



UMCS

UNIWERSYTET MARIII CURIE-SKŁODOWSKIEJ
W LUBLINIE

Wydział Filozofii i Socjologii

Kierunek: **nauki o poznaniu i komunikacji społecznej**

Dyscyplina: **filozofia**

mgr **Paulina Zarębska**

Nr albumu: 249569

Metafora ucieleśniona w praktyce tańca.

Perspektywa filozoficzno-kognitywistyczna

Rozprawa doktorska

napisana w Katedrze Ontologii i Epistemologii

pod kierunkiem prof. dr. hab. Marka Hetmańskiego

promotor pomocniczy dr Aleksandra Kołtun

Lublin, rok 2023

Podziękowania

Niniejsza rozprawa doktorska jest efektem prac badawczych przeprowadzonych w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki Preludium 17 pt. „Rola metafor ucieleśnionych w rozwiązywaniu problemów choreograficznych w tańcu” nr 2019/33/N/HS1/02484.

Dziękuję mojemu promotorowi prof. dr. hab. Markowi Hetmańskiemu za nieustanną motywację, cenne uwagi oraz okazane zaangażowanie i życzliwość podczas kilkuletniej opieki naukowej.

Pragnę podziękować również promotor pomocniczej dr Aleksandrze Kołtun za merytoryczne wsparcie przy przeprowadzeniu badań.

Spis treści

I Referat prezentujący zbiór opublikowanych i powiązanych tematycznie artykułów naukowych wchodzących w skład rozprawy doktorskiej

1. Wstęp.....	5
1.1 Zarys problematyki artykułów.....	9
2. Metafory ucieleśnione w praktyce tańca – podsumowanie artykułów.....	10
2.1 Podsumowanie Artykułu 1.....	10
2.2 Podsumowanie Artykułu 2.....	11
2.3 Podsumowanie Artykułu 3.....	11
2.4 Podsumowanie Artykułu 4.....	12
2.5 Podsumowanie Artykułu 5.....	13
3. Kontekst teoretyczny.....	14
3.1 Fenomenologia ciała.....	16
3.2 Paradygmat poznania ucieleśnionego.....	18
3.3 Teorie metafory.....	21
4. Stan wiedzy i badań.....	25
5. Cele badawcze.....	28
6. Pytania i hipotezy badawcze.....	30
7. Metodologia.....	32
7.1 Metody teoretyczne.....	32
7.2 Metody empiryczne.....	34
8. Podsumowanie.....	36
9. Literatura cytowana.....	40
Załączniki.....
Streszczenie w języku polskim.....
Streszczenie w języku angielskim.....

II Cykl publikacji

1. Zarębska, P. (2019). Metaforyczność instrukcji choreografa. *Studia Choreologica*, vol. XX, s. 99–118. Poznań: Polskie Forum Choreologiczne.
2. Zarębska, P. (2022). Język ruchu Gaga jako wyraz ukrytej dynamiki emocji. *Roczniki Filozoficzne*, 70(3), s. 85–107. DOI: <https://doi.org/10.18290/rf22703.4>.
3. Zarębska, P. (2019). Thinking with Images in Dance Practice. *Kultura i Historia*, 36 (2/2019), s. 66–84. Lublin: UMCS.
4. Zarębska, P. (2021). How Do Dancers Solve Their Choreographic Improvisational Problems? *Avant*, Vol. XII, No. 2, s. 1–18. DOI: 10.26913/avant.2021.02.03.
5. Zarębska, P. (w druku). Semiotyka gestu metaforycznego w tańcu. *Argument: Biannual Philosophical Journal*, (2023, vol. 13/1).

Inne publikacje związane z rozprawą doktorską

Rozdziały w monografiach

Zarębska, P. (2021). Wielopoziomowość metafor w improwizacji tanecznej. W: M. Hetmański, A. Zykubek (red.). *Metafory ucieleśnione*, s. 187–205. Lublin: Wydawnictwo Academicon. DOI: 10.52097/acapress.9788362475810.187-205.

Artykuły pokonferencyjne

Zarębska, P. (2019). Myślenie ciałem. Badania kognitywistyczne nad tańcem. W: *Innowacje w Praktyce* (s. 204–205). Lublin: Centrum Innowacji Naukowo-Edukacyjnych.

*Dance is the hidden
language of the soul, of the
body*

Martha Graham

1. Wstęp

Filozofowie i kognywiści od lat zajmują się tematyką szeroko traktowanej metafory rozumianej jako sposób pojmowania w kategoriach językowych wyrażań, schematów myślenia na temat tego, co jest ogólne i abstrakcyjne, mniej znane i nierozumiane za pomocą tego, co jest jednostkowe i konkretne, lepiej już znane i rozumiane (Gibbs, 1994; Johnson, 1987, 2002; Kövecses, 2002; Lakoff i Johnson, 1980, 1999). Metaforyczne schematy języka, myślenia i działania towarzyszą nam na co dzień, formułując i wyrażając nasze abstrakcyjne i konkretne myśli, wypowiedzi, literackie teksty, ale także naukowe pojęcia i definicje, jak również sposoby nazywania rzeczy i zjawisk otaczającego świata. Współuczestniczą one w konkretnych zachowaniach takich jak mimowolne gesty, ale również przy czynnościach zaplanowanych. Choć w ostatnich latach zaproponowano wiele nowych spojrzeń na Konceptualną Teorię Metafory (Conceptual Metaphor Theory) zaproponowaną przez George'a Lakoffa i Marka Johnsona (Gibbs, 1994; Grady, 1997; Johnson, 2007; Kövecses, 2010; Stampoulidis, Bolognesi i Zlatev 2019), to dalej wzbudza ona zainteresowanie badawcze. Metafora konceptualna bazuje na doświadczeniach cielesnych i percepcyjnych człowieka, związanych z wielozmysłowym i kinestetycznym doświadczeniem ludzkiego organizmu w stosunku do jego otoczenia (Hampe, 2017; Lakoff i Johnson, 1980).

Taniec jako jedna z najstarszych i najbardziej uniwersalnych form wyrazu artystycznego (Turska, 1983), stanowi interesujące pole do badania metafory konceptualnej, nazwanej w rozprawie „ucieleśnioną”. W porównaniu do innych rodzajów sztuki, takich jak malarstwo, teatr czy film – w tańcu motoryczność jest celem samym w sobie i głównym elementem ekspresji artystycznej. Ciało w tańcu traktowane jest jako interpretator oraz nośnik znaczeń. Poprzez ciało tancerz odbiera i rozpoznaje ruchowo bodźce z otoczenia. Robi to zarówno w formie codziennego, zwykłego kinestetycznego doświadczenia świata, jak i właściwej dla praktyki tańca, na zasadzie wskazówek

choreografa czy reakcji ruchowych innych tancerzy. Ciało tancerza „przechowuje” znaczenia, które pochodzą (i mieszają się w ruchowym artystycznym wykonaniu) z jego wiedzy deklaratywnej, proceduralnej (Ryle, 1949), a także cielesnej, nazywanej przez Anyę Peterson Royce (2014) „mądrością cielesną”. Znaczenia te są wyrażane poprzez ruchy i gesty ciała, odnosząc się do emocji, myśli czy idei. Zatem ciało tancerza bierze udział w aktach nadawania sensu. Taniec jest również sztuką performatywną (Berleant, 1970; Preston-Dunlop i Sanchez-Colberg, 2002;), w której ucieleśnione metafory są środkiem komunikacji zarówno w procesie uczenia się i tworzenia tańca, jak i podczas jego wykonania.

Połączenie w pracy doktorskiej zagadnienia tańca z koncepcjami filozoficzno-kognitywistycznymi uzasadnione jest kilkoma powodami. Przede wszystkim, praktyka tańca to szereg artystycznych działań, które koncentrują się na ciele będącym w ruchu. To właśnie tancerz w znacznym stopniu wpływa na procesy poznawcze dotyczące postrzegania świata, co uzasadniają rozważania fenomenologów ciała (Merleau-Ponty, 2001) oraz przedstawiciele teorii poznania ucieleśnionego (Clark i Chalmers, 2008; Gallagher, 2005; Shapiro, 2011; Wilson, 2002) czy enaktywizmu (Noë, 2004). Warto również zaznaczyć, że taniec, a szczególnie różne praktyki improwizacji, celowo podejmuje kwestie związane z poznaniem. Obserwując różne techniki tanecznej improwizacji (np. kontakt improwizacja czy Gaga), można zauważyć, że skupia się ona głównie na cielesnej eksploracji możliwości percepcyjnych tancerza. Istotny jest również fakt, iż potencjał badawczy tańca nadal jest niedostatecznie wykorzystywany przez naukowców.

W niniejszej pracy zaproponowano analizę funkcjonowania ucieleśnionych metafor konceptualnych w praktyce tańca, w oparciu o koncepcje filozoficzno-kognitywistyczne. Taniec traktowany jest tutaj jako pewne artystyczne praktyki tworzenia i nauczania, bazujące na wykorzystaniu świadomości ciała i ruchu, które mają wymiar zarówno praktyczny, jak i dyskursywny. Taniec stanowi zatem w rozprawie pewnego rodzaju narzędzie eksplanacyjno-badawcze, soczewkę, przez pryzmat której wyjaśniać można różne mechanizmy poznawcze człowieka. Rozważania skupione zostały w szczególności na roli ciała i percepcji w tworzeniu i interpretacji metaforycznych znaczeń ruchów i gestów w tańcu, a także roli metafor w kreowaniu, uczeniu się i wykonywaniu tańca. Ten to w poszczególnych artykułach ujmowany jest zarówno ogólnie, jak i szczegółowo, co

pozwała na ukazanie wszechstronności zastosowania analiz. W ogólnym ujęciu taniec traktowany jest w niniejszej pracy jako cielesna, artystyczna praktyka o charakterze estetyczno-znaczeniowym. Choć większość podstawowych definicji tańca zwraca uwagę na jego synchronizację z muzyką, w pracy tej element ten został świadomie pominięty, skupiając się na ruchu samym w sobie. W tym miejscu nasuwać się może pytanie, czym zatem różni się zwykły ruch ciała, od ruchu tanecznego? Ten drugi ma charakter artystyczny, wyróżnia się bowiem dwoma kluczowymi warstwami: estetyczną oraz znaczeniową. W rozprawie szczególną uwagę zwrócono na następujące rodzaje praktyk tanecznych: improwizację, język ruchu Gaga oraz taniec współczesny. Improwizacja taneczna jest spontanicznym wykonywaniem ruchu bez odtwarzania konkretnych fraz tanecznych. Jej szczególnym rodzajem jest język ruchu Gaga zaproponowany przez choreografa Ohada Naharina. Praktyka Gaga bazuje na specyficznych, metaforycznych instrukcjach, które mają prowadzić tancerza do przełamywania granic jego schematów ruchowych. Taniec współczesny natomiast odchodzi od sztywnych ram tańca klasycznego, skupiając się na ekspresji. Ma on wysoce narracyjny charakter. Ze względu na nastawienie tych praktyk tanecznych na poznawczy charakter tańca oraz użycie zaawansowanych mechanizmów wyobrażeniowych, w tym kreatywności rozproszonej (Kirsh, 2011) czy ideokinezy (Todd, 1972), stanowią one dobry obiekt badawczy w kontekście funkcjonowania metafory ucieleśnionej w tańcu.

Za tło teoretyczne pracy przyjęto głównie paradygmaty kognitywistyczne: poznania ucieleśnionego (Gallagher, 2005, Lakoff i Johnson, 1980), enaktywizmu (O'Regan i Noë 2001; Noë 2004), poznania usytuowanego (Kirsh, 2009) oraz elementy fenomenologicznych opisów ciała (Husserl, 1974, 1982; Merleau-Ponty, 1999, 2001) oraz analiz semiotycznych (Peirce, 1991). Pomimo wielu rozwinięć Teorii Metafory Konceptualnej (np. ze strony semiotyki kognitywnej) zdecydowano w dużej mierze oprzeć o jej klasyczne brzmienie z dwóch powodów: po pierwsze, ujęcie to głęboko osadzone jest w paradygmacie poznania ucieleśnionego, które stanowi kluczową bazę dla analiz tańca; po drugie celem pracy było wykorzystanie tej teorii do skonsolidowania jej różnych aspektów: językowego, mentalnego i cielesnego prowadzących do nowego sposobu wykorzystania metafory w badaniach tańca. W rozprawie korzystano również z siatki pojęciowej pochodzącej z choreologii, a w szczególności z wytycznych analizy ruchu Rudolfa Labana (ang. *Laban Movement Analysis*) oraz rozważań Jo Butterworth (2009, 2012) na temat procesów tworzenia tańca oraz jej semiotyki. Połączono również

opracowania koncepcyjno-teoretyczne z własnymi, praktycznymi doświadczeniami autorki tej rozprawy jako tancerki i choreografki. Sięgnięcie do obydwu źródeł wiedzy pozwala na wszechstronne uchwycenie bogactwa i złożoności metafor ucieleśnionych w tańcu.

Prezentowana rozprawa doktorska pod tytułem „Metafora ucieleśniona w praktyce tańca. Perspektywa filozoficzno-kognitywistyczna” ma charakter interdyscyplinarny, łączy bowiem perspektywę filozoficzną, kognitywistyczną, psychologiczną oraz językoznawczą. Ze względu na specyfikę zagadnienia szeroko pojętej metafory ucieleśnionej oraz przedmiotu eksplanacyjno-badawczego, jakim jest praktyka tańca, interdyscyplinarne ujęcie tematu wydaje się konieczne dla ukazania jego wieloaspektowości. Biorąc pod uwagę somatyczne podłoże funkcjonowania metafory ucieleśnionej w tańcu, analiza problemu wykorzystująca wspomniane dyscypliny naukowe (a w szczególności koncepcje i teorie takie jak: fenomenologia, teoria poznania ucieleśnionego, językoznawstwo kognitywne) jest niezbędna do odpowiedniego ujęcia tematu pracy. Integracja różnych perspektyw daje dwie korzyści. Badania nad funkcjonowaniem rozmaitych aspektów metafor ucieleśnionych w praktyce tanecznej dostarczają wielu interesujących wyników zarówno dla filozofów umysłu i kognitywistów, jak i choreografów, instruktorów tańca oraz tancerzy. Co prawda tematyka nowych technologii nie została podjęta w niniejszej pracy, niemniej jednak wzajemne korzyści płynące z badań nad tańcem oraz filozoficznych i kognitywistycznych analiz prowadzą do wniosku, że rozprawa sytuuje się na styku nurtu *art and science*, gdzie, jak zauważa Ryszard Kluszczyński, (2011) nauka jest dla sztuki, a sztuka dla nauki. Interdyscyplinarne podejście prezentowane w niniejszej pracy dobrze obrazuje myśl Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattari, którą przywołuje Sandra Frydrysiak:

Filozofia potrzebuje nie-filozofii, która ją obejmie, potrzebuje rozumienia niefilozoficznego, tak jak nauka potrzebuje nie-nauki, a sztuka nie-sztuki. Nie potrzebują one ich jako początku ani jako ostatecznego celu, w którym muszą zniknąć poprzez urzeczywistnienie się, ale potrzebują ich w każdej chwili swego stawania się lub swego rozwoju (cyt. za: Frydrysiak, 2017:20).

Nadrzędnym celem rozprawy doktorskiej jest stworzenie skonsolidowanego ujęcia metaforyczności ucieleśnionej w praktyce tańca od strony:

1. językowej (syntaktycznej, semantycznej i pragmatycznej)
2. mentalnej (w znaczeniu poznawczym, konceptualnym)
3. cielesnej (w znaczeniu fizycznym, a dokładniej ruchowym i gesturalnym)

oraz ukazanie, że teoretyczne i praktyczne analizy metafor ucieleśnionych można zastosować do opisu zjawisk mentalnych i motorycznych (gestu i ruchu tanecznego) mających miejsce podczas praktyki tańca, zwłaszcza jego nauki, projektowania i wykonania.

Praca składa się z pięciu powiązanych ze sobą tematycznie artykułów i jest efektem projektu badawczego przeprowadzonego w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki Preludium 17 pt. „Rola metafor ucieleśnionych w rozwiązywaniu problemów choreograficznych w tańcu” nr 2019/33/N/HS1/02484:

1. Zarębska, P. (2019). Metaforyczność instrukcji choreografa. *Studia Choreologica*, vol. XX, s. 99–118. Poznań: Polskie Forum Choreologiczne.
2. Zarębska, P. (2022). Język ruchu Gaga jako wyraz ukrytej dynamiki emocji. *Roczniki Filozoficzne*, 70 (3), s. 85–107. DOI: <https://doi.org/10.18290/rf22703.4>.
3. Zarębska, P. (2019). Thinking with Images in Dance Practice. *Kultura i Historia*, 36 (2/2019), s. 66–84. Lublin: UMCS.
4. Zarębska, P. (2021). How Do Dancers Solve Their Choreographic Improvisational Problems? *Avant*, Vol. XII, No. 2, s. 1–18. DOI: 10.26913/avant.2021.02.03.
5. Zarębska, P. (w druku). Semiotyka gestu metaforycznego w tańcu. *Argument: Biannual Philosophical Journal* (2023, vol. 13/1).

1.1 Zarys problematyki artykułów

W każdym z powyższych artykułów poruszono problematykę metafory ucieleśnionej w praktyce tanecznej, integrując trzy perspektywy: językową, mentalną i cielesną, kładąc w poszczególnych tekstach różny nacisk na każdą z nich. Pierwsze dwa artykuły skupiają się głównie na językowej (pojęciowej) części rozważań na temat metafory ucieleśnionej w praktyce tańca. W efekcie uzyskany został obraz tego, w jaki sposób metaforyczność w komunikacji choreografów funkcjonuje na poziomie językowym i mentalnym oraz w jaki sposób metaforyczność języka w tańcu można wyjaśnić za pomocą filozoficznych oraz językoznawczych koncepcji. Kolejne dwa artykuły podejmują

analizy dotyczące mentalnych aspektów funkcjonowania metafory w tańcu. W rezultacie przedstawiono, w jaki sposób metaforyczność zachodzi na poziomie procesów poznawczych oraz ukazano ich wpływ na rozwiązywanie problemów choreograficznych. Ostatni artykuł stanowi podsumowanie refleksji zawartych w czterech poprzednich tekstach, wprowadzając autorską propozycję gestu metaforycznego oraz modelu komunikacji w tańcu, rozpatrując pod kątem semiotycznym ucieleśnienie metafor gestykularnych na przykładach z wybranych dzieł tanecznych. W wyniku przedstawionych refleksji na temat semiotycznej natury ruchu i gestu uzyskano uniwersalną siatkę pojęciową, która ma swoje zastosowanie w analizach tańca.

2. Metafory ucieleśnione w praktyce tańca – podsumowanie artykułów

2.1 Podsumowanie Artykułu 1

Pierwszy artykuł pt. „Metaforyczność instrukcji choreografa” stanowi część rozprawy doktorskiej związanej z językowym (konceptualnym) ujęciem metafory ucieleśnionej w tańcu. W oparciu o teoretyczne podstawy paradygmatu poznania ucieleśnionego (Gallagher 2005), analizowana jest teoria metafory konceptualnej (Lakoff i Johnson, 1980) w procesie tworzenia instrukcji choreograficznej. Przedstawiony w tekście model amalgamatu ruchowego (Zarębska, 2019), który powstał w oparciu o teorię przestrzeni mentalnych i integracji pojęciowej (Fauconnier i Turner 1998, 2001, 2002) oraz teorię metafor konceptualnych Lakoffa i Johnsona stanowi propozycję wyjaśnienia struktury myślenia metaforycznego w tańcu. Zaproponowana koncepcja „dodatkowej przestrzeni konceptualnej” wyjaśnia, w jaki sposób przedstawić można strukturę poznawczą dekodowania metaforycznych instrukcji choreograficznych za pomocą wyłaniania z nich cech dystynktywnych i odzwierciedlania ich w ruchu. Teoria przestrzeni mentalnych mówi o istnieniu pewnych złożonych struktur w umyśle, które manifestowane są w języku (Libura, 2010:14). Według teorii konceptualnej integracji (inaczej – amalgamatów pojęciowych) dochodzi do pewnego „stopienia się” przestrzeni mentalnych zawierających konceptualizację konkretnych pojęć, prowadząc do nowego, emergentnego znaczenia (Fauconnier i Turner, 2002). W modelu amalgamatu ruchowego zaproponowano dołączenie struktury „dodatkowej przestrzeni konceptualnej”, w której zawarto wszelkie

cechy, skojarzenia, idee wyłaniające się z rozumienia języka metaforycznego. W ten sposób ukazano, w jaki sposób tancerz dekoduje metaforyczną instrukcję, wybierając istotne dla niego elementy metaforycznej interpretacji, które odwzorowywane są w jakościach ruchu tanecznego.

2.2 Podsumowanie Artykułu 2

Drugi artykuł pt. „Język ruchu Gaga jako wyraz ukrytej dynamiki emocji” porusza specyficzny aspekt metafor ucieleśnionych, jakim jest rozumienie emocji w praktyce tańca. Na podstawie fenomenologicznych rozważań Edmunda Husserla i Maurice’a Merleau-Ponty’ego na temat ciała i jego roli w poznawaniu otaczającego świata oraz w oparciu o językoznawczą teorię dynamiki sił (*force dynamics*; Talmy, 1987) zostało wykazane, jak istotną rolę odgrywa rozumienie emocji i ich „ukrytej dynamiki” w konceptualizacji metafor ucieleśnionych oraz ich ruchowej realizacji w tańcu. Wykorzystując opis schematów funkcjonowania siły (Johnson, 1987) oraz rozważań Zoltána Kövecsesa na temat konceptualizacji emocji w metaforach (2020), przeprowadzono analizę instrukcji pochodzących z języka ruchu Gaga, ukazując, iż pomimo braku bezpośredniej obecności określeń emocji, są one niejako „ukryte” w cielesnym rozumieniu tancerzy, wpływając na ich ruchową interpretację. W oparciu o schematy funkcjonowania siły (Johnson, 1987) oraz metaforyczne koncepcje emocji (Kövecses, 2020) pokazano, w jaki sposób funkcjonuje rozumienie emocji zawartych *implicite* we wskazówkach języka ruchu Gaga. Zwrócono uwagę, że związane z nimi dynamiczne doświadczenia cielesne mogą wpływać na ich konceptualizację i ruchową reprezentację w tańcu. Dokonane rozważania wskazały na głębokie cielesne zakorzenienie emocji przejawiające się w praktyce tańca w myśleniu, języku oraz działaniu.

2.3 Podsumowanie Artykułu 3

Trzeci artykuł pt. „Thinking with Images in Dance Practice” skupia się na wewnętrznych oraz zewnętrznych aspektach myślenia obrazowego w tańcu. Analizowane są zagadnienia takie jak obraz i schemat ciała (Gallagher, 2005), teoria *mimesis* (Jeannerod, 2006; Platon, 2003), Sieć Obserwacji Działania (Cross, 2010), reprezentacje zewnętrzne (Kirsh, 2010), ideokineza (Sweigard, 1974; Todd, 1937) czy wyobraźnia motoryczna (Jeannerod, 2001, 2006). Tekst przedstawia w świetle teorii

kognitywistycznych podstawowe opisy poznawczych aspektów procesów wyobrazeniowych w codziennej praktyce tancerzy. Omawiane mechanizmy poznawcze, takie jak reprezentacje zewnętrzne i wewnętrzne czy wyobrażenia motoryczna, tworzą podstawę do dalszych rozważań nad mentalnymi aspektami metafory w tańcu oraz rozwiązywaniem problemów choreograficznych. W artykule przedstawiono, że zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne operacje na obrazach odgrywają ważną rolę w doskonaleniu tańca. W tekście ukazano również, że obrazy wewnętrzne i zewnętrzne mają różne zastosowanie w praktyce tanecznej w zależności od sytuacji. Na ruch tancerza wpływa jego obraz ciała, który obejmuje przekonania, reprezentacje mentalne, postawy dotyczące własnego ciała oraz schemat ciała dotyczący aspektu fizycznego postaw i ruchów ciała. Tworzenie, powtarzanie i korygowanie ruchów w tańcu odbywa się poprzez wewnętrzne, mentalne procesy manipulowania obrazami, poprzez wyobraźnię motoryczną. Procesy i narzędzia zewnętrzne, takie jak kinetografia, graficzne przedstawienie ruchu na filmie, czy rysowanie pozycji tancerzy na kartce papieru, również usprawniają tworzenie i uczenie się tańca, ale nie są konieczne. Wszystkie te metody wspierają pracę tancerza i biorą udział w tzw. rozwiązywaniu problemów choreograficznych, którym poświęcone są kolejne artykuły wchodzące w skład rozprawy.

2.4 Podsumowanie Artykułu 4

Czwarty artykuł pt. „How Do Dancers Solve Their Choreographic Improvisational Problems?” przedstawia w ramach paradygmatów poznania ucieleśnionego oraz poznania usytuowanego (Kirsh, 2009) rolę metafor ucieleśnionych zawartych w instrukcjach w procesie rozwiązywania problemów choreograficznych podczas improwizacji tanecznej. Na podstawie doniesień z przeprowadzonych jakościowych badań wpływu metaforycznych instrukcji (związanych z abstrakcyjnymi pojęciami dobra i zła) na rozwiązywanie problemów choreograficznych w improwizacji tanecznej przez nowicjuszy, tancerzy średniozaawansowanych oraz profesjonalistów wykazano, w jaki sposób metafory ucieleśnione funkcjonują w tym procesie. Analiza kwestionariuszy, materiałów wideo oraz wywiadów sugeruje, że metafory użyte w instrukcjach wpływają na proces twórczy, a sposób rozumienia abstrakcyjnych pojęć dobra i zła przejawia się w ruchach wertykalnych tancerzy. Odnosi się to do doświadczeniowych podstaw metafory orientacyjnej i potwierdza jej funkcjonowanie (Lakoff i Johnson, 1980). W analizach wideo wykorzystano kategorie zaczerpnięte z metody analizy ruchu Rudolfa Labana

(Wojnicka, 2010/2011). Interpretacja instrukcji metaforycznych z pojęciem zła charakteryzowała się przewagą następujących rodzajów jakości ruchu: ograniczony, silny, krótki, nieukierunkowany. Interpretacja metafory dobra charakteryzowała się opozycyjnymi jakościami, tj.: lekkością, przedłużeniem, ukierunkowaniem. Ze wstępnych analiz wynikało również, iż wykonanie zadania, a tym samym rozwiązanie problemu choreograficznego, było dla większości tancerzy prostsze, gdy wykonywali improwizację w duecie. Dzięki temu łatwiej było im usytuować zadanie w kontekście i rozwiązać je za pomocą interakcji. Na przykład, w improwizacji „zła” pojawiały się interakcje przypominające walkę. Wniosek ten potwierdza założenia Kirsha (2009) o istocie interakcji jako jednego z procesów rozwiązywania problemów. W artykule wykazane zostało również, że tancerze średniozaawansowani, rozwiązując zadany problem choreograficzny, tworzyli więcej obrazów mentalnych oraz obrazów ciała niż tancerze profesjonalni, którzy jednak częściej powielali schematy ciała swojego repertuaru ruchowego, wykorzystując je często jako moment na oczekiwanie i wytworzenie kolejnych, nowych ruchów. Przedstawione w artykule wnioski pozwalają stwierdzić, iż pojęcie rozwiązywania problemów choreograficznych w improwizacji uzyskuje lepsze doprecyzowanie przy osadzeniu badań w teorii poznania ucieleśnionego oraz usytuowanego. Przeprowadzone badania wskazały również potrzebę uporządkowania do dalszych analiz podstawowych elementów składowych tańca jakim jest gest i ruch jako motorycznych komponentów znaczenia metaforycznego w tańcu. Problematyka ta podejmowana jest w ostatnim artykule wchodzącym w zbiór artykułów rozprawy doktorskiej.

2.5 Podsumowanie Artykułu 5

Piąty artykuł pt. „Semiotyka gestu metaforycznego w tańcu” porusza semiotyczny aspekt tańca, skupiając się na jego głównych składowych – gestach, ruchach i ich znaczeniach. Rozważania mają na celu ukazanie, iż gest metaforyczny w tańcu, będącym dziełem sztuki performatywnej, jest szczególnym ruchem znaczącym oraz środkiem symbolicznego wyrazu (w szczególności różnych abstrakcyjnych idei). Gest ten powstaje poprzez zastosowanie pewnej niespójności (niezgodności, pewnego rodzaju sprzeczności, niedopasowania) swoich elementów (głównie w domenie źródłowej metafory), która prowadzi do powstania nowych jakości estetycznych i znaczeniowych w tańcu. Na podstawie analiz semiotycznych, bazując na klasycznej koncepcji znaku Charlesa Sandersa

Peirce'a (1991), badaniach gestów Davida Efrona (1941, 1972), Davida McNeilla (1992, 2005), Alana Cienkiego (1998), Jolanty Antas (1996, 2013), Anety Załazińskiej (2001) oraz wytycznych analizy ruchu Rudolfa Labana (1950), w artykule przedstawione zostało funkcjonowanie gestu metaforycznego. W tekście wykazano, że gest metaforyczny w tańcu stanowi cielesną reprezentację abstrakcyjnych idei poprzez zastosowanie konceptualnego oraz cielesnego niedopasowania, pewnej niespójności. Niespójność ta odnosi się często do sprzecznej reprezentacji wizualnej metafor orientacyjnych (Lakoff i Johnson, 1980), które odzwierciedlane są w różnych pozycjach ciała w przestrzeni.

Uzupełnieniem cyklu artykułów jest rozdział w książce „Metafory ucieleśnione” zatytułowany „Wielopoziomowość metafor w improwizacji tanecznej”, który ze względów formalnych¹ nie może być zawarty w rozprawie. Tekst analizuje koncepcję wielopoziomowości metafor Zoltána Kövecsesa (2017, 2020) oraz podejmuje próbę jej praktycznego ujęcia w kontekście badań metaforycznych instrukcji stosowanych w improwizacji tanecznej, ukazując, iż struktura myślenia metaforycznego w tańcu ma charakter wielowarstwowy. To ujęcie tematu stanowi rozwinięcie rozważań na temat rozumienia funkcjonowania metafor ucieleśnionych w pracy tancerzy i wynika z projektu badawczego.

3. Kontekst teoretyczny

Praca powstała w oparciu o szereg teorii i koncepcji filozoficznych, kognitywistycznych, językoznawczych i choreograficznych. Aktualna wiedza w tych obszarach oraz jej ograniczenia uzasadniają podjęcie głównej problematyki rozprawy, jaką jest rola metafor ucieleśnionych w praktyce tańca.

Za punkt wyjścia rozważań przyjęto teorię poznania ucieleśnionego, która głosi, że procesy poznawcze są zakorzenione w interakcjach ciała z otoczeniem (Gallagher, 2005; Wilson, 2002). Teoria ta wyrasta z fenomenologicznych analiz roli ciała w doświadczaniu świata dokonanych przez Edmunda Husserla (1974, 1982) oraz Maurice Merleau-Ponty'ego (1999, 2001), które stanowią istotne tło teoretyczne dla tej pracy.

Ważną koncepcją stanowiącą kontekst teoretyczny dla pracy jest również teoria enaktywizmu, powiązana z teorią poznania ucieleśnionego. Enaktywizm to szeroki ruch

¹ art. 13 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. z 2017 r. poz. 1789)

w kognitywistyce zapoczątkowany m.in. przez Francisco Varełę, Eleanor Rosch i Evana Thompsona (1991). Enaktywiści twierdzą (por. O'Regan i Noë, 2001; Noë, 2004), że wiedza powstaje i rozwija się podczas aktywności podmiotu w toku różnorodnych interakcji z otoczeniem. System poznawczy podmiotu jest zorientowany na działanie i stanowi jego integralną część. Powszechnie przyjmuje się, że enaktywizm powinien być traktowany jako ogólna, uniwersalna rama integrująca różne dyscypliny nauk ścisłych i humanistycznych zajmujących się człowiekiem w działaniu, zwłaszcza ściśle powiązaną z tym zagadnieniem fenomenologię ciała (Merleau-Ponty, 1962), neurobiologię czy neuronaukę (por. Kiverstein i Miller, 2015).

W rozprawie przyjęto założenie, że wiedza jest zapośredniczona przez ciało, kształtując myślenie oraz sposób myślenia. Ciało jest doświadczane przez podmiot, zwłaszcza podmiot w ruchu, w tym w ruchu tanecznym. Inną ważną koncepcją teoretyczną pracy jest koncepcja poznania usytuowanego, którą David Kirsh w swoim przełomowym artykule „Problem solving and situated cognition” (2009), wykorzystuje jako teoretyczną ramę dla badań nad rozwiązywaniem problemów, w tym problemów choreograficznych. Odchodząc od klasycznej teorii Newella i Simona (1972), w której wykluczono czynniki kontekstualne, takie jak czynniki społeczne, materialne i technologiczne – Kirsh (2009) twierdzi, że czynniki te wspierają procesy poznawcze zaangażowane w rozumienie i działanie, a także pojawiają się w procesach rozwiązywania problemów. Autor uważa, że powinniśmy zwrócić uwagę na interakcję między wewnętrznymi i zewnętrznymi reprezentacjami poznawczymi. Kirsh zaznacza, iż w kontekście rozwiązywania problemów należy brać pod uwagę również działanie elementów otoczenia, takich jak afordancje oraz czynniki kulturowo-społeczne, które optymalizują pracę systemu poznawczego.

Kluczową rolę w rozprawie odgrywa teoria metafor kognitywnych (Lakoff i Johnson 1980), nazywanych w rozprawie „ucieleśnionymi”. W pracy przyjęto (za Lakoffem i Johnsonem) założenie, że metafory pojęciowe wyrastają z wielozmysłowego doświadczenia i odgrywają zasadniczą rolę w różnych elementach tworzenia, nauki i wykonywania tańca. Jak wspomniano we wstępie niniejszego autoreferatu, pomimo wielu rozwinięć (a także krytyki) Teorii Metafory Konceptualnej zdecydowano się w dużej mierze oprzeć o jej klasyczne brzmienie z dwóch powodów: po pierwsze, ujęcie to głęboko osadzone jest w paradygmacie poznania ucieleśnionego, które jak już zaznaczono stanowi zasadniczą bazę dla analiz tańca; po drugie celem pracy było wykorzystanie tej teorii do skonsolidowania jej różnych aspektów: językowego, mentalnego i cielesnego prowadzących do nowego sposobu wykorzystania metafory konceptualnej w badaniach

tańca. Niewątpliwie sensomotoryczne doświadczenia tancerzy prowadzące do tzw. wiedzy cielesnej, są u tancerzy na zaawansowanym poziomie, dlatego też mianowanie metafor „ucieleśnionymi” ma swoje uzasadnienie w kontekście głównej problematyki rozprawy doktorskiej. Ucieleśnienie, w przypadku pracy tancerzy, funkcjonuje na zdecydowanie wysokim poziomie, obejmując wiele aspektów praktyki tańca. Metafory ucieleśnione są formą manifestowania się ciała w ruchu i przejawiają się w praktyce tańca na trzech poziomach: językowym, mentalnym oraz cielesnym. Do wieloaspektowego badania fenomenu ucieleśnionych metafor wykorzystano między innymi procesy tzw. rozwiązywania problemów choreograficznych, analizę języka ruchu Gaga oraz semiotyczne analizy wybranych dzieł tanecznych.

W rozprawie wykorzystano także siatkę pojęciową pochodzącą z choreologii, a w szczególności z wytycznych analizy ruchu Rudolfa Labana (ang. *Laban Movement Analysis*) oraz rozważań Jo Butterworth (2009, 2012) na temat procesów tworzenia tańca a także jego semiotyki. W niniejszej pracy doktorskiej połączono również opracowania koncepcyjno-teoretyczne z własnymi, praktycznymi doświadczeniami autorki jako tancerki i choreografki.

W poniższych podrozdziałach zaprezentowano ogólny zarys tła teoretycznego dla cyklu artykułów, który stanowi wprowadzenie do bardziej szczegółowych opisów zawartych w poszczególnych artykułach.

3.1 Fenomenologia ciała

Fenomenologia, jako nurt filozofii zapoczątkowana przez Edmunda Husserla, koncentruje się na badaniu bezpośredniego doświadczenia ludzkiego, w tym na subiektywnym postrzeganiu i interpretowaniu rzeczywistości. Za pomocą redukcji fenomenologicznej (*epoché*), czyli zawieszeniu pewności o realnym świecie fenomenologia bada doświadczanie świata takiego, jakim się jawi.

Zainteresowanie rolą cielesności człowieka w doświadczaniu świata uwidacznia się w fenomenologicznych analizach Edmunda Husserla (1974, 1982) i Maurice Merleau-Ponty’ego (1999, 2001) dotyczących ciała i jego roli w poznawaniu otaczającego świata. Stosując fenomenologiczną metodę pierwszoosobowego doświadczenia filozofowie badali, jak człowiek zdobywa wiedzę o sobie oraz otaczającym go świecie.

W fenomenologii Husserla, interakcje człowieka ze środowiskiem, spostrzeżenia, sądy czy uczucia mają związek z doznawaniem ciała, które stanowi warunek konieczny poznania. Ciało traktowane jest przez filozofa jako „(...) narząd spostrzegania doświadczającego podmiotu” (Husserl 1974:203-204). Ciało stanowi również punkt odniesienia (punkt zero, tzw. *Nullpunkt*) do percepcji otoczenia. Względem niego konstytuowana jest orientacja przestrzeni w wymiarze góra-dół, prawo-lewo, blisko-daleko oraz kategorie tu i tam. *Nullpunkt* zmienia się dynamicznie wraz z poruszającym się ciałem w przestrzeni (Pokropski, 2013:41-42). Według Husserla, ciało postrzegać można na dwa sposoby: jako podmiot oraz jako przedmiot. Ciało przedmiotowe, czyli *Körper* stanowi fizyczną bryłę, która odbiera różne bodźce płynące z otoczenia. Ciało podmiotowe, inaczej nazywane ciałem żywym (*Leib*), poprzez odniesienie do dynamicznie doznającego ciała fizycznego (*Körper*), doznaje siebie oraz świat zewnętrzny. Husserl zwraca uwagę na doznania zmysłowe, dzięki którym podmiot doznaje ciała jako własnego. Ciało stanowi pole odbierające różne wrażenia (*Empfindungsfeld*) i dzięki nim jest doznawane jako własne ciało (Husserl, 1974:214). Filozof skupia swoje rozważania na zmysle dotyku, który przyjmuje dwoistą naturę – ciało może być zarówno dotykające i dotykane. Dotyk zatem traktowany jest jako podstawowy zmysł biorący udział w konstytuowaniu się ciała, a co za tym idzie, podmiotowości człowieka. Ważny element filozofii Husserla stanowi również ruch. Zdaniem fenomenologa ciało jest nieustannie w ruchu, dynamicznie zmieniając perspektywę doświadczania świata. Dzięki ruchowi możliwe jest doświadczanie i konstytuowanie się przestrzeni (Przybylski 2015:154).

