynnościami sekwencyjnymi, a więc *czasowością* ruchu, jest widoczne w jego szczegółowych studiach neurologicznych i że w rezultacie ruch istot żywych jest postrzegany nie tylko jako zjawisko przestrzenne – ruch w odniesieniu do konkretnej sytuacji – ale przestrzenno-czasowe.

Stworzone przez Łurię opisy zaburzeń melodii kinetycznych i ich związku z patologiami w *strefach mózgu* (Łuria 1973) składają się na podstawę fundamentalnego neurologicznego rozumienia ludzkiego ruchu, to znaczy rozumienia tego, jak patologie hamują lub wymazują dynamiczne schematy ruchu stanowiące fundament codziennych czynności związanych z ludzkim życiem. Zważywszy na ostrość jego obserwacji, jego niezwykle dogłębne studia kliniczne i eksperymentalne i jego ogromne zainteresowanie ruchem, dziwne jest, że jego prace nie są przywoływane w dzisiejszych studiach nad ruchem, ani przez kognitywistów, ani przez teoretyków systemów dynamicznych. Chociaż perspektywa tych drugich jest szersza – ekologiczna kinetyka relacji organizm-środowisko, a ich cel węższy, czy redukcyjny – matematyczne sformułowania ruchu albo zasad „opartych na prawach” (Kugler i Turvey 1987: 6), i chociaż kinestezja jest całkowicie przesłonięta przez „informację”, a doświadczający podmiot właściwie odrzucany (por. Wilberg 1983), istnieje jednak podstawowe powinowactwo. Np. „dynamiczne schematy” Kelso, chociaż analizowane pod zupełnie innym kątem (Kelso 1995), są opisowo skupione na ruchu w taki sam sposób, jak melodie kinetyczne Łurii; obie koncepcje koncentrują uwagę nie na obiektach w ruchu, tylko na samym ruchu, a w szczególności na ruchu skoordynowanym. Co więcej, Łuria zgodziłby się z Kuglerem i Turveyem, że ruch nie jest „złożoną rzeczą utworzoną z prostszych rzeczy”, jak odruch (Kugler i Turvey 1987: 405); jest on zorganizowany heterarchicznie, a nie hierarchicznie. To, co Łuria nazywa dynamicznym rozumieniem neurologii i neuropsychologii jest w rzeczywistości modelowym przykładem tego, jak badania nad ruchem mogą być zakorzenione w tym, co wielu teoretyków systemów dynamicznych nazywa zjawiskami „czasu rzeczywistego” (van Gerder i Port 1995, Thelen i Smith 1994), raczej, niż tylko w badaniach nad mózgiem, w kinetycznych sztucznościach laboratoriów ruchowych, albo modelowaniu komputerowym.

Warto jednak zauważyć bardziej krytyczną cechę wspólną. Ani Łuria, ani teoretycy systemów dynamicznych nie dostrzegają faktu, że ruch tworzy swoje własne, charaktery-

styczne jakości czasowo-przestrzenno-energetyczne i że ten proces kształtowania owocuje stworzeniem oddzielnej dynamiki – tak, jak to trafnie sugerują, ale nie precyzują, „melodia kinetyczna” i „dynamiczny schemat”. Dynamika ta jest nie tylko obserwowalna w zachowaniu - jest wewnętrzna wobec samodzielnie poruszającego się ciała, które ją tworzy i dlatego jest potencjalną podstawą pamięci kinestetycznej. W rezultacie poprzez samodzielny ruch zawsze istnieje forma potencjalnie zapamiętywalna, forma nie wrażeń jako takich, tylko dynamiki ruchu.

Pamięć kinestetyczna

Ruch należy do natury życia. Jako istoty ożywione, poruszamy się, a poruszając – artykułujemy dynamikę kinetyczną. Jako dorośli robimy to dzięki pamięci kinestetycznej oraz – od czego należałoby zacząć – dzięki temu, że poznaliśmy swoje ciała i nauczyliśmy się, jak się poruszać (Sheets-Johnstone 1999). Ponieważ dynamiczne schematy ruchu mają określone cechy przestrzenne, czasowe i energetyczne³⁷, każda ma określoną dynamiczną formę przestrzenno-czasowo-energetyczną, która jest potencjalnie niezmienna, w zależności od tego, czy ćwiczymy ten schemat i uczymy się go przez powtarzanie. Dynamika kinetyczna jest zatem kluczowa dla pamięci kinestetycznej w dokładnie taki sam sposób, jak dla melodii kinetycznych. Melodia i pamięć są dynamicznymi obrazami siebie nawzajem – jak zaznacza Łuria, kiedy określa melodie kinetyczne jako *integralne struktury kinestetyczne*. W rezultacie, jako dynamicznie uschematyzowane, melodie kinetyczne nie są niewyraźnymi, abstrakcyjnymi widmami kinetycznymi, ale są zapisane w ciele jako określona dynamika cielesna, dynamika, która, gdy się ją odtwarza, jest zarówno znana, jak i dostosowywana do konkretnej zaistniałej sytuacji. Znajomość i dostosowanie były już krótko przedstawione na przykładzie mówienia, wbijania gwoździ i posuwania się naprzód zatłoczonym chodnikiem. Bardziej szczegółowy przykład ukaże trudniej zauważalne wymiary obu aspektów.

Napisanie własnego nazwiska jest przeważnie pojmowane jako pojedynczy akt raczej, niż skoordynowana seria ruchów. Ale skoordynowana seria ruchów lepiej określa „akt” napisania swojego nazwiska. Jeszcze konkretniej – napisanie własnego nazwiska jest przejściem przez dynamiczną serię skoordynowanych ruchów, którą kinestetycznie odbiera się jako *zarówno* dynamiczną i dynamicznie znaną. Tym, co sprawia, że seria jest znana, są niezmiennie cechy dynamiczne wspólne wszystkim przypadkom podpisywania się: większe i mniejsze momenty siły następują w określonych momentach, np. wtedy, gdy akcentuje się literę albo część litery; zmiany kierunku mają miejsce w niektórych miejscach łagodnie, w innych zaś gwałtownie, w sposób postrzępiony lub zaokrąglony; przerwy występują w określonych momentach w trakcie pisania, może z poczuciem zawieszenia, jak przy stawianiu kropki nad i albo daszka nad t; początek i koniec podpisu

³⁷ Cechy ruchu – napięciowe, linearne, amplitudowe i projekcyjne – zostały dokładnie zanalizowane w: Sheets-Johnstone 1966/1980. Jakościowa natura ruchu jest dokładnie omówiona w: Sheets-Johnstone 1999.

są wyraźnie w jakiś sposób nacechowane. W skrócie, w pisaniu własnego nazwiska rozgrywa się określona przestrzenno-czasowo-energetyczna dynamika, przy czym doświadcza się pewnej dynamiki jako zarówno znanej, jak i unikalnej. Unikalność tej dynamiki jest przede wszystkim kinestetyczna, nie zaś wizualna. To przede wszystkim dzięki kinetycznej i kinestetycznie odczuwalnej dynamice podpis jest wizualnie unikalny i znajomy.

Podpis jest jednak również dostosowany do konkretnych okoliczności: narzędzie piszące, którego się używa, powierzchnia, po której się pisze i ważność podpisu to zmienne zdolne do generowania wariacji na temat, jak np. wówczas, gdy pisze się swoje nazwisko na tablicy, albo pisze się długopisem, w którym kończy się wkład, albo podpisuje dokument taki jak akt małżeństwa albo testament. Dynamika podpisywania się – łatwość, rytm, rozmach ruchów, itp. – jest różnorodna w zależności od konkretnych okoliczności towarzyszących sytuacji pisania. W zasadzie niezmienna i znajoma dynamika dostosowuje się do zaistniałej sytuacji.

Można łatwo zobaczyć, jak dynamiczna seria skoordynowanych ruchów rozwija się jako melodia kinetyczna: ruch *rozpoczęty* sam ciągnie się dalej. Jeśli założymy, że ktoś nauczył się już pisać swoje nazwisko i wyłączymy wszystkie zaburzenia patologiczne, nie trzeba kontrolować pisania każdej litery, tak, jak np. przy uczeniu się pisania; człowiek nie gubi się w trakcie tego procesu, jak byłoby to możliwe w przypadku zmian w mózgu. Skoordynowana seria ruchów których dynamika jest ściśle zawarta w pamięci kinestetycznej jest wykonywana i rozpoznawana kinestetycznie. W czasie swojego przebiegu jest unifikowana przez retencje i protencje (Husserl 1964), dopóki seria oraz jej znajoma i unikalna dynamika nie dojdą do swego końca. Kiedy Łuria mówi o *automatyzacji* ruchu, należy zauważyć, że opisuje sposób, w jaki pojedynczy impuls wystarcza do aktywacji melodii kinetycznej, a nie stwierdza, że jest się nieświadomym pisania własnego nazwiska, albo że można przysnąć podczas gdy proces ten trwa dalej. Co więcej, nie oznacza to jedynie tyle, że rozpoczęcie melodii kinetycznej wystarcza do wygenerowania jej w całości; ruch, który płynie bez wysiłku w spójnej dynamice czyni tak, bo wiemy i pamiętamy jego przepływ w cieleśnie odczuwalnym sensie: *kinetycznie realizujemy to, co znamy kinestetycznie*. To, co automatyczne, jest faktycznie pamięcią kinestetyczną. Melodia przebiega sama, bo znajoma dynamika zostaje przebudzona w pamięci kinestetycznej i wygenerowana przez nią.

To stwierdzenie wiąże się z dalszymi wyjaśnieniami, przede wszystkim dlatego, że początkowy impuls jest istotny nie tylko ze względu na to, że generuje dynamikę na podstawie pamięci kinestetycznej. Początkowy impuls jest wolicjonalny. Jeśli nie cierpimy na demencję albo podobną chorobę, nie znajdujemy się zniecka w sytuacji, w której np. myjemy zęby albo idziemy ulicą pięć przecznic od domu. Inicjujemy mycie i chodzenie. Robimy to inicjując pewną dynamikę kinetyczną zawierającą określoną orientację ciała, pewne otoczenie, interakcję z pewnymi urządzeniami czy przedmiotami – np. szczoteczką do zębów czy butami – i tak dalej. Podobnie, nie okazuje się niespodziewanie, że *nie* myjemy już zębów, tylko jemy śniadanie, albo *nie* idziemy już, tylko sie-

dzimy na ławce w parku. Jesteśmy kinestetycznie świadomi tego, że pewna dynamika kinetyczna się zakończyła. W skrócie – nasze dotykowo-kinestetyczne ciało jest zawsze obecne, obecne w całej gamie świadomości, od marginalnej, do maksymalnej. Kiedy tylko chcemy na nie zwrócić *większą* uwagę, jest ono dostępne.

Relacja między świadomym działaniem a kinestezją ma istotne konsekwencje dotyczące uwagi, znajomości i tego, że coś „nie wychodzi”. Ta relacja zostaje przedstawiona w sposób ironicznie ostry w powszechnie używanym podręczniku *Scientific Bases of Human Movement*. W rozdziale pt. „Proprioceptory i skojarzone z nimi odruchy” Gowitzke i Milner (1988: 193) piszą, że *świadomy wkład w ruch jest prawie całkowicie ograniczony do rozpoczęcia, regulacji szybkości, siły, zasięgu i kierunku, oraz zakończenia ruchu*. Kinestetyczne „ograniczenia” są w rzeczywistości szerokimi swobodami, tak, jak to początkowo pokazał Bernstein poprzez *stopnie swobody* w swoich studiach nad ludzkim ruchem i jak wskazuje z niezwykłą dokładnością każda wykonana przez normalną osobę próba powtórzenia sekwencji ruchów. Rozpoczęcie, zakończenie, szybkość, siła, zasięg i kierunek ruchu mogą rzeczywiście być „regulowane”, przy czym cztery ostatnie „ograniczenia” szczególnie określają w skrócony i niekompletny sposób przestrzenno-czasowo-energetyczne właściwości ruchu, właściwości, które możemy świadomie zmieniać na mnóstwo sposobów, a robiąc to – zmieniać dynamikę każdego wykonywanego ruchu. Możemy np. zmieniać pewne ruchy w wahające się poprzez pewne zmiany w sile, zasięgu i szybkości naszego ruchu. Możemy dzięki temu radykalnie zmieniać sposób, w jaki zwyczajowo piszemy swoje nazwisko, myjemy zęby, albo spacerujemy – i tak anulować znajomą dynamikę.

Zwracając uwagę ku naszemu własnemu ruchowi będącemu dalszym ciągiem początkowego impulsu wolicjonalnego, przyglądamy się melodii kinetycznej w toku: jak zauważyliśmy, kiedy tylko chcemy poświęcić więcej uwagi dotykowo-kinestetycznemu ciału, jest ono dostępne. Kierując uwagę gdzie indziej przy jednoczesnym kontynuowaniu melodii marginalizujemy dotykowo-kinestetyczną wrażliwość, ale nie jesteśmy całkowicie nieświadomi siebie w procesie poruszania. Wobec tego, stwierdzenie, że jesteśmy świadomi swojego ruchu tylko wówczas, gdy coś idzie nie tak, jest błędne. Spostrzeżenie, że coś jest nie tak, koniecznie zakłada znajome dynamiczne odczucie tego lub czegoś zbliżonego, co się nie udaje. Co więcej, możemy być świadomi tego, że coś jest nie tak, tylko wtedy, kiedy wiemy już, co przeważnie dzieje się tak, jak powinno. Twierdzenie przeciwne – gdyby się przy takim upierać – jest nielogiczne.

Uznanie, że możemy być świadomi niepowodzenia tylko wtedy, gdy już znamy dynamikę kinetyczną, wiąże się bezpośrednio z uznaniem, że można być świadomym niepowodzenia tylko na podłożu pamięci kinestetycznej. *Pamięć kinestetyczna jest fundamentem znajomej dynamiki kinetycznej*. Wobec tego, nie bez powodu, Łuria w pewnym momencie pisze o „melodiach kinestetycznych” (Łuria 1973: 253). Pamięć kinestetyczna jest ustrukturalizowana na bazie „melodii kinestetycznych”, a *znajome* „melodie kinestetyczne” są zapisane w pamięci kinestetycznej.

Termin: „motoryczny”

Zdolności motoryczne nie są właściwie zjawiskami „motorycznymi”, a nawet sam termin „motoryczny” jest chybiony. Zdolności te są kinetyczne, a człowiek uczy się ich przez doświadczenie zmysłowo-kinetyczne. Co więcej, złożone pojęcia są generowane w toku nauki zmysłowo-kinetycznej, pojęcia związane z dynamiką tworzoną przez własny ruch, np. z przestrzenno-czasowo-energetycznymi cechami ruchu³⁸. Zdolności „motoryczne” nie generują takich pojęć, bo nie jest w nich obecna czująca, ruchoma osoba, która umiejętnie by się poruszała albo uczyła poruszać: niegdyś czująca, poruszająca się osoba została zredukowana do działającego motoru.

Powyższa luźna krytyka użycia słownictwa „motorycznego” w opisie organicznego ruchu powinna być osłabiona przez wzgląd na badaczy nie dających się zwieść terminom, badaczy, którzy, mniej lub bardziej świadomi tego, jak to czysto mechaniczne słownictwo usuwa z pola widzenia żywy przedmiot badań, słusznie biorą pod uwagę czującą, ruchomą osobę.³⁹ Np. Łuria w swoich neurologicznych badaniach nad zadaniami i programami „motorycznymi” nie traci z oczu rzeczywistości ruchomych, czujących osób (Łuria 1973). Taki brak mechanizacji samodzielnego ruchu wywodzi się z jego dualistycznej koncepcji nauki, koncepcji, którą neuropsycholog Oliver Sacks wymownie chwali w swojej przedmowie do *The Man with a Shattered World* i koncepcji, którą sam Łuria szczegółowo przedstawia w *The Making of Mind*. Zasadniczo Łuria przeprowadza rozróżnienie pomiędzy nauką klasyczną a romantyczną, przy czym ta pierwsza nastawiona jest na perspektywę redukcjonistyczną, symulacje komputerowe, *schematy matematyczne* i tym podobne (Łuria 1979: 176); druga z kolei nastawia się na obserwację i opis – *fenomenologiczny opis* (tamże: 177) – który nie jest ani *powierzchnowy*, ani *niekompletny*, ale dokładnie wyznacza relacje między rzeczami i zdarzeniami w taki sposób, że pojawiają się liczne perspektywy i *dochodzimy do istoty przedmiotu, do zrozumienia jego właściwości oraz reguł jego istnienia* (tamże: 178). Zważywszy na jednakoowy szacunek Łurii dla obu nauk, nie jest zaskoczeniem, że melodie kinetyczne/kinestetyczne zajmują centralne miejsce w jego badaniach neurologicznych: są kluczowe w zgodnym z prawdą opisie neurologicznej normalności i patologii. Jego zarówno klasyczna, jak i romantyczna neurologia stanowi istotny kontrast dla surowego krajobrazu dzisiejszej neurologii kognitywnej, w której melodie kinetyczne/kinestetyczne występują jako obce, wątle ciała pozbawione solidnych podstaw.

Jednak w przeciwieństwie do analiz „zachowań motorycznych”, analizy melodii kinetycznych/kinestetycznych otwierają drogę do powszechnie pomijanych aspektów ruchu, a po części tylko do „ograniczonych” aspektów ruchu określanych mianem „świadomych”. Otwierając się na te podstawowe aspekty samodzielnego ruchu, analizy melodii kinetycznych łatwo obalają typowo mechaniczne rozumienie automatyzacji. Dzieje się

³⁸ To, co podręcznik nazywa świadomymi aspektami ruchu – „szybkość, siłę, zasięg i kierunek” – tworzą cechy samodzielnego ruchu; mierzenie tych aspektów to oceny trzecioosobowe.