Cielesność człowieka stanowi również centralny punkt rozważań w fenomenologicznych analizach Maurice Merleau-Ponty’ego, który inspirował się pracami Husserla. W fenomenologii Merleau-Ponty’ego ciało i jego motoryczność stanowi warunek konieczny doświadczania świata. Filozof zwraca nie tylko uwagę na multimodalność poznawania i doznawania, ale i dynamiczne, doznawanie „bycia w świecie” poprzez poruszające się ciało. Podobnie jak Husserl, Merleau-Ponty rozróżnia dwa aspekty ciała. Ciało obiektywne (*corps objectif*) to ciało fizyczne, natomiast ciało zjawiskowe (*corps fenomenal*) to ciało podmiotowe, odnoszące się do „ja” podmiotu. To ciało własne (*corps propre*) stanowi kluczowy element analiz fenomenologa. Podobnie jak w fenomenologii ciała Husserla, ciało własne według Merleau-Ponty’ego cechuje się samozwrotnością zmysłu dotyku – może zarazem dawać, jak i otrzymywać pewne doświadczenie. Ważna w koncepcji fenomenologii ciała Merleau-Ponty’ego jest aktywność podmiotu – aktywnie doznające ciało jest warunkiem obecności w świecie (Merleau-Ponty,

2001:166). Według fenomenologa, dzięki motoryczności tworzone są wszelkie znaczenia. Zatem doświadczanie świata poprzez ciało stanowi źródło jego myśli na temat siebie samego oraz otaczającego świata. Ważnym zagadnieniem omawianym przez Merleau-Ponty'ego jest schemat ciała (*schéma corporel*), pewnego motorycznego, działającego bezrefleksyjnie „funkcjonalnego ustawienia” ciała, które pozwala w sposób automatyczny odpowiadać na aktualną sytuację w otoczeniu (por. Merleau-Ponty, 2001:119).

W przypadku badań nad tańcem, fenomenologia ciała staje się niezwykle istotna, ponieważ taniec stanowi sztukę ruchu ciała, a ciało tancerza jest podmiotem i jednocześnie narzędziem w jego tworzeniu i wyrażaniu. Fenomenologia ciała pozwala na zrozumienie tańca jako zintegrowanego doświadczenia cielesnego. Pozwala na zgłębienie różnych aspektów tego doświadczenia w tańcu, takich jak zmysły, percepcja, wrażenia kinestetyczne, emocje czy wyobrażenia. Fenomenologiczne podejście pozwala na wnikliwe badanie doświadczenia ciała tancerza i zrozumienie, jak podmiot tańczący odczuwa i interpretuje ruchy, przestrzeń oraz czas w procesie tworzenia i wykonania choreografii. Ponadto, fenomenologia pozwala na badanie znaczenia ciała jako nośnika znaczeń i symboli w tańcu. Ciało tancerza jest nośnikiem ruchu, gestów, mimiki, ekspresji składających się na narrację w tańcu. Fenomenologiczne podejście pozwala na analizę tego, jak ciało tancerza ucieleśnia różne idee, myśli czy kulturowe konteksty, w których taniec jest tworzony i prezentowany. Fenomenologia ciała pozwala także na badanie, jak ciało tancerza jest używane jako medium do wyrażania i komunikowania myśli, uczuć i idei w tańcu. Pozwala ona również na badanie doświadczenia ciała tancerza jako podmiotu, który jest zaangażowany w proces tworzenia i wykonania tańca.

3.2 Paradygmat poznania ucieleśnionego

Fenomenologiczne rozważania na temat ciała, a w szczególności refleksje Husserla i Merleau-Ponty'ego wywarły istotny wpływ na rozwój paradygmatu poznania ucieleśnionego funkcjonującego w kognitywistyce. Paradygmat ten powstał w opozycji do zbyt ograniczonych ujęć systemu poznawczego przez podejście komputacjonistyczne (Shapiro, 1995) oraz koneksjonistyczne (McClelland, 1995), które zamykały swe ramy do procesów zachodzących w mózgu. Za pionierów koncepcji poznania ucieleśnionego uznaje się m.in.: Varełę, Thompson, Rosch (1991), Gallaghery (2005), Noë (2010), Lakoffa i Johnsona (1980). Koncepcja ta wskazuje na szersze ujęcie poznania, które za swoje źródło

bierze wielozmysłowe doświadczanie świata przez ciało podmiotu poznawczego. W obrębie tej koncepcji istnieje wiele stanowisk, które zostały zdefiniowane i sklasyfikowane przez S. Gallahera w artykule „Interpretations of Embodied Cognition” (2011). Autor wyróżnił pięć głównych poglądów w kluczowej sprawie:

1. Minimalne ucieleśnienie
2. Biologiczne ucieleśnienie (anatomia, chemia, ruch)
3. Ucieleśniona semantyka („ciało jako semantyczny silnik”)
4. Ucieleśniony funkcjonalizm
5. Radykalne ucieleśnienie (enaktywizm)

Pierwsze podejście, reprezentowane przez Alvina Goldmana i Federique de Vignemont (2009) jest wąskie, ograniczając rozumienie roli ciała w poznaniu jako istotnego elementu poznania, jednak oderwanego od otoczenia. Rozumienie jego roli w procesie poznawczym redukowane jest w tym ujęciu do neuronalnych reprezentacji ciała w mózgu.

Ucieleśnienie biologiczne zwraca uwagę na anatomiczne uwarunkowania organizmów ludzkich, które wpływają na funkcjonowanie procesów poznawczych. Rozwój lokomocji czy zmysłów (a w szczególności zmysłu wzroku) rzutuje na sposób percypowania otoczenia. Podobnie tzw. afordancje (Gibson, 1986), czyli pewne „zachęcające” do użycia własności rzeczy, ze względu na cielesne dopasowanie świadczą o istotnym znaczeniu budowy ciała ludzkiego w jego poznawczych procesach.

Przedstawiciele ucieleśnionej semantyki (Lakoff i Johnson, 1980) badają oddziaływanie różnorodnych doświadczeń cielesnych na konceptualizację językową oraz na tworzenie struktur semantycznych. W tym nurcie badana jest między innymi metafora, która zdaniem naukowców ma cielesne podłoże. To podejście stanowi ważne tło teoretyczne dla niniejszej pracy i rozwijane jest w poszczególnych artykułach.

Stanowisko ucieleśnionego funkcjonalizmu (Clark i Chalmers, 2008) przyjmuje, że ciało stanowi element pewnego rozszerzonego systemu, który obejmuje mózg, ciało oraz otoczenie podmiotu poznawczego. Zdaniem przedstawicieli tego nurtu, funkcje poznawcze mogą zachodzić na różne sposoby, często wychodząc poza sferę mózgu nazywając to zjawisko umysłem rozszerzonym.

Radykalne ucieleśnienie, nazywane enaktywizmem, które również stanowi podłoże teoretyczne niniejszej pracy, skupia się na aktywności podmiotu. Według przedstawicieli

tego podejścia (Varela, Thompson i Rosch, 1991; Noë i O'Regan, 2001) poznanie, zachodzi w działaniu, w toku różnorodnych interakcji z otoczeniem. System poznawczy podmiotu jest zorientowany na aktywność, a jego dynamiczne procesy pomiędzy ciałem, mózgiem oraz otoczeniem wyjaśniane są za pomocą teorii układów dynamicznych (por. Pokropski, 2011). To ujęcie ucieleśnienia jest bliskie rozważaniom fenomenologów ciała i podkreśla rolę interakcji aktywnego podmiotu z otoczeniem.

Inne rozróżnienie ujęć poznania ucieleśnionego proponuje Margaret Wilson (2002). Według autorki można wyróżnić sześć określeń charakteryzujących ten nurt (Wilson, 2002):

1. *Poznanie jest usytuowane* – poznanie podmiotu zachodzi w określonym środowisku i jest osadzone w określonym kontekście
2. *Poznanie ma charakter czasowy* – procesy poznawcze zachodzą w realnym czasie, niektóre z nich (jak np. gry zręcznościowe) wymagają szybkiego czasu reakcji, a co za tym idzie ciągłej aktualizacji stanów percepcyjnych
3. *Pozbywamy się wysiłku poznawczego przenosząc je na otoczenie* – dzięki rozszerzeniu poznania na np. notatki przy obliczeniach odciążamy nasz wysiłek poznawczy
4. *Środowisko jest częścią systemu poznawczego* – poznanie zachodzi podczas interakcji podmiotu (jego ciała i umysłu) z otoczeniem
5. *Poznanie zachodzi poprzez działanie* – dzięki aktywności podmiotu poznawany jest otaczający świat
6. *Poznanie „off-line” ma podłoże cielesne* – poznanie bez udziału interakcji z otoczeniem również ma podłoże sensoryczno-motoryczne

Istotnym dla rozważań zawartych w rozprawie doktorskiej zagadnieniem jest także wpisująca się w paradygmat ucieleśnienia koncepcja obrazu i schematu ciała, która ma swój początek już w pracach Merleau-Ponty'ego. Jak opisano wcześniej, schemat ciała traktowany jest przez niego szeroko, jako pewien system informujący o pozycji ciała w przestrzeni oraz bodźcach płynących z otoczenia. System ten służy do uświadamiania funkcjonowania ciała w świecie w kontekście czasowo-przestrzennym.

W swojej książce *How the Body Shapes the Mind* (2005) Shaun Gallagher dokonał precyzyjnego umówienia i rozróżnienia pojęcia obrazu ciała (*body image*) oraz schematu

ciała (*body schema*). Według autora, systemy te korelują ze sobą w kontekście działania intencjonalnego. Zdefiniowanie tych dwóch pojęć oraz wyróżnienie ich charakterystycznych cech jest pomocne w zrozumieniu złożonej dynamiki ruchu i doświadczenia cielesnego (Gallagher, 2005:24). Schemat ciała obejmuje zdolności motoryczne człowieka, które umożliwiają mu utrzymanie postawy ciała oraz poruszanie się. Jest to system niemalże automatyczny, który funkcjonuje poza świadomością oraz nie wymaga kontroli percepcji. Obraz ciała obejmuje przekonania, a także percepcję własnego ciała. Badając obraz ciała wyróżnia się trzy komponenty: pierwszy (*body percept*), dotyczy tego, jak podmiot doświadcza percepcyjnie własnego ciała, drugi (*bodyconcept*) obejmuje wiedzę podmiotu (potoczną i naukową) oraz to, jak określa on pojęciowo swoje ciało, natomiast trzeci komponent (*body affect*) dotyczy nastawienia emocjonalnego podmiotu do własnego ciała. Ze względu na czynniki kulturowe, czy indywidualne różnice jednostek, obraz ciała może się różnić, szczególnie w jego ujęciu pojęciowym. Obraz ciała pełni aktywną rolę w kształtowaniu percepcji podmiotu. Zatem różnica między obrazem a schematem ciała polega na tym, że obraz ciała odnosi się do postrzegania i tworzenia przekonań podmiotu na temat swojego ciała, a schemat ciała odnosi się do posiadania zdolności poruszania się.

Podczas praktyki tanecznej, a w szczególności improwizacji tanecznej i nauki konkretnych fraz tanecznych, obraz i schemat ciała tancerza ulega pewnej modyfikacji. Dzieje się to często za sprawą metafor ucieleśnionych zawartych w instrukcjach choreografów i nauczycieli tańca. Metafory te są enaktywnymi instrukcjami, które zachęcają tancerzy do rozwijania w trakcie praktyki tanecznej nowych obrazów i schematów ciała, które prowadzą do tworzenia oryginalnych ruchów tanecznych.

3.3 Teorie metafory

Przyjęta w pracy perspektywa teoretyczna i metody badawcze znajdują potwierdzenie w pracach, które poszerzają zakres metaforyczności poza domenę retoryki i językoznawstwa. Badanie ucieleśnionej metafory, znajdującej praktyczne potwierdzenie w tańcu, nawiązuje do znacznie wcześniejszych teorii i badań. W zakresie analizy kategoryjnej i precyzji terminologicznej, warto odwołać się do wielkiego przełomu w badaniach nad metaforą, jaki dokonał się w dyskursie krytyki, filozofii i nauki. Badacze

tacy jak I. Richards (1936), M. Black (1962), P. Ricoeur (1977), D. Davidson (1978), J. Derrida (1982) czy J. Searle (1979) podjęli epistemologiczno-metodologiczny problem wartości poznawczej myślenia metaforycznego, poszerzając naszą wiedzę o przewidywanie i odkrywanie nowych znaczeń w każdej z tych dziedzin dyskursu. Okazało się, że metafora jest nie tylko środkiem stylistycznym, ale także ważnym narzędziem poznawczym w nauce i filozofii. Metafora ma zasadniczo charakter relacyjno-semantyczny, a nie tylko składniowo-gramatyczny (jak w tradycji arystotelesowsko-retorycznej), a wzajemna zależność między dwiema domenami (źródłową, zawsze konkretną i celową, ogólną i abstrakcyjną) polega na przeniesieniu i zmianie znaczeń i sensów.

Kolejnym punktem zwrotnym były (w latach 80. i 90. ubiegłego stulecia) badania psycholingwistyczne zapoczątkowane przez G. Lakoffa i M. Johnsona (1980), a także Reddy'ego (1969) i Gibbsa (1994), z których wszyscy podjęli problem reprezentacji mentalnych towarzyszących używaniu i tworzeniu metafor językowych. Metafora okazała się w równym stopniu mentalną, co językową strukturą doświadczenia: przekroczone lingwistyczny paradygmat rozumienia metafor. Lakoff i Johnson podjęli badania schematów myślowych leżących u podstaw metafor, twierdząc, że metafory pojawiają się w każdym obszarze ludzkiego doświadczenia, takim jak język, myślenie i działanie (Lakoff i Johnson, 1980). Autorzy przyczynili się także do istotnego poszerzenia analiz domen źródłowych i docelowych metafor, identyfikując w nich takie elementarne schematy wyobrażeniowe o konotacjach somatyczno-przestrzennych, jak: góra-dół, przód-tył, przód-tył, itp. Ponadto rozwinęli analizy mapowania (odwzorowywania pojęć) między domenami, ujawniając ich zasadniczo poznawczy charakter, w tym prognozujący i pragmatyczny. Badania psycholingwistyczne nad schematami pojęciowymi warunkującymi tworzenie i używanie metafory – w powiązaniu z teorią amalgamatów pojęciowych (Fauconnier i Turner, 2002), wyjaśniającą mechanizmy mieszania znaczeń w domenie pojęć metaforycznych i poszerzanie zakresu metaforyczności o ciało, gest i to, co wizualne – reprezentują nowe spojrzenie w badaniach nad metaforą.

Jedną z cech nowego paradygmatu dotyczącego metafory jest zwrócenie uwagi na rolę ucieleśnionych metafor w sytuacjach życia codziennego – na przykład w tańcu. Metafory pełnią kluczową rolę w wykonywaniu, przyswajaniu i rozumieniu tańca. Metafory te, zakorzenione zarówno w fizycznym, jak i kulturowym doświadczeniu świata przez człowieka, znajdują swoje teoretyczne uzasadnienie w koncepcji Lakoffa i Johnsona

(1980), a także w pracy Johnsona (1987). Ważny etap w badaniach ucieleśnionej metafory rozpoczęli A. Cienki i C. Müller (2008), którzy podkreślali rolę gestu jako metafory; ich koncepcje i badania stanowią również teoretyczne wsparcie oraz uzasadnienie niniejszej pracy. Kiedy tancerze wykonują ruchy zgodnie z instrukcjami nauczyciela, polegają na cielesnych schematach wyobrazeniowych, które definiują abstrakcyjne metafory pojawiające się na poziomie słów i ruchów. Schematy wyobrazeniowe definiuje się jako dynamiczne modele naszych interakcji percepcyjnych i programów motorycznych, które zapewniają spójność i strukturę naszego doświadczenia (Johnson, 1987). Schematy wyobrazeniowe powstają w wyniku doznań sensoryczno-motorycznych tancerzy i odnoszą się przede wszystkim do doświadczenia oraz orientacji w przestrzeni. Schematy te są podstawą metafory orientacyjnej stosowanej przez tancerzy i choreografów i odnoszą się do doświadczeń przestrzenno-cielesnych, np.: góra-dół, przód-tył, centrum-peryferia. Metafory orientacyjne są osadzone w indywidualnym doświadczeniu cielesnym, a także w doświadczeniu kulturowym i zbiorowym.

Metafory mają różne podstawy doświadczeniowe. Na przykład: różne rodzaje doświadczeń cielesnych dotyczą wertykalności, więc pomimo tej samej koncepcji GÓRA, metafory różnią się między sobą. Na przykład metafora SZCZĘŚLIWY TO GÓRA ma całkiem inną podstawę doświadczeniową niż ROZUM TO GÓRA. Podobnie w tańcu, *relève* lub skoki różnego rodzaju mogą być używane do wyrażenia szczęścia, ale też czegoś nieuchwytnego, nieznanego. Natomiast używanie kontrakcji (*contraction*), której forma ruchu ma tendencję kierowania się ku dołowi może wyrażać ból, smutek, ale też przyziemność.

Metafory traktowane są w niniejszej pracy jako instrukcje enaktywne, które zachęcają tancerzy do rozwijania nowych rozwiązań ruchowych odpowiadających rzeczywistym bodźcom zmysłowym. Tancerze wdrażają ucieleśnione metafory w ruch, integrując ruch wyobrażony i proceduralny (Katan 2016). Korzystając z założeń teorii poznania ucieleśnionego i enaktywizmu w pracy tej zostało przyjęte, że rozumienie metafor użytych w instrukcjach choreografa jest ucieleśnioną aktywnością tancerza opartą na multimodalnym doświadczeniu, w którym wiodącą rolę odgrywa wzrok i dotyk oraz proprioceptywne doświadczenie ciała. Obejmuje to funkcje poznawcze i fizyczne odbierania takich elementów, jak polecenia choreografa, reakcji na własny ruch tancerza lub ruchy partnera (jest to tylko częściowo świadome, większość procesów jest intuicyjna i bezrefleksyjna). Metafory językowe słowne, których używają choreografowie i tancerze, są środkami komunikacji wpływającymi na zmiany percepcji podczas praktyki tanecznej.

Metafory generują więc własne, niepowtarzalne denotacje, które kojarzą się z ucieleśnioną znajomością odpowiednich zjawisk i prowadzą do rozwiązań różnych problemów choreograficznych (Katan, 2016). Metafora ugruntowana w tańcu, jest działaniem poznawczym, które przekształca różne schematy percepcyjne. Metaforyczne instrukcje i schematy wyobrażeniowe prowadzą do modyfikacji obrazów ciała, jakie tworzy w tańcu tancerz, a co za tym idzie, na nowo definiują jego wzorce ruchowe. Tancerze, rozwiązując problem choreograficzny, wykorzystują zarówno rozumienie kinestetyczne, jak i doświadczenie cielesne, a także wcześniejszą wiedzę o świecie zewnętrznym; w tym sensie wiedza w tańcu jest usytuowana (Kirsh, 2010, 2011; Risner, 2000;). Warto również zwrócić uwagę, że twórczość w tańcu (z wykorzystaniem ucieleśnionych metafor jako instrukcji) jest procesem polegającym na nowatorskim wykorzystaniu ciała w odpowiedzi na określone zadania wynikające z problemu choreograficznego. Dzięki temu tancerz może płynnie i skutecznie zmieniać pozycje ciała w opracowanej sekwencji ruchów, na co zwraca uwagę szereg teoretyków tańca (Kirsh, 2011; Stevens i in., 2001; Stevens i McKechnie, 2005).

Inną koncepcję metafory, która ma swoje zastosowanie w analizach metaforyczności ucieleśnionej w tańcu jest teoria D. Berggrena (1962). Według tej teorii metafora powstaje, gdy połączenie jej desygnatów prowadzi do absurdu. Osiągnięta pewnego rodzaju anomalia prowadzi do napięcia pomiędzy dwoma domenami metafory, które kierują podmiot do jego rozwiązania. Procedura Identyfikacji Metafor Wizualnych (ang. *Visual Identification Metaphor Procedure*, VISMIP), zaproponowana przez Ester Šorm i Gerarda Steena (2018), która zdaje się poruszać podobną kwestię anomalii, nazywaną przez badaczy niezgodnością (ang. *incongruence*). Rozpoznanie owej niezgodności z tematem (ang. *topic-incongruity*) oraz niezgodności własności (ang. *property-incongruity*) prowadzi do zrozumienia metaforycznego znaczenia. Choć koncepcja ta stosowana jest w analizach statycznych obrazów wizualnych, w połączeniu z założeniami metafory konceptualnej, a w szczególności opierając się na niezgodności w zakresie struktury metafory orientacyjnej, wykazuje zastosowanie w analizach tańca, które zostało opisane w ostatnim artykule z cyklu.

Podstawowy aspekt poruszany w rozprawie, dotyczący roli ucieleśnionych metafor w praktyce tańca, został (tylko) częściowo poruszony we wcześniejszych badaniach nad tańcem. Lakoff i Johnson twierdzą, że o ile metafory są uniwersalne w doświadczeniu człowieka, o tyle teza o empirycznym ugruntowaniu metafor nie opiera się na wielu

przypadkach naukowych badań empirycznych. Sam fakt wykorzystywania metafor w procesie nauczania tańca był dotychczas rzadko badany i raczej powierzchownie, bez osadzania metafor w cielesnym doświadczeniu (Sawada, Mori, Ishii, 2002). Inne badania dotyczące rozwiązywania problemów choreograficznych (Kirsh 2011; Kirsh, Muntanyola, 2009; Mitra 2014) w ogóle nie poruszają problematyki metafor w tym znaczeniu. Jedyne szeroko dyskutowane badania dotyczyły użycia metafory w terapii tańcem DMT (Dance Movement Therapy), (Samaritter, 2013). Z tych powodów ujęcie roli metafor ucieleśnionych w tańcu jest zarówno niezbędne, jak i innowacyjne. Oryginalność moich badań polega na wypracowaniu nowatorskiego i holistycznego opracowania na temat ucieleśnionych metafor w tańcu, jakie nie pojawiło się jeszcze w polskiej literaturze, a stanowi istotne źródło wiedzy zarówno dla filozofów i kognitywistów, jak i praktyków tańca. Przedstawione w rozprawie ujęcie problematyki metaforyczności ucieleśnionej ukazuje jej wieloaspektowość i wszechobecność w różnych elementach praktyki tańca. W rozprawie wykazano, iż metafory przejawiające się w języku (a w szczególności w werbalnych komunikatach choreografów oraz tancerzy), w procesach mentalnych (takich jak wyobrażanie, przetwarzanie informacji, podejmowanie decyzji, rozwiązywanie problemów) oraz cielesnych (takich jak wykonywanie ruchów i gestów) stanowią kluczowy element praktyki tanecznej.

4. Stan wiedzy i badań

Znaczący wpływ na kognitywistyczne badania nad tańcem mają prace D. Kirsha (2009, 2011, 2012). Kirsh prowadzi swoje rozważania w nurcie poznania ucieleśnionego, rozszerzonego i usytuowanego. Autor przyjmuje tezę, że „tancerz myśli ciałem”, a kreatywność w tańcu jest „rozproszona” (dzięki doświadczaniu świata poprzez różne modalności zmysłowe, które wpływają na tworzenie tańca). Autor bada procesy wyobrażeniowe i uczenia się tancerzy, które wspomagane są często różnymi formami ruchu (np. tzw. markowaniem).

Wśród badaczy tańca oraz praktyków specjalną rolę odgrywa również Ivar Hagendoorn, holenderski choreograf, a jednocześnie doktor *cognitive neuroscience*. Korzysta on w swoich pracach z najnowszych osiągnięć nauki, ale jednocześnie pozostaje otwarty na wiele dyscyplin, z których niektóre studiował (ekonometria, filozofia, literatura porównawcza). Hagendoorn jest autorem interesującego podejścia do przestrzeni tańca i

nawigacji w niej oraz powiązania z ciałem (2012). Ciało w tańcu jest zdaniem autora wymazywaniem przestrzeni, ale po, to aby za chwile je wpisać w przestrzeń. Postrzeganie tańca i choreografii powiązane są tu z pewnymi lukami do wypełnienia.

Ucieleśnienie w szczególnym rodzaju praktyki tańca, jakim jest język ruchu Gaga opisuje w swojej książce E. Katan (2016). Na podstawie badań tancerzy Batsheva Dance Company autorka ukazuje ciało jako środek wyrazu, odnosząc się do koncepcji fenomenologicznych, filozofii umysłu, hermeneutyki czy teorii społecznych. W swojej książce Katan ukazuje powiązania między mentalnymi a fizycznymi procesami rozumowania w tańcu.

W literaturze przedmiotu istotnymi pozycjami są również fenomenologiczne analizy tańca, którymi zajmowała się między innymi M. Sheets-Johnstone. Autorka uważa taniec za estetyczny sposób wyrażania siebie, integrując teorie tańca z filozoficznymi dyskusjami na temat natury ruchu. W książce „Phenomenology of Dance” (1966) przyjmuje tezę „myślenia w ruchu” (*thinking in movement*), które przejawia się w cielesnej wiedzy ciała. Badaczka porównuje dotykowo-kinestetyczne doznawanie ciała z poznawaniem świata poprzez ruch „tu i teraz” (1999:426). W kontekście fenomenologicznych analiz tańca, znaczący wpływ miały także rozważania S. Horton-Fraleigh (1987, 2004). Autorka jako filozoficzne tło do badań nad tańcem przyjęła egzystencjalizm. Manifestację własnego „ja” w tańcu oraz wyraz wolności obrała jako przedmiot rozważań. Inspirując się fenomenologią Merleau-Ponty’ego, Fraleigh wprowadza pojęcie ciała przeżywanego w tańcu (*the lived body*), doświadczanego z perspektywy pierwszej osoby. Ciało jest tu doznawane i postrzegane w tańcu, stanowiąc jednocześnie przedmiot (w formie fizycznego ciała) i podmiot (w formie doświadczania własnego „ja”).

Choć najwięcej istniejących w literaturze badań gestów dotyczy ich przejawów towarzyszących mowie, dostarczają one wiele przydatnych doniesień do badań ruchu tanecznego. Klasyczny podział gestów D. Efrona (1941) oraz rozwinięta później klasyfikacja McNeilla (1992) gestów funkcjonujących bez udziału mowy i przy jej udziale, mają zastosowanie w analizie gestów w tańcu. Istotnym obszarem dla badań gestów jest również stosunkowo nowy obszar kognitywistyki, jakim jest semiotyka kognitywna (Zlatev i Jordan, 2012; Zlatev, Jordan i Konderak, 2016; Konderak, 2018), która, wykorzystując dziedziny takie jak psychologia, językoznawstwo czy kognitywistyka, bada tworzenie znaczeń (*meaning-making*) w różnych aspektach komunikacji. W tematyce

badań nad metaforyką gestów, ważną pozycją jest książka A. Cienkiego i C. Müller (2008) „Metaphor and Gesture”, w której badacze szeroko ukazują problematykę metaforyczności gestów w komunikacji.

Zagadnienie samych gestów w badaniach nad tańcem obejmuje dość rozległy zakres dyscyplin: od sztucznej inteligencji (Neveda i Leman, 2010), przez antropologię (Ábrahám, 2001), po szeroko rozumiane językoznawstwo kognitywne (Ladewig, Müller, 2016).

Problematykę metafory w komunikacji w tańcu podejmuje Joanna Pędzisz (2020a, 2020b). Autorka bada komunikację tancerzy z perspektywy językoznawczej. W artykule pt. „Językowe wykładniki propriocepcji w tańcu współczesnym: perspektywa kognitywna” Pędzisz przywołuje wyrażenia językowe odnoszące się do propriocepcji, które były używane w dyskursie tancerzy Lubelskiego Teatru Tańca. Badaczka omawia przytoczone przykłady w oparciu o schematy wyobrażeniowe związane z pojęciem ciała, które leżą u podstaw metaforyczności. W innej publikacji, zatytułowanej “Realizacja ciała w ruchu: Między metaforą, wizualizacją a realizacją” Pędzisz analizuje przykłady używanych przez tancerzy wskazówek o charakterze metaforycznym w świetle zaproponowanych przez Rudolfa Labana różnych aspektów ruchu. Celem jej rozważań jest ukazanie uniwersalności koncepcji Labana.

W polskiej literaturze przedmiotu istnieją również pozycje, które nawiązują do badań nad tańcem z perspektywy filozoficzno-kognitywistycznej. Książka Tomasza Ciesielskiego (2014) pt. „Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej” porusza zagadnienie reprezentacji, neuronalnego podłoża mimetyzmu w tańcu, estetyki czy metod badań tańca pochodzących z neuronauk, takich jak elektroencefalografia czy funkcjonalny rezonans magnetyczny. Co prawda, autor porusza kwestię metafory (bliżej w kontekście neuronauk), jednak stanowi ona znikomy procent jego rozważań i pojawia się tylko jako zasygnalizowanie tematu. Podobnie czyni Sandra Frydrysiak (2017), która w swojej książce analizuje zjawiska ruchowe w tańcu współczesnym z perspektywy „miękkiej” i „twardej” ścieżki badawczej. Ta druga stanowi zdecydowaną większość. Autorka, choć omawia aspekty fenomenologii ciała czy szeroko pojętego ucieleśnienia w kontekście tańca, nie porusza w ogóle tematyki metafory.

W odpowiedzi na tak zidentyfikowaną lukę w badaniach związaną z metaforą ucieleśnioną w praktyce tańca, a jednocześnie w celu usystematyzowania oraz wyjaśnienia zagadnień z zakresu tradycyjnej filozofii umysłu oraz kognitywistyki – traktujących o

wzajemnej zależności zjawisk ruchowych i zjawisk mentalnych oraz ich wpływu na myślenie i działanie metaforycznego w tańcu – powstała niniejsza rozprawa doktorska.

5. Cele badawcze

Głównym celem rozprawy doktorskiej jest próba zaproponowania zintegrowanej koncepcji metafory ucieleśnionej, łączącej aspekty: językowe, mentalne oraz cielesne dla wykazania użyteczności tej koncepcji zarówno dla filozoficzno-kognitywistycznych analiz tańca jak i dla samych jego praktyków.

Praca ma również na celu ukazanie, że teoretyczne analizy metafor ucieleśnionych oraz wyniki badań empirycznych mają zastosowanie w opisie i wyjaśnianiu zjawisk mentalnych i motorycznych (w szczególności gesturalnych i ruchu tanecznego) mających miejsce podczas tańca, zwłaszcza jego nauki, projektowania i wykonania.

Dla poszczególnych części rozprawy odpowiadających kolejnym artykułom przyjęto następujące szczegółowe cele teoretyczne i praktyczne:

1. Zarębska, P. (2019). Metaforyczność instrukcji choreografa. *Studia Choreologica*, vol. XX, s. 99–118. Poznań: Polskie Forum Choreologiczne.

Wykazanie, że na poziomie języka używanego w praktyce tańca:

- a) pojawiają się metafory, które opierają się na proprioceptywnym i kinestetycznym doświadczeniu ruchu tancerza;
- b) ucieleśnione metafory odgrywają kluczową rolę w praktyce tańca;
- c) rozumienie metafor w instrukcjach tanecznych można wyjaśnić za pomocą teorii integracji pojęciowej (Fauconnier i Turner, 1998) w nowym ujęciu – w formie „amalgamatu ruchowego”.

2. Zarębska, P. (2022). Język ruchu Gaga jako wyraz ukrytej dynamiki emocji. *Roczniki Filozoficzne*, 70 (3), s. 85–107.

Wykazanie na podstawie analiz języka ruchu Gaga, że:

- a) emocje, choć nie zostają bezpośrednio nazywane w instrukcjach choreografów, stanowią ważny element pracy twórczej tancerza;
- b) ich funkcjonowanie, rozumienie i ruchowa interpretacja opierają się na metaforycznym rozumieniu różnych aspektów dynamiki;
- c) dla zrozumienia funkcjonowania emocji podczas tańca istotne są fenomenologiczne analizy ciała.

3. Zarębska, P. (2019). Thinking with Images in Dance Practice. *Kultura i Historia*, 36 (2/2019). s. 66–84. Lublin: UMCS.

Wykazanie, że zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne operacje na obrazach odgrywają ważną rolę w praktyce tańca, z wyszczególnieniem następujących koncepcji kognitywistycznych:

- a) obraz i schemat ciała (Gallagher, 2005);
- b) teoria mimesis, w tym teoria imitacji lustrzanej (Jeannerod, 2006);
- c) Sieć Obserwacji Działania (Cross, 2010);
- d) reprezentacje zewnętrzne (Kirsh, 2010);
- e) wyobraźnia motoryczna (Jeannerod, 2001);
- f) ideokineza (Todd, 1937).

4. Zarębska, P. (2021). How Do Dancers Solve Their Choreographic Improvisational Problems? *Avant*, Vol. XII, No. 2, s. 1–18.

Wykazanie, że ucieleśnione metafory są istotnym elementem w rozwiązywaniu problemów choreograficznych, a w szczególności:

- a) przedstawienie ram pojęciowych dla “rozwiązywania problemów choreograficznych” z wykorzystaniem podstawowych paradygmatów poznania ucieleśnionego i usytuowanego;
- b) na podstawie wniosków z badań nad improwizacją, zilustrowanie zjawisk poznawczych związanych z choreograficznym rozwiązywaniem

problemów, m.in. myśleniem metaforycznym oraz tworzeniem obrazów i schematów ciała (Gallagher, 2005);

- c) wykazanie, że na poziomie komunikacji choreografa z tancerzami, w trakcie twórczego kształtowania ruchu podczas improwizacji tanecznej kluczową rolę odgrywają metafory ucieleśnione.

- 5. Zarębska, P. (w druku). Semiotyka gestu metaforycznego w tańcu. *Argument: Biannual Philosophical Journal* (2023, vol. 13/1).

Ukazanie zastosowania koncepcji metafory ucieleśnionej w semiotycznych analizach tańca, a w szczególności:

- a) określenie różnic między gestem a ruchem tanecznym;
- b) zdefiniowanie specyfiki gestu metaforycznego w tańcu;
- c) wykazanie, iż gest metaforyczny w tańcu, jest szczególnego rodzaju ruchem znaczącym (lub sekwencją znaczących gestów) oraz środkiem symbolicznego wyrazu artystycznego, który powstaje poprzez zastosowanie pewnej niezgodności (niespójności, rozbieżności) swoich elementów prowadzącej do powstania nowych jakości estetycznych i znaczeniowych w tańcu.

6. Pytania i hipotezy badawcze

W rozprawie postawiono hipotezę, iż użycie metafor ucieleśnionych odgrywa szczególną rolę w praktyce tanecznej nauki, tworzenia i wykonania tańca, a skonsolidowanie aspektu językowego, mentalnego i ucieleśnionego koncepcji metafor ucieleśnionych niesie za sobą podwójną i obustronną korzyść badawczo-praktyczną: dla filozofów i kognitywistów oraz choreografów, tancerzy i pedagogów tańca. Integracja różnych aspektów metafory ucieleśnionej w praktyce tanecznej dostarcza filozofom i kognitywistom nowych doniesień. Ze względu na doświadczenia sensomotoryczne tancerzy oraz ich tzw. wiedzę cielesną, które w porównaniu do osób nie będących tancerzami są o wiele bardziej zaawansowane, badanie przejawów metafory ucieleśnionej

w praktyce tańca dostarcza wiele interesujących wniosków na temat percepcyjnych zdolności człowieka. Drugą korzyścią płynącą z przeprowadzonych badań jest praktyczny wymiar wyników, który może korzystnie wpłynąć rozwój metod nauczania i kreowania tańca. Aby zweryfikować tę hipotezę przeprowadzone zostały analizy teoretyczne oraz badania empiryczne z udziałem tancerzy.

Główne pytania badawcze rozprawy brzmią następująco:

1. W jaki sposób metafory ucieleśnione funkcjonują w procesie nauczania, tworzenia oraz wykonania tańca?
2. W jaki sposób integracja aspektu językowego, mentalnego i cielesnego metafor ucieleśnionych w praktyce tańca wpływa na rozumienie procesów poznawczych?
3. Jakie zastosowanie dla opisów i wyjaśniania zjawisk mentalnych i motorycznych mają analizy metafor ucieleśnionych w tańcu?
4. W jaki sposób zintegrowana koncepcja metafory ucieleśnionej może mieć zastosowanie w praktyce tancerzy, choreografów i instruktorów?

W poszczególnych artykułach postawiono następujące szczegółowe pytania badawcze odpowiadające celom badawczym zaprezentowanym w poprzedniej części autoreferatu:

1. Zarębska, P. (2019). Metaforyczność instrukcji choreografa. *Studia Choreologica*, vol. XX, s. 99–118. Poznań: Polskie Forum Choreologiczne.

Pytanie badawcze: Jaka jest rola ucieleśnionych metafor w komunikacji choreograf/instruktor – tancerz? W jaki sposób wyjaśnić można funkcjonowanie metaforycznego myślenia w interpretacji choreograficznych instrukcji?

2. Zarębska, P. (2022). Język ruchu Gaga jako wyraz ukrytej dynamiki emocji. *Roczniki Filozoficzne*, 70 (3), s. 85–107.

Pytanie badawcze: Jaką rolę pełnią emocje w rozumieniu metaforycznych instrukcji?