³⁹ Merleau-Ponty mógłby powiedzieć, że nie „manipulują [po prostu] rzeczami i porzucają życie w nich” (Merleau-Ponty 1964: 159)

tak dlatego, że melodie kinetyczne/kinestetyczne opisują same zjawiska dynamiczne, a nie ich mechaniczną redukcję. Konkretniej, wskazują na naturę samodzielnego ruchu w sensie związanym z życiem; *tworzą język doświadczenia kinetycznego*⁴⁰. Termin *motoryczny* nie może się równać z tym doświadczeniowo-opisowym językiem. Określa on przecież urządzenie mechaniczne, stworzoną przez człowieka maszynę i nie ma swojego źródła w obserwacji żywych organizmów. Darwin, którego prowadzone na całym świecie obserwacje życia usprawiedliwiłyby użycie tego terminu, gdyby był adekwatny, nie robi tego. Termin ten nie ma właściwie fundamentów ewolucyjnych. Nietrudno zauważyć dlaczego: „motoryczny” nie opisuje dynamiki żywych ciał, tylko określa coś wewnątrz, coś ukrytego przed wzrokiem, „siłę napędową” w jakiś sposób wprawiającą w ruch większe ciało, którego ona jest nieodłączną częścią, a jej ruch dostarcza przedmiotowi energii do ruchu czy pracy. Możemy więc zauważyć dlaczego ani dynamika, ani wola nie są istotne, by nie powiedzieć strategicznie ważne, z punktu widzenia „motorycznego”: prawdziwej kinetyki ani kinestetyki nie można tam znaleźć. Kelso opisuje ten brak z punktu widzenia systemów dynamicznych kiedy, pisząc o „tradycyjnych podejściach” do motorycznego uczenia się, podsumowuje: *Organizm jest, prosto rzecz ujmując, traktowany jak maszyna, której zadaniem jest wiązanie sygnałów wejściowych z wyjściowymi* (Kelso 1995: 160).⁴¹

Konkludując: dalsze odnoszenie się do czujących, ruchomych ciał w ramach zachowania motorycznego, pamięci motorycznej i tak dalej, bez skłonienia się w stronę uwzględnienia dynamicznych i woluntarystycznych aspekty ruchu, oznacza dalsze myślenie o formach ożywionych jako mechanicznych rzeczach, niezdolnych ani do generowania melodii kinetycznych, ani do wynikającego z własnej woli rozpoczęcia ruchu albo nadawania mu kształtu poprzez zmianę jego dynamiki. To spostrzeżenie ma kluczowe znaczenie nie tylko w świetle takiego sposobu, w jaki bada się często ruch w dzisiejszym świecie naukowym, ale i w świetle innego, w jaki bezkrytyczne użycie wypacza rozumienie do tego stopnia, że melodie kinetyczne są odrzucane nawet wówczas, gdy wydają się być rozpoznawane. „Intencjonalność motoryczna” Merleau-Ponty’ego jest klasycznym tego przykładem. Wymaga obszernego omówienia, bo dostarcza wielu spostrzeżeń dotyczących zgodnego z rzeczywistością rozumienia ruchu, pamięci kinestetycznej i nawyku.

⁴⁰ Więcej o pojęciu i wyzwaniu *tworzenia języka doświadczenia* – por. Sheets-Johnstone 1999, 2002.

⁴¹ To stwierdzenie otwierające recenzję ostatnio wydanej książki neurologicznej o „uczeniu się motorycznym” potwierdza koncentrację na czymś „w środku”: „Motoryczne uczenie się może być zdefiniowane jako zestaw procesów neuronalnych związanych z praktyką, które prowadzą do zmian w działaniu i umiejętnościach” (Flash 2001: 1612). Książka – *The Acquisition of Motor Behavior in Vertebrates* – jest w tym względzie odpowiednio instruktywna: głównym zagadnieniem są struktury mózgowe i sieci neuronowe; warunkowanie mrugania jest podstawowym tematem (np. „Warunkowanie mrugania zostaje uznane za formę motorycznego uczenia się” [Hallet, Pascual-Leone i Topka 1995: 291]); wycinanie stanowi główny przedmiot badań; komunikacja werbalna, niewątpliwie wymagająca sekwencyjnych ruchów artykulacyjnych, nie jest uznawana za wiedzę „proceduralną” – wiedzę, która „odnosi się do zachowań sekwencyjnych i zwykle wiąże się z działaniem motorycznym” – ale zostaje nieświadomie skategoryzowana jako wiedza „deklaratywna” – wiedza „odnosząca się do faktów i zawierająca wszystkie informacje, o których myślimy i które werbalnie komunikujemy” (ibid.: 289). Wiedza o „zadaniach sekwencyjnych” pozostaje w tyle za wiedzą o odruchu warunkowym. Wiedza dotycząca żywego ruchu – melodii kinetycznych – jest daleko za wiedzą o ruchu indukowanym laboratoryjnie.

„Intencjonalność motoryczna” Merleau-Ponty’ego

Intencjonalność motoryczna Merleau-Ponty’ego zbliża się do melodii kinetycznych Łurii nie tylko przez to, że przedstawia wyjaśnienie zaburzeń patologicznych, ale i przez podkreślenie ważności pierwszego momentu ruchu: *inicjujący ruch rozpoczyna wiązanie pewnego ‘tu’ z pewnym ‘tam’, pewnego teraz z pewną przeszłością, które kolejne momenty będą tylko rozwijać* (Merleau-Ponty 2001: 160). Ponieważ jednak Merleau-Ponty nie bada *doświadczenia* ruchu, nigdy nie dociera do jego dynamicznej struktury kinetycznej. Co więcej, ponieważ nie wyróżnia doświadczenia kinestetycznego, nie wyróżnia też pamięci kinestetycznej i kinetycznie/kinestetycznie wytworzonego poczucia znajomości, będącego podstawą nawyku. Wydaje się wierzyć, że wyróżnienie doświadczenia kinestetycznego oznacza wpadnięcie w związaną z empiryzmem pułapkę *mozaiki wrażeń ekstensywnych* (Merleau-Ponty 2001: 163 – przypis), i że prawda ruchu leży raczej w fakcie, że ciało „jest systemem otwartym na świat, stanowiącym jego korelat” (ibid.). W skrócie, wydaje się wierzyć, że włączenie doświadczenia kinestetycznego do jego opisu przywiązałoby go do podmiotu z wyłączeniem świata. W zasadzie, chociaż mówi konkretnie o „kinetycznej melodii” (Merleau-Ponty 2001: 153), o „melodycznym charakterze” gestu (Merleau-Ponty 2001: 124) i o tym, jak ruchy pacjenta utraciły swą „melodyjną płynność” (Merleau-Ponty 2001: 135) ten sam pacjent nie potrafi uchwycić opowiadania jako „melodycznej całości” (Merleau-Ponty 2001: 152), umykają mu doświadczeniowa natura i historia melodii oraz jej dynamiczny charakter. To, co strukturalizuje melodie kinetyczne, jest w końcu raczej „zaciemniane”⁴² niż analizowane fenomenologicznie. „Motor” „intencjonalności motorycznej” jest, innymi słowy, ukryty, tak jak w nauce klasycznej, umieszczony w „autonomicznych” i „anonimowych” „funkcjach” (Merleau-Ponty 2001: 103, 105, 178), albo, równoważnie, znajduje się w „przedosobowym Ja, na którym wspiera się fenomen ruchu” (Merleau-Ponty 2001: 301, przypis 49). W tych funkcjach albo przedosobowym Ja, nie ma ani dotykowo-kinestetycznego ciała, ani pamięci kinestetycznej, ani historii kinetycznej, historii nie tylko uczenia się melodii kinetycznej nowej sekwencji ruchów, ale uczenia się własnego ciała i w ogóle poruszania (Sheets-Johnstone 1999), nakierowanych na siebie procesów nauki, które każdy człowiek rozpoczyna i wykonuje od narodzin. Zasadnicza znajomość nawyku – jego dynamika kinetyczna – nie ma w związku z tym podstaw doświadczeniowych.

Ale *nawyk* ma kluczowe znaczenie dla „intencjonalności motorycznej” Merleau-Ponty’ego. Ponieważ *ruchu nauczyliśmy się wtedy, gdy nasze ciało go zrozumiało* (Merleau-Ponty 2001: 158)⁴³ i ponieważ to rozumiejące, kompetentne ciało, a nie uczące się lub ćwiczące ciało definiuje „intencjonalność motoryczną” Merleau-Ponty’ego, ta intencjonalność motoryczna może być łatwo pojęta jako w zasadzie praca „ciała nawykowego”, *ciała, które już wie*. Staje się ironicznie jasne to, w jaki sposób i dlaczego ciało na-

⁴² Johnstone (2001) używa terminu „odciemniacz” (*disambiguator*) dla oznaczenia rozwiązania rozróżniającego w notacji dwa różne znaczenia inaczej niejasnego zdania. Korzystam z tego terminu i zmieniam go.

⁴³ Por. u Bergsona, który, mówiąc konkretnie o tym, jak powtórzenie „uczy” ciało przy nauce nowej koordynacji, pisze: *Ruchu uczymy się wówczas, gdy udało się sprawić, by ciało go zrozumiało*” (Bergson [1896] 1990: 112).

wykowe ma uprzywilejowaną pozycję w opisie ruchu dokonany przez Merleau-Ponty'ego. Ciało nawykowe już wie, jak się poruszać, a jego ruch jest już dopasowany: ciało nawykowe jest zarówno już „ekspresywnym”, jak i momentalnie „ekspresywnym” zbiornikiem „melodii kinetycznych” (Merleau-Ponty 2001: 166). Wobec tego nie ma potrzeby skupiania się na tym, *jak ciało staje się ciałem nawykowym, albo co kinestetycznie strukturalizuje jego rozumienie*. W „przedosobowym”, pozbawionym kinestetyki świecie, nawyk nie ma doświadczeniowych prekursorów i ich nie potrzebuje. Ciało, „otwarte na świat i powiązane z nim” jest gotowe. A więc, gdy Merleau-Ponty definiuje nawyk jako „wiedzę, która tkwi w rękach, która jest dana tylko w cielesnym wysiłku” (Merleau-Ponty 2001: 163), pomija dotykowo i kinestetycznie rezonujące ciało, ciało, które *nauczyło się* radzenia sobie w świecie, z początku poruszając się, zdobywając wiedzę „w rękach”, a potem również na inne sposoby. Nie dostrzega w ten sposób *znajomej dynamiki kinetycznej będącej podstawą nawyku*, w tym przypadku nawyku, który znajduje się „w rękach” osoby. Co więcej, chociaż zauważa w przypadku ruchu ciała, że „synteza zarówno czasu, jak i przestrzeni jest zadaniem, które zawsze musi być wykonywane na nowo”, wskazując w ten sposób, że ciało nawykowe jest elastyczne i dostosowuje się do kinetycznych wymagań chwili, zadanie, „które zawsze musi być wykonywane na nowo” nigdy nie odnosi się do wiedzy kinetycznej czy do pamięci kinestetycznej. Wręcz przeciwnie – Merleau-Ponty stwierdza, że *Motoryczne doświadczenie naszego ciała nie jest szczególnym przypadkiem poznania: stanowi sposób docierania do świata i przedmiotu, 'praktognozję'* (Merleau-Ponty 2001: 160). Najwyraźniej samo tworzywo nawyków – ich podstawowa kinestetyczna znajomość, znajomość odnawiana przez pamięć kinestetyczną za każdym razem, gdy są one reaktywowane – nie zostaje rozpoznana.

Ciało nawykowe Merleau-Ponty'ego jest nie tylko pozbawione kinestezji, ale i jest przede wszystkim dojrzałym ciałem bez historii, ciałem, które przez to traci fałszywością i z neurologicznego, i z egzystencjalnego punktu widzenia. W sensie zarówno neurologicznym, jak i egzystencjalnym, kinestezja i pamięć kinestetyczna są kluczowe dla progresywnych osiągnięciach i zdolnościach rozwojowych oraz dla tworzenia nawyków na ich podstawie. Dojrzałe ujęcie samego siebie w świecie, może w szczególności nastawione na ontologię „fenomenologiczne” ujęcia⁴⁴, ignorują złożoną naturę dzieciństwa i jego skomplikowaną historię rozwoju, historię, bez której nie można by dojść do dojrzałych nawyków, nie mówiąc już o dojrzałym ujęciu siebie w świecie. Chociaż „intencjonalność motoryczna” Merleau-Ponty'ego i ciało nawykowe słusznie wyróżniają ciało, ignorują uprzednie i wciąż trwające życie wypełnione nauką i pamięcią kinestetyczną, choć zakładają je na każdym kroku.

W sumie tematyka nieusuwalnej więzi ciało-świat jest tak silna, że przeważa nad badaniem ruchu i w rezultacie skutecznie niszczy fenomenologiczny opis samodzielnego ruchu, tzn. doświadczenia kinestetycznego. Choć jest prawdą, że Merleau-Ponty unika stosowanej przez intelektualistów reprezentacji i „wrażeń ekstensywnych” empirystów

⁴⁴ Można by również zacytować Heideggera.

dzięki powiązaniu podmiotu z przedmiotem – ciała i świata – poprzez „intencjonalność motoryczną”, która *przestaje odróżniać ciało jako mechanizm w sobie i świadomość jako byt dla siebie* (Merleau-Ponty 2001: 158, przypis 95), to jest to posunięcie nie pozbawione ryzyka. Melodie kinetyczne domagają się kinetycznych wyjaśnień. Merleau-Ponty może mówić o „melodyjnym przepływie” pozbawionym kinestezji i pamięci kinestetycznej tylko wyjaśniając łatwy dostęp ciała do świata jako „autonomiczną” i „anoniową” funkcję przedosobowego *ja*, w zasadzie tak, jak funkcjonuje „motor” definiowany przez naukę klasyczną. Ale określa również inne zjawisko „motoryczne”, które wydaje się być zastępstwem dla kinestezji, czyli obraz ciała (*schéma corporel*)⁴⁵.

Obraz ciała

Merleau-Ponty nie jest jedyną osobą, która odwołuje się do obrazu ciała, aby wyjaśnić zjawiska cielesno-kinetyczne, ale jego pisma na ten temat są dobrym punktem wyjścia, bo przejmuje on ten termin z jego pierwotnego użycia w neurologii, a jego „analiza egzystencjalna” (Merleau-Ponty 2001: 156) tego pojęcia jasno pokazuje, jak kinestezja i pamięć kinestetyczna mogą zostać strywalizowane albo zupełnie pominięte. Rozpoczyna od rozważenia pierwotnej definicji obrazu ciała – w jego słowach streszczenie naszego cielesnego doświadczenia (Merleau-Ponty 2001: 117) – i poprawia ją, definiując obraz ciała jako raczej *globalne uświadomienie mojej pozycji w świecie międzymysłowym* (Merleau-Ponty 2001: 118). Ale poprawia tę definicję również poszerzając ją, przywołując fakt, że „Psychologowie mówią często, że obraz ciała jest *dynamiczny*” (ibid.). Sprawia on, że „totalną świadomość postawy” jest *dynamiczna*, bo czyni ją raczej „nastawieniem” niż „formą” ciała: *Ścisłe rzecz biorąc, termin ten znaczy, że moje ciało jawi mi się jako postawa funkcjonalnie odniesiona do pewnego aktualnego lub możliwego zadania* (tamże). Omawia tę postawę cielesną przede wszystkim w odniesieniu do przestrzeni, a konkretnie „*przestrzenności sytuacji*” (tamże). Próżno jednak w podawanych przez niego następnie przykładach szukać prawdziwej *dynamiki: sytuacja ciała w obliczu jego zadań* (tamże) nie określa nigdzie *dynamiki* wychodzącej poza fakt, że ciało w obliczu swoich zadań się porusza.

Dokonanej przez Merleau-Ponty’ego redefinicji obrazu ciała jako „przestrzenności sytuacji” towarzyszy własny opis pacjenta, którego badanie stanowi podstawę tej reformulacji terminu. Pacjent – Schneider - jest zdolny do odtwarzania melodii kinetycznych tylko w określonych sytuacjach, w których obecne są konkretne przedmioty domagające się konkretnych ruchów – np. nożyczki, skóra, igła i nitka – a nie w abstrakcyjnych sytuacjach, gdzie żąda się od niego, by wykonywał pewne ruchy – na przykład pokazywał

⁴⁵ Zob. Gallagher (1986, 1995) – omówienie mylenia obrazu ciała (*body image*) ze schematem ciała (*body schema*). [W angielskim tłumaczeniu *schéma corporel* Merleau-Ponty’ego to *body image*, w polskim natomiast – schemat cielesny. W związku z występującym u Sheets-Johnstone przeciwstawieniem *body image* i *body schema* decyduje się jednak na stosowanie do *schéma corporel* nawiązującego do angielskiej wersji terminu obraz ciała. – przyp. tłum.]

na jakąś część swego ciała. O tych poprzednich ruchach Schneider mówi: *Doświadczam, ruchów jako wyniku sytuacji, następstwa samych wydarzeń: ja i moje ruchy jesteśmy, by tak rzec, jedynie pewnym ogniwem w rozwoju całości, i ledwie sobie uświadamiam swoje zamiary... Wszystko dzieje się samo* (Merleau-Ponty 2001: 124). To stwierdzenie jest, można by rzec, konceptualnym schematem „trzeciego terminu” - egzystencji - który Merleau-Ponty chce umieścić pomiędzy reprezentacjami racjonalistów – „psychiką” – i wrażeniami empirystów – „fizjologią” (Merleau-Ponty 2001: 141, przypis). W odniesieniu do kinestezji i pamięci kinestetycznej ten opis samego siebie jest szczególnie znaczący: ruch jest tylko „wynikiem sytuacji”, a poruszający się podmiot jest „ledwie świadomy swoich zamiarów”. Nic więc dziwnego, że w stworzonym przez Merleau-Ponty’ego powiązonym autonomicznym, anonimowym, przedosobowym węzle ciało-świat, kinestezja i pamięć kinestetyczna zostają zastąpione przez obraz ciała, którego dynamika polega po prostu na fakcie, że ciało się porusza⁴⁶. Będąc siłą projektującą ciało na świat, obraz ciała tworzy „łuk intencjonalny” (Merleau-Ponty 2001: 155), który egzystencjalnie łączy je ze światem. Parafrazując Merleau-Ponty’ego, łuk już nie projektuje wokół Schneidera jego przeszłości, jego przyszłości, jego ludzkiego środowiska, jego sytuacji fizycznej, ideologicznej i moralnej; nie tworzy już jedności zmysłów, inteligencji, jedności wrażliwości zmysłowej i motoryczności (tamże).