- Zarębska, P. (2019). Thinking with Images in Dance Practice. *Kultura i Historia*, 36 (2/2019). s. 66–84. Lublin: UMCS.

Pytanie badawcze: Jakie są podstawowe mechanizmy poznawcze leżące u podstaw rozumienia metafor?

- Zarębska, P. (2021). How Do Dancers Solve Their Choreographic Improvisational Problems? *Avant*, Vol. XII, No. 2, s. 1–18.

Pytanie badawcze: Jaką rolę odgrywają ucieleśnione metafory w procesie tworzenia ruchu tanecznego przy rozwiązywaniu problemów choreograficznych, zwłaszcza w tańcu improwizowanym?

- Zarębska, P. (w druku). Semiotyka gestu metaforycznego w tańcu. *Argument: Biannual Philosophical Journal* (2023, vol. 13/1).

Pytanie badawcze: Czym jest gest metaforyczny i jaką rolę pełni w tworzeniu i rozumieniu złożonych dzieł tanecznych?

7. Metodologia

Niniejszy rozdział opisuje metody, które zostały zastosowane w celu udzielenia odpowiedzi na główne pytania badawcze postawione w rozprawie. Opis ten stanowi ogólny przegląd użytych metod i wyjaśnienie podstawowych założeń metodologicznych, na których opierają się artykuły. Podrozdział 7.1 prezentuje metody teoretyczne użyte w rozprawie, natomiast podrozdział 7.2 prezentuje metody zastosowane w badaniu jakościowym przeprowadzonym w ramach projektu badawczego.

7.1 Metody teoretyczne

W pierwszej kolejności przeprowadzono dobór literatury w celu identyfikacji kluczowych dziedzin i tematów związanych z przedmiotem badawczym. Kryteria selekcji obejmowały istotność, aktualność, wiarygodność i zgodność z głównym tematem badania.

Proces selekcji literatury był iteracyjny i polegał na przeglądzie i analizie tekstów, w celu oceny zgodności z tematem głównym pracy. Dodatkowo uwzględniono rok publikacji, typ oraz renomę źródeł. Dokonano przeglądu różnych baz danych naukowych, katalogów bibliotecznych, czasopism naukowych i repozytoriów elektronicznych. Metodologia części teoretycznej obejmowała również krytyczne podejście do analizowanej literatury. Przeprowadzono ocenę mocnych stron i ograniczeń, oraz luk w istniejących teoriach i koncepcjach. Porównywano, syntezyowano i integrowano różne perspektywy teoretyczne, mając na celu ugruntowanie istniejących teorii z zakresu filozofii i kognitywistyki, a także rozwinięcie koncepcji metafory ucieleśnionej w nowym, wieloaspektowym ujęciu. Wybrane publikacje były oceniane pod kątem ich dopasowania do celów badawczych i poziomu ich rzetelności, co pozwoliło na ustalenie właściwych narzędzi i metod.

Aby zweryfikować hipotezę formułowaną w rozprawie doktorskiej (oraz hipotezy szczegółowe w poszczególnych artykułach) zastosowano szereg metod teoretycznych. Były to między innymi: analiza pojęć i kategorii dotyczących tego, czym są zjawiska umysłowe oraz współistniejące z nimi zachowania cielesne, porównanie różnych nurtów filozofii umysłu oraz ucieleśnienia, synteza aspektów metaforyczności (językowego, mentalnego, fizycznego). Część koncepcyjna polegała w dużym stopniu na analizie (elementarnej, funkcjonalnej, strukturalnej, pojęciowej, przyczynowej, porównawczej oraz jakościowej) zagadnień związanych z przedmiotem badań. Analizy teoretyczne miały charakter interdyscyplinarny i zostały podzielone na pięć części odpowiadających różnym aspektom metafory ucieleśnionej w tańcu. W szczególności analizy te skupiały się na:

1. filozoficznych rozważaniach na temat cielesności człowieka w fenomenologicznych koncepcjach ciała E. Husserla i M. Merleau-Ponty'ego;
2. kognitywistycznych opisach paradygmatu poznania ucieleśnionego oraz usytuowanego, w tym zagadnieniach obrazu i schematu ciała, rozwiązywania problemów, pamięci motorycznej, reprezentacji wewnętrznych i zewnętrznych, schematów wyobraźniowych;
3. językoznawczych analizach metafory konceptualnej (ze szczególnym uwzględnieniem metafory orientacyjnej), teorii przestrzeni mentalnych oraz teorii amalgamatów pojęciowych, teorii dynamiki sił, wielopoziomowości metafor;
4. semiotycznych opisach i klasyfikacjach gestów;
5. choreologicznych analizach jakości ruchu, a także opisach procesów twórczych we współpracy choreograf–tancerz.

Kolejnym etapem było dokonanie syntezy zebranych informacji i danych. Synteza polegała na integracji, łączeniu oraz organizowaniu zgromadzonych materiałów związanych z różnymi aspektami metafory ucieleśnionej (językowego, mentalnego, cielesnego) w spójny zbiór informacji. Zastosowano również metodę porównania – w obrębie dziedzin oraz interdyscyplinarnie. Wykorzystano także metodę abstrakcji w celu wyodrębnienia najważniejszych teorii, które stanowiły istotny element opisu przedmiotu badawczego. W procesie badawczym nad doktoratem, znaczące były również przemyślenia związane z własnym, kilkunastoletnim doświadczeniem w pracy choreografa i tancerza, które pomogły doprecyzować praktyczne aspekty poruszane w artykułach.

7.2 Metody empiryczne

Głównym celem badania jakościowego z udziałem tancerzy, które stanowiło przedmiot rozważań artykułu pt.: „How Do Dancers Solve Their Choreographic Improvisational Problems?” było wykazanie, że ucieleśnione metafory są istotnym elementem w rozwiązywaniu problemów choreograficznych. Pytanie badawcze brzmiało: „Jaką rolę odgrywają ucieleśnione metafory w procesie tworzenia ruchu tanecznego przy rozwiązywaniu problemów choreograficznych, zwłaszcza w tańcu improwizowanym?”

Uczestnikami badania byli tancerze praktykujący na co dzień taniec klasyczny oraz współczesny w wieku 18-30 lat. Tancerze podzieleni zostali na trzy grupy, każda licząca cztery osoby. Grupy różniły się pod względem zaawansowania tancerzy – w badaniu wzięli udział nowicjusze (tańczący minimum 2 lata), średniozaawansowani (z doświadczeniem minimum 4 lata) oraz profesjonaliści (tancerze Teatru Muzycznego w Lublinie z ukończoną Szkołą Baletową).

Zastosowano następujące metody badawcze: obserwacja wspomagana wideo, relacje ustne spisywane przez osoby badane bezpośrednio po zakończeniu próby, swobodne rozmowy prowadzone bezpośrednio po próbach oraz wywiady częściowo ustrukturyzowane przeprowadzane krótko po zakończeniu obserwacji. Do analizy wyników wykorzystano: kodowanie jakościowe (Hammersley i Atkinson, 2007), ze szczególnym uwzględnieniem pozycji ciała, gestów, ruchów przestrzennych, czasów reakcji na polecenia oraz pisemne notatki badawcze w celu uzupełnienia analiz.

W badaniu wykorzystano następujące metody i źródła danych (patrz rozwinięcie Zarębska, 2021):

1. Nagrania wideo: Na sali tanecznej umieszczono w każdym rogu kamery na statywach o wysokiej rozdzielczości. Kamery rejestrowały wykonanie zadania przez tancerzy oraz momenty, w których choreograf informował badanych o treści zadania.
2. Noty z obserwacji nieuczestniczącej jawnej: Noty sporządzane były w trakcie wykonywania zadania przez choreografa, a zarazem badacza oraz przez drugiego badacza, który obserwował całą sytuację badawczą z boku. Noty pomogły zorganizować i opatrzyć adnotacjami dane wideo.
3. Kwestionariusze dla uczestników badania: Oprócz podstawowej metryczki, kwestionariusze zawierały pytania otwarte o skali trudności wykonania zadania, pierwszą myśl przed wykonaniem zadania oraz prośbę o dokończenie zdania „Dobro to...”/ „Zło to...”. Kwestionariusze służyły do szybkiego zebrania danych zaraz po wykonaniu zadania, a następnie korzystano w nich w trakcie wywiadów.

4. Wywiady pogłębione wspierane nagraniami wideo: Przeprowadzono wywiady z trzema tancerzami (po jednym z każdego stopnia zaawansowania). Wywiady zostały wsparte nagraniami wideo, dzięki czemu badacz i tancerz mógł odnieść się do konkretnego ruchu czy frazy. Ze względu na użycie nagrań wideo w wywiadzie, były one nagrywane dodatkową kamerą w celu ułatwienia późniejszych analiz. Badani wybierani byli według kryterium najbardziej reprezentatywnych z powtarzających się przykładów.

Wykorzystanie różnorodnej metodologii, łączącej w sobie metody teoretyczne oraz badania empiryczne pozwoliło ująć wieloaspektowość problematyki jaką są metafory ucieleśnione w praktyce tańca.

8. Podsumowanie

Zaproponowana w rozprawie wieloaspektowa koncepcja metafor ucieleśnionych funkcjonujących w praktyce tańca ma charakter deskryptywno-eksplanacyjny; stanowi teoretyczno-praktyczne narzędzie opisujące metaforyczną stronę tańca. Ujęcie tematu z perspektywy filozoficzno-kognitywistycznej, choć jest ogólne i szerokie, pozwala na wysnucie istotnych praktycznych wniosków, które mogą być ważnym źródłem wiedzy o człowieku, użytecznym zarówno dla filozofów i kognitywistów, jak i praktyków tańca. Zawężenie w większości pracy siatki pojęciowo-eksplanacyjnej do Teorii Metafory Konceptualnej, ma swoje minusy, ale i ważne uzasadnienie. Choć Lakoff i Johnson mówią o przejawie metafor w języku, myśleniu i działaniu, większość rozważań skupiona jest jedynie na językowym aspekcie. W niniejszej rozprawie dokonano nowego ujęcia metafory, proponując zintegrowaną koncepcję łączącą warstwę cielesną, mentalną oraz językową. Analizując różne przejawy metafor ucieleśnionych w rozmaitych rodzajach praktyk tanecznych udało się wykazać użyteczność zarówno dla skonsolidowanej koncepcji metafory filozoficzno-kognitywistycznych analiz tańca, jak i dla samych jego praktyków.

Ogólnym celem rozprawy doktorskiej była próba zaproponowania zintegrowanej koncepcji metafory ucieleśnionej, łączącej aspekty: językowe, mentalne oraz cielesne dla wykazania użyteczności tej koncepcji zarówno dla filozoficzno-kognitywistycznych analiz

tańca, jak i dla samych jego praktyków. Praca miała również na celu ukazanie, że teoretyczne analizy metafor ucieleśnionych oraz wyniki badań empirycznych mają zastosowanie w opisie i wyjaśnianiu zjawisk mentalnych i motorycznych mających miejsce podczas nauki, projektowania i wykonania tańca. Odnosząc się do celów szczegółowych (rozdział 5), oraz czterech głównych pytań badawczych postawionych w rozdziale 6, wykazano następujące wnioski.

W pierwszym artykule wykazano, że na poziomie języka używanego w praktyce tańca pojawiają się metafory, które opierają się na cielesnym doświadczeniu tancerza. Ich funkcjonowanie wyjaśnić można za pomocą koncepcji pochodzących z kognitywistyki oraz językoznawstwa kognitywnego. Artykuł 1 wniósł wkład w badania nad metaforycznością w tańcu, proponując nowe ujęcie teorii integracji pojęciowej, w formie „amalgamatu ruchowego”.

W drugim artykule, poruszając kwestię emocji w metaforach, ukazano, że emocje, choć funkcjonują na ukrytym poziomie w instrukcjach choreografów, stanowią one ważny element pracy twórczej tancerza, a ich funkcjonowanie, rozumienie i ruchową interpretację wyjaśnić można dzięki sposobom metaforycznego rozumienia różnych aspektów dynamiki. Artykuł 2 oferuje wkład teoretyczny w badania nad metaforą w tańcu. Istotnym aspektem jest to, że łączy w sobie rozważania pochodzące z różnych dziedzin, takich jak fenomenologia, językoznawstwo czy psychologia, co prowadzi do bardziej kompleksowego ujęcia metaforyczności ucieleśnionej w tańcu.

Trzeci artykuł prezentuje podstawy procesów poznawczych biorących udział w rozumieniu, przetwarzaniu i tworzeniu metafory ucieleśnionej w tańcu. Artykuł porządkuje podstawowe zagadnienia z zakresu kognitywistyki, które stanowią teoretyczną bazę dla niniejszej pracy. W tym artykule wykazano, że zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne operacje na obrazach odgrywają ważną rolę w praktyce tańca, wyszczególniając następujące koncepcje kognitywistyczne.

Czwarty artykuł wykazuje metodologiczny wkład w kognitywistyczne badania nad tańcem. Choć na tym etapie projektu badawczego możliwe było przedstawienie wstępnych wniosków z przeprowadzonego badania jakościowego, wstępne doniesienia pozwalają stwierdzić, iż metafora ucieleśniona pełni ważną rolę w praktyce tańca, w szczególności w jego procesie twórczym. Artykuł wprowadził przede wszystkim ramę teoretyczno-badawczą dla zagadnienia rozwiązywania problemów choreograficznych. Na podstawie wstępnych wniosków z badań nad improwizacją taneczną, zilustrowano

zjawiska poznawcze, które związane są z myśleniem metaforycznym w rozwiązywaniu problemów w praktyce tańca.

W ostatnim artykule przedstawiono semiotyczne podejście do metafory ucieleśnionej w tańcu. Artykuł oferuje nowe spostrzeżenia teoretyczne i praktyczne. W tej części rozprawy zaproponowano konceptualne zagadnienia i uściślenia, takie jak poziomy percypowania tańca, model komunikacji w tańcu, rozróżnienie na gest i ruch taneczny, definicja metaforycznego gestu tanecznego, dzięki którym badanie tańca i jego metaforyczności ucieleśnionej uzyskuje nowe ramy pojęciowe. Przedstawione w Artykule 5 rozważania wykazały, iż gest metaforyczny w tańcu, jest szczególnego rodzaju ruchem znaczącym oraz środkiem wyrazu artystycznego, który powstaje poprzez zastosowanie pewnej niezgodności swoich elementów prowadzącej do powstania nowych jakości estetycznych i znaczeniowych w tańcu. Zaproponowana w artykule semiotyczna analiza wybranych dzieł tanecznych ukazuje nowe ujęcie badania gestów w tańcu, które może mieć zastosowanie zarówno dla semiotyków jak i praktyków tańca.

Odniesienie się do interdyscyplinarnej literatury pozwoliło wykazać jak istotną rolę w praktyce tańca odgrywa metafora na różnych poziomach jego wykonania, nauczania oraz tworzenia. Różnorodna metodologia umożliwiła zbadanie problematyki metaforyczności ucieleśnionej zarówno od strony teoretycznej, jak i empirycznej. Przeprowadzone w trakcie realizacji projektu badania różnych przejawów metafory ucieleśnionej w praktyce tanecznej oraz synteza ich wyników dostarczają w pierwszej kolejności filozofom i kognitywistom oryginalnych doniesień na temat znaczącej roli doświadczeń sensomotorycznych nie tylko w zachowaniach tancerzy, ale również w ich stanach mentalnych i rozumieniu przez nich metaforycznych zwrotów. Drugą korzyścią płynącą z przeprowadzonych badań jest praktyczny wymiar wyników uzyskanych z jakościowych badań, użytecznych dla osób praktykujących taniec. Dzięki skonsolidowaniu aspektu językowego, mentalnego oraz cielesnego metafory ucieleśnionej w tańcu, wykazano, że metafora stanowi kluczowe narzędzie pracy tancerzy i choreografów, a jej funkcjonowanie da się wyjaśnić za pomocą wielu koncepcji filozoficzno-kognitywistycznych.

Ze względu na przyjętą formę prezentowanej rozprawy doktorskiej, niemożliwe było pełne omówienie wszelkich wątków, które zostały częściowo zasygnalizowane, inne całkiem pominięte. Pewne treści zostały w artykule powtórzone, tak by stanowić mogły odrębne całości. Ujęcie skupiające się w dużej mierze na Teorii Metafory Konceptualnej, choć stanowić może pewne ograniczenie, niesie za sobą również korzyści płynące ze

spójnego, szerszego ujęcia tematu. Skoncentrowanie się na jednej koncepcji metafory umożliwiło spójną analizę badanych aspektów metafory ucieleśnionej, co pozwoliło na osiągnięcie głębszego zrozumienia badanego zjawiska. Z pewnością dalsze badania należałoby poszerzyć o inne koncepcje metafor (pochodzące między innymi z semiotyki kognitywnej) oraz rozwinąć inne aspekty cielesności (jak np. czas i przestrzeń). Podsumowując, prezentacja rozprawy w formie cyklu artykułów dała możliwość skoncentrowania się na kwestiach uznanych za priorytetowe, co pozwoliło ująć tematykę zarówno wieloaspektowo, jak i niekiedy bardziej szczegółowo.

9. Literatura cytowana

1. Antas, J. (1996). Gest, mowa a myśl. W: R. Grzegorzczkowska, A. Pajdzińska (red.). *Językowa kategoryzacja świata*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
2. Ábrahám, N. (2001). Anthropology in Dance: Gesture Systems of the Body. *Ethnographica et Folkloristica Carpathica* (23), s. 123–148.
3. Antas, J. (2013). *Ethnographica et Folkloristica Carpathica*, Łódź: Primum Verbum.
4. Berggren, D. (1962). The Use and Abuse of Metaphor, I. In: *The Review of Metaphysics* 16, nr 2, pp. 237–258.
5. Berleant, A. (1970). *The Aesthetic Field: A Phenomenology of Aesthetic Experience*. Springfield: Ill., Thomas.
6. Black, M. (1962). *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. Madrid: Cornell University Press.
7. Butterworth, J. (2012). *Dance Studies: The Basics*. London: Routledge.
8. Butterworth J., Wildschut L. (2009). *Contemporary Choreography*, London/New York: Routledge.
9. Clark, A., Chalmers, D. J., (2008). Umysł rozszerzony. przeł. M. Miłkowski. W: M. Miłkowski, R. Poczobut (red.). *Analityczna metafizyka umysłu*. Warszawa: Wydawnictwo IfiS PAN.
10. Cienki, A., Müller, C. (2008). Metaphor, gesture, and thought. In: R. W. Gibbs, Jr. (ed.). *The Cambridge handbook of metaphor and thought*, pp. 483–501. Cambridge University Press.
11. Ciesielski, T. (2014). *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź-Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca.
12. Cross, E. S. (2010). Building a dance in the human brain: Insights from expert and novice dancers, In: B. Bläsing, M. Puttke, & T. Schack (ed.), *The neurocognition of dance: Mind, movement and motor skills.*, New York: Psychology Press. pp. 177–202.
13. Davidson, D. (1978). Intending. *Philosophy of History and Action* (11), pp. 41-60.
14. Derrida, J. (1982). Signature Event Context (1971) (Trans: A. Bass). In *Margins of Philosophy*, pp. 307-330. The University of Chicago Press.
15. Efron, D. (1941). *Gesture and environment*. King'S Crown Press.

16. Efron, D., Veen S. (1972). *Gesture, Race and Culture*, Paris: Mouton, The Hague.
17. Fauconnier G., Turner M. (1998). Conceptual Integration Networks, W: „Cognitive Science. A Multidisciplinary Journal, Cognitive Science Society”.
18. Fauconnier G., Turner M. (2002). *The Way We Think. Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities*, New York: Basic Books.
19. Fauconnier G., Turner M. (2001). Tworzenie amalgamatów jako jeden z głównych procesów w gramatyce, przeł. W. Kubiński, D Stanulewicz., W: *Językoznawstwo kognitywne II. Zjawiska pragmatyczne*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
20. Fraleigh S. M. (1987). *Dance and The Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
21. Fraleigh S. H. (2004). *Dancing Identity. Metaphysics in Motion*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
22. Frydrysiak, S. (2017). *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii. Nowe perspektywy w badaniach tańca*. Łódź: Oficyna.
23. Gallagher, S. (2005). *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Clarendon Press.
24. Gallagher, S. (2011). Interpretations of embodied cognition. In W. Tschacher & C. Bergomi (eds.), *The implications of embodiment: Cognition and communication* (pp. 59–71). Imprint Academic.
25. Gelder T. (1995). What might cognition be, if not computation?. *The Journal of Philosophy*, 92(7), s. 345–381.
26. Gibbs, R. W. (1994). *The Poetics of Mind-Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
27. Gibson, J. J. (1986). *The Ecological Approach To Visual Perception*. New York: Taylor & Francis Group.
28. Grady, J. E. (1997). *Foundations of Meaning: Primary Metaphors and Primary Scenes.*, Berkeley: University of California.
29. Goldman A, de Vignemont F. (2009). Is social cognition embodied? *Trends Cogn Sci.* Apr;13(4):154-9.
30. Hampe, B. (2017). *Metaphor: Embodied Cognition and Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
31. Hagendoorn, I. (2012). Inscribing the body, exscribing space. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 11 (1):69-78.

32. Husserl, E. (1974). *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*. Księga druga, przeł. D. Gierulanka, Warszawa: Wydawnictwo PWN.
33. Husserl, E. (1982). *Medytacje kartezjańskie*, przeł. A. Wajs, Warszawa: Wydawnictwo PWN.
34. Jeannerod, M. (2001). Neural Simulation of Action: A Unifying Mechanism for Motor Cognition, *NeuroImage* 14, pp. 103–109.
35. Jeannerod, M. (2006). *Motor cognition. What Actions Tell the Self*. Oxford: Oxford University Press.
36. Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago-London: University of Chicago Press.
37. Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago-London: University of Chicago Press.
38. Katan-Schmid, E. (2016). *Embodied philosophy in dance: Gaga and Ohad Naharin's Movement Research*. London: Palgrave Macmillan.
39. Kirsh, D. (2009). Problem Solving and Situated Cognition. In P. Robbins & M. Aydede (eds.): *The Cambridge Handbook of Situated Cognition* (pp. 264–306). Cambridge: Cambridge University Press.
40. Kirsh, D. (2010). Thinking With External Representations. *AI and Society*, 25(4): pp. 441–454.
41. Kirsh, D. (2011) Creative Cognition in Choreography, In: *Proceedings of 2nd International Conference on Computational Creativity*. México.
Kirsh, D., Muntanyola D., Jao J., Lew A., Sugihara M. (2009). Choreographic Methods for Creating Novel, High Quality Dance, In: *Design and Semantics of Form and Movement*. Kluwer: DeSForM.
42. Kirsh, D. (2012). Myślenie za pomocą ciała, *Avant*, 3, s. 176–192.
43. Kirsh, D. (2014). Myślenie za pomocą reprezentacji zewnętrznych. *Avant* 5/1: 94–125.
44. Konderak, P. (2018). *Mind, Cognition, Semiosis: Ways to Cognitive Semiotics*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
45. Kluszczyński, R. W. (2011). art@science. O związkach między sztuką i nauką. W: R. W. Kluszczyński (red.). *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*, s. 32–42. Gdańsk: Wydawnictwo Omikron.
46. Kövecses, Z. (2017). Levels of metaphor. *Cognitive Linguistics*, 28(2).

47. Kövecses, Z. (2002). *Metaphor: A practical introduction*. Oxford: Oxford University Press.
48. Kövecses, Z. (2010). A new look at metaphorical creativity in cognitive linguistics. *Cognitive Linguistics* 21(4). pp. 655–689.
49. Kövecses, Z. (2020). Force dynamics, conceptual metaphor theory, emotion concepts.
50. Kövecses, Z. (2020). Domains, Schemas, Frames, or Spaces? In:
51. *Extended Conceptual Metaphor Theory*, pp. 50–92. Cambridge: Cambridge University Press.
52. Langacker, R. W. (2008). *Cognitive Grammar A Basic Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
53. Libura A. (2010). *Teoria przestrzeni mentalnych i integracji pojęciowej. Struktura modelu i jego funkcjonalność*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
54. Laban, R. (1950). *Mastery of Movement on the Stage*. MacDonald & Evans.
55. Ladewig, S., Müller, C. (2013). Metaphors for sensorimotor experiences. Gestures as embodied and dynamic conceptualizations of balance in dance lessons. In: *Language and the Creative Mind*, pp.295-324. Stanford: CSLI.
56. Lakoff J., Johnson M. (1980). *Metaphors we Live By*, Chicago-London: The University of Chicago Press.
57. Lakoff, G., Johnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
58. McNeill, D. (1992). *Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought*. Chicago: University of Chicago Press.
59. McNeill, D. (2005). *Gesture and Thought*. Chicago: University of Chicago Press.
60. Newell, A., Simon, H. A. (1972). *Human problem solving*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
61. McClelland, J. L, McNaughton, B. L, O'Reilly R. C. (1995). Why there are complementary learning systems in the hippocampus and neocortex: insights from the successes and failures of connectionist models of learning and memory. *Psychological Review.*, 102(3), pp. 419-457.
62. Merleau-Ponty, M. (1999). *Proza świata. Eseje o mowie*. przeł. S. Cichowicz, J. Skoczylas i E. Bieńkowska. Warszawa: Czytelnik.

63. Merleau-Ponty, M. (2001). *Fenomenologia percepcji*. przeł. M. Kowalska i J. Migasiński. Warszawa: Fundacja Aletheia.
64. Neveda, L., Leman, M. (2010). The Spatiotemporal Representation of Dance and Music Gestures using Topological Gesture Analysis (TGA), W: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 28, (1), pp. 93-111.
65. O'Regan D., J. K., Noë, A. (2001). A sensorimotor account of vision and visual consciousness. *Behavioral and Brain Sciences* 24 (5), pp. 883-917.
66. Peirce, C. S., Hoopes J. (1991). *Pierce On Signs: Writings on Semiotic*. University of North: Carolina Press.
67. Peterson R. A. (2014). *Antropologia Tańca*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Instytut Muzyki Tańca.
68. Pędzisz, J. (2020a). Językowe wykładniki propriocepcji w tańcu współczesnym: perspektywa kognitywna. *Prace filologiczne*, (75/2), s. 135–155.
69. Pędzisz, J. (2020b). Reprezentacja ciała w ruchu: Między metaforą, wizualizacją a realizacją W: M. Hetmański, A. Zykubek. (red.). *Metafory ucieleśnione*, s. 167–185. Lublin: Wydawnictwo Academicon.
70. Platon. (2003). *Państwo*. przeł. W. Wytwicki, księgi VI-VII. Kęty: Wydawnictwo ANTYK.
71. Pokropski, M. (2011). Ciało. Od fenomenologii do kognitywistyki. W: *Przegląd Filozoficzno-Literacki*, 4(32), s. 119–137.
72. Pokropski, M. (2013). *Cielesna geneza czasu i przestrzeni*. Warszawa: IFiS PAN.
73. Preston-Dunlop, V., Sanchez-Colberg, A. (2002). *Dance and the Performative. Laban and Beyond*. London: Verve Publishers.
74. Przybylski. Ł. (2015). Fenomenologiczne źródła problematyki ucieleśnienia. *Poznańskie Studia z Filozofii Nauki*, 24(1), s. 51–76.
75. Putnam H. (1998). „Mózgi w naczyniu“, W: *Wiele twarzy realizmu i inne eseje*, tłum. Adam Globler, Warszawa.
76. Reddy, M. J. (1969). A semantic approach to metaphor, *Chicago Linguistic Society*, 5, pp. 240–251.
77. Richards, I. A. (1936). *The Philosophy of Rhetoric*. London: Oxford University Press.
78. Ricoeur P. (1977). *The Rule of Metaphor*. New York: Routledge.
79. Risner, D. (2000). Making Dance, Making Sense: Epistemology and choreography. *Research in Dance Education*, 1, pp. 155-172.

80. Ryle, G. (1949). *The concept of mind*. Barnes & Noble.
81. Sawada, M., Mori, S., Ishii, M. (2002). Effect of metaphorical verbal instruction on modeling of sequential dance skills by young children. *Perceptual and Motor Skills*, 95, pp. 1097-1105.
82. Samaritter, R. (2013). The use of metaphors in dance movement therapy. *Body, Movement and Dance in Psychotherapy* (4), pp. 33–43.
83. Searle, J. (1979). Metaphor. In: A. Ortony (ed.) *Metaphor and Thought*, pp. 92-123. New York: Cambridge University Press.
84. Shapiro, S. (1995). Reasoning, logic and computation. *Philosophia Mathematica*, 3(1), pp. 31–51.
85. Shapiro, L. (2011). *Embodied cognition*. Routledge/Taylor Francis Group.
86. Sheets-Johnstone, M. (1999). *The primacy of movement*. John Benjamins Publishing Company.
87. Sheets-Johnstone, M. (2015). *The Phenomenology of Dance*. Temple University Press.
88. Sonesson, G., Konderak, P., Zlatev, J. (2016). *Meaning, Mind and Communication: Explorations in Cognitive Semiotics*. Peter Lang Publishing Group.
89. Sweigard, L. (1974). *Human Movement Potential: Its Ideokinetic Facilitation*. New York: Harper Row Publishing.
90. Stampoulidis, G., Bolognesi, M., Zlatev, J. (2019). A cognitive semiotic exploration of metaphors in Greek street art. *Cognitive Semiotics*, 2(1), pp. 2019–2008.
91. Stevens, C., Malloch, S., McKechnie, S., Steven, N. (2003). Choreographic Cognition: The Time-Course and Phenomenology of Creating a Dance. *Pragmatics & Cognition*, 11, pp. 297-326.
92. Stevens, C., McKechnie, S. (2005). Thinking in action: thought made visible in contemporary dance. *Cognitive Processing* 6(4), pp. 243–252.
93. Šorm, E., Steen, G.J. (2018). VISMIP. Towards a method for visual metaphor identification. In: G. J. Steen (ed.). *Visual Metaphor. Structure and Process*, pp. 47–85. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
94. Talmy, L. (1987). Force dynamics in language and cognition. *Berkeley Cognitive Science Report*, 12 (1), pp. 49–100.
95. Todd, M. (1972). *The thinking body*. New York: Dance Horizons.
96. Turska, I. (1983). *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków: PWM.

97. Wilson, M. (2002). Six views of embodied cognition. *Psychonomic Bulletin & Review*, 9, pp. 625–636.
98. Wojnicka, I. (2010–2011) (dostęp: XXX). Rudolf Laban i Analiza Ruchu.
https://www.academia.edu/36711432/RUDOLF_LABAN_I_ANALIZA_RUCHU
99. Varela, F., Thompson, E., Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge: MIT Press.
100. Noë, A. (2004). *Action in Perception*, Cambridge, MA: MIT Press.
101. Załazińska, A. (2001). *Schematy myśli wyrażane w gestach. Gesty metaforyczne obrazujące abstrakcyjne relacje i zasoby podmiotu mówiącego*. Kraków: TAIWPN Universitas.
102. Zlatev, J. (2012). Cognitive Semiotics: An emerging field for the transdisciplinary study of meaning. In: *Public Journal of Semiotics*, 4(1).

II Cykl publikacji

Artykuł I

Metaforyczność instrukcji choreografa

Metaphoricalness of Choreographer's Instructions

PAULINA ZARĘBSKA

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, e-mail: paulinazarebska@gmail.com

STRESZCZENIE

Celem niniejszego artykułu jest analiza metaforycznych instrukcji wydawanych przez choreografów, które są istotnym narzędziem tworzenia tańca. Opierając się na głównych paradygmatach kognitywistyki, podjęta zostaje próba nowego ujęcia teorii integracji pojęciowej Fauconniera i Turnera (1998), funkcjonującej w językoznawstwie kognitywnym. Zaproponowany koncept, nazwany „amalgamatem ruchowym”, ma na celu przybliżyć strukturę rozumienia metaforycznych instrukcji oraz wdrażania ich w ruch ciała tancerza. Niniejszy tekst dokonuje omówienia najważniejszych koncepcji będących tłem pojęciowym dla kluczowego tematu, takich jak: kreowanie tańca rozumiane w świetle teorii poznania ucieleśnionego, teoria inteligencji wielorakich Gardnera (1999), model procesu choreograficznego Butterworth (2009), teoria metafor konceptualnych Lakoffa i Johnsona (1980) oraz teoria integracji pojęciowej Fauconniera i Turnera (1998).

Słowa kluczowe: metafora kognitywna, teoria konceptualnej integracji, amalgamat ruchowy, kreatywność ucieleśniona, taniec

SUMMARY

The aim of the article is the analysis of metaphoric instructions given by choreographers which are a significant tool in dance creation. Basing on the main cognitive science paradigm, the author attempts to define in a fresh way the theory of conceptual integration by Giles Fauconnier and Mark Turner (1998) used in cognitive linguistics. The proposed concept called „motoric blend” aims to provide structure of metaphoric instruction comprehension and implement them in movement of a dancer's body. The article describes the most important concepts such as dance creation in view of the theory of embodied cognition, the theory of multiple intelligence by

Howard Gardner (1999), the model of choreographic process by Jo Butterworth (2009), the theory of conceptual metaphor by George Lakoff and Mark Johnson (1980) and the theory of conceptual integration by Giles Fauconnier and Mark Turner (1998).

Keywords: cognitive metaphor, theory of conceptual integration, motoric blend, embodied creativity, dance

Wprowadzenie

Proces powstawania tańca jako efektu współpracy choreografa i tancerza jest wieloaspektowym zagadnieniem badanym przez kognitywistów. O ile sama problematyka tworzenia ruchu w grupie została już przez badaczy tańca opracowana¹, o tyle forma instrukcji wydawanych przez choreografa w celu pobudzenia wyobraźni tancerza pozostaje wciąż zagadnieniem istotnym, a niedostatecznie zbadanym. Nie ulega wątpliwości, że najczęściej instrukcje te mają charakter metaforyczny. Instrukcja w formie metafory² może być formą mnemotechniki, która wspomaga proces zapamiętywania fraz tanecznych poprzez barwność wyrażenia. W szczególności zadaniem, które pełni polecenie, jest stymulowanie wyobraźni tancerza i pobudzanie go do poszukiwania nowych rozwiązań ruchowych. Nomenklatura tańca klasycznego, polecenia wydawane przez choreografów czy same komunikaty między tancerzami przyjmują postać metafor konceptualnych, które zdaniem George'a Lakoffa i Marka Johnsona przejawiają się w strukturze myślenia w codziennym życiu³.

W niniejszym artykule szczegółowo omówione zostanie zagadnienie metaforycznych instrukcji wydawanych przez choreografów w celu tworzenia nowego ruchu tańca. Podjęta zostanie próba odpowiedzi na pytanie: w jaki sposób metaforyczne wypowiedzi choreografa są przetwarzane w ruch przez tancerza? W tekście zostanie zaproponowane nowe rozumienie wdrażania instrukcji metaforycznych w ruch

¹ Por. D. Kirsh, *Creative Cognition in Choreography*, w: *Proceedings of 2nd International Conference on Computational Creativity*, México 2011, s. 141–146. Zob. także K. Łuczniak, F. Loesche, *Dance improvisational cognition*, w: *AVANT. Trends in Interdisciplinary Studies*, t. 8, Plymouth–Warszawa 2017, s. 227–238.

² W niniejszym tekście odnoszę się do teorii metafory konceptualnej, która głosi, że metafora powstaje na drodze wielozmysłowego doświadczania świata i przejawia się nie tylko w języku, ale i w myśleniu oraz działaniu.

³ M. Johnson, G. Lakoff, *Metafory w naszym życiu*, tłum. P. Krzeszowski, Warszawa 2010.

za pomocą amalgamatów ruchowych, które są interpretacją klasycznej teorii przestrzeni mentalnych zaproponowanej przez Gillesa Fauconniera i Marka Turnera⁴.

Dla wyjaśnienia specyfiki pracy tancerza i choreografa na bazie metaforycznych instrukcji istotną kwestią jest przebieg procesu choreograficznego zachodzącego między nimi⁵ oraz teoria inteligencji wielorakich⁶, która pozwala na zrozumienie, jakie aspekty poznawcze biorą udział w rozumieniu i wdrażaniu tych instrukcji w ruch ciała tancerza.

Kreatywność ucieleśniona w tańcu

W badaniach kognitywnych nad tańcem istotną rolę odgrywa twierdzenie, opierające się na paradygmacie pozanania ucieleśnionego (ang. *embodied cognition*)⁷, że podczas kreowania ruchu tancerz korzysta z wcześniejszych doświadczeń zdobytych na drodze wielozmysłowego doświadczenia. Według Davida Kirsha kreatywny proces tworzenia ruchu zapośredniczony jest poprzez sensomotoryczne doświadczenie otoczenia⁸. Tancerze używają swoich systemów sensorycznych jako symulatorów. Ich ciała są nie tylko instrumentami wykonującymi ruch, ale także narzędziami tegoż ruchu oraz źródłem jego tworzenia. Ciało używane jest przez tancerzy jako specyficzne medium myślenia. Nie myślą oni słowami, lecz ciałem, co wyraża się w formie niepropozycyjnej. Myślenie takie przejawia się w różnych modalnościach, takich jak dotykowa czy wizualna⁹. Tancerz utrzymuje wówczas ścisłą kontrolę nad relacją ciała-jako-narzędzia oraz ciała-jako-medium. W procesie twórczej współpracy tancerz i choreograf opierają się na swojej wyobraźni, aby stworzyć nowy, oryginalny ruch. W tym procesie bierze udział wiele modalności: wizualna, dotykowa, somatosensoryczna (odnosząca się do czucia ciała i propriocepcji) czy też ruchowa. Choreograf wydaje instrukcję w formie zadania choreograficznego, które

⁴ G. Fauconnier, M. Turner, *Conceptual Integration Networks*, w: „Cognitive Science. A Multidisciplinary Journal, Cognitive Science Society”, 22(2), 1998.

⁵ J. Butterworth, L. Wildschut. *Contemporary Choreography*, London–New York 2009.

⁶ H. Gardner, *Intelligence Reframed – Multiple Intelligences for the 21st Century*, New York 1999.

⁷ Por. A. Clark, *Supersizing the Mind. Embodiment, Action and Cognitive Extension*, New York 2008.

⁸ D. Kirsh, *Creative Cognition...*, op. cit.