Poza obrazem ciała i łukami intencjonalnymi, Merleau-Ponty wspomina krótko o niezwykłym sposobie, w jaki Schneider używa ruchu, aby zorientować się w kwestii zadania, które ma wykonać albo przedmiotu, który ma rozpoznać. *Kiedy dotyka się jakiejś części jego ciała i poleca się mu by zlokalizował dotykany punkt, zaczyna od wprawienia w ruch całego ciała, w ten sposób zawęża lokalizację, następnie ją uściśla poruszając dotykaną kończyną* (Merleau-Ponty 2001: 126): *Jeśli ramię pacjenta jest wyciągnięte poziomo, nie potrafi opisać jego pozycji, dopóki nie wykona zestawu ruchów wahadłowych, które uświadamiają mu pozycję ramienia w stosunku do tułowia* (tamże); *Chory nie szuka i nie znajduje ruchu sam, ale porusza ciałem do momentu, aż ruch się pojawi* (Merleau-Ponty 2001: 129). Później, jakby podsumowując te fakty, Merleau-Ponty stwierdza, że *ruchy konkretne, które chory nadal potrafi wykonywać, podobnie zresztą jak ruchy naśladowcze, za pomocą których kompensuje sobie ubóstwo danych wzrokowych, zależą od zmysłu kinestetycznego lub dotykowego, który jest u Schn[eidera] znakomicie rozwinięty* (Merleau-Ponty 2001: 132, wyróżnienie dodane). W skrócie, to poprzez poruszanie, poprzez „aktywne ruchy” (Merleau-Ponty 2001: 127) Schneider próbuje znaleźć sobie drogę, wykonać polecenie, odpowiedzieć na żądanie i tak dalej. Merleau-Ponty zdaje się więc rozpoznawać kinestezję, ale tylko w przypadku patologicznym, kiedy nie pojawia się żadna melodia kinetyczna albo, ogólniej, „tylko wówczas, gdy coś idzie nie tak”. Kinestezja mogłaby wobec tego wydawać się czymś w rodzaju przysłowiowego drzewa upadającego w lesie: jeśli go nie postrze-

⁴⁶ Najwyraźniej Merleau-Ponty zredukował normalny, codzienny ruch do jego najbardziej elementarnej postaci, ale ten poziom *de facto* nie jest w stanie opisać dynamiki ruchu – podstawy nawyku – i ontogenetycznych rzeczywistości życia dziecka.

gamy, nie istnieje. Faktycznie, rozwiązaniem Merleau-Ponty'ego jest przeniesienie „świadomości ruchu” do amorficznego *tła*.

Dla normalnej osoby każdy ruch to niemożliwe do oddzielenia: ruch i świadomość ruchu. Można to wyrazić mówiąc, że dla normalnej osoby każdy ruch ma *tło*... Tło ruchu nie stanowi reprezentacji kojarzonej czy połączonej zewnętrznie z samym ruchem, ale jest ono immanentne w ruchu, inspirując i podtrzymując go w każdej chwili (Merleau-Ponty 2001: 110).

Termin „tło” jest zarówno skutecznym, jak i niejasnym sposobem poradzenia sobie ze „świadomością ruchu”: skutecznie niweczy doświadczenie kinestetyczne i pamięć kinestetyczną, w ten sposób czyni „świadomość ruchu” dosłownie, logicznie i doświadczeniowo niezrozumiałą. Przywołując „tło”, Merleau-Ponty zauważa to, co musi być zauważone – „świadomość ruchu” – ale usuwa jego właściwe doświadczenie, naturę i znaczenie. Niewątpliwie nie jesteśmy zwykle uważni kinestetycznie poprzez *koncentrację* przy myciu zębów albo przechodzeniu przez tłum; jesteśmy skupieni na zadaniu do wykonania. Nasza kinetyczna świadomość nas samych *jest* w „tle”. Ale bycie w tle nie oznacza bycia całkowicie poza świadomością. Nie jest tylko tak, że kiedy tylko chcemy skoncentrować uwagę na naszej „świadomości ruchu”, jest ona nam dostępna, ale również znajomość naszego ruchu w formie pewnej dynamiki kinetycznej leży u podłoża mycia, przechodzenia i tak dalej, jest obecna marginalnie albo przedrefleksyjnie w naszej świadomości nawet wówczas, gdy koncentrujemy się na spotkaniu, na które idziemy, albo na tym, co będziemy jedli na śniadanie, gdy myjemy zęby. Dynamika kinetyczna jest zmysłowo obecna w dolnej części continuum opisującego intensywność – od skoncentrowanej do marginalnej – spektrum świadomości. Faktycznie, jeśli, jak pisze Merleau-Ponty, *tło jest immanentne w ruchu, inspirując i podtrzymując go w każdej chwili*, to działa niewątpliwie pewna dynamika kinetyczna, która jest jednocześnie znajoma i samonapędzająca, dynamika, obecna nie tylko wówczas, gdy zauważamy ją *koncentrując się*, ale również jako znajoma, ciągła i konkretna melodia kinestetyczna. Jak inaczej można by mówić w sposób uzasadniony o „świadomości ruchu”?

Podsumowując: prawdziwa dynamika kinetyczna nie jest redukowalna do „cielesnego nastawienia skierowanego ku pewnemu istniejącemu lub możliwemu zadaniu”. Dokonana przez Merleau-Ponty'ego reformulacja pojęcia obrazu ciała nie wypełnia swojej obietnicy związanej z dynamiką. Prawdziwa dynamika kinetyczna jest odczuwana kinestetycznie, to znaczy doświadcza się jej w toku samego ruchu, z poczuciem znajomości (zakładając, że ruch nie jest nowy) tworzonym przez pamięć kinestetyczną.

Obraz ciała i schemat ciała

Termin „obraz ciała” jest właściwie mylący, bo przywodzi na myśl coś nie tylko *wizualnego*, ale coś faktycznie nie postrzeganego, tj. coś *wyobrażonego*. Filozof Shaun Gallagher i neurofizjolog Jonathan Cole próbują zapobiec tym fałszywym wrażeniom poprzez precyzyjniejsze określenie obrazu ciała i odróżnienie go od schematu ciała (por. też Gallagher 1986, 1995). W swoim wspólnym artykule o „przypadku deafferentnym” – człowieku, który stracił właściwie całą świadomość kinestetyczną – próbują udokumentować to, czego brakuje w kwestii obrazu i schematu ciała; jak pacjent – określany jako IW – kompensuje tę stratę i uczy się na nowo poruszać. W tym procesie, przeciwnie niż Merleau-Ponty, Gallagher i Cole nie trywializują ani nie pomijają kinestezji. Wręcz przeciwnie, używając szerszego pojęcia „propriocepcji” określają zarówno system informacji neurologicznej, jak i system świadomości doświadczeniowej. Odróżniają w ten sposób obraz ciała od schematu ciała: obraz ciała to „złożony zespół stanów intencjonalnych”, zawierający doświadczenie perceptualne, rozumienie pojęciowe i nastawienia emocjonalne; schemat ciała to „system możliwości, zdolności i nawyków motorycznych, pozwalających na ruch i utrzymanie postawy”, system, który działa „przedświadomie” i „podosobowo” (Gallagher i Cole 1998: 132). Pośrednio potwierdzają diagnozę neurologiczną Łurii i jego nacisk na kluczowe znaczenie kinestetycznego przewodzenia dośrodkowego dla intencji albo „woli”, gdy stwierdzają: „W najwcześniejszym stadium swojej choroby IW nie miał kontroli nad ruchami i był niezdolny do przejścia od intencji do działania. Występowało, można by powiedzieć, oddzielenie woli od konkretów ruchu” (Gallagher i Cole 1998: 135). To pośrednie potwierdzenie jest jednak krótkotrwałe: ani schemat ciała, ani obraz ciała nie zbliżają się do neurologicznej i doświadczeniowej dynamiki melodii kinetycznej.

Po pierwsze, schemat ciała nie ma podstawy w doświadczeniu. Jest w najlepszym przypadku narzędziem wyjaśniającym, hipotetycznym bytem w mózgu (albo ośrodkowym układzie nerwowym jako całości), przywoływanym w celu wykonania pracy polegającej na zunifikowaniu ruchu, dostarczenia schematu kinetycznego dostępnego tylko neurologowi. W przeciwieństwie do tego, melodia kinetyczna opisuje zarówno to, co jest skonstruowane neurologicznie w toku nauki – charakterystyczny czasowy przebieg unerwienia i odnerwienia, jak w nauce chodzenia, mycia zębów, robienia nacięcia na brzuchu czy tańczenia tarantelli – jak i to, co jest doświadczane – charakterystyczny dynamiczny przepływ ruchu. Melodia kinetyczna nie jest *rzeczą* w mózgu (albo ośrodkowym układzie nerwowym), ale szczególną neurologiczną i doświadczeniową dynamiką. Każda melodia jest w rzeczywistości *nerwowo-mięśniową dynamiką*, której unerwienia i odnerwienia, wraz z ciągle zmieniającym się tonem mięśniowym, który generują, stanowią szczególną organizację czasową. Melodie kinetyczne są więc zawieszane między dwoma światami: inaczej niż schemat ciała, opisują wewnętrznie dynamiczne wzory, które są zarówno neurologiczne, jak i doświadczeniowe.

Obraz ciała cierpi na ten sam brak podstawy doświadczeniowej i dynamicznego rezonansu, co schemat ciała. Utożsamienie „postrzegania ruchu” z obrazem ciała (Galla-

gher i Cole 1998: 134) nierzadko redukuje do *pozycjonalnej* świadomości ciała – np. *Mogę powiedzieć, gdzie są moje nogi, nawet z zamkniętymi oczami; Propriocepcyjna świadomość jest odczuwanym doświadczeniem pozycji ciała, które pomaga ustanowić perceptualny aspekt obrazu ciała* (Gallagher i Cole 1998 137). Choć percepcja ruchu niewątpliwie zawiera w sobie świadomość pozycjonalną, jest to zasadniczo *dynamiczna* świadomość, a pominięcie kinetycznej/kinestetycznej dynamiki będącej jej źródłem jest równoważne zniekształceniu opisu „percepcji ruchu”.

Problem związany z obrazem ciała może zostać uznany za problem zasadniczo metodologiczny: rozpoczęcie od konstruktów, a nie doświadczenia. Gdy nie zaczyna się od doświadczenia i nie trzyma się go, umyka rzecz, którą chce się wyjaśnić, w tym przypadku doświadczenie rozwijającej się dynamiki, postrzegania własnego ciała w ruchu. Pierwsze właściwe pytanie to nie „jak możliwe jest takie doświadczenie?”, a „jaka jest natura doświadczenia kinetycznego?”. Pierwsze zadanie z kolei to nie zaproponowanie wyjaśniającego bytu, ale opisowe przedstawienie omawianego zjawiska⁴⁷. Metodologia ma więc kluczowe znaczenie. Zwracając się ku „samej rzeczy” – *samodzielnemu ruchowi* – zdajemy sobie sprawę, że obraz ciała nie jest w stanie sprostać stojącemu przed nim zadaniu. Fenomenologia samodzielnego ruchu nie może być wydedukowana z patologii. Oczywiście można wnioskować to, co normalne z tego, co patologiczne, ale wnioskowanie to nie fenomenologia.

Ważność trzymania się doświadczenia może być uwypuklona przez zwrócenie uwagi na podobieństwo między Schneiderem a IW: IW też „wykorzystuje” ruch do wywołania ruchu. Wykorzystuje go nie aktywnie inicjując ruch, jak Schneider, ale przez swój łatwy pojęciowy dostęp do wcześniejszych doświadczeń normalnego ruchu. IW zna już podstawowe melodie kinetyczne; wie, „jak brzmią”, jeśli można tak powiedzieć, a nawet to, jak powinny brzmieć. A więc, kiedy Gallagher i Cole piszą, że *Sukces IW w ponownym docieraniu do użytecznej funkcji ruchu zależał przede wszystkim od jego ograniczonej koncentracji umysłowej, a w o wiele mniejszym stopniu od ponownego dostępu albo ponownego uczenia się programów motorycznych, które nie są, jak dotąd, zbyt dobrze rozumiane* (Gallagher i Cole 1998 138), zaniedbują fakt, że IW zna ruch, który chce, lub „ma wolę” wykonać: ma kinetyczną pamięć tego, czym jest sięganie, chwytanie, siadanie, wstawanie. Zna te ruchy w swoich kościach, nawet chociaż nie może już nimi poruszać nie uciekając się do wizualnej inicjacji i monitorowania. W ten sposób, choć nie może wywołać melodii kinetycznych z pamięci kinestetycznej, może strukturalizować swój bieżący, kierowany wzrokiem ruch na podstawie kinetycznej wiedzy o nich. Gdyby nie posiadał tej dynamicznej pamięci ruchu, nie wiedziałby nawet, jak zacząć się poruszać. Aby docenić ten fakt, wystarczy tylko zastanowić się nad tym, jak byłoby *urodzić się* jako „przypadek deafferentny”. Wizualne odtworzenie ruchu przez IW nie po-

⁴⁷ Można tu zacytować neuropsychologa Kurta Goldsteina (1939), i Husserla: „Pierwszym zadaniem biologii jest uważny opis wszystkich istot żywych takich, jakimi faktycznie są” (Goldstein: 6); *Czego zjawiska... uczą nas o 'esencji' (wewnętrznej naturze) organizmu?* (Husserl: 7).

wstaje z niczego, tylko z uprzednio znanego korpusu wiedzy o takich powszednich melodiach kinetycznych jak chodzenie, zapinanie guzików i podnoszenie jajka.

Podsumowując: melodie kinetyczne opisują rzeczywistość ruchu na sposób neurologiczny i doświadczeniowy, do którego nie mogą się zbliżyć ani schemat ciała, ani obraz ciała. Jest tak, ponieważ rozpoznają one bezpośrednio dynamikę cielesno-kinetyczną. Aby przedstawić rzecz jeszcze bardziej bezpośrednio – rozpoznają one wielki zakres dynamik cielesno-kinetycznych „w obliczu świata”, jako że każdą melodię można wyraźnie analizować jako dynamiczny wzór ruchu. Obraz ciała i schemat ciała nie mogą się równać z tą cielesno-kinetyczną dynamiką. Są wręcz przekorne wobec dokonywanych przez Gallaghera i Cole’a szlachetnych prób wyjaśniania i powinny zostać porzucone na rzecz prawdziwej fenomenologii samodzielnego ruchu, takiej, która od samego początku rozpoznawałaby fundamentalnie dynamiczny charakter ruchu.

Pointylistyczna koncepcja ruchu: jej pojęciowe podstawy i słabości

Ruch, jak stwierdza Kartezjusz, *jest przejściem jednej części materii, czyli jednego ciała, z sąsiedztwa tych ciał, które bezpośrednio się z nim stykają i uważane są za będące w spoczynku, w sąsiedztwo innych* (Descartes [1644] 1960: 68-69). W odniesieniu do ciała w obliczu jego zadania – siadania, podnoszenia walizki, ścinania kępy trawy – typowymi ośrodkami zainteresowania są punkt A i punkt B. Oznaczają punkt wyjścia i punkt dojścia poruszającego się ciała, a więc początek i koniec jego zadania. Punkty nie mówią nic o dynamice ruchu. Opisują w zasadzie statyczny świat przestrzenny od czasu do czasu przerywany przez ciała zmieniające pozycję.

Przestrzenna zgodność ciała i świata opisana przez Merleau-Ponty'ego jest zakorzeniona w pointylistycznej koncepcji ruchu: jednostki poruszają się z punktu A do punktu B, poruszając się po liniach łuku intencjonalnego. W uprzywilejowanej *pozycji*, koncepcja ta zaniedbuje opis samego ruchu i właściwie go usuwa. To zaniedbanie i usunięcie są od razu widoczne w dokonanej przez Merleau-Ponty'ego podsumowującej analizie Schneidera: *Normalny pacjent ma ciało nie tylko jako system bieżących pozycji, ale poza tym, i przez to, jako otwarty system nieskończonej liczby odpowiadających im pozycji skierowanych ku innym celom. To, co nazwaliśmy obrazem ciała, to właśnie ten system odpowiedników, ten od razu dany inwariant, przez który różne zadania motoryczne są natychmiastowo możliwe do przenoszenia* (Merleau-Ponty 2001: 141)⁴⁸. Ruch – to, co

⁴⁸ Czasowość ruchu ma w tym kontekście istotne znaczenie. Jak zauważa Łuria, świadomy ruch domaga się nie tylko kinetycznego przewodzenia dośrodkowego, ale też ciągle zmieniającej się serii unerwień i odnerwień. To, co nazywa „dynamicznym stereotypem”, jest nawykiem, w zasadzie niezmiennym, ale jednak kinetycznie różnorodnym zjawiskiem: „*niezmiennie zadanie motoryczne jest wypełniane nie przez stały, ustalony, ale zmienny zestaw ruchów, który jednak prowadzi do stałego, niezmiennego efektu* (1973: 248). Przenoszenie ma więc podstawę nie w obrazie ciała, ale w dynamicznych nawarstwieniach stanowiących znajomą dynamikę zakorzenioną w pamięci kinestetycznej.

jakoby powinno czynić obraz ciała *dynamicznym* – nie jest nigdzie widoczny, bo właściwie nie ma dynamiki, tylko pointylistyczna koncepcja „*motoricit *”.