⁹ Ibidem, s. 4.

stymuluje tancerza do przywoływania z pamięci lub wyobrażania sobie różnych modalności i przechodzenia z jednej do drugiej. Przykładem takiego działania może być sytuacja, w której choreograf każe tancerzom wyobrazić sobie, że noga każdego z nich jest metalowym, kolczastym prętem. Tancerz, wykorzystując modalność wzrokową, wyobraża sobie ten pręt oraz przywołuje wrażenia dotykowe z nim związane. Te modalności są „tłumaczone” na modalność motoryczną i odtwarzane w ruchu tancerza poprzez kreowanie obrazów mentalnych przywołujących różne wrażenia mające niekiedy synestetyczny charakter. Takie „tłumaczenie” oraz odwzorowywanie doświadczeń z jednej modalności do drugiej nazywane jest mapowaniem. Zatem „ucieleśniona kreatywność” polega na generowaniu wyobrażenia jednej modalności i mapowaniu jej na drugą.

Zgodnie z teorią poznania ucieleśnionego¹⁰ poznanie zapośredniczone jest przez ciało. Poprzez modalności zmysłowe nabywamy różne pojęcia o świecie. Sposób, w jaki pojęcia te za pośrednictwem zmysłów są nabywane, wpływa na ich rozumienie. Wzorzec somatycznego i kinestetycznego ugruntowania tych pojęć wpływa na kolejne somatyczne i kinestetyczne obrazy mentalne tancerza. W *Choreographic Methods for Creating Novel, High Quality Dance* David Kirsh, Dafne Muntanyola i in. opisują różne sposoby stosowania przejść między modalnościami przez choreografa Wayne’a McGregora¹¹. Choreograf ten wykorzystuje dotykowe oraz kinestetyczne bodźce, dając impuls do tworzenia nowego ruchu. Dotykając tancerzy, opisuje kształt ruchu, jego natężenie czy charakter. McGregor używa również komunikatów określanych przez autorów wokalizacją, takich jak: „N’yahh uh oom”¹². Wokalizacje te mają na celu ułatwić tancerzowi wyobrażenie kształtu, dynamiki ruchu, a nawet emocji związanej z ruchem.

W procesie tworzenia ruchu nieodzownym elementem, który pełni rolę narzędzia, instrumentu oraz medium (jako kanału komunikacji) ruchu, jest ciało tancerza. Zgodnie z teorią poznania ucieleśnionego, dzięki ugruntowanym doznaniom otoczenia, zakodowanym przez różne modalności zmysłowe, tancerz może je odtwarzać i mapować na kreowany ruch. Choreograf kierujący wskazówki do tancerzy daje im

¹⁰ S. Gallagher, *How the Body Shapes the Mind*, Chicago 2005.

¹¹ D. Kirsh, D. Muntanyola, Joanne Jao, A. Lew, M. Sugihara, *Choreographic Methods for Creating Novel, High Quality Dance*, w: *Design and Semantics of Form and Movement*. DESFORM, Kluwer 2009, s. 180–199.

¹² Ibidem, s. 190.

impuls do poszukiwania ugruntowanych doznań cielesnych pochodzących z różnych modalności zmysłowych i odwzorowywania ich w ruchu. W celu wyjaśnienia specyfiki pracy tancerza i choreografa analizie zostanie poddany pięcioletni proces choreograficzny Jo Butterworth¹³ oraz rodzaje inteligencji wielorakich Gardnera¹⁴ biorących w nim udział.

Choreograf i tancerz w procesie twórczym

Zgodnie z teorią poznania rozproszonego (ang. *distributed cognition*)¹⁵ myślenie rozszerza się poza umysł i wchodzi w interakcję ze środowiskiem. Reagując na zmiany w otoczeniu czy wchodząc w interakcje z innymi ludźmi, a nawet przedmiotami, kreatywność staje się rozproszona. Takie zjawisko ma miejsce, gdy tancerze podczas pracy z choreografem przekierowują swoją uwagę z siebie samych na całą grupę. Tancerze poprzez interakcje między sobą tworzą jeden wspólny wytwór. Interaktywny proces kreowania ruchu może być również rozproszony między jednym tancerzem a choreografem. Aby wyjaśnić, jak wygląda współpraca między choreografem i tancerzem, Butterworth¹⁶ wprowadziła model dydaktyczno-demokratyczny składający się z pięciu procesów, które ukazują przebieg tworzenia ruchu w trakcie ich współpracy:

1. choreograf jako ekspert (ang. *choreographer as expert*) – tancerz jako instrument (ang. *dancer as instrument*),
2. choreograf jako autor (ang. *choreographer as author*) – tancerz jako interpretujący (ang. *dancer as interpreter*),
3. choreograf jako pilot (ang. *choreographer as pilot*) – tancerz jako osoba wnosząca wkład (ang. *dancer as contributor*),
4. choreograf jako koordynator (ang. *choreographer as facilitator*) – tancerz jako twórca (ang. *dancer as creator*),
5. choreograf jako współpracownik (ang. *choreographer as collaborator*) – tancerz jako współuczestnik (ang. *dancer as co-owner*)¹⁷.

W pierwszym procesie tancerz obserwuje choreografa, imitując jego ruchy, zaś choreograf przedstawia koncepcję ruchu. W drugim tancerz, oprócz imitacji, próbuje interpretować koncepcję choreografa, który

¹³ J. Butterworth, L. Wildschut. *Contemporary Choreography...*, op. cit.

¹⁴ H. Gardner, *Intelligence Reframed...*, op. cit.

¹⁵ A. Clark, *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford 2008.

¹⁶ J. Butterworth, L. Wildschut. *Contemporary Choreography*, op. cit., s. 383–385.

¹⁷ Ibidem, s. 384, tłum. P. Zarębska.

kieruje stylem oraz formą ruchu. W trzecim etapie choreograf nakierowuje tancerza poprzez zadawanie „problemów choreograficznych” do rozwiązania oraz wskazówek do improwizacji. Tancerz zaczyna rozszerzać pierwszą koncepcję choreografa, odkrywając nowe rozwiązania ruchowe. W czwartym procesie tancerz angażuje się w opracowanie choreografii, aktywnie uczestniczy w tworzeniu nowych sekwencji. Na ostatnim etapie tworzenie, rozszerzanie struktury choreografii oraz podejmowanie decyzji są współdzielone przez choreografa i tancerza.

Aby dokładniej zrozumieć przebieg procesu tworzenia ruchu, warto przyjrzeć się teorii inteligencji wielorakich zaproponowanych przez Gardnera¹⁸. Autor wyróżnił siedem typów inteligencji:

1. inteligencję językową (ang. *linguistic intelligence*),
2. inteligencję logiczno-matematyczną (ang. *logical-mathematical intelligence*),
3. inteligencję muzyczną (ang. *musical intelligence*),
4. inteligencję cielesno-kinestetyczną (ang. *bodily-kinesthetic intelligence*),
5. inteligencję przestrzenną (ang. *spatial intelligence*),
6. inteligencję interpersonalną (ang. *interpersonal intelligence*),
7. inteligencję intrapersonalną (ang. *intrapersonal intelligence*)¹⁹.

Większość z wymienionych rodzajów inteligencji bierze udział w twórczym procesie choreografa i tancerza. Inteligencja językowa pozwala na zrozumienie wskazówek nauczyciela. Inteligencja logiczno-matematyczna używana jest przez choreografów przy tworzeniu ustawień na dużą liczbę tancerzy. Zdaniem Gardnera inteligencja muzyczna jest strukturalnie pararelna do inteligencji językowej. W procesie choreograficznym inteligencja muzyczna pozwala na synchronizację ruchu z muzyką, ale też na dopasowanie ruchu do melodii. Dzięki inteligencji cielesno-kinestetycznej tancerze mogą poruszać całym ciałem lub jego częściami, wykonując często skomplikowane pod względem koordynacji ruchy. Inteligencja przestrzenna pozwala choreografowi розміścić tancerzy w przestrzeni, przy czym tancerze mają umiejętność przestrzennego planowania ruchu i odnajdywania się w przestrzeni. Interpersonalna inteligencja pojawia się podczas kooperacyjnego procesu twórczego, zaś inteligencja intrapersonalna przejawiać się może w solowej improwizacji.

¹⁸ H. Gardner, *Intelligence Reframed – Multiple Intelligences for the 21st Century*, New York 1999.

¹⁹ Ibidem, s. 41–44, tłum. P. Zarębska.

W dalszej części rozważań skupię się na procesach trzecim oraz czwartym, w których ważną rolę odgrywają metaforyczne instrukcje wydawane przez choreografa. W ich zrozumieniu oraz wdrożeniu w ruch bierze udział inteligencja językowa, cielesno-kinestetyczna oraz przestrzenna.

Teoria metafory konceptualnej i przestrzeni mentalnych w interpretacji tańca

Teoria metafory konceptualnej²⁰ zaproponowana przez Lakoffa i Johnsona²¹ mówi o istotnej strukturze, która przyczynia się do tego, aby wyjaśnić, jak funkcjonuje abstrakcyjne myślenie. Zdaniem autorów metafora nie jest jedynie środkiem stylistycznym używanym w literaturze, lecz wszechobecnym narzędziem języka, myślenia oraz działania²². Metafory konceptualne kształtują się na skutek naszego czuciowo-ruchowego doświadczenia. Istota takiej metafory polega na rozumieniu pewnego pojęcia w kategoriach innego. Metafora rzutuje (ang. *mapping*) określoną cechę pewnego obiektu na postrzeganie innych obiektów i zjawisk. W metaforze konceptualnej domena źródłowa (ang. *source domain*) jest odwzorowywana w domenę docelową (ang. *target domain*). Dzięki zrozumieniu domeny źródłowej można prawidłowo odczytać znaczenie domeny docelowej²³. Zoltan Kövecses definiuje domeny docelowe jako: „(...) abstrakcyjne, rozmyte i nieokreślone, dlatego aż »proszące się« o metaforyczną konceptualizację”²⁴. W polskiej literaturze przedmiotu o kognitywistycznym ujęciu metafory traktują prace badaczy i badaczek takich jak: Tomasz Krzeszowski, Agnieszka Libura, Andrzej Pawelec, Teresa Dobrzyńska²⁵.

²⁰ Teoria metafory konceptualnej, nazywanej także kognitywną, wpisuje się w jeden z głównych paradygmatów kognitywistyki – poznania ucieleśnionego (ang. *embodied cognition*). Mówi ona o tym, że poprzez zmysłowe doświadczenie świata tworzone są metaforyczne reprezentacje umysłowe pojęć, które mają swoje odwzorowanie w języku; por. M. Johnson, G. Lakoff, *Metafory w naszym życiu*, op. cit.

²¹ M. Johnson, G. Lakoff, *Metafory w naszym życiu*, op. cit.

²² Ibidem, s. 29.

²³ G. Lakoff, *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, Chicago 1987, s. 276–277.

²⁴ Z. Kövecses, *Metaphor: A Practical Introduction*, New York 2002, s. 20.

²⁵ T. P. Krzeszowski, *Aksjologiczne aspekty metafor*, w: *Językoznawstwo kognitywne*, red. W. Kubiński, R. Kalisz, E. Modrzejewska, Gdańsk, 1998; A. Libura, *Wyobrażenia w języku. Leksykalne korelaty schematów wyobrażeniowych*. CENTRUM – PERYFERIE i SIŁY, Wrocław 2000; A. Pawelec, *Metafora pojęciowa a tradycja*, Kraków 2006; T. Dobrzyńska, *Metafora*, Wrocław 1984.

Charakterystyczną cechą metafor jest uwypuklenie i ukrywanie. Metafora ukrywa pewne aspekty procesu porozumiewania się lub je uwypukla, sprawiając, że zakres pojęcia się rozszerza. Można to zjawisko porównać do jednego z podstawowych założeń gestaltyzmu, które mówi o postrzeganiu świata w formie figury i tła. Całe otoczenie, w którym funkcjonujemy, jest tłem, zaś obiekt, na którym się skupiamy w danej chwili, tu i teraz jest figurą, czyli uwypuklającym się elementem. Ważny aspekt metafor kognitywnych stanowi również ich systematyczność: „Metafory zdają się być bardziej skuteczne, jeśli systematycznie wywołują skojarzenia lub łączą się z typowymi sposobami myślenia metaforycznego”²⁶.

W książce *Metafory w naszym życiu* Lakoff i Johnson wymieniają różne typy metafor: strukturalne, ontologiczne, orientacyjne. W metaforze strukturalnej jedno pojęcie nadaje metaforyczną strukturę drugiemu, np. CZAS TO PIENIĄDZ, przejawiającej się w wyrażeniach: „Zabierasz mi czas”; „Straciłem dużo czasu”; „To urządzenie zaoszczędzi twój czas”. Metafora ontologiczna odnosi się do konceptualizacji zjawisk w kategorii rzeczy i substancji.

Najistotniejsze w kontekście tańca są metafory orientacyjne, które zakorzenione są w fizycznym oraz kulturowym doświadczeniu świata. Gdy tancerze wykonują ruchy zgodne z instrukcjami nauczyciela, opierają się na schematach wyobraźniowych²⁷, które określają abstrakcyjne metafory pojawiające się na poziomie wypowiedzi i ruchów. Schematy wyobraźniowe definiowane są jako: „Powracające dynamiczne wzorce naszych percepcyjnych interakcji oraz programów motorycznych nadające naszemu doświadczeniu spójność i strukturę”²⁸. Schematy wyobraźniowe powstają w wyniku doświadczeń sensomotorycznych tancerzy i odnoszą się do doświadczeń przestrzeni. Są podstawą metafor orientacyjnych wykorzystywanych przez tancerzy i choreografów. Odnoszą się one do przestrzennego doświadczenia cielesnego, na przykład: góra-dół, przód-tył, centrum-peryferie. Orientacyjne metafory są zakorzenione w cielesnym i kulturowym doświadczeniu. Mogą różnić się w zależności od kulturowych i indywidualnych doświadczeń²⁹. W *Metaforach*

²⁶ T. Veale, *Systematicity and the Lexicon in Creative Metaphor*, w: „Proceedings of the ACL 2003 workshop on Lexicon and figurative language”. Vol.e 14, Stroudsburg 2003, s. 28–35.

²⁷ M. Johnson, *The Body in the Mind*, Chicago 1987.

²⁸ Ibidem, s. 32–22.

²⁹ M. Johnson, G. Lakoff, *Metafory w naszym życiu*, op. cit., s. 46–47.

w naszym życiu Lakoff i Johnson stwierdzają: „W rzeczywistości uważamy, że bez odniesienia się do postawy doświadczeniowej nie sposób zrozumieć metafory, ani nawet właściwie ją opisać”³⁰.

Metafory mają jednak odmienne podstawy doświadczeniowe. Różne rodzaje doświadczeń cielesnych dotyczą wertykalności, więc pomimo tej samej koncepcji GÓRA, metafory różnią się między sobą. Na przykład metafora SZCZĘŚLIWY TO GÓRA ma całkiem inną podstawę doświadczeniową niż ROZUM TO GÓRA. Podobnie w tańcu, *relève* lub skoki różnego rodzaju mogą być używane do wyrażenia szczęścia, ale też czegoś nieuchwytnego, nieznanego. Natomiast używanie kontrakcji, której forma ruchu ma tendencję kierowania się ku dołowi, może wyrażać ból, smutek, ale też przyziemność.

Stosowanie metafor w instrukcjach wydawanych przez choreografów jest powszechną metodą wspomagającą kreowanie ruchu. Nomenklatura tańca klasycznego przepelniona jest wyrażeniami metaforycznymi (np. *pas de chat*, *pas de poisson*). Metafory używane są także przez nauczycieli tańca podczas pracy z dziećmi, co wspomaga zapamiętywanie przez nie fraz tanecznych. Gdy dziecko opanuje podstawowy system pojęciowy, możliwe jest rozumienie przez niego analogii oraz metafor³¹. Metaforyczność stanowi ważny czynnik wspierający naukę tańca; jest rodzajem środka mnemotechnicznego. W wypowiedziach nauczycieli często występują analogie personalne, które używane są w synektyce³², czego przykładem może być stwierdzenie „Jestem kropelką wody”. Dla lepszego zrozumienia stosowania metafor przez pedagogów tańca w pracy z dziećmi warto przeanalizować przykłady:

- „Tańczymy na palcach leciutko jak motylki”,
- „Nie stawiamy stóp ciężko jak słonie”,
- „Tańczymy tak, jakby parzyła nas podłoga”,
- „Tańczymy jak łabędzie”.

Takiego rodzaju metaforyczne wskazówki wydawane przez nauczyciela pobudzają wyobraźnię oraz ułatwiają zapamiętywanie ruchów przez dzieci. Pomagają również utrzymać skupienie uwagi na danym ćwiczeniu oraz zachować koncentrację na dłuższy czas.

³⁰ Ibidem, s. 48.

³¹ M. Haman, *Badania nad analogią i metaforą we współczesnej psychologii procesów poznawczych*, w: I. Kurcz (red.), *Psychologia a semiotyka: pojęcia i zagadnienia*, Warszawa 1993, s. 190–208.

³² W. Limont, *Synektyka a zdolności twórcze: eksperymentalne badania stymulowania rozwoju zdolności twórczych z wykorzystaniem aktywności plastycznej*, Toruń 1994.

Polecenia w postaci metaforycznych wyrażeń motywują tancerzy do tworzenia obrazów mentalnych. Stosowanie obrazów mentalnych, czyli tak zwanej ideokinezy zostało zaproponowane przez Mabel Elsworth Todd, która opisała tę metodę w pracy *The Thinking Body. A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man*³³. Ideokineza polega na projektowaniu obrazów mentalnych w bezruchu. Jak twierdził Andre Bernard, obrazy mentalne wzmacniają wzorzec funkcjonowania mięśni³⁴. Ideokinezę podobnie zdefiniowała Lulu Sweigard:

Ważną, niezależną od woli czynnością centralnego układu nerwowego jest wyobrażenie ruchu. Koncentrując się na obrazie ruchu, podmiot wybiera najskuteczniejszą nerwowo-mięsniową kombinację dla swojego działania, czyli wrodzone reakcje i mechanizmy komunikatów zwrotnych³⁵.

Eric Franklin³⁶ wskazuje, że nie istnieje tylko jeden typ obrazów mentalnych, i proponuje dokładne rozróżnienie między obrazami: wizualnymi, kinestetycznymi, proprioceptywnymi, dotykowymi, węchowymi, słuchowymi, smakowymi³⁷. Obrazy mentalne można również podzielić na bezpośrednie i pośrednie. Te bezpośrednie to niewerbalne reprezentacje faktycznie wykonywanego ruchu³⁸, czego przykładem jest wizualizacja rozciągania gumy. Obrazy pośrednie są metaforyczne i powstają na przykład, gdy choreograf wydaje instrukcje zastąpienia reprezentacji ramienia metalową rurką.

Język ruchu GaGa jako przykład stosowania metaforycznych instrukcji

Przykładem instrukcji metaforycznych motywujących do tworzenia pośrednich obrazów mentalnych jest język ruchu GaGa stworzony przez Ohada Naharina. Język ten jest stosowany przede wszystkim do komunikacji między choreografem a tancerzem i opiera się na wdrażaniu w ruch metaforycznych instrukcji podczas improwizacji, która stanowi

³³ M. Todd, *The Thinking Body. A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man*. 1937, w: *Dance Horizons* [reprint], New York 1972.

³⁴ A. Bernard, W. Steinmüller, U. Stricker, *Ideokinesis: A Creative Approach to Human Movement and Body Alignment*, Berkeley 2006.

³⁵ L. Sweigard, *Human Movement Potential: Its Ideokinetic Facilitation*, New York 1978, s. 6.

³⁶ E. N. Franklin, *Świadomość ciała. Wykorzystanie obrazów mentalnych w pedagogice ruchu*, tłum. Z. Zembaty, Warszawa 2007.

³⁷ Ibidem, s. 72-74.

³⁸ L. Y. Overby, *The Use of Imagery by Dance Teachers: Development and Implementation of Two Research Instruments*, w: „Journal of Physical Education, Recreation and Dance”, nr 61, 1990, s. 24-27.

nieodzowną część praktyki tanecznej. W przeciwieństwie do Mabel Todd Naharin twierdzi, że poznanie odbywa się w działaniu i podczas tworzenia obrazów mentalnych tancerze powinni nieprzerwanie poruszać się. Język GaGa to system instrukcji, które pomagają tancerzowi (lub osobom, które nie tańczą zawodowo, lecz biorą udział w zajęciach GaGa/people) poszukiwać nowych sposobów poruszania się poprzez eksplorację własnego ciała.

Jedno z głównych poleceń języka GaGa to trzęsienie (ang. *shaking*) i przepływ (ang. *floating*). Potrząsanie odnosi się do poruszenia całego ciała, a przepływ odnosi się do koncepcji przepływu wody w ciele lub poruszania się w wodzie. GaGa opiera się na improwizacji motywowanej instrukcjami nauczyciela. Instrukcje te podawane przez Ohada Naharina są bardzo metaforyczne, przez co skłaniają tancerza do tworzenia abstrakcyjnych obrazów mentalnych. Przykładami takich instrukcji są następujące zwroty:

„Stań się spaghetti we wrzącej wodzie”,

„Znajdź węża w kręgosłupie”,

„Poczuj, jak krew krąży po twoim ciele”,

„Znajdź księżycy w swoim ciele, w dłoniach, na karku itp.”,

„Ugotuj ciało, które składa się z 80–90% wody; wstrząśnij, aby ugotować swoje ciało”,

„Z każdym krokiem posadź ziarno i poczuj, jak kwiat wyrasta przez twoje ciało, aby zakwitnąć gdzieś na powierzchni twojego ciała”³⁹.

Tego rodzaju metafory wspomagają kreatywny proces tworzenia ruchów oraz poznawania własnego ciała. Interpretując wskazówki choreografa, tancerz uzależnia ruch od tego, jaką ma wiedzę oraz jak wyobraża sobie świat. Dzięki takim metaforycznym wskazówkom tancerze poszukują nowych rozwiązań ruchowych.

Metafory są zatem nieodzownym narzędziem praktyki tańca. Pojawiają się w różnych etapach procesu choreograficznego, a do ich zrozumienia wykorzystywane są doświadczenie fizyczne oraz kulturowe, a także niektóre typy inteligencji wielorakich⁴⁰.

Jednak pojawia się problem: jak tworzy się struktura myślenia tancerza od momentu zakodowania zwerbalizowanej informacji w postaci

³⁹ M. J. Morris, *Thoughts of Batsheva and Gaga*, 11 II 2009, [online], <<https://morphismichaelj.wordpress.com/2009/02/11/thoughts-on-batsheva-and-gaga/>>, [dostęp 23 października 2018], tłum. P. Zarębska.

⁴⁰ H. Gardner, *Intelligence Reframed – Multiple Intelligences for the 21st Century*, New York 1999.

metaforycznej instrukcji do jej przetworzenia (skonceptualizowania) i odwzorowania w ruchu? Aby odpowiedzieć na to pytanie, proponuję przeformułowanie koncepcji integracji konceptualnej⁴¹.

Amalgamat ruchowy jako koncept wyjaśniający proces tworzenia ruchu za pośrednictwem wdrażania metaforycznych instrukcji

Teoria amalgamatów pojęciowych (ang. *conceptual blending theory*)⁴² pojawiła się w paradygmacie badawczym językoznawstwa kognitywnego za sprawą Gilles'a Fauconniera i Marka Turnera⁴³. Ich zdaniem amalgamacja pojęciowa jest ważną koncepcją wyjaśniającą ludzkie poznanie, tak samo jak metafora czy kategoryzacja. Zdaniem Turnera tworzenie amalgamatów pojęciowych jest podstawową operacją umysłową⁴⁴. Amalgamacja pojęciowa opiera się na teorii przestrzeni mentalnych (ang. *mental spaces*). Jak pisze Agnieszka Libura: „Teoria przestrzeni mentalnych zakłada, że język jest jedynie powierzchnią manifestacją ukrytych, wysoce złożonych konstrukcji kognitywnych”⁴⁵. W przestrzeni mentalnej gromadzi się, buduje i rozwija pewne treści pojęciowe, konceptualne twory, które powołujemy do życia w celach doraźnego rozumienia sytuacji. Procesy, które towarzyszą tworzeniu przestrzeni mentalnych mają dynamiczny charakter. Przestrzenie mentalne mogą być tworzone w tym samym czasie, aby wyjaśnić jakąś konkretną sytuację. Jak podaje Zoltan Kövecses:

Przestrzeń mentalna jest „pakietem pojęciowym”, który tworzony jest w czasie rzeczywistym podczas komunikacji. Obrazowo o przestrzeniach mentalnych możemy myśleć jak o żaróweczkach, które zapalają się w mózgu/umyśle. Obszar palących się żaróweczek odpowiada aktywnej przestrzeni mentalnej⁴⁶.

⁴¹ G. Fauconnier, M. Turner, *Conceptual Integration Networks*, w: „Cognitive Science. A Multidisciplinary Journal, Cognitive Science Society”, 22(2), 1998, s. 133–187.

⁴² Termin *conceptual blending*, tłumaczony dosłownie jako „stop pojęciowy”, funkcjonuje w polskiej literaturze językoznawstwa kognitywnego jako *amalgamat pojęciowy*.

⁴³ G. Fauconnier, M. Turner, *Conceptual Integration Networks*, op. cit.; zob. także G. Fauconnier, M. Turner, *Tworzenie amalgamatów jako jeden z głównych procesów w gramatyce*, tłum. W. Kubiński, D. Stanulewicz, w: *Językoznawstwo kognitywne II. Zjawiska pragmatyczne*, Gdańsk 2001.

⁴⁴ M. Turner, *Cognitive Dimension of Social Science. The Way We Think About Politics, Economics, Law and Society*, New York 2001.

⁴⁵ A. Libura, *Teoria przestrzeni mentalnych i integracji pojęciowej. Struktura modelu i jego funkcjonalność*, Wrocław 2010, s. 14.

⁴⁶ Z. Kövecses, *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie*, tłum. A. Kowalczyk-Pawlik, M. Buchta, Kraków 2011, s. 14.

W przeciwieństwie do metafory, w której odwzorowywanie zachodzi pomiędzy dwoma domenami, z podstawowej, źródłowej domeny na domenę docelową, która jest bardziej złożona, w teorii konceptualnej integracji następuje połączenie struktur pojęciowych różnych przestrzeni mentalnych, których efektem jest wytworzenie nowego znaczenia.

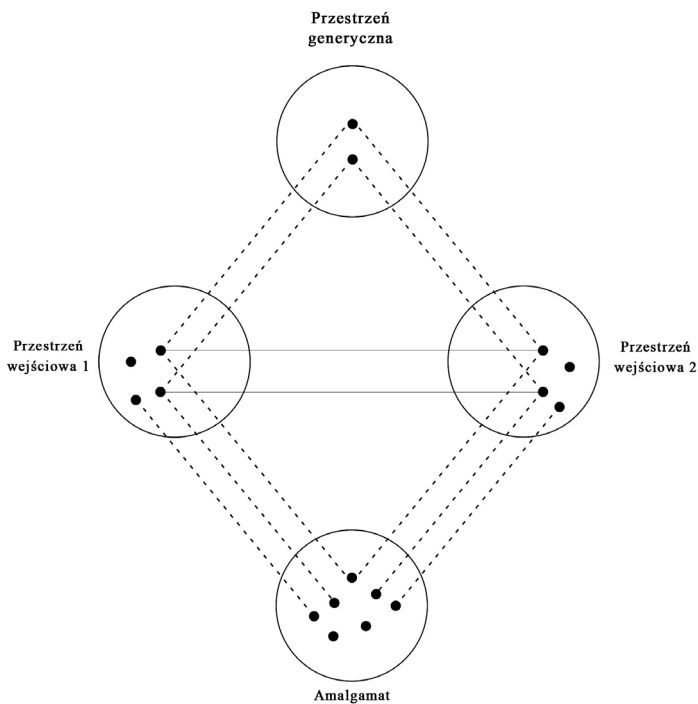
Amalgamacja składa się z czterech przestrzeni: dwóch przestrzeni wejściowych (ang. *input spaces*) – domeny źródłowej i docelowej, przestrzeni generycznej (ang. *generic space*), zwanej także ogólną, oraz amalgamatu (ang. *blend*). Elementy znajdujące się w przestrzeniach wejściowych są połączone odpowiadającymi sobie elementami – hipoteza inwariancji mówi o tym, że elementy w domenie źródłowej mają odpowiedniki w domenie docelowej, zachowując kognitywną topologię domeny źródłowej⁴⁷. Przestrzeń generyczna zawiera wspólne elementy dla obu przestrzeni. Odwzorowanie (ang. *mapping*) symbolizuje linia przerywana, natomiast odpowiedniości (ang. *cross-space mapping*) zaznaczone są liniami ciągłymi. Finalnie, wybrane elementy przestrzeni wejściowych są łączone w przestrzeni amalgamatu, w której powstaje nowa, emergentna struktura (ang. *emergent structure*), która tworzy się w wyniku trzech procesów – kompozycji (ang. *composition*), uzupełniania (ang. *completion*) i rozwoju (ang. *elaboration*). Ten dynamiczny proces tworzy siatkę integracji pojęciowej (ilustracja 1).

Według Fauconniera i Turnera, procesy zachodzące w amalgamacji regulują zasady konstytutywne:

1. dobór i łączenie odpowiadających sobie elementów (ang. *matching and counterpart connections*),
2. przestrzeń generyczna (ang. *generic space*),
3. stapianie (ang. *blending*),
4. wybiórcze przenoszenie struktury wyjściowej do amalgamatu (ang. *selective projection*),
5. znaczenie wyłaniające się w amalgamacji (ang. *emergent meaning*),
6. kompozycja (ang. *composition*),
7. uzupełnianie (ang. *completion*),
8. rozwój (ang. *elaboration*)⁴⁸.

⁴⁷ G. Lakoff, *The Invariance Hypothesis: Is Abstract Reason Based on Image-schemas?*, w: „Cognitive Linguistics”, nr 1(1), 1990, s. 54.

⁴⁸ A. Libura, *Teoria przestrzeni mentalnych i integracji pojęciowej. Struktura modelu i jego funkcjonalność*, Wrocław 2010, s. 73.



Ilustracja 1. Klasyczny schemat amalgamatu pojęciowego, G. Fauconnier, M. Turner, *The Way We Think. Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities*, New York 2002.

Fauconnier i Turner uważają, że proces amalgamacji jest wszechobecny w życiu człowieka i odpowiada za rozwój języka oraz kultury – jest nieodłącznym czynnikiem nie tylko życia codziennego, ale także badań naukowych i działalności artystycznej. Proces ten pojawia się także w praktyce tanecznej, podczas odbierania komunikatu w postaci metaforycznych instrukcji.

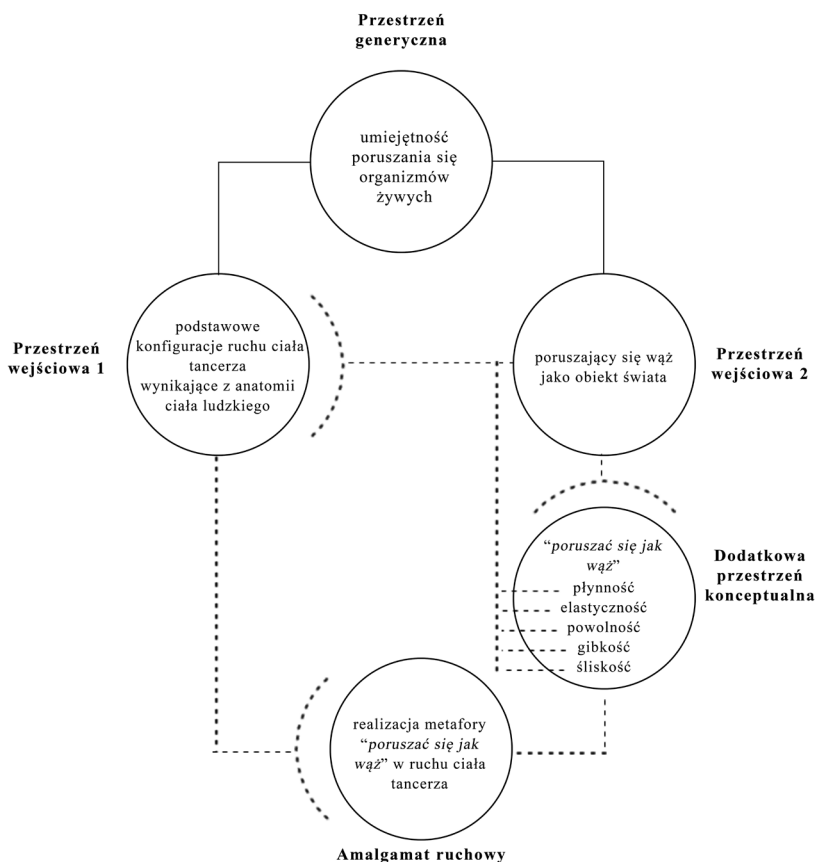
W celu wyjaśnienia struktury myślenia tancerza w czasie przetwarzania instrukcji metaforycznych choreografa oraz realizacji tych metafor w ruchu, proponuję przeformułowanie koncepcji amalgamatów pojęciowych w schemat, który nazwę „amalgamatem ruchowym”. Przetwarzając metaforyczną instrukcję choreografa, tancerz pracuje na kodzie werbalnym, przenosząc go z kolei na kod niewerbalny w postaci ruchu. Aby zilustrować strukturę poznawczą dekodowania instrukcji w formie metafory, należałoby dodać jeszcze jedną przestrzeń mentalną, którą

nazwę „dodatkową przestrzenią konceptualną”. W niej znajdować się będzie przestrzeń języka metaforycznego, którego nie sposób odwzorować dosłownie. Za przykład posłuży instrukcja stosowana często w języku ruchu GaGa: „znajdź węża w kręgosłupie”. Wdrażając to pojęcie w ruch, tancerz nie stosuje imitacji lustrzanej⁴⁹ – nie naśladuje dosłownie ruchu węża. Przywołując koncepcję węża, tancerz skupia się na jego cechach dystynktywnych. Ilustrując przebieg realizacji metafory w ruchu (Ilustracja 2), w pierwszej przestrzeni wejściowej, która jest domeną docelową, umieszczony został ruch ciała tancerza o podstawowych konfiguracjach, możliwych dzięki specyficznej anatomii ciała ludzkiego, takich jak poruszanie każdym elementem ciała w górę, dół, przód, tył, po skosie itd. W drugiej przestrzeni mentalnej, która pełni rolę domeny źródłowej, znajduje się wąż, pojmowany dosłownie, jako obiekt świata, poruszający się w określony sposób. W dodatkowej przestrzeni konceptualnej znajdują się wszystkie cechy wyłaniające się z rozumienia metafory „poruszać się jak wąż”, takie jak: elastyczność, powolność, gibkość, płynność, śliskość. Te cechy mapowane są na ruch, w efekcie czego powstaje amalgamat ruchowy – nowa emergentna jakość pochodząca z rozumienia metaforycznego i wdrożona w ruch tancerzy, który różnić się może ze względu na indywidualność każdego z nich, ich wiedzę o świecie czy kulturę, z której pochodzi, ale także ich własnych doświadczeń cielesnych.

Ze względu na niedokładne określenie zależności między przestrzenią generyczną a przestrzeniami wejściowymi w teorii amalgamatów pojęciowych, powstaje wątpliwość, co należałoby umieścić w przestrzeni generycznej. Jak zauważa Libura, możliwe są co najmniej dwie interpretacje tej zależności⁵⁰. Według pierwszego ujęcia, przestrzeń generyczna może być tworzona ze struktur, które są wspólne obu przestrzeniom wejściowym, i ma odzwierciedlać te struktury. Powinna charakteryzować się wysokim stopniem szczegółowości. W drugiej interpretacji warunkiem uchwycenia analogii jest wyodrębnienie łączącego abstrakcyjnego schematu, który prowadziłyby do wytworzenia wspólnej ramy przestrzeni wejściowych będącej strukturą wiedzy, która przywoływana byłaby z tła kognitywnego. Sami autorzy teorii integracji pojęciowej w *The Way*

⁴⁹ Według Marca Jeanneroda imitacja lustrzana (ang. *imitative mirroring*) odnosi się do umiejętności duplikowania obserwowanego działania, naśladowania tego, jak jawi nam się dany przedmiot; zob. M. Jeannerod, *Motor Cognition. What Actions Tell the Self*, Oxford 2006, s. 121.

⁵⁰ A. Libura, *Teoria przestrzeni mentalnych...*, op. cit., s. 74.



Ilustracja 2. Amalgamat ruchowy instrukcji „znajdź węża w kręgosłupie”

We Think w niektórych przypadkach pomijają określanie przestrzeni generycznej⁵¹. W przypadku analizowanego amalgamatu ruchowego odpowiednio wydaje się przyjęcie niewielkiego stopnia szczegółowości struktury przestrzeni generycznej i umieszczenie w niej ogólnej cechy łączącej tancerza oraz węża – umiejętność poruszania się. W kompozycji, która jest pierwszym procesem prowadzącym do wyłonienia się amalgamatu, struktura przestrzeni podstawowej umiejętności ruchu fizycznego tancerza zostaje połączona ze strukturą cech dystynktywnych

⁵¹ G. Fauconnier, M. Turner, *The Way We Think. Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities*, New York 2002, s. 288–292.

węza, wyłaniającą się z myślenia konceptualnego. W ten sposób dochodzi do fuzji tych elementów. W procesie uzupełniania struktura wyłoniona uprzednio zostaje dopełniona dzięki przywołaniu różnych ram oraz modeli kulturowych i kognitywnych – w tym przypadku, rozumienie konceptu „kręgosłup jak wąż”. W ostatnim procesie, w wyniku rozwoju kognitywnego wyłania się nowa, emergentna struktura w postaci ruchu tancerza, który jest realizacją myślenia i rozumienia metaforycznego. Jak zauważa Libura: „Efektywność i twórczy charakter amalgamatów wynika między innymi z kompresji różnorodnych relacji”⁵².

Warto w tym miejscu rozważyć, jaki charakter ma kompresja w analizowanym amalgamacie ruchowym. W amalgamacie „znajdź węza w kręgosłupie” do kompresji znaczeń wykorzystywana jest zasada CZĘŚĆ-GAŁOŚĆ. Kręgosłup – część ciała jest tu traktowany jako jego rdzeń, który kompresowany jest do relacji JEDNOSTKOWOŚCI. W tym amalgamacie ruchowym kręgosłup stopiony jest z całym ciałem, ale i indywidualną osobowością tancerza, która odzwierciedla się w ruchu. Wszystkie przestrzenie wejściowe amalgamatu łączy również relacja PODOBIENSTWA – w tym wypadku to ruch jest wspólną własnością łączącą te przestrzenie. Analizując amalgamat „znajdź węza w kręgosłupie”, należałoby również zastanowić się nad procesem mapowania cech przestrzeni wejściowych. Powstaje bowiem wątpliwość, czy ma ona charakter obustronny, wzajemnie oddziałując między przestrzeniami, czy to cechy przestrzeni wejściowej 2. oraz dodatkowej przestrzeni konceptualnej motywują przestrzeń wejściową 1. dotyczącą ruchu ciała tancerza. Fauconnier i Turner wyróżniają dwa rodzaje siatki pojęciowej – jednozakresową i dwuzakresową. Istnieją dwa typy siatki jednozakresowej: w jednej przestrzenie wejściowe są częścią tej samej ramy ogólnej, natomiast w drugiej nie występuje między nimi żaden związek. Autorzy przyznają również, że w niektórych przypadkach amalgamacja w siatce jednozakresowej nawiązuje w dużym stopniu do metafory konceptualnej w rozumieniu Lakoffa i Johnsona⁵³. W omawianym amalgamacie ruchowym mamy do czynienia właśnie z taką siatką jednozakresową, w której proces odpowiedniości i odwzorowania jest asymetryczny. Rozumienie metaforyczne cech węza jako ruchu kręgosłupa motywuje cały amalgamat do wytworzenia nowej jakości ruchowej.

⁵² A. Libura, *Teoria przestrzeni mentalnych...*, op. cit., s. 95.

⁵³ *Ibidem*, s. 122–128.

Podsumowanie

Powyższe rozważania miały na celu uwypuklić rolę metaforyczności języka instrukcji choreografów w procesie tworzenia tańca. Na podstawie teorii metafory kognitywnej oraz integracji pojęciowej podjęta została próba analizy stosowania metafor podczas procesu choreograficznego zaproponowanego przez Jo Butterworth. Wykazano, że w procesie tym biorą udział wszystkie rodzaje inteligencji wielorakich wyróżnionych przez Gardnera. Szczególnymi typami inteligencji, które są konieczne do rozumienia oraz stosowania metaforycznych wskazówek są inteligencja językowa, przestrzenna oraz cielesno-kinestetyczna, ponieważ zgodnie z koncepcją Lakoffa i Johnsona metafora zakorzeniona jest w doświadczeniu fizycznym. Zaproponowana teoria amalgamatu ruchowego miała na celu przybliżyć strukturę myślenia tancerza odbierającego komunikat werbalny choreografa w postaci metaforycznej instrukcji. Choć sami autorzy teorii integracji wskazują na podobieństwo tej teorii do koncepcji metafory kognitywnej, zadaniem zaproponowanego modelu amalgamatu ruchowego było wykazanie, że komunikat nie jest odbierany dosłownie, nie jest też dosłownie naśladowany oraz że abstrakcyjne idee są skutecznym narzędziem do stymulowania wyobraźni tancerza. Realizacja metafory w tańcu polega na przejściu z kodu werbalnego choreografa w postaci instrukcji do kodu niewerbalnego w formie ruchu, który różnić się będzie od doświadczeń jednostki, a co za tym idzie od rozumienia metaforyki wypowiedzi.

Zaproponowany schemat amalgamatu ruchowego ma charakter eksplanacyjny. Z pewnością wymaga on dalszego doprecyzowania oraz zastanowienia się nad użytecznością przestrzeni generycznej. Bez wątpienia konieczne jest przeprowadzenie badań jakościowych w celu udowodnienia użyteczności metaforycznych instrukcji w praktyce. Sam schemat amalgamatu ruchowego wskazuje na złożoność procesu myślowego oraz mnogość elementów przestrzeni wejściowych, które w konsekwencji skutkują wytworzeniem nowych jakości ruchu. Schemat ten ukazuje przydatność stosowania metaforycznych instrukcji w tworzeniu tańca. Rozwijanie tej metody przez choreografów może przyczynić się do poprawy praktyki tańca, a w szczególności tworzenia nowego ruchu oraz jego zapamiętywania.

Literatura

- Bernard A., W. Steinmüller, U. Stricker, *Ideokinesis: A Creative Approach to Human Movement and Body Alignment*, North Atlantic Books, Berkeley 2006.
Butterworth J., Wildschut L., *Contemporary Choreography*, Routledge, London/New York 2009.

- Clark A., *Supersizing the Mind. Embodiment, Action and Cognitive Extension*, Oxford University Press, New York 2008.
- Dobrzyńska T., *Metafora*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, PAN, Wrocław 1984.
- Fauconnier G., Turner M., *Conceptual Integration Networks*, w: „Cognitive Science. A Multidisciplinary Journal, Cognitive Science Society”, 1998.
- Fauconnier G., Turner M., *The Way We Think. Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities*, Basic Books, New York 2002.
- Fauconnier G., Turner M., *Tworzenie amalgamatów jako jeden z głównych procesów w gramatyce*, tłum. Kubiński W., Stanulewicz D., w: *Językoznawstwo kognitywne II. Zjawiska pragmatyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2001.
- Franklin E.N., *Świadomość ciała. Wykorzystanie obrazów mentalnych w pedagogice ruchu*, tłum. Zembaty Z., Kined, Warszawa 2007.
- Gallagher S., *How the Body Shapes the Mind*, University of Chicago Press, Chicago 2005.
- Gardner H., *Intelligence Reframed – Multiple Intelligences for the 21st Century*, Basic Books, New York 1999.
- Haman M., *Badania nad analogią i metaforą we współczesnej psychologii procesów poznawczych*, w: Kurcz I. (red.), *Psychologia a semiotyka: pojęcia i zagadnienia*, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Semiotycznego, Warszawa 1993.
- Jeannerod M., *Motor Cognition. What Actions Tell the Self*, Oxford University Press, Oxford 2006.
- Johnson M., *The Body in the Mind*, University of Chicago Press, Chicago 1987.
- Kirsh D., *Creative Cognition in Choreography*, w: *Proceedings of 2nd International Conference on Computational Creativity*, México 2011.
- Kirsh D., Muntanyola D., Jao J., Lew A., Sugihara M., *Choreographic Methods for Creating Nov-el, High Quality Dance*, w: *Design and Semantics of Form and Movement. DESFORM*, Kluwer 2009.
- Kövecses Z., *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie*, tłum. Kowalcze-Pawlik A., Buchta M., Universitas, Kraków 2011.
- Kövecses Z., *Metaphor: A Practical Introduction*, Oxford University Press, New York 2002.
- Krzyszowski T. P., *Aksjologiczne aspekty metafor*, w: *Językoznawstwo kognitywne*, red. W. Kubiński, R. Kalisz, E. Modrzejewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk, 1998.
- Lakoff G., *The Invariance Hypothesis: Is Abstract Reason Based on Image-schemas?*, w: „Cognitive Linguistics” 1(1), 1990.
- Lakoff G., *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, University of Chicago Press, Chciago 1987.
- Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, tłum. Krzyszowski P., Wydawnictwo Altheia, Warszawa 2010.
- Libura A., *Wyobrażenia w języku. Leksykalne korelaty schematów wyobrażeniowych. CENTRUM – PERYFERIE i SIĘY*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000.
- Libura A., *Teoria przestrzeni mentalnych i integracji pojęciowej. Struktura modelu i jego funkcjonalność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.
- Limont W., *Synektyka a zdolności twórcze: eksperymentalne badania stymulowania rozwoju zdolności twórczych z wykorzystaniem aktywności plastycznej*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1994.
- Łuczniczka K., Loesche F., *Dance Improvisational Cognition*, w: *AVANT. Trends in Interdisciplinary Studies*, t. 8, Plymouth–Warszawa 2017.

- Morris M. J., *Thoughts of Batsheva and Gaga*, 11 II 2009, [online], <https://morrismichaelj.wordpress.com/2009/02/11/thoughts-on-batsheva-and-gaga/> [dostęp 23 października 2018].
- Overby L. Y., *The Use of Imagery by Dance Teachers: Development and Implementation of Two Research Instruments*, w: „Journal of Physical Education, Recreation and Dance”, 61, 1990.
- Pawelec A., *Metafora pojęciowa a tradycja*, Universitas, Kraków 2006.
- Sweigard L., *Human Movement Potential: Its Ideokinetic Facilitation*. Dodd, Mead, New York 1978.
- Todd M., *The Thinking Body. A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man*. 1937. Reprint, Dance Horizons, New York 1972.
- Turner M., *Cognitive Dimension of Social Science. The Way We Think About Politics, Economics, Law and Society*, Oxford University Press, New York 2001.
- Veale T., *Systematicity and the Lexicon in Creative Metaphor*, w: „Proceedings of the ACL 2003 Workshop on Lexicon and Figurative Language”. Vol. 14, Association for Computational Linguistics Press, Stroudsburg 2003.

Artykuł II

PAULINA ZARĘBSKA

JĘZYK RUCHU GAGA JAKO WYRAZ UKRYTEJ DYNAMIKI EMOCJI*

WPROWADZENIE

Taniec stanowi szczególnie interesujące pole badawcze dla rozważań nad emocjami, ponieważ obejmuje problematykę ruchów ciała i towarzyszących im doświadczeń sensomotorycznych tancerzy, a tym samym pozwala lepiej zrozumieć rolę cielesnego doświadczenia emocji i ich wpływ na ruch taneczny. Jak twierdzą zwolennicy teorii poznania ucieleśnionego (*embodied cognition theory*), np. Shaun Gallagher, Francisco J. Varela, Evan Thompson czy Eleanor Rosch, za pomocą cielesnej percepcji (za pośrednictwem różnych modalności zmysłowych) odbieramy świat takim, jakim jest. Dzięki zdobytej na drodze doświadczenia wiedzy ucieleśnionej, poprzez którą wyrażają się emocje, tancerz ma możliwość wykorzystania jakości ruchu związanych z ich odczuwaniem w kreowaniu nowych ruchów tanecznych.

Potocznie funkcjonuje przekonanie, że taniec pozwala tancerzom wyrazić swoje emocje. Przyglądając się praktyce ruchu Gaga, który jest innowacyjnym systemem komunikacji w tańcu, nasuwa się pytanie, czy nie jest również odwrotnie. Z analizy metodyki pracy Gaga wynika, że emocje stanowią dla tancerzy pewne mentalno-cielesne rusztowanie, bazę wiedzy ucieleśnionej oraz cielesny przedmiot badawczy, który w wyniku ruchowej, improwizowanej interpretacji wskazówek werbalnych instruktora ma swój

Mgr PAULINA ZARĘBSKA — Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Wydział Filozofii i Socjologii, Katedra Ontologii i Epistemologii; adres do korespondencji: Pl. M. Curie-Skłodowskiej 5, 20-031 Lublin; e-mail: paulinazarebska@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1669-8979>.

* Tekst powstał przy wsparciu finansowym Narodowego Centrum Nauki w formie grantu badawczego „Rola metafor ucieleśnionych w rozwiązywaniu problemów choreograficznych w tańcu”, nr 2019/33/N/HS1/02484.

nowatorski, ruchowy rezultat w formie nowych ruchów i sekwencji tanecznych.

Gaga to język ruchu stworzony przez izraelskiego choreografa Ohada Naharina (IGNACZAK [s.d.]). Język ten jest stosowany przede wszystkim do komunikacji między choreografem a tancerzem i polega na wdrażaniu w ruch metaforycznych instrukcji podczas improwizacji, która stanowi nieodzowną część praktyki tanecznej. Gaga bazuje na tworzeniu obrazów mentalnych (FRANKLIN 2007). Jego celem jest przełamywanie granic schematów ruchowych. Język Gaga to system instrukcji, które pomagają tancerzowi (lub osobom, które nie tańczą zawodowo, lecz biorą udział w zajęciach Gaga/people) poszukiwać nowych sposobów poruszania się poprzez eksplorację własnego ciała. Gaga opiera się na improwizacji motywowanej instrukcjami nauczyciela. Instrukcje te nie zawierają zazwyczaj określeń emocji *explicite*, społeczność tancerzy praktykująca Gagę traktuje jednak emocje jako ważny przedmiot badawczy cielesnej, ruchowej eksploracji w formie ukrytych sygnałów kierujących uwagę tancerzy. Emocje są traktowane w poniższych rozważaniach jako zjawisko dwubiegunowe — o charakterze psychicznym, jak i cielesnym, polegające na specyficznej reakcji organizmu na zmiany wewnętrzne i zewnętrzne (DĄBROWSKI 2019, 61).

W niniejszym artykule, stosując analizę fenomenologiczną, odrzucając powszechne przekonania na temat emocji w tańcu oraz przyglądając się ich przejawom w praktyce ruchu Gaga, próbuję wykazać, że:

- 1) emocje, choć nie zostają nazwane bezpośrednio w instrukcjach Gaga, stanowią ważny element pracy twórczej tancerza;
- 2) ich funkcjonowanie, rozumienie i ruchowa interpretacja opierają się na metaforycznym rozumieniu różnych aspektów dynamiki;
- 3) dla zrozumienia funkcjonowania emocji podczas tańca istotne są fenomenologiczne analizy ciała.

Współczesna myśl filozoficzna, a w szczególności fenomenologia Edmunda Husserla i Maurice'a Merleau-Ponty'ego stanowi solidną bazę do rozważań, a nawet badań nad ruchem tanecznym. Fenomenologiczne analizy ciała i ruchu sformułowane przez obu filozofów otwierają możliwość interpretacji samych emocji, które są ściśle połączone z cielesnością. Ważne jest tu także zagadnienie dynamiki, które jest ściśle związane z motorycznością. Poza problematyką ciała, która stanowi ważny element filozofii Husserla i Merleau-Ponty'ego, możliwe jest wyczytanie w ich rozważaniach związku dynamiki z emocjami. Jak zauważa Marek Pokropski, istnieje wiele niepublikowanych tekstów Husserla dotyczących emocji, które znajdują się

w archiwum w Leuven (POKROPSKI 2013, 80). Refleksje nad emocjami w dostępnych pracach filozofa ewoluują i stają się coraz bardziej istotne w jego późniejszych tekstach. Proponowana przez fenomenologa terminologia związana z interocepcją i emocjami jest złożona. Pojawia się pojęcie uczuć (*Gefühle*), np. wstręt, oraz emocji — jak nienawiść. Pojawiają się także wrażenia zmysłowe (*Empfindung*), czyli odczucia cielesne, stanowiące fizyczną bazę aktów uczuciowych, oraz nastroje (*Stimmung*), np. melancholia (ibid., 76–81). Emocje Husserl traktował jako specyficzne „zabarwienie percepcji” (ibid., 81). Filozof w swoich rozważaniach najwięcej uwagi poświęca problematyce intencjonalności tych zjawisk. Czucia cielesne, w tym odczucia interoceptywne, jak np. pocenie się rąk, stanowią hyletyczne podłoże emocji, takich jak strach. Czucia te, zdaniem Husserla, nie stanowią aktów intencjonalnych, stają się intencjonalne dopiero wtedy, gdy przybierają formę aktu emocjonalnego, który odnosi się do określonego obiektu.

Według Merleau-Ponty’ego emocje i nastrój podmiotu otwierają go na otaczający świat (MERLEAU-PONTY 1999, 28). Doświadczenie rzeczywistości jest intersubiektywne i zależy od nastroju podmiotu. Sfera emocjonalności, intencjonalności czy nadawania sensu stanowi dynamiczny układ między cielesnie doznającą jednostką a światem. Ciało, według autora, jest afektywne, doznające wewnątrznie, a nie zewnątrznie — np. to mój brzuch czuje ból, a nie o nim informuje. Dzięki sferze ekspresji w tańcu, poprzez jego ruch i gesty możliwy jest dostęp do fenomenalnej treści emocji.

Ze względu na specyficzny rodzaj praktyki ruchu Gaga ucieleśnienie emocji w ruchu tanecznym z perspektywy fenomenologii uzyskuje nowe spojrzenie. Fenomenologiczne analizy ciała i ruchu, analiza teorii dynamiki sił (*force dynamics*) oraz jej ujęcie z perspektywy badania emocji mają zastosowanie do analizy języka ruchu Gaga. Niniejszy tekst jest próbą ukazania na podstawie powyższych teorii, w jaki sposób „ukryte” emocje w werbalnych wskazówkach ruchu Gaga są interpretowane oraz ruchowo wyrażane przez tancerzy, którzy w swojej pracy ściśle skupiają się nad dynamicznymi aspektami ruchu. Tancerze Gaga, przenosząc jakości związane z dynamiką emocji na ruch ciała, uzyskują nowatorskie ruchy taneczne. Takie ujęcie problemu emocji w tańcu stanowi nowe pole badawcze dla filozofów i kognitywistów traktujących o poznaniu ucieleśnionym (*embodied cognition*), ale także dla badaczy tańca zajmujących się nie tylko teorią, ale i aspektami praktycznymi.

KONCEPCJA CIAŁA W FENOMENOLOGII EDMUNDA HUSSERLA

Poszukiwania związku między emocjami, ruchem i dynamiką zaczęły od zagadnień związanych z fenomenologią ciała, które stanowią ważne podłoże rozważań nad ruchem tanecznym. Fenomenologia rozumiana jako nurt filozoficzny została zainicjowana na początku XX wieku przez Edmunda Husserla. Zgodnie z koncepcją filozofa fenomenologia polega między innymi na „powrocie do rzeczy samych”, czyli tym, co bezpośrednio dane. Główną metodą fenomenologii jest redukcja (*epoché*), która oznacza wzięcie pewności na temat istnienia realnego świata „w nawias” w celu dotarcia do istoty (*eidos*) rzeczy oraz uzyskania bezpośredniego poznania w postaci czystej świadomości.

Ciało stanowi ważny temat fenomenologii Husserla. Interakcje człowieka ze środowiskiem, spostrzeżenia, sądy czy uczucia mają związek z doznawaniem ciała, stanowiącym warunek konieczny poznania. Jak pisze Husserl: „We wszelkim doświadczeniu obiektów, które są rzeczami przestrzennymi «współlistnieje przy tym» ciało jako narząd spostrzegania doświadczonego podmiotu” (HUSSERL 1974, 203–204).

Husserl wyróżnia dwa wymiary ciała: *Körper* oraz *Leib*. *Körper* jest ciałem przedmiotowym, fizykalnym oraz zewnętrzną podstawą cielesności jako takiej — jej przestrzennym wymiarem. *Leib* to ciało doznawane podmiotowo, wyrażające wewnętrzne doznania podmiotu, wewnętrzny „punkt widzenia”. Ciało żywe (*Leib*) jest wyjaśniane poprzez odniesienie do ciała przedmiotowego, cielesnej bryły (*Körper*), która stanowi jedynie jednostkę konstytuującą się w ramach rzeczywistego doświadczenia jako wytwór zmysłowości. Ciało żywe nie jest postrzegane statycznie jak ciało fizyczne. Jest „dynamicznym samoprzejawianiem się ciała” (POKROPSKI 2013, 41). Ciało w filozofii Husserla może być rozumiane dwojako: podmiotowo oraz przedmiotowo. Filozof traktuje ciało jako podmiot poznający siebie samego i otaczający świat oraz jako obiekt odbierający bodźce ze świata. Husserl zauważa, że poznanie ciała jest możliwe jedynie dzięki wrażeniom zmysłowym:

Ciało, naturalnie, jest także widziane jak każda inna rzecz, ale ciałem staje się ono tylko przez to, że jakby włożone są w nie wrażenia [powstające] przy dotykaniu, włożone są w nie wrażenia bólu itd., krótko mówiąc, przez zlokalizowanie [w nim] wrażeń jako wrażeń. (HUSSERL 1974, 214)

Cieleśność stanowi pewnego rodzaju pole wrażeń (*Empfindungsfelder*). Dzięki wrażeniom zlokalizowanym w ciele ciało może być traktowane przez człowieka jako „moje”. Ciało podmiotu jest narzędziem woli — władane przez podmiot wedle uznania jest punktem centralnym poznania. Jak pisze Husserl w *Medytacjach kartezjańskich*:

Moje ciało jest jedynym obiektem, w którym bezpośrednio i wedle własnego uznania władam (*schalte und walte*), rządząc w szczególności każdym z jego narządów (*Organe*) – [właśnie] na drodze kinestetycznych ruchów (*kinästhetisch*) dotykania [moimi] rękami, patrzenia [moimi] oczami, realizuję i mogę zawsze na nowo podejmować akty spostrzegania [...]. (HUSSERL 1982, 141)

Dzięki kinestezom są możliwe operacje na przedmiotach (np. przesuwanie czy popychanie). Dzięki nim za pośrednictwem ciała zachodzi działanie przyjmujące modus „Czynię”.

Husserl odchodzi od kartezjańskiego prymatu widzenia i stwierdza, że ciało żywe jest doświadczane, a przez to konstytuowane przede wszystkim poprzez zmysł dotyku. Husserl podkreśla wyjątkową dla modalności dotykowej dwoistą naturę doznawania ciała, tzw. podwójne ujęcie (*ibid.*, 208–209) — może być ono jednocześnie czującym i odczuwającym. Ta specyficzna dwuaspektowość, polegająca na wzajemnym uzupełnianiu się i zachodzeniu w tym samym czasie dwóch rodzajów doświadczania odróżnia zmysł dotyku od innych zmysłów.

Husserl odchodzi również od tezy swojego nauczyciela Franza Brentano o intencjonalności każdego przeżycia psychicznego. Według Husserla nie wszystkie przeżycia psychiczne przyjmują intencjonalny charakter (POKROPSKI 2012, 2). Intencjonalność pojawia się, zdaniem Husserla, gdy coś skieruje na siebie naszą uwagę. Same dane wrażeń nie są nacechowane intencjonalnie. Czucia cielesne, np. interoceptywne, same w sobie nie są intencjonalne. Dopiero konkretne akty emocjonalne odnoszące się do konkretnych obiektów stają się aktami intencjonalnymi. Husserl zwraca uwagę na hyletyczne podłoże emocji — to cielesne czucia informują o konkretnych fenomenach emocjonalnych. Jak zaznacza, sama świadomość jest powiązana w pewien sposób z ciałem poprzez swoje hyletyczne podłoże (por. HUSSERL 1974, 217).

Jak zauważa Marek Pokropski, dotyk wraz z motoryką stanowią w fenomenologii Husserla podstawę doświadczeniową rzeczy materialnych oraz przestrzeni. W percepcji przestrzeni ciało pełni funkcję punktu odniesienia, tzw. punktu zero (*Nullpunkt*), względem którego konstytuowane są zależ-

ności, jakie zachodzą między elementami otoczenia (*Lebenswelt*): góra-dół, przód-tył czy prawo-lewo, a także relacje blisko-daleko oraz tu-tam (POKROPSKI 2013, 41). Husserl zaznacza, że traktowanie ciała jako punktu zerowego powinno być rozumiane dynamicznie. Poruszające się ciało, zmieniając położenie, przekształca również wygląd otoczenia i przedmiotów. Ruch stanowi ważny aspekt doświadczania żywego ciała. To w kinestezie są podejmowane akty spostrzegania, gdzie owe kinestezy zachodzą w modus „Czynię” i podlegają prawom „Mogę” (por. HUSSERL 1982, 141). Poprzez czynne spostrzeganie jest doświadczany otaczający świat oraz własne ciało żywe. Kinestezą jest opisywana jako związek między „subiektywnie wykonywanym ruchem a sposobem, w jaki zjawiają się przedmioty” (HUSSERL 1991, XXVIII; cyt. za: PRZYBYLSKI 2015, 62). Podejmując aspekt ruchu, Husserl odnosi się do fenomenologicznego przedstawienia przestrzeni za pomocą dwóch cech: wypełnienia (poprzez rozciągłość „tu” określanej jako kształt) oraz egocentryczności, która opiera się na zorientowaniu na podmiot oraz determinacji kinestetycznej skierowanej na rozpoznanie relacji przestrzennych. Przestrzeń jest dostępna zawsze dzięki ruchowi (ibid., 154). Przestrzeń jest percypowana oraz konstytuowana przez ruch, dzięki czemu możemy postrzegać rozciągłość obiektów w świecie. Dzięki doświadczaniu przestrzeni poprzez ruch możliwe jest uchwycenie różnych cech przedmiotów. Poprzez różne modalności zmysłowe są percypowane takie cechy obiektów, jak kształt, kolor, zapach, temperatura, faktura itp. Dzięki zdolności do operowania ruchem (przechylenia, obracania itp.) w celu zmian położenia ciała lub obiektów możliwe jest postrzeganie ich z różnych perspektyw, czyli — jak pisze Husserl — „różnorodności zjawień się” (por. HUSSERL 1991, XXVIII, cyt. za: PRZYBYLSKI 2015, 64). Wszystkie schematy percepcyjne, tworząc warstwy zmysłowe: dotykową, węchową, słuchową, wzrokową, smakową, są scalane na drodze percepcji, tworząc ujednolicony, rozciągły przestrzennie obiekt.

Marek Pokropski zaznacza, że Husserl zwraca również uwagę na pewne „uporządkowanie” wrażeń kinestetycznych (por. POKROPSKI 2013, 102). Ruch jest naturalny, często automatyczny i przedrefleksyjny, dlatego też na ogół staje się niewidoczny dla naszej świadomości. Na przykład, sięgając po coś, zauważamy ruch ręki, ale nie zwracamy już uwagi na pochylenie ciała czy jego przemieszczenie w przestrzeni i w stosunku do obiektu. W ramach fenomenologii istnieją dwa rodzaje konstytuowania się przestrzeni: procesy, które prowadzą do powstania przestrzeni wizualnej, w których biorą udział kinestezy, oraz procesy pozwalające na pojawienie się

naocznej przestrzeni jako pierwotnie przestrzeni zorientowanej względem „Ja” postrzegającego. Dzięki odczuwaniu na wyższym poziomie naocznej przestrzeni obiektywnej dochodzi do konstytuowania się ciała. Następuje przejście ze schematyczności na refleksyjność. Ciało zajmujące miejsce w przestrzeni jest pewnym „Tutaj”, natomiast inne ciała ujawniają się w modusie „Tam”. „Tutaj” i „Tam” odnoszą się do siebie, „Tam” jest zawsze określone przez „Tutaj” (FRANCK 2017, 158). Przez rozróżnienie „Tutaj” i „Tam” Husserl zwraca uwagę na rozróżnienie dwóch ciał: ciało świadome „Tutaj” jest świadome ze względu na dynamikę relacji z ciałem „Tam”.

Problematykę zagadnienia ciała rozwijał, inspirując się fenomenologią Husserla, francuski filozof Maurice Merleau-Ponty. W *Fenomenologii percepcji* przeprowadził analizy, które wpłynęły na współczesną myśl filozoficzną i kognitywistyczną.

MOTORYCZNOŚĆ W FENOMENOLOGII MAURICE’A MERLEAU-PONTY’EGO

Ucieleśnienie odgrywa kluczową rolę w rozważaniach Maurice’a Merleau-Ponty’ego, fenomenologa, który czerpał inspirację od Edmunda Husserla oraz Martina Heideggera. W *Fenomenologii percepcji* Merleau-Ponty traktuje ciało jako źródło doświadczenia świata. Ta myśl stanowi centralny punkt jego rozważań. Doznawanie ciała jest rozumiane jako: (1) doznawanie własnego ciała przez podmiot; (2) doznawanie ciała innego; (3) doznawanie ciała samego, czyli przez nie samo (bez świadomości podmiotowej), w znaczeniu odbierania „doznawania”. Doznawanie poprzez ciało własne jest nie tylko nierozzerwalnym elementem percepcji, ale także poprzez działanie, ruch stanowi dynamiczną całość „bycia w świecie” oraz sposób posiadania świata. Motoryczność ciała sprawia, że rzeczy pod naszymi rękami i przed naszymi oczami zaczynają istnieć w naszej percepcji (MERLEAU-PONTY 2001). Ruch czy — jak pisze Merleau-Ponty — sam gest, przyjmuje różną modalność ruchu. Jedna z nich ogranicza się do podstawowych, automatycznych gestów, które są konieczne w życiu codziennym (np. otwieranie drzwi). Kolejna forma ruchu, występująca w tańcu, polega na wykorzystywaniu pierwotnych gestów, przechodząc z ich sensu właściwego do przenośnego, tworząc „nowe jądro znaczeń” (MERLEAU-PONTY 2001, 166). W *Fenomenologii percepcji* autor pisze:

Motoryczne doświadczenie naszego ciała nie jest szczególnym przypadkiem poznania; stanowi sposób docierania do świata i przedmiotu, „praktognozję”, którą trzeba uznać za oryginalną i chyba źródłową postać egzystencji. (MERLEAU-PONTY 2001, 160)

Motoryczność ciała stanowi warunek percepcji, którą Merleau-Ponty nazywa, za Abrahamem Antonem Grünbaumem, „praktognozą”, oznaczającą związek między poznaniem a działaniem, którego analizy są kontynuowane we współczesnych koncepcjach enaktywistycznych (NOË 2004). Autor *Fenomenologii percepcji* uznaje motoryczność za źródłową postać egzystencji i sposób docierania do świata. Jego zdaniem ciało jest usytuowane w świecie, a jego rozumienie przejawia się poprzez motoryczność. Motoryczność człowieka wyraża zjednoczenie ciała i duszy oraz sensu, jaki nadajemy swojemu istnieniu. Merleau-Ponty definiuje ludzką intencjonalność ruchową jako „świadomość przejawiającą się źródłowo nie jako «myślę, że», ale jako «mogę»” (MERLEAU-PONTY 2001, 157). W tym podejściu nawiązuje do wspomnianych wcześniej rozważań Husserla na temat modusów kinestez „Czynię” oraz „Mogę”.

Merleau-Ponty, cytując Kurta Goldsteina, wyjaśnia, że przestrzeń, w której podmiot wykonuje ruchy, nie jest „pusta”. Stanowi ona tło, które dla podmiotu jest określane przez ruch. Pomiędzy ruchem i przestrzenią zachodzą zatem ścisłe relacje i „[...] są tylko sztucznie wyodrębnionymi elementami jednej całości” (GOLDSTEIN 1923, cyt. za: MERLEAU-PONTY 2001, 157). Dzięki zdolności odczuwania przestrzenności (a dokładniej dzięki zmysłowi propriocepcji) wiemy, gdzie się znajduje nasze ciało i jak możemy nim poruszać. Jak zauważa Einav Katan-Schmid, w tańcu przestrzenność jest zazwyczaj projektowana niż dana (KATAN-SCHMID 2017, 283). Z tego powodu akt tańca wymaga świadomego fizycznego zaangażowania się w wyobrażoną przestrzeń, w której ciało uczestniczy w wyimaginowanym świecie. Katan-Schmid przytacza refleksje Merleau-Ponty’ego, który twierdzi, że akt projekcji ruchów, „bycia-ku-rzeczy” integruje wyobrażenia z fizycznym poziomem intencjonalności motorycznej.

Merleau-Ponty wyróżnia dwa rodzaje ciał: obiektywne (*corps objectif*) oraz zjawiskowe (*corps fenomenal*). Ciało obiektywne, przyjmujące sposób bycia rzeczy, jest ciałem fizycznym. Ciało zjawiskowe (inaczej fenomenalne) odnosi się natomiast do własnego „ja”, do ciała-podmiotu, które jest zdolne do tworzenia znaczeń i ekspresji. Według Merleau-Ponty’ego ciało jest, podobnie jak w fenomenologii Husserla, samozwrotne — może być zarazem dotykającym i dotykany. Aktywnie doznające ciało stanowi warunek

obecności w świecie, pozostając zarazem przezroczyste i niezauważalne w akcie poznawania. Jest ono „punktem widzenia na świat” (MERLEAU-PONTY 2001, 166 i 88).

To spojrzenie Merleau-Ponty’ego na ciało obiektywne i zjawiskowe ma swoje zastosowanie w interpretacji języka ruchu Gaga. W praktyce Gaga ciało obiektywne, będące fizyczną bazą i rodzajem rusztowania, ale i źródłem wiedzy o świecie, przenika się z ciałem zjawiskowym, tworząc w tańcu unikatowe ruchy. To dzięki różnym osobistym doświadczeniom, a także indywidualnej wiedzy deklaratywnej i proceduralnej tancerze w wieloraki sposób ruchowo interpretują instrukcje choreografa. Zarówno wiedza o świecie, jak i różniąca się pod względem zaawansowania proceduralna wiedza taneczna wpływają na rozumienie i ruchowe przedstawienie choreograficznych wskazówek. Ze względu na szerokie spojrzenie Merleau-Ponty’ego na ciało i jego motorykę analizy fenomenologiczne mają zastosowanie w badaniu języka ruchu Gaga.

Rozważając cielesne doświadczanie świata, Merleau-Ponty wprowadza pojęcie schematu cielesnego (*schéma corporel*), które — jak zaznacza — jest pojęciem wieloznacznym. Schemat cielesny rozumie on jako „streszczenie naszego cielesnego doświadczenia, które może wyjaśniać i nadawać znaczenie percepcji wewnętrznej oraz percepcji samego siebie w danej chwili” (ibid., 117). Według filozofa schemat informuje o zmianie pozycji różnych części ciała wywołanych poprzez ruch, mówi o wpływie różnych bodźców na ciało, zestawia również ogólne ruchy złożonych gestów oraz tłumaczy wrażenia kinestetyczne na język wizualny ciała (ibid., 118). Inna definicja schematu cielesnego określa go jako „globalne uświadomienie mojej pozycji w świecie międzysmysłowym, «postać» w sensie *Gestalt-psychologie*” (ibid.). Schemat cielesny w tym ujęciu określa czasowo-przestrzenną oraz sensomotoryczną jedność ciała. Schemat cielesny jest określany przez psychologów jako dynamiczny — poprzez schemat cielesny ciało funkcjonalnie odnosi się do konkretnych zadań. Jak pisze autor *Fenomenologii percepcji*:

To, co nazwaliśmy schematem cielesnym, jest właśnie tym systemem równoważności, tym bezpośrednio danym inwariantem, dzięki któremu różne zadania motoryczne dają się natychmiast przekształcić na swoje odpowiedniki. Znaczy to, że ten schemat jest nie tylko doświadczeniem mojego ciała, ale też doświadczeniem mojego ciała w świecie i że to on nadaje motoryczny sens poleceniom werbalnym. (Ibid., 117)

Z jednej strony schemat ciała odnosi się do postawy, motoryki ciała, których modyfikacja jest wykorzystywana w procesie intencjonalnego działania. Z drugiej strony schemat ciała obejmuje świadomość ciała, która jest prerefleksyjna i odnosi się do pewnej formy propriocepcji. Einav Katan-Schmid, filozofka i badaczka języka Gaga, zwraca uwagę, że w instrukcjach Gagi, które nazywa Metaforami Tańca (*Dancing Metaphors*), schemat ciała pełni funkcję integrowania dynamicznych połączeń między wzorcami ruchów, które są już jasne dla ciała, z regulowaniem wiedzy cielesnej. Eksplorując wiedzę o swoim ciele podczas tańca, tancerze zaczynają poszerzać zakresy swoich ruchów. W ten sposób poszerzają swoje taneczne możliwości. W tym procesie schematy cielesne, czyli znane już wzorce poruszania się, kierują ruchem ciała, a jednocześnie są, na skutek interpretacji instrukcji, nieustannie dekonstruowane i rekonstruowane, dzięki czemu powstają nowe rozwiązania ruchowe (KATAN-SCHMID 2017, 288).

Merleau-Ponty nie traktuje działania w świecie tak jak Kartezjusz, wyjaśniający zależności między duszą a ciałem za pomocą metafory okrętu i sternika (DESCARTES 2004, 75). Dla Merleau-Ponty'ego umysł nie jest sternikiem, który porusza ciałem. Ludzka fizyczność jest raczej zjednoczona w całości naszej empirycznej i środowiskowej egzystencji. W ten sposób odczuwanie świata i uchwycenie go w ruchach ciała zastępuje świadome myślenie o tym, jak się poruszać. Wyobrażenie ruchu ma tylko swój początek w obrazie mentalnym ciała, a następnie tworzy i rozwija się z ruchu na ruch prerefleksyjnie. Wyzwaniem dla tancerzy jest zanurzenie się w partyturze tańca, a nie podążanie za nią. Poruszanie się zgodnie z partyturą powinno sprawiać wrażenie, jakby partytura motywowała ciało, a nie jakby ciało wykonywało partyturę (KATAN-SCHMID 2017, 284). Owa partytura nie jest ustaloną choreografią, a czymś w rodzaju podświadomej ścieżki ruchowej. Na tym polega zanurzenie się w „twórczym ruchu chwili” (BLOM i CHAPLIN 1988, x).

Merleau-Ponty wprowadził również rozróżnienie na ruch abstrakcyjny i konkretny. Ruch i tło stanowią, zdaniem tego autora, jednorodną całość: „tło ożywia i niesie ruch w każdym momencie” (MERLEAU-PONTY 2001, 166). Jak pisze Marek Maciejczak, tło dla ruchu konkretnego stanowi dany świat, podczas gdy tło dla ruchu abstrakcyjnego jest konstruowane (MACIEJCZAK 2001, 31). Autor tłumaczy, że oznacza to, iż w żywym doświadczeniu nie występuje najpierw intelektualne uchwycenie znaczenia, a następnie jego przekład na znaczenie motoryczne — jest to raczej pierwotna jedność, system wzajemnie się modyfikujący. Ruch abstrakcyjny

i konkretny różnią się również kierunkiem. Ruch abstrakcyjny jest kierowany od środka, nie ogranicza się do danej sytuacji, zachodzi w przestrzeni wirtualnej w skonstruowanym tle, co Merleau-Ponty nazywa projekcją. Natomiast ruch konkretny jest dośrodkowy i nawiązuje do obecnej sytuacji i jej aktualnego tła (ibid., 31–32).