Podobnym przykÅadom koncepcji pointylistycznej sÅ wcześniejsze cytaty z Gallaghery i Cole'a: np. wiedza na temat tego, gdzie sÅ nogi, gdy ma się zamkn te oczy. Koncepcja ta wyraźnie prowadzi do bÅdnego pogÅadu, że ruch to po prostu zmiana pozycji, a pojmowanie ŹwiadomoŹci kinestetycznej ruchu to z kolei ŹwiadomoŹci zmienionej pozycji. Koncepcja ta jest w rzeczywistoŹci niewystarczajÅca przestrzennie przez swój brak rozpoznania przestrzennych wÅasnoŹci ruchu i zwiÅzanej ŹwiadomoŹci kinestetycznej. Jak przekonywajÅce nie byÅoby pojęcie „przestrzennoŹci sytuacji” – wie się *w sposób absolutny, gdzie jest fajka* (Merleau-Ponty 2001: 119) – jej wyjaŹniajÅce odniesienia - obraz ciaÅa i schemat ciaÅa – skutecznie tÅumiÅ kluczowe spostrzeÅenie, że *ruch tworzy wÅasnÅ przestrzeñ, czas i siÅ, a więc dynamiki, które sÅ samym ruchem*. Gdyby ruch nie tworzył wÅasnej przestrzeni, czasu i siÅy, nie byÅoby czegoŹ takiego jak nawyk: nie istniaÅaby Åadna konkretna dynamika, kt rÅ moÅna by powtarza , ćwiczyc, poznawa . Nie byÅoby teÅ niczego do pamieÅtania, a więc i pamieÅci kinestetycznej.

Pointylistyczna koncepcja ruchu, kt rÅ schemat ciaÅa i obraz ciaÅa niebezpoŹrednio wspierajÅ, powstaÅa z tendencyjnoŹci zachodniej myŹli, która zakorzenia w przestrzennoŹci rzeczy aÅ do wyÅłączenia ich czasowoŹci, tj. ich niestaÅoŹci, pÅynnoŹci, ich dynamiki czasowej. Zachodnia faworyzacja mechaniki kosztem dynamiki, masy – *rzeczy* – kosztem przepÅywu – *dynamiki* – (np. Yates 1987, Kelso 1995) – potwierdza t  tendencyjnoŹc. Tradycyjne ujęcia zachowañ motorycznych, pamieÅci motorycznej, kontroli motorycznej, nawyków motorycznych i tak dalej, sÅ przykÅadami kolejnego wymiaru tej tendencyjnoŹci w swojej kartezjañskiej redukcji ruchu do przedmiotów w ruchu, ujmowalnych za pomocÅ liczb *rzeczy* przywiÅzanych do pozycji w przestrzeni i momentów w czasie, albo z natury niedostrojonych kinetycznie, albo nie rozpoznawanych jako dostrojone kinetycznie ze względu na sposób badania. WyjaŹnienie warunkowego mrugnięcia okiem (por. przypis 5) za pomocÅ przedmiotów w ruchu jest nie tylko Åatwiejsze od opisywania dynamicznych procesów, jak np. gra na fortepianie, za pomocÅ kinestezji i pamieÅci kinestetycznej, ale i mniej ryzykowne ontologicznie: tak jak mechanizmy, przedmioty w ruchu sÅ umieszczonymi w przestrzeni, stabilnymi bytami, które stanowiÅ punkt zaczepienia dla funkcji. Podobnie, okreŹlone jednostki mózgowe odpowiedzialne za przechowywanie krótko- i Åugoterminowe i przeciwne sobie rodzaje pamieÅci – np. pamieÅc faktu, deklaratywna i reprezentacyjna naprzeciwko odpowiednio pamieÅci umiej tnoŹci, proceduralnej i dyspozycyjnej (Goethals i Solomon 1989: 5) – okreŹlajÅ solidne, dobrze zdefiniowane zbiorniki pamieÅciowe, a kategorie takie jak dynamika kinetyczna i pamieÅc kinestetyczna tego nie robiÅ. Najwyraźniej zmotoryzowana mechanika faworyzowana kosztem dynamiki idzie ramię w ramię z koncepcjÅ ruchu, która woli to, co przestrzenne, a unika tego, co czasowe.

Czasowe z natury wspomnienia kinetyczne, tak jak melodie kinetyczne, zawierajÅ w swoim obszarze dziaÅania nie tylko rytmicznoŹc, ale rozwijajÅce się w czasie relacje postawowe i orientacyjne, protencje i retencje kinetyczne i tak dalej. PamieÅc kineste-

tyczna nie jest zatem pointylistycznym systemem zapamiętanych *wrażeń*, ale zapamiętaną przestrzenno-czasowo-energetyczną dynamiką. Pamięć kinetyczna nie jest pamięcią *wrażeń* własnego ciała, ale postrzegania dynamiki samodzielnego ruchu. Ten punkt wymaga szerszego omówienia.

Przeciwwagą melodii kinetycznych są harmonie kinetyczne. Powszedni ruch dotyczy całego ciała; ruch skoordynowany jest rezultatem globalnych orkiestracji kinetycznych. Melodie kinetyczne są więc zakorzenione w *harmonii kinetycznej*, która porusza całym ciałem. Doświadczenie ruchu nie jest z kolei kwestią zlokalizowanych i dyskretnych *wrażeń* cielesnych, ale odczuwanej harmonijnej całości, gdzie pewne obszary mogą być tonalnie dominujące, jak wówczas, gdy kopie się piłkę, porusza widelcem w kierunku ust, albo wstaje. Dyskretne, zlokalizowane *wrażenia* cielesne – *wrażenia jako takie* – nie są dynamiczną świadomością, ale czymś przede wszystkim pozycjonalnym, jak swędzenie czy łaskotki. Łatwo zrozumiałe, ale niezbyt złożone pod względem kinetycznym, rozróżnienie neurofizjologów Jonathana Cole'a i Jacquesa Paillarda (1995: 256) na ruch „topokinetyczny” (np. pokazywanie miejsca na ciele, w którym zostało się dotkniętym) i „morfokinetyczny” (np. rysowanie w powietrzu przed sobą ósemek) przedstawia w ogólnym zarysie różnicę między pozycjonalną a dynamiczną świadomością ruchu. Bycie topokinetycznie dostrojonym - zajmowanie się albo pamiętanie o *wrażeniach* pozycjonalnych *jako takich* – oznacza redukowanie ruchu do przedmiotu w ruchu na wzór Kartezjusza, a przez to pozbycie się poczucia dynamicznej kinetycznej harmonii (Warto zauważyć, że Cole i Paillard opisują *język gestów* pacjentów deaferentnych jako „melodię morfokinetyczną”, podczas gdy w innych przypadkach wyjaśniają ruchy pacjenta uciekając się do obrazu ciała i schematu ciała [ibid., s. 259]). Kinestetyczne wspomnienie chodzenia – nie *obraz wizualny, ale morfokinetyczne wspomnienie* – zawiera harmonię kinetyczną; wspomnienie nie jest wspomnieniem pozycji, ale całej dynamiki ciała, opartej nie na *wrażeniach* cielesnych – zlokalizowanych, pozycjonalnych zdarzeniach – tylko na percepcji ruchu. W skrócie – wspomnienia kinestetyczne są skonstruowane na wskroś przez dynamikę, a nie nawarstwienie *wrażeń*. Właściwie nie istnieje pozycja, w której ciało się znajduje, idąc⁴⁹.

Słabości pointylistycznej koncepcji ruchu wskazują na trudne pytanie metodologiczne: co usprawiedliwia wychodzenie od patologii, tzn. utraty melodii kinetycznych? Jeśli celem jest zrozumienie codziennego samodzielnego ruchu, dlaczego nie rozpoczynać od wzmocnienia takiego ruchu raczej niż jego osłabienia? Dlaczego, na przykład, nie zacząć od tańca i pytania czy teorie motoryczne, schematy ciała i obrazy ciała mogą poradzić sobie z zadaniem objaśnienia tego, jak takiego skomplikowanego i złożonego ruchu można się nauczyć i go zapamiętać. Merleau-Ponty pisał o tańcu jako „nawyku motorycznym”, powiedział, że „aby nabrać nawyku w tańcu, [...] trzeba znaleźć formu[ę] tego ruchu przez analizę” (Merleau-Ponty 2001: odpowiednio 146, 142). O swoim tańcu „Solo bez tytułu” Merce Cunningham napisał:

⁴⁹ - tak jak nie ma pozycji, w której wiatr by wiał, albo w której fala by się rozchodziła.

Została opracowana duża gama ruchów, oddzielnych dla każdego z trzech tańców, ruchy ramion, nóg, głowy i korpusu, oddzielne, o zasadniczo giętkim charakterze i różne od zwykłej czy spokojnej równowagi ciała. Te oddzielne ruchy zostały ułożone w ciąg losowo, pozwalając na nałożenie (dodanie) jednego lub więcej, a każdy miał swój własny rytm i długość. Ale każdemu udało się być ciągłym, jeśli mogłem go nosić wystarczająco długo, jak ubranie.

(Cunningham: bez daty, bez numerów stron)

Solo bez tytułu nie jest nawykiem motorycznym, a uczenie się go nie jest uczeniem „formuły ruchu poprzez analizę”. Przez ćwiczenia taniec staje się kinestetycznie wykrywalną całością, wrytą w pamięci kinestetycznej i artykułowaną poprzez nią. Gdyby uznać opis Cunninghama za transcendentną wskazówkę dotyczącą skoordynowanego ruchu, można by powiedzieć, że kiedy „nosi się ruch wystarczająco długo”, może on się stać dynamiką kinetyczną tkaną przez ciało tak jak sieć pająka.

Rozpoczęcie od możliwości kinetycznych raczej niezwykłych niż osłabionych oznacza rozpoczęcie od „rzeczy samej”, i zdobywanie bezpośredniej wiedzy o wewnętrznej dynamice ruchu⁵⁰. Choć w jednym sensie nadzwyczajny ruch jest po przeciwnej stronie niż ruch patologiczny, idea łączącego je continuum jest metodologicznie zwodnicza, bo właśnie zaczynając od nadzwyczajnego zaczyna się od neurologicznej i doświadczeniowej rzeczywistości melodii i harmonii kinetycznej i przechodzi od nich do podstawowego zrozumienia dynamicznego. Metodologiczna koncentracja na nadzwyczajnym ma siłę naświetlenia tych dynamicznych rozumień, bo powiększa, a nie zacieśnia, subtelności i złożoność zawarte w doświadczeniu kinetycznym i pamięci kinestetycznej.

Bibliografia:

Bergson, H. 1991. *Matter and Memory*. przeł. N.M. Paul. New York: Zone Books.

Bernstein, N. 1984. *Human Motor Actions: Bernstein Reassessed*. red. H. T. A. Whiting. Amsterdam: North-Holland.

Bernstein, N. 1996. *Dexterity and Its Development*. Red. M. L. Latash, M. T. Turvey, tł. M.L. Latash. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Cole, J. i J. Paillard. 1995. Living without touch and peripheral information about body position and movement: studies with deafferented subjects. W: *The Body and the Self*, red. J.L. Bermúdez, A. Marcel, N. Eilan. Cambridge: Bradford/MIT Press, 245-66.

⁵⁰ Taka wiedza zależy od wykwalifikowanego obserwatora. Jeśli nauki kognitywne mają korzystać ze sprawozdań doświadczeniowych, powinny upewnić się, że sprawozdawcy są wyszkoleni, jeśli nie w metodologii fenomenologicznej, to w „obserwacji autosensorycznej” (Jacobson 1967, 1970). Sprawozdanie IW o „surowym” poczuciu wysiłku” (Gallagher i Cole 1998: 137) jest kuszące. Czym jest to „surowe” poczucie?

- Cunningham, M. bez daty. *Changes: Notes on Choreography*, red. F. Starr. New York: Something Else Press.
- Descartes, René. 1960 [1644]. *Zasady filozofii*, tł. Izydora Dąmbska. Warszawa: PWN.
- Flash, T. 1997. „Motor Learning”. *Science* 275: 1612.
- Furuhjelm, M., A. Ingelman-Sundberg, C. Wirsén. *A Child Is Born*. New York: Delacorte Press/Seymour Lawrence.
- Gallagher, S. 1986. Body image and body schema: a conceptual clarification. *Journal of Mind and Behaviour* 7: 541-54.
- Gallagher, S. 1995. Body schema and intentionality. W: *The Body and the Self*, red. J.L. Bermúdez, A. Marcel, N. Eilan. Cambridge: Bradford/MIT Press, 225-44.
- Gallagher, S. i J. Cole. 1998. Body image and body schema in a deafferented subject. W: *Body and Flesh*, red. D. Welton. Oxford: Blackwell. 131-147.
- Goethals, G. R. i P. R. Soloman. 1989. Interdisciplinary perspectives on the study of memory. W: *Memory: Interdisciplinary Approaches*. red. P. R. Soloman, G. R. Goethals, C. M. Kelley, B. R. Stephens. New York: Springer-Verlag.
- Goldberg, E. 1990. Tribute to A. R. Luria. W: *Contemporary Neuropsychology and the Legacy of Luria*. red. E. Goldberg, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1-9.
- Goldstein, K. 1939. *The Organism: A Holistic Approach to Biology Derived from Pathological Data in Man*. New York: American Book Company.
- Gowitzke, B. A. i M. Milner. 1988. *Scientific Bases of Human Movement*. Wyd. 3. Baltimore: Williams and Wilkins.
- Hallett, M., A Pascual-Leone, H. Topka. 1996. Adaptation and Skill Learning: Evidence for Different Neural Substrates. W: *The Acquisition of Motor Behavior in Vertebrates*, red. J. R. Bloedel, T. J. Ebner, S. P. Wise. Cambridge: Bradford Book/MIT Press.
- Husserl, E. 1989. *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*. przeł. J. Sidorek. Warszawa: PWN.
- Husserl, E. 1999. *Kryzys nauk europejskich i fenomenologia transcendentalna*. przeł. S. Walczewska. Toruń: Wydawnictwo Rolewski.
- Husserl, E. 1980. *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy: Book 3 (Ideas III)*. tł. T. E. Klein i W. E. Pohl. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Husserl, E. 1974. *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*. przeł. D. Gierulanka. Warszawa: PWN.
- Jacobson, E. 1967. *Biology of Emotions*. Springfield. IL: Charles C. Thomas.

- Jacobson, E. 1970. *Modern Treatment of Tense Patients*. Springfield, IL: Charles C. Thomas.
- Johnstone, A. 2001. The Liar Syndrome. Praca niepublikowana.
- Kelso, J. A. S. 1995. *Dynamic Patterns*. Cambridge: Bradford Book/MIT Press.
- Kugler, P. N. I M. T. Turvey. 1987. *Informations, Natural Law, and the Self-Assembly of Rhythmic Movement*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Łuria, A. R. 1966. *Human Brain and Psychological Processes*. przeł. Basil Haigh. New York: Harper&Row.
- Łuria, A. R. 1973. *The Working Brain*. przeł. Basil Haigh. Harmondsworth, Middlesex. Anglia: Penguin Books.
- Łuria, A. R. 1979. *The Making of Mind*, red. Michael Cole i Sheila Cole. Cambridge: Harvard University Press.
- Łuria, A. R. 1980. *Higher Cortical Functions in Man*. wyd. 2., przeł. Basil Haigh. New York: Basic Books.
- Merleau-Ponty, M. 2001. *Fenomenologia percepcji*. przeł. M. Kowalska i J. Migasiński. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Merleau-Ponty, M. 1964. Eye and mind. *The Primacy of Perception*. red. J. M. Edie. Evanston: Northwestern University Press, 159-90.
- Pribram, K. 1966. Przedmowa do: A. R. Łuria, *Human Brain and Psychological Processes*. New York: Harper&Row, xiii-xv.
- Pribram, K. 1980. Przedmowa do: A. R. Łuria, *Higher Cortical Functions in Man*. wyd. 2, New York: Basic Books.
- Sacks, Oliver. 1972. Przedmowa do: A. Łuria, *The Man with a Shattered World*, przeł. Lynn Sotlaroff. Cambridge: Harvard University Press.
- Sheets-Johnstone, M. 1979, wyd. 2. *The Phenomenology of Dance*. London: Dance Books Ltd.
- Sheets-Johnstone, M. 1990. *The Roots of Thinking*. Philadelphia: Temple University Press.
- Sheets-Johnstone, M. 1999. *The Primacy of Movement*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Sheets-Johnstone, M. 2002. Descriptive foundations. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* (w druku)
- Teuber, H-L. 1966. Przedmowa do: A. R. Łuria, *Higher Cortical Functions in Man*. wyd. 2, New York: Basic Books, xi-xiv.

- Thelen, E. i L. B. Smith. 1994. *A Dynamic System Approach to the Development of Cognition and Action*. Cambridge: Bradford/MIT Press.
- Van Gelder, T. i R. F. Port. 1995. It's about time: an overview of the dynamical approach to cognition. W: *Mind as Motion: Explorations in the Dynamics of Cognition*. red. T. Van Gelder i R. F. Port. Cambridge: Bradford/MIT Press, 1-43.
- Wilberg, R. B. Memory for movement. W: *Memory and Control of Action*. red. R. A. Magill. Amsterdam: North-Holland, 39-46.
- Yates, F. E. 1987. Przedmowa do: P. N. Kugler i M. T. Turvey, *Information, Natural Law and the Self-Assembly of Self-Movement*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.