Ruch konkretny jest skierowany na określone zadanie (np. chwytanie za kubek), natomiast ruch abstrakcyjny, oparty na symbolizacji, obiektywizacji i projekcji (ibid., 33). Zdolność schematu ciała do realizacji znaczenia psychologicznego ukazuje złożone psychofizyczne aspekty motoryki, w których „każdy ruch jest nierozzerwalnie ruchem i świadomością ruchu”. Dwie warstwy ruchu i świadomości ruchu są też charakterystyczne dla wspomnianych już Metafor Tańca (*Dancing Metaphors*) w języku Gaga:

Schemat ciała musi radzić sobie z jasną intencją, a nie z pustą przestrzenią. Z tego powodu tancerze koncentrują się na odczuciu tańca i podążaniu za swoimi cielesnymi odczuciami podczas ich rozwijania. Projekcja-na-rzeczy staje się więc samo odnosząca się i obejmuje partyturę tańca jako metaforę, która polega na zaangażowaniu całego ciała w ożywienie linii tańca. (KATAN-SCHMID 2017, 285)

Podczas interpretacji instrukcji Gagi powstaje u tancerzy pewna intencja ruchu, która zmienia ich schemat ciała. Owa intencja funkcjonuje nieustannie „w tle”. Projekcja danego tematu prowadzi do nadawania nowych sensów, które budzą pewne odczucia, a te z kolei budzą kolejne.

Według Merleau-Ponty’ego motoryczność podmiotu konstytuuje sens wyłaniający się na skutek interakcji ucieleśnionego podmiotu z otoczeniem. Autor cytuje Grünbauma:

Już motoryczność w stanie czystym posiada elementarną zdolność nadawania sensu (*Sinngebung*). Nawet jeżeli potem myślenie i percepcja przestrzeni wyzwalają się z motoryczności i z bycia z przestrzenią, to aby można było przedstawić sobie przestrzeń, trzeba najpierw wejść do niej swoim ciałem, które dostarcza nam pierwotnego modelu transpozycji, równoważności, identyfikacji tworzących z przestrzeni system obiektywny i pozwalających naszemu doświadczeniu stać się doświadczeniem przedmiotów, otworzyć się na ‘byt-w-sobie’. Motoryczność jest sferą pierwotną, w której rodzi się sens wszystkich znaczeń (*der Sinn aller Signifikationen*) w obszarze przestrzeni przedstawianej. (GRÜNBAUM 1930, 386-392, cyt. za: MERLEAU-PONTY 2001, 162)

Ciało jest tu traktowane jako warunek pojawienia się intencji znaczeniowej w postaci gestu (tzn. pewnego przejawu sensu) oraz jako warunek przyporządkowania intencji znaczeniowej — znaku do tego gestu. Znak jest

tu rozumiany jako przekaz znaczenia w semiotycznym sensie. W swoich rozważaniach Merleau-Ponty pojęcie gestu łączy z ekspresyjnością oraz intencjonalnością, rozumianą jako manifestacja sensu. Filozof traktuje gesty jako przejaw motoryki ciała związany z orientacją ciała w przestrzeni. Wtórnie gest jest ujmowany jako gest językowy, który ukierunkowuje nasze myślenie oraz działanie. Pierwotnie zatem gest jest nośnikiem znaczenia.

Fenomenologia Husserla i Merleau-Ponty'ego i ich podejście do cielesności znajduje współcześnie uznanie i jest kontynuowana w aktualnych rozważaniach filozofów. Dla dalszych analiz na temat ruchu istotnym aspektem ich myśli filozoficznej jest zagadnienie dynamiki ruchu, która ma kluczowe znaczenie nie tylko dla konstytuowania się „ja” w przestrzeni, ale także dla filozoficznych rozważań nad emocjami w ruchu tanecznym. Emocje w tańcu są ściśle związane z aspektem dynamiki ruchu. Dynamika ta przejawia się zarówno na poziomie mentalnym (rozumienia i konceptualizowania emocji), jak i ruchowym.

DYNAMIKA RUCHU W FENOMENOLOGII EDMUNDA HUSSERLA I MAURICE'A MERLEAU PONTY'EGO

Jak pisze Marek Pokropski, poprzez dynamikę doznawania cielesnego bycia w świecie przejawia się tzw. Husserlowska „żywa terażniejszość” podmiotu. Owa dynamika ciała sprawia, że podmiot ma świadomość obecności w świecie. Dynamika może się przejawiać zarówno w świecie obiektywnym, jak i fenomenalnym — np. zjawisko fantomowej ręki pokazuje, że doznawanie obecności ciała jest związane ze świadomością ciała fenomenalnego. Podmiot w tym przypadku ma świadomość posiadania, odczuwania, poruszania ręką, która w świecie rzeczywistym nie istnieje. Jak zauważa autor, wskazuje to na pewną niekoherencję zjawisk obiektywnych z fenomenalnymi, ale również na istotę aspektu dynamiczności ciała w kontekście świadomości „bycia w świecie” (POKROPSKI 2013, 102 i 153–154).

Dynamiczne odniesienie ciała do otoczenia przejawia się również według Merleau-Ponty'ego w formie spontanicznych schematów ciała. Te „programy motoryczne” (ibid., 106), choć często bezrefleksyjne, nieuświadomiane w sposób dynamiczny, odnoszą się do danych sytuacji. Wykonując podstawowe czynności życia codziennego, ciało podmiotu zajmuje dynamiczną postawę wobec otoczenia bez większego skupienia i namysłu. Pokropski pisze:

Wydaje się, że pierwotna pasywność dialektycznie połączona jest ze swoistą nieegologiczną aktywnością, zawiera w sobie specyficzną dynamikę. Każde pobudzenie jest bowiem pobudzeniem *mojego ciała*, a więc, po pierwsze, jest zależne od cielesnej motoryki i aktualnego usytuowania w świecie (każde doznanie jest, by tak się wyrazić, sprofilowane do *mojego ciała*), a po drugie, jest samopobudzeniem – czuciem siebie (w ruchu, w reakcji emocjonalnej itp.). (Ibid., 165)

Dzięki temu jest możliwe poznanie specyficznego dynamizmu doznań zmysłowych. Husserlowskie *hyle*, czyli doznania zmysłowe, zakłada kinestetykę oraz reakcję afektywną. Odczuwanie ciała zachodzi na różnych poziomach: propriocepcji (odczuwania ciała w przestrzeni), interocepcji (odczuwania wewnątrzcielesnego), kinestetyki (odczuwania ciała w ruchu) oraz na poziomie emocjonalnym, który jest związany z odczuciami interoceptywnymi. Stany afektywne mogą przenikać się płynnie, być zatrzymywane przez inne stany, zmieniać swoje natężenie, intensyfikować lub wygaszać. Husserl w swoich rozważaniach zwraca uwagę na dynamikę w doznawaniu wrażeń zmysłowych, które są motywowane przez ruch ciała, a co za tym idzie — przez wrażenia kinestetyczne. Rozważania Husserla na temat kinestetyki obejmują dynamikę zmian percepcji w kontekście ruchu ciała. Różne konfiguracje kinestez wpływają na odbiór danych zmysłowych.

Propriocepcja, interocepcja, kinestetyka oraz odczuwanie emocji towarzyszy również tancerzom w procesie improwizacji tanecznej. Koncentracja na fizycznych aspektach i dynamice oraz zrozumienie ich możliwości kształtowania to właśnie wyzwania, z jakimi mierzą się tancerze podczas tańca (MANNING 2012). Taka praktyka ciągłego patrzenia na ciało poprzez stałe śledzenie jego budowy i dynamiki przypomina fenomenologiczną *epoché*, która jest postawą, jaką według Husserla fenomenolog może zdobyć dzięki stałej praktyce obserwacji świata.

Dynamika to kluczowa jakość ruchu odnosząca się do emocji w tańcu. Szybkość, natężenie, siła oraz inne jakości wykonywanego ruchu niosą z sobą emocjonalne znaczenie, które może być odczytywane przez widza. Metaforyczne wskazówki w formie instrukcji języka Gaga zawierają wiele określeń odnoszących się do dynamiki, które motywują tancerzy do eksploatacji różnych jakości ruchowych. Dlatego też, ze względu na wiele odniesień do dynamiki ciała, fenomenologiczne analizy są korzystne dla badań dynamiki ruchu tanecznego, a tym bardziej dla analiz języka metaforycznego. W dalszych rozważaniach podejmę próbę odpowiedzi na pytanie, jaką rolę odgrywa konceptualizacja dynamiki ruchu w interpretacji emocji w izraelskiej praktyce ruchu Gaga.

EMOCJE W JĘZYKU RUCHU GAGA

Gaga to język ruchu stanowiący unikatowy system komunikacji między instruktorem a tancerzami. Opiera się on na werbalnych wskazówkach, które mają pobudzać wyobraźnię do kreowania nowych ruchów. Gaga polega na improwizacji ruchowej, w której celem jest przekraczanie własnych schematów cielesnych. Język ten, jak już wspomniano, stworzył izraelski choreograf Ohad Naharin w 1987 r. (IGNACZAK [s.d.]).

W samej nomenklaturze Gagi emocje nie uwidaczniają się wyraźnie, lecz są istotne dla społeczności ją praktykującej i funkcjonują na ukrytym poziomie komunikacji między instruktorem a tancerzami. Pojawiają się one implicytnie w instrukcjach proponowanych przez „instruktorów nastroju” (por. KATAN-SCHMID 2018, 113) i są traktowane jako ukryte sygnały oraz zasoby informacji używane w ruchowej interpretacji tancerzy. Wskazówki ukierunkowują ruch tancerzy, intensyfikując zmysłowe poszukiwania. Z tego powodu instrukcje Gagi są definiowane jako środki do kierowania nastrojem. Jak zauważa Einav Katan-Schmid (ibid., 89), techniczne narzędzie kierowania nastrojem ukazuje fenomenologiczny trzon Gagi. Choć emocje nie pojawiają się dosłownie w instrukcjach, stanowią materiał roboczy dla tancerzy. Tancerze praktykujący Gagę są nastawieni na ich ruchową eksplorację i poszukiwanie nowych rozwiązań ruchowych.

Funkcjonujące w filozofii umysłu koncepcje ucieleśnienia (LAKOFF i JOHNSON 2010) oraz enaktywizmu (NOË 2004) traktują emocje jako ucieleśnione oceny, które biorą udział w procesie nadawania sensu. Husserl w swojej fenomenologii ciała i rozważaniach nad intencjonalnymi aktami emocjonalnymi również zwracał uwagę na aspekt wartościowania, a dokładniej percepcji wartości (*Wertnehmung*) (POKROPSKI 2013, 282). Te ucieleśnione oceny pomagają tancerzom „zabarwiać” w odpowiedni sposób swoje ruchy taneczne. Kiedy tancerze rozumieją swoje emocje, przekształcają je w ruchową aktywność, dostosowując intencjonalnie jakości ruchowe. Owe jakości ruchowe przyjmują różną formę dynamiki. W zależności od badanych cielesnie emocji natężenie, kierunki, szybkość ruchu różnią się. Tancerze przenoszą uwagę z treści mentalnej emocji (w postaci wspomnień, cielesnej wiedzy, wiedzy deklaratywnej) na ich fizyczne aspekty w postaci jakości ruchowych. Precyzyjna artykulacja ruchu wymaga koordynacji działań między odczuciami cielesnymi a intencjonalnością. Ta procedura wymaga wysokiego stopnia koncentracji. Tak więc taniec nie jest traktowany tylko jako wysiłek fizyczny, ale także jako wysiłek umysłowy. Nastrój tancerza i wewnętrzne emocje, które

ewoluują w trakcie tańca, mogą wspierać lub utrudniać procesy percepcyjne. W Gadze tancerze świadomie studiują swoje emocje w ruchu, zamiast pozwalać im odwracać uwagę. Tancerze zwiększają uwagę somatyczną, dokonując selekcji bodźców zewnętrznych oraz płynących z ciała, dostrajając do nich swoje ciało, pracując zgodnie z aktualnym obrazem ciała, pomijając nieistotne aspekty. Taka praca nad mentalno-cieleśną koncentracją przypomina fenomenologiczną metodę brania świata w nawias. Wymagane jest zajmowanie się tu i teraz tylko tym, co ruch dostarcza, oraz wiedza na temat tego, jak nim kierować, która pochodzi z doświadczenia cieleśnego świata, ale i z wiedzy proceduralnej — technicznej wiedzy tanecznej.

W Gaga takie instrukcje, jak „zamień wysiłek w przyjemność!” czy „odpuść!”, są wyraźnymi wskazówkami organizowania emocji podczas praktyki ruchowej. Rozwijają wiedzę, która umożliwi tancerzom kierowanie i radzenie sobie z dynamiką fizyczną i psychologiczną. Tancerze uczą się afektywności i związanej z nią zmianami energii cieleśnej i psychicznej w procesie kształtowania ruchu. Emocje wywołują specyficzną dynamikę ruchu, którą kierują tancerze. Kolejna część artykułu jest poświęcona analizie wybranych instrukcji pochodzących z języka ruchu Gaga w kontekście rozważań nad teorią dynamiki sił i emocjami.

DYNAMIKA SIŁY, METAFORA I EMOCJE W JĘZYKU GAGA

Wiele instrukcji języka Gaga, oprócz tego, że pośrednio nawiązuje do emocji, nawiązuje również do różnych cech zagadnienia siły. Teoria dynamiki sił (*force dynamics*) oraz jej interpretacja przez Zoltána Kövecsesa w kontekście emocji ma swoje zastosowanie w analizach języka Gaga. Kövecses zauważył, że większość metafor pojęciowych używanych do konceptualizacji emocji wiąże się z pojęciem siły. W swoim artykule „Force dynamics, conceptual metaphor theory, emotion concepts” (KÖVECSES 2020) Kövecses proponuje ogólną konceptualizację emocji na podstawie metafory EMOCJE TO SIŁA. Do wyjaśnienia tej koncepcji autor używa pojęcia dynamiki sił (*force dynamics*) Leonarda Talmy’ego (TALMY 1987). Jest to koncepcja odnosząca się do sił oddziałujących na byty. W ramach tej teorii wymienia się dwie jednostki siły: Agonistę, jednostkę silniejszą, która odpowiada za działanie, i Antagonistę, jednostkę słabszą, która jest nieaktywna. W kontekście emocji doświadczanych przez działającego, w tym poruszającego się,

także tańczącego człowieka, możemy wyróżnić przyczynę, która skłania go do odczuwania emocji, i emocję, która powoduje wywołanie pewnej reakcji. Emocja jest konceptualizowana jako silny byt, który wytwarza pewien rodzaj działania. W ten sposób konceptualizujemy emocje jako jeden z najbardziej podstawowych schematów wyobraźniowych — schemat SIŁY, w którym dwa silne byty wchodzi w interakcję. Kövecses twierdzi, że najbardziej podstawowym elementem naszego rozumienia emocji jest wzorzec dynamiki siły, który wywodzi się z wczesnych doświadczeń przedkonceptualnych i który jest stale wzmacniany w naszym codziennym życiu.

Badając problematykę emocji, Kövecses odnosi się do specjalnego rodzaju metafory konceptualnej — metafory strukturalnej, zaproponowanej przez Lakoffa i Johnsona w znanej książce *Metafory w naszym życiu* (LAKOFF i JOHNSON 2010). Istotą metafor konceptualnych jest rozumienie pojęć w kategoriach innych pojęć. W metaforze konceptualnej domena źródłowa (ang. *source domain*) jest odwzorowywana w domenie docelowej (ang. *target domain*). Dzięki zrozumieniu domeny źródłowej, która jest wyraźna i klarowna, można prawidłowo odczytać znaczenie domeny docelowej, która jest abstrakcyjna i jej znaczenie jest rozmyte.

W metaforze strukturalnej jedno pojęcie nadaje metaforyczną strukturę drugiemu. Kövecses odnosi się do metafory PRZYCZYNY TO SIŁY i proponuje zamianę pierwszego członu z pojęcia przyczyny na pojęcie emocji, co pozwala zastosować ramę dynamiki sił (*force dynamics*) do domeny emocji (KÖVECSES 2000, 9). Przyczyna, czyli pewna emocja, skłania podmiot do odczuwania emocji, a ta emocja powoduje, że podmiot wywołuje pewną reakcję. Kövecses przedstawia tę zależność w sposób schematyczny: (1) przyczyna prowadzi do emocji podmiotu, (2) emocja zaś podmiotu prowadzi do jego reakcji (KÖVECSES 2020, 4). Agonistą jest tutaj jaźń podmiotu, której tendencja siły jest słabsza od Antagonisty, czyli przyczyny emocji. Przykładowe metafory wymieniane przez Kövecsesa, które ukazują zależność dynamiki siły w koncepcji emocji to:

- EMOCJA TO PŁYN W POJEMNIKU (wypełniony emocjami)
- EMOCJA TO CIEPŁO/OGIEŃ (rozpalony emocjami)
- EMOCJA JEST NATURALNĄ SIŁĄ (być przytłoczonym emocjami)
- EMOCJA JEST SIŁĄ FIZYCZNĄ (być uderzonym emocją)
- EMOCJA JEST RZĄDZĄ (być rządzony przez emocję)
- EMOCJA JEST PRZECIWNIKIEM (być pokonanym przez emocję)
- EMOCJA JEST ZNIEWOLONYM ZWIERZĘCIEM (odpuścić, uwolnić emocję)
- EMOCJA JEST SIŁĄ ZMIENIAJĄCĄ LOKALIZACJĘ JAŹNI (być obok siebie z emocjami)
- EMOCJA JEST OBCIĄŻENIEM (być przytłoczonym emocjami). (KÖVECSES 2014, 16–17)

Jak widać, w dużej mierze emocje w potocznym języku i myśleniu są konceptualizowane za pomocą siły. Siła ta występuje w rozmaitych domenach źródłowych, które mają różny charakter. Mark Johnson (1987) rozwijał pojęcie dynamiki sił i wyodrębnił siedem schematów funkcjonowania siły odzwierciedlających jej doświadczenie przez podmiot:

- 1) schemat przymusu (*compulsion*) — siła popychająca, naciskająca
- 2) schemat blokady (*blockade*) — siła wstrzymująca, zmieniająca kierunek wektora ruchu, zatrzymująca
- 3) schemat przeciwdziałania (*counterforce*) — pojedynek dwóch sił o podobnym natężeniu
- 4) schemat odchylenia (*diversion*) — zmiana wektora siły na skutek napotkania innej, mocniejszej siły
- 5) schemat usunięcia ograniczenia (*removal of restraint*) — pozbycie się przeszkody
- 6) schemat przyciągania (*attraction*) — siła przyciągająca, skupiająca uwagę
- 7) schemat możliwości (*enablement*) — schemat ukazujący możliwość oceny zastosowania siły. (JOHNSON 1987, 45–46)

Powyższe schematy ukazują przeróżne kombinacje działania sił, które przejawiają się zarówno w języku, jak i działaniu. Model dynamiki sił wraz z fenomenologicznym ujęciem ciała może mieć również zastosowanie w interpretacji werbalnych instrukcji używanych w języku ruchu Gaga. Fenomeny emocjonalne wyczytywane jako ukryte sygnały we wskazówkach instruktora tworzą na podstawie schematów wyobraźniowych dynamiki sił (*force dynamics*) pewne obrazy mentalne u tancerzy, które w wyniku intencjonalnego działania ruchowego realizowane są improwizacji tanecznej, tworząc nowe frazy taneczne. Poniższe analizy mają na celu praktyczne ujęcie przeprowadzonych wcześniej rozważań i ukazanie, w jaki sposób funkcjonuje w praktyce konceptualizacja emocji u tancerzy Gaga i realizowanie ich w ruchu.

Oprócz kilku podstawowych terminów, takich jak potrząsanie (*shaking*), przepływ (*floating*), Lena (centrum ciała), Biba (odciążenie ciała od kości kulszowych) czy Tashi (poruszanie się ze stopami przyklejonymi do podłogi) (KATAN-SCHMID 2018, 45), nie ma sporządzonego słownika nomenklatury Gagi. Ze względu na owianą tajemnicą całą praktykę Gagi nie ma wielu źródeł ukazujących konkretne kodyfikacje komunikatów tego języka. Poza nielicznie przytoczonymi konkretnymi instrukcjami badacze oraz praktycy Gagi zwracają uwagę na jej oryginalne praktyki — brak luster na sali tanecznej, nietypowe wskazówki, nastawienie na przekraczanie granic

ruchowych. Te wszystkie zasady języka ruchu Gaga mają prowadzić do wykraczania poza schematy cielesne oraz do nowych rozwiązań ruchowych. Analizowane poniżej instrukcje pochodzą z artykułów, blogów oraz prac praktyków Gagi i stanowią przykład interpretacji przejawów rozumienia emocji w tańcu¹.

— *Zamień wysiłek w przyjemność*

Ta instrukcja odnosi się do schematu odchylenia (*diversion*) oraz usunięcia przeszkody. Motywuje tancerza do przekierowania siły związanej z wysiłkiem na pozytywne odczucia związane z przyjemnością. Tę instrukcję można także ująć w metaforze PRZYJEMNOŚĆ TO WYSIŁEK. Stosując metodę interpretacyjną amalgamatu ruchowego (ZARĘBSKA 2019, 99-118), należałoby w dodatkowej przestrzeni konceptualnej amalgamatu, zawierającej metaforyczną treść, umieścić wszelkie jakości ruchowe związane z pojęciem wysiłku — jego natężenie, postać (fizyczna, psychiczna), bodźce, odczucia i emocje, a następnie odwzorować ruchowo. Kontrast emocji pozytywnych i negatywnych związanych z analizowanym przykładem instrukcji prowadzi do tworzenia nowego obrazu ciała² oraz obrazów mentalnych prowadzących do nowych jakości ruchowych.

— *Wyobraź sobie, że twoje żebra zostały uwięzione w klatce, spróbuj ją rozbić*

Ta ruchowa wskazówka nawiązuje do schematu blokady (*blockade*) oraz schematu usunięcia ograniczenia (*removal of restraint*). Odnosi się również do powszechnie znanego schematu wyobraźniowego POJEMNIKA. Ta wskazówka przywodzi na myśl negatywne odczucia związane z walką i uwięzieniem, bezsilnością, ale i siłą napierającą. Ponieważ odnosi się bezpośrednio do ciała oraz do zjawiska fizycznie niemożliwego, schemat ciała pod wpływem zastosowania obrazów mentalnych, ulega zmianie (por. ZARĘBSKA 2021).

¹ Część poleceń pochodzi z bloga Michaela J. Morrisa „Thoughts of Batsheva and Gaga”, <http://morrismichaelj.wordpress.com/2009/02/11/thoughts-on-batsheva-and-gaga> (dostęp: 3.03. 2022), część z pracy magisterskiej Agnieszki Sterczyńskiej *Gaga – nowy rodzaj tańca?*, napisanej w 2014 r. pod kierunkiem prof. Wojciecha Dudzika (Instytut Kultury Polskiej) na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego (https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/1234_56789/9336/A.%20Sterczy%20c5%84ska%20c%20Gaga%20e2%80%94%20nowy%20rodzaj%20ta%20ta%20c5%84ca.pdf?sequence=1&isAllowed=y, dostęp 5.08.2022).

² Pojęcie *obrazu ciała* zostało opisane przez Shauna Gallaghera w książce *How the Body Shapes the mind* (GALLAGHER 2006) i odnosi się do przekonań oraz nastawień emocjonalnych związanych z własnym ciałem.

— *Balony helowe unoszące kolana*

Instrukcja odnosi się do schematu odchylenia (*diversion*) oraz przymusu (*compulsion*). Przeciwna do siły grawitacji siła unoszących balonów może wiązać się z emocją szczęścia, która jest odzwierciedlana w znanej metaforze orientacyjnej SZCZĘŚCIE TO GÓRA, zaproponowanej przez Lakoffa i Johnsona (2010). Siła helowych balonów może być interpretowana także jako zła emocja, podcinająca kolana przejawiająca się w metaforach SMUTEK TO DÓŁ czy ZŁO TO DÓŁ. Taki kontrast interpretacji może prowadzić do ruchowej fuzji, złożonej z różnych, opozycyjnych jakości ruchu.

— *Wyrywanie kości z ciała*

Ta instrukcja najprawdopodobniej większości tancerzy kojarzy się z bólem i negatywnymi emocjami i nawiązuje do schematu przymusu (*compulsion*). Pewna siła wyrywa z ciała kości, co — jak w poprzednim omawianym przykładzie — jest w rzeczywistości mało realistyczne. Owemu wyrywaniu może towarzyszyć ból oraz negatywne emocje. W innej interpretacji tej wskazówki tancerz przekornie może ją rozumieć jako wyraz wolności, walki ze schematami i ograniczeniami ciała.

— *Znajdź wybuchy w ciele, najpierw pojedyncze, potem kilka naraz, aż w końcu niech całe twoje ciało opanują niekontrolowane wybuchy*

Powyższa wskazówka nawiązuje do schematu przymusu (*compulsion*) oraz odchylenia (*diversion*). Dynamika prowadzona jest od środka ciała, co nawiązuje do znanego schematu wyobrażeniowego CENTRUM-PERYFERIE. Siła „wybuchów” w pewnym momencie staje się niekontrolowana. Same emocje towarzyszące interpretacji tej instrukcji mogą być neutralne — wybuchy w ciele byłyby wtedy traktowane bardziej fizycznie, bez udziału bólu; pozytywnie — związane ze wspomnianą wcześniej metaforą orientacyjną SZCZĘŚCIE TO GÓRA, traktujące owe wybuchy jako przejaw radości oraz negatywnie — jako wybuchy gniewu dające ujście pejoratywnym odczuciom.

— *Pozwól ciału się rozplynąć i zebrać z powrotem w całość*

Ta instrukcja przywołuje spokojną dynamikę ruchu, nawiązując do pozytywnych, melancholijnych emocji. Najbliższy ruchowej interpretacji schemat usunięcia ograniczenia (*removal of restraint*) — pewnej siły (w tym wypadku jest nią własne „ja” tancerza), która „trzyma” całe ciało, ale też pozwala mu się rozluźnić. Siła, która zbiera z powrotem ciało w całość, jest motywująca i dynamiczna.

PODSUMOWANIE

Zagadnienie emocji jest szerokim pojęciem, analizowanym przez filozofów, kognitywistów oraz psychologów. Specyficzny rodzaj emocji wyrażanych w tańcu stanowi, ze względu na cielesny charakter ich rozumienia oraz kreatywnego wyrażania, ciekawe pole badawcze w kontekście filozoficzno-kognitywistycznych badań nad poznaniem ucieleśnionym.

Celem niniejszego artykułu było wykazanie, że: 1) emocje, choć nie pojawiają się bezpośrednio w instrukcjach Gaga, stanowią ważny element pracy twórczej tancerza; 2) ich funkcjonowanie, rozumienie i ruchowa interpretacja opiera się na metaforycznym rozumieniu różnych aspektów dynamiki; 3) dla zrozumienia funkcjonowania emocji podczas tańca istotne są fenomenologiczne analizy ciała. Stosując analizę fenomenologiczną, odrzucając powszechne przekonania na temat emocji w tańcu i przyglądając się ich przejawom w praktyce ruchu Gaga z perspektywy teorii dynamiki sił, okazuje się, że zagadnienie dynamiki ciała odgrywa istotną rolę w konceptualizowaniu oraz ruchowej realizacji emocji w tańcu. Rozumienie emocji przez pryzmat dynamiki odczuć cielesnych wpływa na ich ruchową interpretację — świadomość, w jaki sposób ciało zachowuje się pod wpływem emocji oraz jakie odczucia temu towarzyszą, stanowi bazę do ruchowych poszukiwań tancerzy. Powyższe analizy wskazują na głęboko zakorzenione w ucieleśnieniu rozumienie emocji oraz istotny wpływ ich werbalizacji na tworzenie obrazów mentalnych, a co za tym idzie — na kreatywną interpretację ruchową.

Fenomenologiczne rozważania Edmunda Husserla i Maurice'a Merleau Ponty'ego na temat ciała, jego dynamiki i roli w poznawaniu otaczającego świata stanowią ważne tło teoretyczne do badań nad tańcem. Powyższe analizy wykazały, że pomimo braku wyraźnych wyrażań dotyczących emocji w instrukcjach języka ruchu Gaga stanowią one istotny aspekt pracy tancerza, funkcjonując na ukrytym poziomie. Tancerze rozumieją emocje, które interpretują z werbalnych wskazówek, przekształcając je w ruchowe, intencjonalne działanie, dostosowując jakości ruchowe oparte na rozumieniu ich dynamiki, która łączy się z ucieleśnioną oceną i konceptualizowaniem emocji. Powyższe rozważania otwierają możliwość poszerzenia analiz o empiryczne badania samego ruchu oraz dynamicznego aspektu emocji. Obserwacje i badania jakościowe ruchu tanecznego oraz wywiady z tancerzami mogą wnieść nowe refleksje w kontekście cielesnego doświadczenia emocji i ich wpływu na doświadczenia sensomotoryczne tancerzy oraz ruch taneczny.

REFERENCJE

- BLOM, Lynne Anne, i Tarin CHAPLIN. 1988. *The Moment of Movement. Dance Improvisation*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- DĄBROWSKI, Andrzej. 2019. *Źródła, natura i funkcje emocji. Studium teorii impulsji Leona Petrażyckiego w kontekście współczesnych badań*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- DESCARTES, René. 2004. *Medytacje o filozofii pierwszej*. Tłum. Jan Hartman, Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- FRANCK, Didier. 2017. *Dwa ciała. Wokół fenomenologii Husserla*. Tłum. Jacek Migasiński i Anastazja Dwulit. Warszawa: Scholar.
- FRANKLIN, Eric. 2007. *Świadomość ciała. Wykorzystanie obrazów mentalnych w pedagogice ruchu*. Tłum. Zbigniew Zembat. Warszawa: Kined.
- GALLAGHER, Shaun. 2006. *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- GOLDSTEIN, Kurt. 1923. „Über die Abhängigkeit der Bewegungen von optischen Vorgängen”. *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie* 54: 141–194.
- GRÜNBAUM, Abraham Anton. 1930. „Aphasie und Motorik”. *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* 130: 385–412. DOI: <https://doi.org/10.1007/BF02865939>.
- HEIDEGGER, Martin. 1994. *Bycie i czas*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- HUSSERL, Edmund. 1974. *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*. Tłum. Danuta Gierulanka, tłumaczenie przejrzał i wstępem poprzedził Roman Ingarden. Biblioteka Klasyków Filozofii. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe [PWN].
- HUSSERL, Edmund. 1982. *Medytacje kartezjańskie*. Tłum. Andrzej Wajs. Biblioteka Klasyków Filozofii. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe [PWN].
- IGNACZAK, Jagoda. „Gaga”. *Słownik tańca XX i XXI wieku*, <http://sloowniktanca.uni.lodz.pl/gaga/>. Dostęp 26.02.2022.
- JOHNSON, Mark. 1987. *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- KATAN-SCHMID, Einav. 2017. „Dancing Metaphors; Creative Thinking within Bodily Movements”. *Proceedings of the European Society for Aesthetic* 9. Academia.edu, https://www.academia.edu/35842968/Dancing_Metaphors_Creative_Thinking_within_Bodily_Movements_ESA_proceedings_9_2017_. Dostęp 1.03.2022.
- KATAN-SCHMID, Einav. 2018. *Embodied philosophy in dance: Gaga and Ohad Naharin's Movement Research*. London: Palgrave Macmillan.
- KÖVECSES, Zoltán. 2000. *Metaphor and Emotion. Language, culture, and body in human feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KÖVECSES, Zoltán. 2014. „Conceptualizing emotions. A revised cognitive linguistic perspective”. *Poznan Studies in Contemporary Linguistics*, 50, no. 1, https://www.researchgate.net/publication/274208283_Conceptualizing_emotions_A_revised_cognitive_linguistic_perspective. Dostęp 30.02.2022.
- KÖVECSES, Zoltán. 2020. *Force dynamics, conceptual metaphor theory, emotion concepts*. Budapest: Eötvös Loránd University, https://www.researchgate.net/publication/347437903_Force_dynamics_conceptual_metaphor_theory_emotion_concepts. Dostęp 20.02.2022.
- LAKOFF, George, i Mark JOHNSON. 2010. *Metafory w naszym życiu*. Tłum. Tomasz P. Krzeszowski, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.

- MACIEJCZAK, Marek. 2001. *Świat według ciała w 'Fenomenologii percepcji' M. Merleau-Ponty'ego*. Warszawa: IFiS PAN.
- MANNING, Erin. 2012. *Relationscapes. Movement, Art, Philosophy*. Cambridge, MA: MIT Press.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1999. *Proza świata. Eseje o mowie*. Tłum. Stanisław Cichowicz, Joanna Skoczylas i Ewa Bieńkowska. Warszawa: Czytelnik.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 2001. *Fenomenologia percepcji*. Tłum. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- NOË, Alva. 2004. *Action in perception*. Cambridge, MA: MIT Press.
- POKROPSKI, Marek. 2012. „Husserl i Henry – spór o intencjonalność”. *Przegląd Filozoficzno-Literacki* 3 (34): 229–249, https://www.researchgate.net/publication/337029725_Husserl_i_Henry_-_spór_o_intencjonalność. Dostęp 2.03.2022.
- POKROPSKI, Marek. 2013. *Cieleśna geneza czasu i przestrzeni*. Warszawa: IFiS PAN.
- PRZYBYLSKI, Łukasz. 2015. „Fenomenologiczne źródła problematyki ucieleśnienia”. *Poznańskie Studia z Filozofii Nauki* 24, nr 1: 51–76.
- TALMY, Leonard. 1987. „Force dynamics in language and cognition”. *Berkeley Cognitive Science Report* no. 12 (1): 49–100.
- ZARĘBSKA, Paulina. 2019. „Metaforyczność instrukcji choreografa”. *Studia Choreologica* vol. 20, <https://omp.academicon.pl/wa/catalog/view/metafory-ucieleśnione/78/212>. Dostęp 26.02.2022. DOI: <https://doi.org/10.52097/acapress.9788362475810.187-205>.
- ZARĘBSKA, Paulina. 2021. „How do dancers solve their choreographic improvisational problems?” *AVANT*, 12, no. 2, <http://avant.edu.pl/en/2021-01-03-2>. Dostęp 1.03.2022. DOI: <https://doi.org/10.26913/avant.2021.02.03>.

JĘZYK RUCHU GAGA JAKO WYRAZ UKRYTEJ DYNAMIKI EMOCJI

Streszczenie

W ramach badań nad emocjami w tańcu naukowcy koncentrują się głównie na ich ruchowej ekspresji. Niniejszy artykuł traktuje o konceptualizacji emocji w specyficznej praktyce ruchu — języku ruchu Gaga, stworzonej przez izraelskiego choreografa Ohada Naharina, która jest oparta na ruchowej interpretacji werbalnych instrukcji podczas improwizacji tanecznej. System werbalnej komunikacji odgrywa istotną rolę w praktyce Gaga. Emocje w ruchowych wskazówkach funkcjonują *implicite* i są ważnym elementem pracy z ruchem i ciałem tancerzy. Istotne w refleksji o funkcjonowaniu emocji w języku Gaga są rozważania fenomenologiczne Edmunda Husserla oraz Marice’a Merleau-Ponty’ego na temat ciała, które wpłynęły również na współczesną koncepcję poznania ucieleśnionego. Kluczowym w analizie funkcjonowania emocji w języku ruchu Gaga jest zagadnienie dynamiki ujęte z perspektywy fenomenologicznej oraz językoznawczej. Celem niniejszego artykułu jest wykazanie, że: 1) emocje, choć nie pojawiają się bezpośrednio w instrukcjach Gaga, stanowią ważny element pracy twórczej tancerza; 2) ich funkcjonowanie, rozumienie i ruchowa interpretacja opiera się na metaforycznym rozumieniu różnych aspektów dynamiki; 3) dla zrozumienia funkcjonowania emocji podczas tańca istotne są fenomenologiczne analizy ciała.

Słowa kluczowe: emocje; fenomenologia ciała; teoria dynamiki sił; język ruchu Gaga; metafora.

GAGA MOVEMENT LANGUAGE
AS AN EXPRESSION OF HIDDEN DYNAMICS OF EMOTIONS

S u m m a r y

In the research on emotions in dance, scientists focus mainly on their motor expression. This article deals with the mental conceptualization of emotions in a specific movement practice, the Gaga language of movement, created by an Israeli choreographer — Ohad Naharin. The language is based on movement interpretation of verbal instructions during dance improvisation. The verbal communication system plays an important role in Gaga's practice. Emotions in movement function implicitly and are an important element of working with the movement and the bodies of dancers. The phenomenological considerations of Edmund Husserl and Marice Merleau-Ponty on the subject of the body, which also influenced the contemporary concept of embodied cognition, is an important factor in considering the functioning of emotions in the Gaga language. The key issue in analyzing the functioning of emotions in the language of the Gaga movement is the concept of dynamics from a phenomenological and linguistic perspective. The purpose of this article is to show that: 1) emotions, although they do not appear directly in Gaga's instructions, are an important part of a dancer's creative work; 2) their functioning, understanding and motor interpretation is based on the metaphorical understanding of various aspects of dynamics; 3) the phenomenological analysis of the body are essential to understand the functioning of emotions during dance.

Keywords: emotions; phenomenology of the body; force dynamics theory; Gaga movement language; metaphor.

Information about the Author: PAULINA ZARĘBSKA, M.A. — Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Faculty of Philosophy and Sociology, Department of Ontology and Epistemology; correspondence address: Pl. M. Curie-Skłodowskiej 5, 20-031 Lublin; e-mail: paulina.zarebska@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1669-8979>.

Artykuł III

Thinking with Images in Dance Practice

Paulina Zarębska¹

Maria Curie-Skłodowska University in Lublin
paulinazarebska@gmail.com

Abstract

The problem of thinking with images in dance practice is an interesting issue not only for dance researchers but also for cognitive scientists. A question arises: “is thinking with external and internal mental images necessary in dance practice?” Based on the concepts of philosophy, cognitive psychology and neuroscience, various aspects of mental images used by dancers will be discussed. I use different types of thinking with images to argue that the application of external and internal images by dancers which have strong or less correlations influences and improves both dance creation and learning.

Keywords: Dance, Body Image, Mental Images, Motor Imagery, External

1. Introduction

A dancer’s practice is based on working with various kinds of images – internal and external ones, which facilitate dance learning and creation. By internal images I understand all the ways of imagination, presenting something in the mind, while by external images I understand various types of external representations (which are not only “extension” of our mind, e.g. reflection in the mirror). Depending on a type of an

¹ Paulina Zarębska - magister kognitywistyki, doktorantka nauk o poznaniu i komunikacji społecznej na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Tancerka i choreograf związana z UDS Art Complex. W swojej pracy badawczej łączy wiedzę kognitywistyczną oraz praktyczną na temat tańca. Członkini Polskiego Forum Choreologicznego. Współtwórcza spektaklu „Lekcja Historii – lekcja Niepodległości” realizowanego w ramach wieloletniego programu „Niepodległa 2018”. Stypendystka Prezydenta miasta Lublin w zakresie twórczości artystycznej i upowszechniania kultury. W ramach stypendium zrealizowała autorski spektakl pt. „iSelf”.

image, it can minimize cognitive or physical effort. Both types take an active part in dance practice and there are correlations between them. There are many studies related indirectly to the thinking with images in dance practice ((Calvo-Merino (2010); Kirsch (2010, 2011); Franklin (1996)) but it is still unknown which of the types has more correlations between internal and external images. In this discussion I will consider various sorts of internal and external images in dance which are used in dancer's everyday practice and I will argue that internal images are indispensable elements of thinking in dance practice. Firstly, I will present the primal view of thinking with images referring to the body – Gallagher's body image and body schema. Then, starting from Plato's concept of 'mimesis', I will indicate several perspectives of this notion which show the ways of using internal and external images. The role of Action Observation Network will also be discussed in the context of external representations of dance (such as a video). Next, to justify the claim that dancers use mental imagery to relieve physical effort, I will discuss the concept of motor imagery. It will be also elaborated using external representations – a tool which reduces cognitive effort. Then, I will consider an instance of Naharin's GaGa movement language in which external representation could interrupt dance creation.

Lastly, I will present the investigation relating to dance marking proposed by David Kirsch. The general aim of this paper is to highlight the fact that thinking with external and internal images in dance practice has stronger or weaker correlations - depending on a situation.

2. Body image and body schema

The body image and body schema concepts have repeatedly featured in philosophical and cognitive works ever since Munk (1890) and Wernicke (1900) claimed that there were 'images' stored in the sensorimotor cortex. Thereafter, the notion of 'schema' was used by Bonnier (1905) to describe a spatial quality associated with awareness of the body in space. Head and Holmes (1911) defined body schema as a postural, preconscious model of the body. Schilder (1935) regarded concepts of 'body schema' and 'body image' as synonymous. Merleau-Ponty (1962) used *schéma*

corporel notion in his *Phenomenology of Perception* and took a phenomenological perspective to conceptualize the dynamic functioning of the body. Many authors have taken up the issue of image and body schema (i.a. Meuse (1996); Straus (1970)) and many of them have noticed ambiguity of these concepts (Shontz (1969); Poeck and Orgass (1971)), (cf. Gallagher, 2005:19-22).

Shaun Gallagher decided to clarify this distinction in his *How the Body Shapes the Mind* (2005) for better understanding of our embodiment. According to the author, body image and body schema are the systems which correlate with each other in the context of an intentional action. Body schema embraces the ability of moving and maintaining posture. These motor skills are almost automatic and unconscious. In the article *Body schema and body image in a deafferented subject* Gallagher and Cole describe the body schema as follows:

The preconscious, subpersonal processes carried out by the body schema system are tacitly keyed into the environment and play a dynamic role in governing posture and movement (Gallagher & Cole, 1995:371).

Body image is a system that includes beliefs, mental representations, attitudes about one's own body. Body image is available to our consciousness. This system contains a form of reflective or self-referential intentionality (Gallagher, 2005: 24-25). There are three types of these intentional contents:

1. Body percept: the subject's perceptual experience of his/her own body;
2. Body concept: the subject's conceptual understanding (including folk and/or scientific knowledge) of the body in general; and
3. Body affect: the subject's emotional attitude toward his/her own body. (Gallagher, 2005:25)

Despite the distinction between body image and body schema, the former can affect the latter. In terms of dance, the body schema is a holistic, sensorimotor experience which is necessary in a dancer's work. The body image can affect both positively and

negatively a dancer's work. If a dancer is aware of his or her body limitations, then there is less chance of injury. When a dancer realizes his or her weakness, for example poor flexibility, he or she can also try to work on these weak points. There are also negative aspects of perception of (especially young) dancers such as anorexia or bulimia. Appearance and weight are very important in the work of professional dancers. Mirror is then an inseparable element of their work. Their body image is constantly subjected to self-criticism and external evaluation; therefore, it often changes. Awareness of appearance of a dancer, mirrored by his or her dance, also can affect his or her motor performance. A dancer who practices hip hop dance (which has strong cultural background) can feel not so good in his or her own body during dance without a cap, big blouse and baggy pants. In contrast, a contemporary dancer will feel properly in a tight costume in the colour of skin or being naked to express his or her freedom and a pure form of movement, free from the symbolism of clothing.

Body image and body schema are the primal concepts of thinking with images in dance. Dancer's body image which can only involve physical appearance or could be more emotional, influence dancer's body schema. This approach to the general thesis of the paper demonstrates that even at the most basic level – looking at a dancer's own body produces a certain image of him- or herself, which affects the performance of dance. It is worth noting here the studies on the ability to imitate movements or gestures which refer to the theory of *mimesis* and Action Observation Network (discussed in the next part of the paper).

3. Mimesis in dance

Since most of a dancer's work is built on imitating choreographer's movements, a reference to the theory of *mimesis* seems appropriate. The concept of *mimesis* appeared in Plato's writings. He distinguished two variants of *mimesis*:

1. Imitating the external appearance which boils down only to sensory data.
2. Imitating the idea which is made by a person who has 'love of wisdom'. Such imitation leads to truth and goodness (Plato, 2003, VI-VIII)

A division closer to the cognitive sciences was proposed by Marc Jeannerod (2006). He distinguished between imitative mirroring and true imitation. The first refers to the ability to duplicate an observed action and to imitate the external aspect, that is appearance of the subject taking part in the common action. True imitation is the ability to understand the intentions and purpose of another agent. Owing to this ability, it is possible to repeat an action to achieve a specific goal (Jeannerod, 2006:121).

Both types of mimesis are used by dancers. Dancers learning from a choreographer perform an action like imitative mirroring – they imitate the “look” of a movement, copying the steps of the choreographer. They operate on images of the teacher which are stored in short-term memory. However, such ~~an~~ imitative mirroring can lead to an empty form of dance and a mechanical reproduction of movement without any spiritual involvement. In contrast, a true imitation occurs when a dancer is learning a dance phrase, during which the choreographer presents his or her vision – a story that dancers must show and the emotions accompanying the creation of choreography. In such a situation, mental images of dancers are induced by the choreographer's instructions and may differ from each other, which may enhance the creative, distributive process of creating dance in a group. Using true imitation to form the performance, it is easier for dancers to understand the choreographer's intentions and perform them in front of the audience. Then presentation of the choreography on stage is more valuable and can affect the audience in the way the choreographer has planned.

The concept of *mimesis* can be interpreted in a different way through analyzing contact improvisation.² It does not refer to the imitative mirroring but consists in finding a common goal that allows a common action with the same intention. In this case, the similarity occurs not in the dance steps performed by the dancers but in the intent of their movement. Another case of mimesis can be seen in pure improvisation that occurs, among others, in the process of making performances, for example used by Wayne McGregor and Ohad Naharin. Referring to the techniques of improvisation, Tomasz Ciesielski (2014) introduces the concept of mimesis of ideas, which he defines as:

² Contact improvisation – a dance technique in which the points of physical contact with another dancer are the beginning of movement improvisation

(...) recognizing and surrendering to the same idea or intent of doing in reality (...) in contrast to the contact of improvisation, this imitation may have nothing to do with compatibility of physical movement and intentions (Ciesielski, 2014:78)

These different types of mimesis point out that imitation process during dance practising leads to creation of images in a dancer's mind. When imitative mirroring is used, a dancer duplicates external image of the movement through imagination and recreates it so, there is dependency of external and internal structure. While true imitation is used, mental images of the dancers are different and depend on their interpretation but lead to the common goal. Using mimesis of ideas, the common aspect is only the idea, the mental images can vary significantly from each other.

4. Action Observation Network

According to Emily S. Cross (2010), Action Observation Network is a general term which encompasses brain areas such as: *supplementary motor area, ventral premotor cortex, inferior parietal lobule and posterior superior temporal sulcus*. The Action Observation Network encompasses canonical neurons that are responsible for representing the features of objects, such as shape or image, activating appropriate motor activities, simulation neurons that code for abstractly targeted activities and neurons that code the movement.

In *Neural Mechanisms of Seeing Dance* Calvo-Merino and collaborators (2010) present their results of research regarding the observation of dancers. The first study involved three groups: classical dancers (ballet dancers), capoeira dancers and a control group of people who do not dance. Groups were passively watching films presenting ballet or capoeira during functional magnetic resonance scanning (fMRI). It turned out that the mirror neurons strongly activated while people were watching familiar movement. When the dancers watched the dance films with their repertoire, the areas of the observation network were stimulated. It was the same situation in the capoeira group. In the control group, there was no such an increase in activity. Researchers have

found that there is integration between the observation of an action and the repertoire of one's own motor behaviour, which indicates that the brain 'sees' activity through motor experience.

Another study conducted by Calvo-Merino (2010) together with other scientists consisted in checking a similarity between a dance video observed and an experience of movement. The activity observation network was examined during observation of activities. Participants of this study were male and female professional classical dancers. Because in the ballet certain figures are characteristic only for men (e.g. *tour en l'air* or *révoltade*), and some movements are performed only by women (including *révérence* or *fouetté*), the researchers decided to show the dancers the recording of the opposite and the same sex, keeping in mind the fact that they are visually acquainted with all the figures, because they usually train together. Movements performed by a group of dancers of different sex were also shown. It turned out that at the moment when men watched choreographies made by men, the areas of the observation network were more strongly stimulated. A similar situation occurred in women. The authors conclude (Calvo-Merino, 2010: 161-163) that the actual physical experience is a prerequisite for activating the observation network. The brain "perceives" an activity through motor experience. Observation of dance with strong motor familiarity activates brain areas of Action Observation Network more than observation with only visual familiarity. These studies show that not only internal, but also external representations of dancer's body could influence his or her action. A video with a dancer's movement is used to improve memory abilities to remember a dance phrase providing that it refers to the dancer's motor repertoire. It is a good memory method to revise a bit for example when a dancer is having a rest.

5. External representations in dance

External representations are visible and used in our everyday life almost at every step. Drawing a structure of a complex problem on a piece of paper, planning a route using a map or looking at a calendar – these representations, among other things, are used to decrease the burden of our work memory, and thus, reduce the cognitive effort.

External representations are an indispensable tool of a dancer's work. They reduce cognitive effort and allow him or her to share thoughts with others. According to Kirsch (2010):

(...) they change the cost structure of the inferential landscape; they provide a structure that can serve as a shareable object of thought; they create persistent referents; they facilitate re-representation; they are often a more natural representation of structure than mental representations; they facilitate the computation of more explicit encoding of information; they enable the construction of arbitrarily complex structure; and they lower the cost of controlling thought—they help coordinate thought (Kirsch, 2010: 441).

In 1928 Rudolf Laban, a well-known dance theoretician, created kinetography – a dance notation system which graphically showed different aspects of a dance such as movement intensity, direction or duration. Thanks to this system, dancers in various places around the world could faithfully recreate choreography. These external representations of dance enable concentration on particular aspects of movement. External representations allow a person to share thoughts with others. Using external structures, one can communicate and analyze movement.

William Forsythe is a choreographer who has also used external dance representations in dance practice. He presented a graphical representation of movement in a video using graphical lines on his body. These lines formed different geometric figures that changed their shape as he moved. Thanks to such a graphical representation of the process of making a move, dancers can easily understand how to perform it step by step. The choreographer, manipulating his body in various directions, shows how the supervisor moves on the transformation of a figure. Thanks to the three-dimensional graphic representation, a group of performers together with the choreographer share the image of the body control to achieve the goal of a given movement. In addition, all participants have a common reference point. This method helps dancers imagine a movement through showing them images directly and doing re-representation. These

external images bring internal images in dancer's mind.

Another example of using external representations by choreographers is drawing crosses on paper forming representations of a dancer's location on stage. This practice is widely used by choreographers to make it easier to plan changes in the position of dancers on stage and create an attractive 'choreographic drawing.' This method is especially useful when one has to plan the position of a large number of dancers on stage. The external representation of a dancer's placing enables the choreographer to manipulate easily the dancer's position changes and decrease his or her cognitive effort. Creating choreography for many dancers is a logistical activity. Presenting this with the help of pictures greatly facilitates a choreographer's work. However, before external representations are created, a dancer must imagine representation in the mind, so external and internal representations could be treated jointly.

6. Motor imagery in a dancer's work

Before a dancer makes a move, he or she presents it on the mental level using his or her motor imagination. Motor imagery can be understood as motor simulation, which activates the motor system in the absence of motor realization (Jeannerod, 2001, 2006). Thanks to motor imagery, a dancer has the ability to analyze step by step the technique and order of movements. This idea of movement also improves memorization of dance sequences. A dancer may strive to perform a dance as it was in his or her imagination.

According to Tadeusz Sankowski, there are three basic functions of motor imagination: programming, training, regulating (Sankowski, 2001:56). The programming function is related to the design of motion realization in the imagination for later reproduction. The training function is used for repetition and consolidation of movements. Movements are repeatedly "performed" mentally in order to master them. The regulating function is designed to control and correct movement during its implementation. For example, during a dance, a dancer checks his or her movements comparing them with those imagined. The above functions complement each other. It also happens that they overlap. There are two levels of motor imagery: the final and the actions that are necessary to carry out a given activity (Sankowski, 2001:57). Before a

jump, the dancer imagines the next elements: preparation - *chasse*, *plié*, jump and final position after jumping in the *plié* position.

The concept of motor imagination is closely related to the theory of simulation. The theory of simulation states that:

(...) motor imagination is an externalized operation in cortical motor centers, simulating offline the course of a specific body movement. Motor imagination is a form of subliminal activation of the motor system (Francuz, 2007: 221).

As indicated by empirical data (Jeannerod, 2001), motor imagination activates brain centers responsible for movement, such as: premotor cortex, basal ganglia or cerebellum. The theory of simulation does not explain how the internal process of imagination takes place. It only informs that imaginative processes are a form of free activity of premotor areas that do not involve the skeletal-muscular system (Francuz, 2007: 222). Nevertheless, motor imagery is an important tool of a dancer's work and shows that thinking with mental images supports the dance practice.

7. From ideokinesis to GaGa movement language

A heavy back injury of Mabel E. Todd, the pioneer of ideokinesis, led to implementation of this method which gave rise to recovery of her motor skills. She described the ideokinesis method in *The Thinking Body. A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man* (1937). Ideokinesis consists in projecting mental images in motionlessness. The principles of biomechanics and anatomy are the basis for the development of precise mental images. As Bernard (2006) claimed, mental images are used to enhance pattern of muscles function. Sweigard (1978) decided to expand the method of ideokinesis. She defined ideokinesis as “repeated ideation of a movement without volitional physical effort” (Sweigard, 1978:187). She began a study to check the influence of mental images on measurable changes in the skeletal alignment. Sweigard (1978) invented nine lines of movement of the body along which the changes taking place. According to the author, imagery of movement is an important action of

the central nervous system (CNS). During concentration on the idea of movement, the CNS “chooses” the most effective neuromuscular coordination for its performance (Sweigard, 1978:6). Franklin (1996) points out that there is not only one type of mental images and proposes exact distinction among: visual, kinesthetic, proprioceptive, tactile, olfactory, auditory, gustatory (Franklin, 1996: 49-51). Mental images can also be divided into direct and indirect imagery. Direct imagery is a nonverbal representation of a movement which is actually performed (Overby,1990). It is, for example, visualization of stretching a rubber band. Indirect imagery is metaphorical and is used when, for example, our representation of the arm is substituted by a metal tube.

Ohad Naharin – artistic director of Batsheva Dance Company and author of GaGa dance language – is a choreographer who often uses indirect imagery in dance practice. Contrary to Mabel Todd, he claims that cognition takes place in action and while making mental images dancers should dance continuously. GaGa language is a system of instructions which help a dancer (or people who not dance professionally and take part in GaGa/people class) find new ways of moving through exploration of his or her own body. Here are some instructions to learn before the first GaGa lesson:

The class is one session without pauses, based on a series of overlapping instructions. It is important not to stop while the teacher is giving instructions or in the middle of the session. This allows us to develop our ability to listen to our body while receiving the instructions(...). Gaga's instructions guide us to first listen to the body and to discover its range of sensations (...)

GaGa is not a dance technique – it is a language so we should consider it a system of signs in the de Saussurean way of thinking. In this case *langue* will be a general system and *parole* will be the concrete instructions or performing. GaGa language is used for communication between choreographer and dancer and between dancer and his or her body. One of the main commands are *shaking* and *floating*. *Shaking* refers to a shake of the whole body and *floating* is connected with a concept of water flow in the

³ <http://gagapeople.com/english/about-gaga/work-instructions/>

body or moving in the water. GaGa is based on improvisation with teacher's instructions. These instructions made by Ohad Naharin are very metaphorical and motivate a dancer to create abstract mental images:

"Become spaghetti in boiling water";

"Find the snake in your spine";

"Feel your blood moving through your body";

"Find the moons in your body, in your hands, on the back of your neck, etc. ";

"Boil your body; it's 80-90% water; shake so that you boil your body";

"With each step, plant a seed and feel the flower grow up through your body to blossom somewhere on the surface of your body"⁴

While dancers perform specific movements motivated by the instructions of the teacher, we can see a manifestation of image schemas (Johnson, 1987) which determine abstract metaphors that appear at the level of statements and movements.

They arise as a result of dancers' sensorimotor experiences. Image schemas refer to experiences of space and they are the basis for metaphors used by dancers and choreographers. Orientational metaphors (Lakoff & Johnson, 1980) are the particular kind of metaphors used by – among others – GaGa dancers. They refer to spatial bodily experience such as, for example: up-down, front-back, in-out. Orientational metaphors are rooted in our physical and also cultural experience – they could differ from cultural and individual experience (Lakoff & Johnson, 1980: 18-19). In the *Metaphors We Live By* (1980), Lakoff and Johnson noticed:

⁴ Michael J. Morris Thoughts of Batsheva and Gaga, 11 II 2009, <https://morrismichaelj.wordpress.com/2009/02/11/thoughts-on-batsheva-and-gaga/>

In actuality we feel that no metaphor can ever be comprehended or even adequately represented independently of its experiential basis. (Lakoff & Johnson, 1980: 19)

Concept UP appears in many metaphors, such as HAPPY IS UP or MORE IS UP. These metaphors have a different experiential basis. Various kind of bodily experiencing relates to verticality, so despite the same concept, the metaphors vary between each other.

The fact that distinguishes GaGa classes is the explicit ban on using mirrors. In other types of dance (such as classical ballet, jazz dance, hip hop), mirror is an inherent part of the dance practice. Looking at each other in a mirror while dancing helps improve dance technique. However, Ohad Naharin has a different point of view on this topic. According to the choreographer, lack of a mirror induces dancers not to control their movements, not to duplicate their own motor habits, but leads them to looking for new qualities of movement and pushing their own limits. As Naharin said:

Our weaknesses, our strengths, our sexuality, our intelligence, our awareness of the universe have a lot to do with how we dance (Figge Fox:2009)

He claimed that a dancer's history and experiences are reflected in their movement. Absence of a mirror during the GaGa lessons lets dancers unlock the way of looking at dance: from planar and unidirectional to three-dimensional. GaGa lets them explore the whole kinesphere (Laban, 1956, 1966) and liberate the head from looking in one direction. In an interview with Wendy Perron (2006) Ohad said:

I want to say: Abolish mirrors; break your mirrors in all studios. They spoil the soul and prevent you from getting in touch with the elements and multi-dimensional movements and abstract thinking, and knowing where you are at all times without looking at yourself. Dance is about sensations, not about an image of yourself (Perron, 2006).

In terms of thinking with images in dance, GaGa is a special kind of dance practice. First of all, teachers create instructions which are, according to Franklin's distinction, indirect and abstract imagery (Franklin, 1996: 51-53). These instructions, which are very metaphorical, make GaGa dancers produce mental images inspired by teachers' instructions. Using these mental images, they create a movement. Because GaGa is based on improvisation, probably there is a tight temporary coupling between mental image and movement. But what happens with external images during dancing GaGa? If there is no external image of the body reflected in the mirror, then this image cannot have an impact on the dancer's thinking during creation of a movement. The only external images that can affect dancers' imagination are another dancer's movements which could be a stimulus to find new movements in his or her body and environment (which are usually blank walls and covered windows). By external structure we can also understand teacher's instruction. Thinking with images in GaGa is only one case in which external image reflecting in the mirror of one's own body do not improve creation and practice of dance. According to Naharin, looking at oneself in the mirror disturbs making a dance, discovering oneself, using all spatial dimensions and pushing the kinesthetic and personal boundaries. In the context of Shusterman's work (Shusterman, 2000), in which he distinguished two aspects of working with the body, we can categorize GaGa more as experimental, not performative. According to Naharin, the quality of movement experience is more important than external appearance issues of the body in dance. He claimed that dance must be not beautiful and absolute. External image of a dancing person in the mirror deranges the process of creating movement. Nonetheless, use of internal images is intensified by picturesque, metaphorical instructions which can be treated as external structure.

8. Marking – internal or external process?

Marking is a tool which dancers use to save energy, focus on some aspects of a dance phrase or avoid tough elements such as jumps. Marking is sketchy performing of a movement in a simplified form. According to Kirsch (2011), marking is used for communication, coordination in duos or larger groups and it is also a mechanism of

thought. In the paper *How Marking in Dance Constitutes Thinking with the Body* (2011), Kirsch distinguished three types of marking: marking-for-others, marking-for-coordination and marking-for-self (Kirsch, 2011:182). In marking-for-others and marking-for-coordination the role of marking is to have a common reference for all dancers and facilitate communication, coordination and joint attention. A question arises: “why dancers are marking-for-themselves instead of mentally simulating”? According to Kirsch (2011), marking-for-self facilitates exploration of a dance phrase more than mental simulation. In this case, marking creates an external structure which is connected with thought. This external structure gives a dancer a scaffold to make more extensive and specific mental images and allows to create more complex mental operations (Kirsch, 2011:199). Marking is an example of using external and internal images jointly to improve dance practising. Externalization of thought enhances focus on complex aspects of the movement. The external structures give more details to work on than mental images.

In marking, thinking by external structure plays an important role in dance practice and, both with internal simulation, empowers dancers’ thought. Furthermore, Kirsch investigation (2013) of marking, mental simulation and full-out in which dance phrase learning was measured under the criteria: technicality, memory, timing, and dynamics, indicate that marking is the most efficient method of dance practising:

1. Marking is the most effective overall method of practicing, being slightly more learning efficient than practicing full-out across the key dimensions of Memory, Technique and Timing; (mean difference = .31; $p = .0189$). In dynamics, however, full-out is better.
2. Both marking and full-out lead to substantially more learning than mental simulation across all dimensions; (mean difference = 1.19; $p = .0001$).
3. Mental simulation is not a strong form of practice; there was negligible learning and in many cases practice by mental simulation led to a decrease in performance (Kirsch, 2013: 17)

This study demonstrates that not in every case of dance practice mental simulation

prevails. In this case, there is strong dependency between internal and external images which improve dance learning.

9. Summary

In this paper I have analyzed different types of thinking with images which are inherent tools of a dancer's work. Both internal and external use of images plays an important role in dance improvement. I have argued that internal images and external images have different correlations dependency of varying degrees in dance practice depending on a situation. Movement of a dancer is influenced by his or her body image which includes beliefs, mental representations, attitudes about one's own body. Creation, repetition and correction of dance take place through internal processes of manipulating images such as motor imagination. External processes and tools such as kinetography, graphic representation of movement on a film, or drawing the position of dancers on a piece of paper also improve dance creation and learning but they are not necessary. All these methods support a dancer's work and allow him or her to focus on movement. I have investigated different ways of thinking with external and internal images which improves and influences dance practice. There are situations in which external representations are unnecessary and in others are desirable. In GaGa dance, external representation of one's own body does not have a good effect on the creation of movement. A dancer uses only internal images to make a movement and the only external object which can influence his or her movement is another dancer or a setting. It does not change the fact that using all types of images in dance creation is an indispensable element of a dancer's work. In dance marking, especially marking-for-self, externalization of thought plays the crucial role in focusing on details and exploring the dance phrase. Marking is a common tool used by dancers in everyday dance practice. It is the best method to learn a dance phrase. In this case, external structure takes an active part as well as internal, mental simulation and there is a strict dependency between them.

Bibliography:

- [1] Bernard, A., Steinmüller W., Stricker, U. (2006). *Ideokinesis: A Creative Approach to Human Movement and Body Alignment*, North Atlantic Books, Berkeley.
- [2] Bonnier, P. (1905). L'aschematic. *Revue Neurologie*, 13: pp. 604-609.
- [3] Calvo-Merino, B. (2010). *Neural Mechanisms of Seeing Dance*, In: B. Bläsing, M. Puttke, & T. Schack, *The neurocognition of dance: Mind, movement and motor skills*, Psychology Press, New York, pp.161-163
- [4] Ciesielski, T. (2014). *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Instytut Muzyki i Tańca, Łódź-Warszawa, p.78.
- [5] Cross, E. S. (2010) *Building a dance in the human brain: Insights from expert and novice dancers*, In: B. Bläsing, M. Puttke, & T. Schack, *The neurocognition of dance: Mind, movement and motor skills*, Psychology Press, New York, pp. 177-202.
- [6] Francuz, P. (2007). *Wyobrażenia jako wytwór aktywności mózgowego emulatora procesów motorycznych i percepcyjnych*. in: P. Francuz (ed.), *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa, pp. 207-230.
- [7] Franklin, E. (1996). *Dynamic Alignment Through Imagery*, HumanKinetics. United States.
- [8] Figge Fox, B. Batsheva's Gaga Takes the Dance World by Storm, "U.S.1", 28 I 2009, <http://gagapeople.com/english/press/articles-abroad/batshevas-gaga-takes-the-dance-world-by-storm/>
- [9] Gallagher, S. (2005). *How the Body Shapes the Mind*. Clarendon Press, Oxford, pp.17-39.
- [10] Gallagher, S., Cole, J. (1995). Body image and body schema in a deafferented subject, in: *Journal of Mind and Behavior* issue 16(4), p. 371.
- [11] Head, H., Holmes. G. (1911). Sensory disturbances from cerebral lesions, *Brain*, 34: pp. 102-240.
- [12] Jeannerod, M. (2001). *Neural Simulation of Action: A Unifying Mechanism for*

Motor Cognition, NeuroImage 14.

- [13] Jeannerod M., (2006). *Motor cognition. What Actions Tell the Self*, Oxford University Press, Oxford, p.121.
- [14] Johnson M., (1987). *The Body in the Mind*, University of Chicago Press. Chicago.
- [15] Kirsch, D. (2010). Thinking With External Representations. *AI and Society*, 25 (4): pp. 441-454.
- [16] Kirsch, D. (2011). How Marking in Dance Constitutes Thinking with the Body. Versus n. 112 –113, *The External Mind. Perspectives on Semiosis, Distribution and Situation in Cognition*. Pp. 183 –214.
- [17] Kirsh, D. (2013). Embodied cognition and the magical future of interaction design. *ACM Transactions on Computer Human Interaction*, 20(1), pp.1–30.
- [18] Laban, R. (1956). *Laban's Principles of Dance and Movement Notation*. MacDonald and Evans, London.
- [19] Laban, R. (1966). *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullmann. MacDonald and Evans, London.
- [20] Lakoff, G., Johnson, M., (1980): *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press, Chicago and London, pp.14-21.
- [21] Merleau-Ponty M. (1962). *Phenomenology of Perception*. C. Smith, London.
- [22] Meuse, S. (1996). Phantoms, lost limbs, and the limits of the body-self. In: O'Donovan-Anderson, M., *The Incorporated Self: Interdisciplinary Perspectives on Embodiment*, Rowman & Littlefield, Lanham.
- [23] Morris, M.J. Thoughts of Batsheva and Gaga, 11 II 2009, <https://morrismichaelj.wordpress.com/2009/02/11/thoughts-on-batsheva-and-gaga/>
- [24] Munk, H. (1890). *Über die Funktionen der Grosshirnrinde*. Hirschwald, Berlin.
- [25] Overby, L. Y. (1990). The use of imagery by dance teachers: Development and implementation of two research instruments. *Journal of Physical Education, Recreation and Dance*, 61 (February): pp. 24-27.
- [26] Poeck, K., Orgass, B. (1971). The concept of body schema: A critical review and some experimental results. *Cortex*, 7: pp. 254-277.
- [27] Platon, Państwo, tłum. W. Wytwicki, ANTYK, Kęty 2003, ks.VI-VII.
- [28] Perron, W. A Conversation with Ohad, „Dance Magazine”, X 2006,

https://www.dancemagazine.com/a_conversation_with_ohad-2306862479.html

- [29] Sankowski, T. (2001). *Wybrane psychologiczne aspekty aktywności sportowej*. AWF Poznań.
- [30] Schilder, P. (1935). *The Image and Appearance of The Human Body*, Kegan Paul, London.
- [31] Shontz, F.C. (1969). *Perceptual and Cognitive Aspects of Body Experience*. Academic Press, New York.
- [32] Shusterman, R., (2000). The End of Aesthetic Experience, In: *Performing Live*. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art, Cornell University Press , Ithaca.
- [33] Straus, E. (1970). The phantom limb. In: Strauss, E., Griffith, D., *Aisthesis and Aesthetics*, Duquesne University Press, Pittsburgh.
- [34] Sweigard, L. (1978). *Human movement potential: Its ideokinetic facilitation*. Dodd,
- [35] Mead, New York.
- [36] Todd, M. (1972). *The thinking body*. 1937. Reprint, Dance Horizons, New York.
- [37] Wernicke, C. (1900). *Grundriss der Psychiatrie in klinischen Vorlesungen*. Thieme, Leipzig.

Artykuł IV



How do dancers solve their choreographic improvisational problems?

Paulina Zarębska 

Maria Curie-Skłodowska University in Lublin
paulinazarebska@gmail.com

Received 7 December 2020; accepted 26 November 2021; published 17 December 2021.

Abstract

Problem solving as a higher cognitive ability is a theoretical construct operating in cognitive science and cognitive psychology. The founders of cognitive science were united by a shared vision of the mind as a tool similar to a computer – i.e. one serving to solve problems by manipulating non-sensory and abstract symbols inside the system. In interdisciplinary research into dance, the term “choreographic problem solving” (Kirsh, Muntanyola, 2009b; Kirsh, 2011; Clements, Redding, Sell, May, 2018; Stevens & Malloch & McKechnie & Steven, 2003; Leach & deLahunta, 2015) has become current in the context of a broad conception of dance practice as the inventive creation of movement in response to choreographic tasks that are the stimulus for creating motor images (James, 1890) and mental images (Franklin, 1996). The purpose of this article is to present an interpretation of the concept of solving choreographic problems in the course of improvised dance. This analysis falls within the paradigms of embodied cognition and situated cognition concepts and theories and works on the basis of initial reports from research on the influence of metaphorical instructions on the solution of choreographic problems in dance improvisation. These initial reports relate to the first conclusions drawn from analyses of research materials taking the form of video recordings, questionnaires and in-depth interviews.

Keywords: choreographic problem solving; situated cognition theory; embodied cognition theory; dance improvisation; metaphor

1. Introduction

Problem solving is one of the main areas of interest for cognitive science. Classic research treated problem solving in a “hard scientific” manner, usually invoking logical tasks. However, although it is true that issues surrounding problem-solving have appeared mainly in the context of research into artificial intelligence and mathematics, it is becoming more common to apply our developing understanding to research on dance (Kirsh, Muntanyola, 2010a;

Kirsh, 2011; Clements, Redding, Sell, May, 2018; Stevens & Malloch & McKechnie & Steven, 2003; Leach & deLahunta, 2015; Jenkins Lynn, 2005). Problem solving as it appears in situations related to creativity in a broad sense has been the subject of much psychological research (Lubart, 2001). Theoretical and practical aspects of problem solving may serve as tools that stimulate creative processes in a broad sense. Problem solving is also connected to *convergent* and *divergent thinking* (Guilford, 1956; Runco, 2003). Divergent thinking is thought that leads to multiple solutions, as opposed to *convergent thinking* which seeks only one way to solve a problem. Divergent thinking has been identified with creative thinking and three criteria have been identified to evaluate divergent thinking (Guilford, 1950):

- 1) fluency, the indicator of which is number of solutions. This is an ability manifested by ease of expressing ideas – definite intellectual contents. Fluency offers multiple courses of action to the subject.
- 2) flexibility, indicated by the numbers of categories of solutions. A high flexibility of thinking enables changes in direction when searching for a solution, the overcoming of faulty attitudes and the ability to look anew at the phenomenon in question.
- 3) originality, identified by the frequency of solutions appearing. Originality is the capacity to come up with new ideas. This means going beyond stereotypical solutions and at the same time formulating new solutions adapted to the situation at hand.

The search for solutions is often accompanied by so-called “Aha! moment” “defined as a sudden, conscious change in a person’s representation of a stimulus, situation, event, or problem” (Carpenter, 2020, p. 2). In dance improvisation, this moment is equivalent to finding a new move, a new solution that has never before been used. In improvisation the dancer both creates and performs a movement which has not been planned earlier. Lynne Bloom and Tarin Champlin (1988) call this the “creative movement of moment”. They described improvisation as a spontaneous creative process, both seeking and executing. In improvised dance there are no strict rules and defined figures, as there are, for example, in classical ballet. During improvisation, the dancer deploys their own unique, individual style, creating a movement almost in the same moment as its execution. Curtis L. Carter (2000, p. 182) has distinguished three kinds of improvisation practised by dancers:

- 1) Improvisation as an element that diversifies previously set choreography,
- 2) Improvisation as a dance practice that is a spontaneous process of creating movement, one that aims for find new, original movements which can later be used in performances,
- 3) “improvisation for its own sake that is brought to is brought to a high level of performance” (2000, p. 182).

A common practice of choreographers during improvisation session is to impose certain limitations on the dancers. For example, the well-known choreographer Wayne McGregor uses tasks taking the form of an (imagined), limited and external structure (like the figure of a cylinder, for example). The dancer has to use this as an element he or she interacts with in movement. Torrents et al (2015) found that choreographic tasks that include deliberately imposed limitations, e.g. keeping one part of the body in a definite position, positively encourage the achievement of originality, novelty in movement.

There is a widespread conviction that dancers and performative artists are only a creative tool, an instrument in the hands of the choreographer: they reproduce the choreographer's ideas or the ideas of other creative artists. As Clements et al (2018) has put it:

The lack of creativity research within the performing arts more broadly may be due to scientists' misinformed beliefs that performing artists are replicators who express work generated by others, rather than creators, and are therefore not a population of interest. (Clements et al., 2018, p. 2).

With the development of postmodern dance, there has been a practice whereby the dancers and choreographer closely cooperate in dance companies. The dancers take part in the creative process of creating moves: they have become partners with the choreographer. Jo Butterworth (2004, 2009) has noticed that the dividing line between the choreographer as the leader in the creative process and the dancer as the "executive" has blurred. The interdependent relationship of the choreographer (expert, creator) and dancer (instrument) undergoes transformation in the choreographic process. During a five-stage process called the *Didactic- Democratic Spectrum model* (Butterworth, 2009), the third stage already has the choreographer (as "pilot") directing the dancer by means of setting "choreographic problems" to be solved and by providing indications for improvisation. The dancer (as a contributing partner) begins by broadening the initial conception provided by the choreographer, discovering new solutions in movement. In the fourth stage of this process, the dancer as a co-creator works on the choreography, actively participating in the creation of new sequences. At this stage, the choreographer plays the role of a coordinator. In the last stage of this model, creation, the extension of choreographic structures and final decisions are taken between the choreographer and the dancer (Butterworth, 2009, pp. 383-385). As Stevens and McKechnie (2005) write, contemporary dancers take part in the process of developing and creating a kind of repertoire of new moves by 'exploring, selecting, and developing dance material' (2005, p. 40). These kinds of processes of shared creation of moves often turns on the mobile solution of problems – problems that are formulated by the choreographers, usually verbally, as tasks and then solved by the dancers (May et al., 2011).

Research into using improvisational tasks as choreographic tool in improvised dance has enabled us to find a broader conception of what problem-solving amounts to, especially as viewed from the perspective of the theory of situated cognition (Kirsh, 2009a).

The goal this article is to present a conceptual framework for choreographic problem-solving using the background paradigms of embodied and situated cognition and, on the basis of initial conclusions of the research into improvisation, to illustrate cognitive phenomena connected to choreographic problem solving, e.i. metaphorical thinking and creating body images and body schemas (Gallagher, 2005).

The following section of the paper outlines the main tenets of problem solving from situated cognition theory perspective. Next, I describe the conceptual metaphor theory (Lakoff and Johnson, 1980) and the issues of body image and body schema (Gallagher, 2005) as a theoretical background to the research. Subsequent sections cover the research setting and its methodology. The paper ends with a summary, in which I address how situated and embodied

cognition function in problem solving and I present the first conclusions from the research of choreographic problem solving in dance improvisation which are illustrative and supplementary.

2. Problem solving from the perspective of situated cognition theory

The classical theory of problem solving proposed by Herbert Simon and Allen Newell (1959, 1972) positions itself within the paradigm of information processing and represents a computational approach according to which the mind is a system of information processing, coding that information in a symbolic form. According to this approach, thought is identified with processes of copying, reorganising and comparing strings of symbols – processes that carry on in various memory systems.

To solve a problem, the subject has to formulate it as an internal mental representation of the entire problem structure, including the problem's elements, the so-called "problem space". The task environment defines the abstract structure corresponding to the problem. Each well-defined problem can be represented as an abstract task environment reflecting the problem's structure. Solving a problem is the search for the best procedures for action in the given task environment. The subject begins solving problems from an initial state in the mentally represented problem space. It creates possible solution paths, evaluating them and making choices on the basis of heuristic rules, selecting the best from among them.

Problems can be divided into well-defined problems, ones that only require the application of a finite number of rules used in a limited problem situation, and ill-defined problems – the majority of problems encountered in daily life, hard to define in a formal manner. They may possess many so-called solution paths or may lack them entirely (Kitchner, 1983).

In Simon and Newell's conception, contextual factors are excluded from the schema of problem solving – whether social, material or technological. Kirsh (2009a) claims that these factors support cognitive processes of reasoning and action involved in problem solving. He believes we should focus on the interaction between internal and external representations and the transfer of cognitive load between them. According to Kirsh (2009a), the context of problem-solving requires that we also consider the effect of elements of the environment, such as affordances that encourage various kinds of action and cultural, social, psychological and material factors. These factors can optimise the operation of a cognitive system.

According to Kirsh (2009a, p. 264), a theory of situated cognition cannot compete with the classical theory of problem solving as the latter does not offer computational, neurophysiological or mathematical descriptions of the internal processes – descriptions that form the basis of the recognition of a problem. Kirsh claims that, from the perspective of the theory of situated cognition, problems should not be understood as mere abstractions with a formal structure – something that could be the same across various activities. On the contrary, each problem is related to a specific context and is to be solved by reasoning that is specifically related to that situation. Problem solving is a kind of thought process which is closely tied to the actions and context of a given problem situation.

The theory of situated cognition brings out these aspects of problem solving – the marked influence of inferential, computational and representational mechanisms situated in the social, cultural and material aspects of a situation (Kirsh, 2009a). That is why solving choreographic problems, usually ill-defined problems embedded in a socio-cultural context, suits the conception of problem-solving propounded by Kirsh.

As Jonassen (2000) writes, solving problems requires manipulation of the problem space with the aid of an internal mental representation or an external physical representation (Jonassen, 2000, p. 65). In solving choreographic problems – ill-defined problems in the case of improvisation – dancers usually apply internal representations in the form of motor imagination (Jeannerod, 1995) and mental images (Franklin, 1996). External representations like sketches, movement notation or operations on physical objects are made and used more often in solving well-defined problems such as the placing of various dancers in the dance, or choreographic transitions and drawing. This kind of choreographic work demands considerable logical-analytical thought and the application of external representations reduce the cognitive effort involved in solving this kind of problem.

Problem solving is "any goal-directed sequence of cognitive operations" (Anderson, 1980, as cited in Jonassen, 2000). In the process of solving choreographic problems with improvisation, the goal is to create new moves, ones hitherto unused.

In his article *Problem Solving and Situated Cognition* (2009a), David Kirsh presents four processes that play a role in problem solving (embedded in the situated cognition paradigm) and which are also different from the classic theory of problem solving. They will be discussed in this article in the context of solving choreographic problems.

2.1. Framing and Registration

Framing and registration activate interpretative frameworks which prepare agents to be able to find and conceptualise functions of their environment in an action-oriented way (Kirsh, 2009a, p. 271). According to Kirsh, searching in the problem space only makes sense after a stage of framing, i.e. after a precise formulation of the problem. Having received instructions from the choreographer, the dancer "embeds" the problem in their own repertoire of moves and individual propositional knowledge (about the world as well as about dance) and bodily knowledge. Context and experience shape the way the problem is conceptualised and framed, as well the choice of tools used for solving the problem. According to Kirsh, prejudice and mindset also influence framing (Kirsh, 2009a, p. 269). That is why a repertoire of moves, an accepted body schema and the external representation of the movement of another dancer can all represent barriers to the creation of new moves. For example, an obstacle (which is sometimes unconscious) for a dancer of classical ballet might be the limited and strictly defined dictionary of moves and positions.

2.2 Interactivity

At many stages of problem solving there are interactions with persons and other elements of culture: understanding the problem, investigating its scope and limitations or finding possible options for its solution (2009a, p. 270). According to Kirsh, the classical approach to problem-solving neglects this context and poorly understands the complexity and importance of interaction in the context of investigating the problem space. Interactions between the agent and their environment are of the essence for problem solving. These interactions influence both the process as well as the result of the problem solving. Verbal and nonverbal communication with the choreographer is essential in the process of solving choreographic problems. The interaction of choreographer and dancer leads to mutual benefits – dancers benefit from the choreographer’s pointers in the search for new moves and choreographers draw inspiration for the development of choreography and performance. Interactions with other dancers can also influence the execution of tasks in two ways: watching dancers executing choreographic instructions may provide inspiration, and impulse to create new moves; but it may also slow down the creative process by excess of a mimetic recreation of others’ moves. Sheer contact with one’s surroundings can influence the execution of tasks – with space, colours, shapes – these are all elements that can both develop and limit imaginative processes.

Representatives of the classical theory of problem-solving tend to form a general recommendation: “Make a plan, before you start working” (Miller, Galanter, and Pribram, 1960 as cited in Kirsh, 2009a). However, in an approach closer to the theory of situated cognition, the development of the plan is carried on during the course of action. And it is similar with improvised dance – the realisation of the task happens at the same time as its conceptualisation.

2.3 Resources and Scaffolds

The classical theory of problem-solving assumes that solving problems is mostly related to abilities to search, whilst in reality it may be closely tied to our ability to handle artifacts and the effective use of cognitive scaffolding (Kirsh, 2009a, p. 270). The universality of cultural products facilitates specific understanding in a given activity. Scaffolding and resources – including cultural resources like norms, gestures, style or language – are elements that impact problem solving. In the theory of education “scaffolding” has come to refer to a personalised solving of problems. It is the support which an expert can provide to the novice. Scaffolding can improve the achievements of the pupil, but only when the pupil is in a position to make use of it. Once the pupil has internalised the requirement methods, norms, heuristics and constructive abilities, scaffolding will cease to be needed and will no longer be found in the problem-solving situation (Kirsh, 2009a, p. 285).

Besides the theory of learning, the term “scaffolding” has been used to refer to cultural resources – artifacts, norms, representations, rules and practices that represent our everyday environment and reduce complexity of the tasks to solve.

2.4 Knowledge Rich

Another factor that influences problem-solving is the level of the actor's procedural and propositional knowledge of the domain of the problem. The level of expertise in solving choreographic problems in improvisation can represent both an advantage and a limitation. With contemporary dancers who practice improvisation daily, a high level of experience improves the quality of execution. But with an expert from another genre of dance – such as folk dance where the patterns of movement are more controlled by strict rules and a set repertoire than in for example hip hop dance – the rules may limit and even inhibit the solution of choreographic problems in improvisation.

Kirsh (2009a) suggests that there are four domains which should be developed by situated cognition theory in the context of problem solving: hints, affordances, thinking with things and self-cueing. David H. Jonassen (2000) takes a similar approach to problem solving. He claims that the representation of a problem is influenced by context (cultural, social, historical), hints and modality. There are individual differences which influence the solving of problems. They include: knowledge (domain, structural, procedural, conceptual), cognitive styles, domain-specific reasoning, general problem-solving strategies, motivation and self-confidence (2000, p. 66).

At the heart of research into creativity in dance lies the theory of embodied cognition which claims that our cognitive processes are rooted in the physical experience of the world (Clark, 2008; Pfeifer & Bongard, 2006). Dancers, as Kirsh writes, “thinking with their bodies” (Kirsh, 2010). Based on embodied knowledge acquired through a multisensory experience of the world, they use their bodies to accomplish tasks while solving choreographic problems. While solving choreographic problems, a dancer's cognition is literally *embodied* – the dancers use their kinaesthetic understanding and propositional knowledge about the world or themselves. Solving choreographic problems during improvisation “is a process of using the body in novel ways in response to a task and the ability to successfully and fluidly link body positions into a developed sequence” (Clements et al. 2018, p. 3). These processes also involve mechanisms for memory, imagination and language (Bläsing et al., 2010).

Metaphorical phrases are specific means (tools) in the process of solving choreographic problems in improvisation. They facilitate the solution of specific problems faced by the dancers and help searching new movements. In the following sections I will describe shortly the conceptual metaphor theory (Lakoff and Johnson, 1980) and the issues of body image and body schema (Gallagher, 2005) to finally show how they function in problem solving in dance improvisation.

3. Conceptual metaphor theory – the issues of body image and body schema

The conceptual metaphor theory proposed by Lakoff and Johnson (1980) aims to explain the functioning of abstract thought. In their opinion, metaphor is not merely a stylistic tool, one appropriate in literature, but a means for language, thought and action. The essence of metaphor is the understanding of one concept in terms of another. Metaphor maps a specific feature

of one object onto the understanding of other objects and phenomena. With conceptual metaphor, the source domain is mapped onto the target domain. Thanks to our understanding of the source domain, we are able to properly understand the target domain. Kövecses defines target domains as follows. They are “(...) abstract, diffuse, and lack clear delineation; as a result, they “cry out” for metaphorical conceptualization” (Kövecses, 2002, p. 20). Conceptual metaphors form as a result of our multisensory experience of the world.

In their book *Metaphors We Live By* (1980) Lakoff and Johnson list three kinds of metaphor: structural, ontological and orientational. With structural metaphor, one concept provides metaphorical structure to another, for example TIME IS MONEY. This structure then appears in expressions such as “You are taking my time”; “I have lost a lot of time”; “This appliance will save your time”. Ontological metaphors conceptualise phenomena in terms of categories and substance. For dance, the most important metaphors are orientational metaphors – those which are rooted in the physical and cultural experience of the world. When dancers perform definite movements, directed by the instructions of their teacher, they use image schemas (also called image schemata) (Johnson, 1987) which determine how to conceive and understand abstract metaphors appearing at the level of speech and movement. Image schemas are defined as: “recurring, dynamic patterns of our perceptual interactions and motor programs that give coherence and structure to our experience” (1987, p. xiv). Image schemes arise as the result of sensory-motor experiences and relate to spatial experience. They form the basis for orientational metaphors used by dancers and choreographers. They refer to spatial bodily experience, for example: up-down, front-back, centre-periphery. Orientational metaphors are rooted in bodily and cultural experience – how we encounter the world via our body shapes our understanding of abstract concepts in the form of metaphors. This is why metaphors can vary depending on cultural and individual experience. In *Metaphors We Live By* (1980) Lakoff and Johnson claim: “In actuality we feel that no metaphor can ever be comprehended or even adequately represented independently of its experiential basis” (1980, p. 19).

Metaphors have also further diverse experiential bases (1980). Various kinds of bodily experience may concern verticality, so different metaphors can share the same conception of “UP”. For example, the metaphorical relation HAPPINESS IS UP has quite a different experiential basis to REASON IS UP. And so it is with dance: relevés or jumps of various kinds can be used to express happiness – but also the unknown or the inexpressible. On the other hand, contraction, where the form of the movement will tend to be directed down, may express pain, sadness, but also pleasure (Zarębska, p. 2019).

The use of metaphors in the choreographer’s instructions is a universal method supporting the creation of new moves. The nomenclature of classical dance is full of metaphorical terms, e.g. pas de chat, pas de poisson (Vaganova, 1965). Metaphors are also used by dance teachers working with children (Sawada, Mori, & Ishii, 2002). They aid the memorisation of dance phrases. Once a child has mastered the basic conceptual system, it is possible for them to understand by means of analogy and metaphor. Metaphor is an important supportive element in learning dance; it is a kind of mnemonic device.

Instructions that take a metaphorical form encourage the dancers to form mental images. Applying mental images, so-called ideokinesis, has been proposed by Mabel Elsworth Todd, who has described this method in *The Thinking Body. A Study of the Balancing Forces of Dynamic*

Man (1972). Ideokinesis turns on the projection of mental images formed when motionless. As Bernard (2006) claims, mental images strengthen patterns of muscle function. Lulu Sweigard has defined ideokinesis in a similar way:

The all-important voluntary contribution from the central nervous system is the *idea* of the movement. Concentration on the image of the movement will let the central nervous system choose the most efficient neuromuscular coordination for its performance, namely, the innate reflexes and feedback mechanisms (Sweigard, 1974, p. 6)

Eric Franklin (1996; 2007) suggests that there does not exist only one kind of mental image and he proposes a precise distinction between images: visual, kinaesthetic, proprioceptive, tactile, olfactory, aural and taste. Mental images can also be divided into direct and indirect. Direct images are nonverbal representations of actually executed movement (Overby, 1990, pp. 24-27), an example of which is a visualisation of stretching gum. Indirect images are metaphorical. They appear, for example, when the choreographer gives instructions, replacing the arm of the dancer with a metal stick. During dance improvisation, mental images are created dynamically and are formed in the course of moving. Both the image and schema of the body play a part in this process as the system functioning in the background of every action.

The terms “body image” and “body schema” have appeared many times in philosophical or cognitive scientists' work (Merleau-Ponty, 1962; Gallagher, 2005). Shaun Gallagher, in his book *How the Body Shapes the Mind* (2005), precisely discusses and distinguishes the concepts of body image and body schema. According to Gallagher, the two terms refer to two different, and yet related, systems. These systems are correlated in the course of intentional action. Defining the two concepts and marking out their characteristic features will help in understanding the complex dynamic of movement and bodily experience (2005, p. 24). Body schema covers human motor abilities that enable people to maintain posture and to move. This is an almost automatic system, functioning outside of awareness and not requiring perceptual control. Gallagher and Cole, in their article *Body schema and body image in a deafferented subject* (1995), describe body schema as follows:

The preconscious, subpersonal processes carried out by the body schema system are tacitly keyed into the environment and play a dynamic role in governing posture and movement (Gallagher & Cole, 1995, p. 371)

Body schema does not take the form of conscious representation or belief, although it may evoke specific effects in cognitive experience. *Body image* covers the “system of perceptions, attitudes and beliefs pertaining to one’s own body” (Gallagher, 2005, p. 24). In researching body image, three phases are often distinguished: the first (body percept), concerns how the subject perceptually experiences their own body; the second (body concept) concerns the subject’s knowledge (every day or scientific) as well their conceptual descriptions of their own body; whilst the third component (body affect) relates to the subject’s emotional attitude to their own body (Gallagher, 2005, p. 25). In view of the cultural factors involved, or particular differences between individuals, body image can vary. Body image is not inert: it fulfils an active role in shaping the subject’s perception. The difference between body image and body schema is that body image refers to the subject’s perception and creation of beliefs about their own body, whereas the body schema refers to the possession of mobility abilities and proprioception.

When solving choreographic problems in dance improvisation, body image and body schema undergo modification. Metaphors included in the choreographer's instructions influence body image and schema and these are enactive instructions, encouraging dancers to develop new directions of movement corresponding to real sensory stimuli. While implementing embodied metaphors in movement there is an integration of imagined and procedural movement (Katan, 2016). I claimed in my research that the dancer's perception and understanding of the metaphors used in the choreographer's instructions represents the dancer's embodied activity based on multimodal experience. The metaphors used are communicative means for effecting changes in perception. In solving a choreographic problem, dancers use both kinaesthetic understanding as well as bodily experience and earlier (explicit, declarative) knowledge about the external world. It is possible for the dancers to fluently and effectively shift their bodily position in a developed sequence of moves, something noted by a series of theoreticians of dance (Stevens and McKechnie, 2005; Kirsh, 2011). Embodied metaphors as applied in dance thus enable originality. This originality frequently emerges in the course of dance improvisation and is very often its main goal.

4. Problem solving in dance improvisation – research

In this part of the paper will be presented initial results from research on the influence of metaphorical instructions on the solution of choreographic problems during improvisation which has actively included body image and body schema. The main goal of this research has been to show how the embodied and situated cognition in background of metaphorical thinking impact the creative solution of problems in the course of dance improvisation. In a further part of my considerations, there will be also an attempt to answer the question: How do dancers solve their problems in improvisation? How does a new body image form under the influence of metaphors and how is that image expressed in the body schema? How does the coordination of these structures take place?

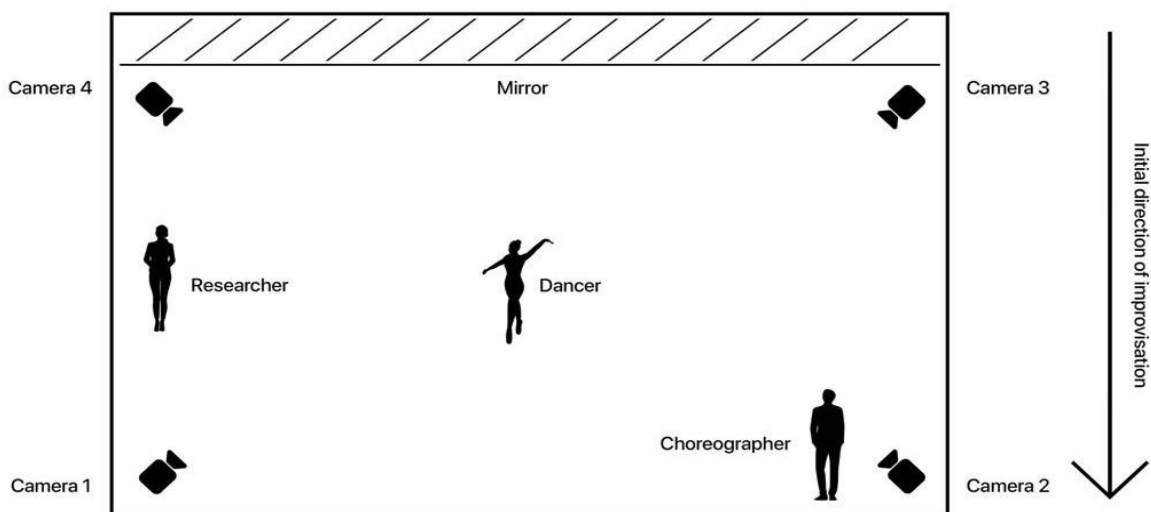
4.1 Materials and methods

4.1.1 Participants

Three groups of dancers took part in the research. They were aged between 18 and 30 and were training classical and modern dance on a daily basis. They were experienced with working with a choreographer and the improvisational tasks. The groups had four members each, three women and one man. The groups were graded according to level: beginners, intermediate and professional. The beginners (who had been dancing for a minimum of 2 years) and intermediates (with a minimum of 4 years' experience) were students at the local UDS Dance School, participants in modern dance and ballet classes. The professionals were dancers from the Musical Theatre in Lublin (Teatr Muzyczny), graduates of the State Ballet School. A choreographer took part as well as a researcher who made observations and research notes during the research. There was also a second researcher, whose task it was also to observe and make notes.

4.1.2 Equipment and space

The research was carried out in a dance hall, with cameras placed in each corner. The space was used without limitation; however, to avoid additional stimuli and interpretations as well as self-control reactions by the dancers, they danced with their backs to the mirror and improvised without the use of music.



Picture 1. Schematic layout of cameras used to film dancers

4.1.3 Methods

The goal of the research was to explore and make an initial appraisal of the creative process taking place when solving a choreographic problem through dance improvisation – to create a complete record of this process and add precision to the concept of choreographic problem-solving by locating the research problem within the theory of situated and embodied cognition. The following methods and data sources were used in the research, with the data representing the documentation of the process of choreographic problem solving:

1. **Video recording:** A high-definition camera was placed on a tripod in each corner of the room (see figure 1 1). The cameras recorded the execution of tasks by the dancers and the moments when the choreographer presented the tasks to the dancers.
2. **Notes from open non-participant observation:** Notes were made in the course of the task execution by the choreographer, by the researcher and by the second researcher who observed the entire research situation from the side. The notes were then used to add commentary to the video data.

3. **Questionnaires for participants:** Besides the basic sociodemographic particulars, the questionnaire included open question about the scale of difficulty involved in executing the tasks, first thoughts before carrying out the task and a request to complete the sentence “GOOD is...”/ “BAD is...” The questionnaires served to quickly collect data immediately after task completion and were then used during interviews.
4. **In-depth interviews, recorded on video:** Interviews were carried out with 3 dancers (one from each level). The interviews were video recorded so both researcher and dancer could refer back to any particular move or phrase. Since the video was to be used during the interviews, film was recorded with an additional camera to facilitate later analysis. The interviewees were selected according to the criterion of who was the most representative in terms of recurring examples.

4.1.4 Description of research situation

The research was intended to reveal how choreographic problem-solving proceeds using improvisation suggested by recommendations that include metaphor. The improvisations were both solos and in pairs. The first research situation was based on a solo improvisation, the second was in 2-person groups (see Picture 2). The choreographic task was to execute in improvisation the instruction that contained a fragment of an orientational metaphor which the dancer had to complete using movement. Each improvisation lasted around 1.5 minutes, but there was no time pressure – the dancers decided themselves when to begin and end the task. The choreographic problem to be solved was the execution by the dancer, in movement, the following instructions:

- *The subject for today is **good**. Your task is to improvise in dance and to complete by means of improvisation the sentence “GOOD IS ...”*
- *The subject for today is **bad**. Your task is to improvise in dance and to complete by means of improvisation the sentence “BAD IS ...”*

The role of the choreographer (and of the researcher) was to instruct, then observe, and finally to draw up a research report.

4.1.5 The course of the research

At the beginning, individual persons danced as a response to an instruction. After that, two persons from the same group-level improvised together. The instructions were the same for individual and duet dancing. The choreographer did not require (or forbid) interaction between the dancers – they were only asked to carry out the task once again. Once both improvisations had been completed, the dancers were asked to fill out the questionnaire. Around a week after the dance hall stage, the dancers met the researcher for an in-depth interview, lasting around 60 minutes and aided by the video recordings produced during the earlier session. The interview was about attitudes, strategies and reflections on body schema and body image, as well as being an attempt to discover the “thought processes” of the dancers when solving choreographic problems.



Picture 2. The photograph presents the second research situation. The choreographer is giving the dancers instructions



Picture 3. Photograph: documentation of in-depth interview with one of the dancers

4.1.6 Preliminary results

The data collected thus far has been analysed using: qualitative coding, writing research notes and the creation of categories on the basis of a conceptual network drawn from Rudolf Laban's (1950) movement qualities with particular attention to the body positions, gestures, spatial movements, reaction times to instructions.

An initial analysis of the questionnaires, video materials of dance and interview videos suggests that the metaphors used in the instructions do influence the creative process involved in

choreographic problem-solving with improvisation. The initial interpretation also suggests that the more emotional the instruction is (in the perception of the dancer), the better it will serve as an impulse for the creation of new and original moves – thereby leading to a better solution to the given problem. Three out of three interview participants stated that the task related to BAD inspired a greater number of original moves, moves that had not been used in the work with GOOD. In the course of the interviews, the dancers referred to emotions (like anger, happiness) that were connected to abstract concepts which indicates that they based their understanding of abstract concepts on bodily experience, expressed in movement in contrast to the abstract. This relationship of abstract concepts to movements illustrates and clarifies, in a practical context, the theory of embodied and situated cognition. The fact that the dancers first of all invoked emotion when solving choreographic problems shows that metaphorical understanding of abstract concepts is multi-dimensional. Before a bodily experience connected to an abstract concept is invoked, it passes through a “filter” of emotion, of image schema or mental space (Kövecses, 2020).

The way the abstract concepts of good and bad are understood is manifested in movements up and down (in accordance with Laban’s “upper-lower connectivity” according to his developmental movement patterns) which have a metaphorical character. This relates to the experiential bases of orientational metaphor and confirms its functioning (Lakoff & Johnson, 1980).

The video analyses were based on categories drawn from Rudolf Laban’s (Wojnicka, 2010/2011) conceptual network for movement analysis. They suggest that the interpretation of metaphorical instructions for BAD were characterised by a predominance of the following kinds of Laban qualities: bound (determined by a quality of movement related to Flow); strong (in the context of Weight); quick (taking Time); indirect (in Space). Interpretation of the metaphor GOOD was characterised by opposite qualities i.e.: freedom of movement, light, sustained and direct.

It also follows from the initial analyses that carrying out a task, at the same time solving a choreographic problem, was simpler for most dancers when the improvisation was in pairs. In pairs it was easier to place the task in context and solve it by means of interaction. For example, in the improvisation of BAD, there appeared interactions reminiscent of fighting. This conclusion confirms Kirsh’s (2009a) assumptions on the essential role of interactivity as one of the problem-solving processes.

Having conducted initial interviews, it can be claimed that the intermediate dancers created more mental images and body images when solving a choreographic problem than professionals. The latter more frequently reproduced body schema from their own existing repertoire, using them as a moment to pause while thinking up subsequent moves. During an interview, in answer to a question on body images, the intermediate level dancers answered:

- *This was connected to people who were in the room, I wanted them to understand me. I wanted to imagine myself from their perspective.*
- *First an image comes to me and then I try to execute that.*
- *I had an image of how to begin, I had thought about the first movement, later on it went smoothly but I still was thinking the whole time.*

- *I think about how this will look and what move I can make afterwards so it will look good.*
- *When I feel that it is an uncomfortable move, that something is not going as I had earlier imagined, then I rethink what I have done and how it must have looked.*

The references to body images and kinetic images in the case of intermediate dancers acted as a control mechanism, sometimes even inhibiting the creative processes. The experience of the more advanced dancers and their familiarity with being on stage allowed them to give themselves over to fantasizing in movement without controlling their movements, even to the extent of not imagining them while performing tasks. Their movements were spontaneous, and the purpose, as one of the dancers admitted during her interview, was the final effect: “I sometimes think about the effect I want to achieve without thinking about how I am going to get there.”; “I was thinking about being on that floor, regardless of how – that’s why that move came out so strange.”

The conclusions I have presented in this article are tentative and require further development in the future. To gather fuller data, it would be necessary to repeat the research with a larger sample including contemporary dancers, those specialising in improvisation, to be able to compare with the other groups investigated. It would be also necessary to improve randomization in future research. There are limitations to the conclusions presented above. Missing is a fuller analysis of movement (e.g. in the ELAN program), one that would fill out the considerations on the particular movement qualities connected to metaphors. Nevertheless, the rich data from video recordings and the interviews allow for the drawing of initial but important conclusions. These conclusions represent a confirmation, illustration and sometimes even an extension of the theories discussed in the first part of the paper. For the research taken as a whole, the in-depth interviews are crucial – providing valuable data on the experiences of the subjects. This material affords unique information, both clarifying and aiding the video analysis.

5. Conclusion

The goal of this research was to present a conceptual framework for choreographic problem-solving using the background paradigms of embodied and situated cognition. The initial conclusions presented from research on choreographic problem-solving with improvisation were illustrative and supplementary and showed the practical aspects of understanding problem-solving issue from embodied and situated cognition theory perspective.

Viewing problem-solving from the perspective of the theory of situated cognition (Kirsh, 2009a) directs our attention to contextual factors – which play a key role in the problem-solving process. Processes and situations like framing and registration, interactivity, knowledge-rich problems and scaffolding diverge from the classical theory of problem solving, but they reveal how internal and external aspects of cognition influence problem solving. The conceptual theory of metaphor from Lakoff and Johnson (1980) reveals the extent to which our knowledge is rooted in an embodied experience of the world. The concept of body image and body schema (Gallagher, 2005), which are systems that take part in intentional action, represent the conceptual background for the topic of choreographic problem solving.

Current initial analyses permit the claim that the metaphors included in the choreographer's instructions influence the creative process of problem-solving for the dancer and, depending on the emotional load of the concepts, this influence may be stronger or weaker. Interactions with other dancers undoubtedly facilitates the task and brings out new, creative moves. Depending on the level of the dancers, their mental images and their body image are formed as support but also as a control on the processes of choreographic problem-solving.

To sum up: the concept of choreographic problem-solving in improvisation is more precisely understood in the context of the theory of embodied cognition and situated cognition.

Funding

The work on the paper was financially supported by National Science Center, Poland, under the grant *The role of embodied metaphors in choreographic problem solving in dance* no. 2019/33/N/HS1/02484.

References

- Anderson, J.R. (1980). *Cognitive psychology and its implications*. New York: Freeman.
- Bernard, A., Steinmüller, W., Stricker, U. (2006). *Ideokinesis: A Creative Approach to Human Movement and Body Alignment*. Berkeley: North Atlantic Books.
- Bläsing, B., Puttke, M., & Schack, T. (2010). *The Neurocognition of Dance: Mind, Movement and Motor Skills*. New York: Psychology Press.
- Blom, L.A., Chaplin, L.T. (1988). *The Moment of Movement. Dance Improvisation*. Pittsburg: University of Pittsburgh Press.
- Butterworth, J. (2004). Teaching choreography in higher education: a process continuum model. *Research Dance Education*, 5, 45–67. doi: 10.1080/1464789042000190870
- Butterworth, J., Wildschut, L. (2009). *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. London/New York: Routledge.
- Carpenter, W. (2020). The Aha! Moment: The Science Behind Creative Insights. In S.M. Brito (Eds.), *Toward Super-Creativity – Improving Creativity in Humans, Machines, and Human – Machine Collaborations*. London: IntechOpen. doi: 10.5772/intechopen.84973.
- Clark, A. (2008). *Supersizing the mind: embodiment, action, and cognitive extension*. Oxford: Oxford University Press.
- Clements, L., Redding, E., Sell, N. L., & May, J. (2018). Expertise in Evaluating Choreographic Creativity: An Online Variation of the Consensual Assessment Technique. *Frontiers in Psychology*, 9. doi: 10.3389/fpsyg.2018.01448
- Franklin, E. N. (1996). *Dance imagery for technique and performance*. Champaign, IL: Human Kinetics.
- Gallagher, S. (2005). *How the Body Shapes the Mind*. Oxford: Clarendon Press.

- Gallagher, S., Cole, J. (1995). Body image and body schema in a deafferented subject. *Journal of Mind and Behavior*, 16(4).
- Guilford, J.P. (1950). Creativity. *American Psychologist*, 5(9), pp. 444-454. doi: 10.1037/h0063487
- Guilford, J. P. (1956). The structure of intellect. *Psychological Bulletin*, 53(4), 267–293. doi: 10.1037/h0040755
- James, W. (1890). *The Principles of Psychology*, Vol. 2. Cambridge, MA: Harvard University Press. doi: 10.1037/10538-000.
- Jeannerod, M. (1995). Mental Imagery in the Motor Context. *Neuropsychologia*, 33(11), 1419-1432. doi: 10.1016/0028-3932(95)00073-c
- Lynn, J.M. (2005). *Embodied knowing and effective communication in the development of a choreography curriculum*. Theses Digitization Project. 2656. [https://scholarworks.lib.csusb.edu/etd-project/2656_\(1.10.2020\)](https://scholarworks.lib.csusb.edu/etd-project/2656_(1.10.2020)).
- Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jonassen, D.H. (2000). Toward a design theory of problem solving. *ETR&D*, 48, 63–85 doi: 10.1007/BF02300500
- Katan, E. (2016). *Embodied Philosophy in Dance: Gaga and Ohad Naharin's Movement Research*. London: Palgrave Macmillan.
- Kirsh, D. (2009a). Problem Solving and Situated Cognition. In P. Robbins & M. Aydede (Eds.): *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*, 264-306. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirsh, D. Muntanyola, D., Lew, A., Jao, J. and Sugihara, M. (2009b). Choreographic methods for creating novel, high quality dance, 188-195. *Design and Semantics of Form and Movement*. Conference Proceedings. Taipei: Taiwan University
- Kirsh, D. (2010). Thinking with the Body. *Proceedings of the 32nd Annual Conference of the Cognitive Science Society*, 176-194.
- Kirsh, D. (2011). Creative Cognition in Choreography, *Proceedings of 2nd International Conference on Computational Creativity*, 1-6.
- Kitchner, K.S. (1983). Cognition, metacognition, and epistemic cognition: A three-level model of cognitive processing. *Human Development*, 26, 222–232.
- Kövecses, Z. (2002). *Metaphor: A Practical Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Kövecses, Z. (2020). Domains, Schemas, Frames, or Spaces?, *Extended Conceptual Metaphor Theory* (pp. 50-92). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/9781108859127.005
- Laban. R., (1950). *The Mastery of Movement on the Stage*. London: MacDonald and Evans.
- Leach, J., & deLahunta, S. (2015). Dance ‘Becoming’ Knowledge. *Leonardo*. doi: 10.1162/LEON_a_01074.
- Lubart, T. I. (2001). Models of the creative process: past, present and future. *Creativity Research Journal*, 13, 295–308. doi: 10.1207/S15326934CRJ1334_07

- May, J., Calvo-Merino, B., Delahunta, S., McGregor, W., Cusack, R., Owen, A. M., et al. (2011). Points in mental space: an interdisciplinary study of imagery in movement creation. *Dance Research* 29, 404–432. doi: 10.3366/drs.2011.0026.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*. (Smith, C., Trans.). London: Kegan Paul.
- Newell, A., & Simon, H. A. (1972). *Human problem solving*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Newell, A., Shaw, J.C., Simon, H.A. (1959). Report on a general problem-solving program. *Proceedings of the International Conference on Information Processing*, 256-264.
- Overby, L. Y. (1990). The use of imagery by dance teachers: Development and implementation of two research instruments. *Journal of Physical Education, Recreation and Dance*, 61, 24-27.
- Pfeifer, R., & Bongard, J. (2006). *How the body shapes the way we think – a new view on intelligence*. Cambridge, MA: The MIT Press. doi: 10.7551/mitpress/3585.001.0001
- Runco, M. A. (2003). Idea evaluation, divergent thinking, and creativity. In M. A. Runco (Eds.), *Critical Creative Processes*. Cresskill, NJ: Hampton Press.
- Sawada, M., Mori, S., & Ishii, M. (2002). Effect of metaphorical verbal instruction on modeling of sequential dance skills by young children. *Perceptual and Motor Skills*, 95, 1097-1105.
- Stevens, C. & Malloch, S. & McKechnie, S. & Steven, N. (2003). Choreographic Cognition: The Time-Course and Phenomenology of Creating a Dance. *Pragmatics & Cognition*, 11, 297-326. doi: 10.1075/pc.11.2.06ste.
- Stevens, C., and McKechnie, S. (2005). Thinking in action: thought made visible in contemporary dance. *Cognitive Processing* 6(4), 243–252. doi: 10.1007/s10339-005-0014-x
- Sweigard, L. (1974). *Human movement potential: Its ideokinetic facilitation*. New York: Dodd, Mead & Company.
- Todd, M. (1937). *The thinking body. A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man*. Reprint (1972), Dance Horizons, New York.
- Torrents, C., Ric,Á., and Hristovski, R. (2015). Creativity and emergence of specific dance movements using instructional constraints. *Psychology of Aesthetics Creativity and the Arts* 9(1), 65-74. doi: 10.1037/a0038706
- Vaganova A.A. (1965). *Basic Principles of Classical Ballet: Russian Ballet Technique*, London: Adam & Charles Black.
- Wojnicka, I. (2010/2011). *Rudolf Laban i Analiza Ruchu*. https://www.academia.edu/36711432/RUDOLF_LABAN_I_ANALIZA_RUCHU (10.10.2020)
- Zarębska, P. (2019). Metaforyczność instrukcji choreografa. *Studia Choreologica*, vol. XX, 99-118. Poznań: Polskie Forum Choreologiczne.

Artykuł V

Semiotyka gestu metaforycznego w tańcu

Paulina Zarębska

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

Katedra Ontologii i Teorii Poznania

ABSTRACT

Dance is a complex and multidimensional way of communication. Using the body, and more precisely, movements and gestures, various meanings are conveyed in dance. They often have metaphorical features. A specific type of gesture is the metaphorical gesture, which is an important element of artistic communication. A metaphorical gesture conveys hidden meanings and symbolic content through some kind of incongruity (discrepancy, inconsistency, contradiction) of elements in its structure, such as facial expressions, hand and arm movements. Thanks to the semantic and aesthetic layer of the metaphorical gesture, dance becomes an original form of rhetorical, persuasive and artistic communication. The primary goal of this article is to recognize the specificity and functionality of a metaphorical gesture in dance. On the basis of a semiotic analysis of selected examples of gestures from contemporary dance performances, the functioning of this metaphorical gesture is discussed through the bodily representation of abstract ideas with the use of conceptual incongruence.

KEYWORDS: metaphor; dance; incongruity; movement; semiotic analysis

STRESZCZENIE

Taniec jest złożonym i wielowymiarowym sposobem komunikacji. Za pomocą ciała, a dokładniej ruchów oraz gestów przekazywane są w tańcu rozmaite znaczenia. Nierzadko są to treści o charakterze metaforycznym. Specyficznym rodzajem gestu jest właśnie gest metaforyczny, który stanowi istotny element artystycznej komunikacji. Gest metaforyczny przekazuje ukryte znaczenia i treści symboliczne poprzez pewnego rodzaju niezgodność (nieodpowiedniość, rozbieżność,

niespójność, sprzeczność) elementów w jego strukturze, takich jak mimika, ruchy dłoni i ramion. Dzięki znaczeniowej i estetycznej warstwie gestu metaforycznego taniec staje się oryginalną formą komunikacji retorycznej, perswazyjnej i artystycznej. Celem nadrzędnym niniejszego artykułu jest rozpoznanie specyfiki oraz funkcjonalności gestu metaforycznego w tańcu. Na podstawie semiotycznej analizy wybranych przykładów gestów pochodzących ze spektakli tańca współczesnego omówione zostaje funkcjonowanie owego gestu metaforycznego poprzez cielesną reprezentację abstrakcyjnych idei z zastosowaniem konceptualnej sprzeczności.

SŁOWA KLUCZOWE: metafora; taniec; niezgodność; ruch; analiza semiotyczna

WPROWADZENIE

Dyskusja nad zagadnieniem gestu ludzkiego ciała ma charakter interdyscyplinarny i obejmuje badania i teorie z psychologii, kognitywistyki, antropologii, socjologii, językoznawstwa, filozofii (semiotyki), a także sztuki (sztuk performatywnych). Ten wieloaspektowy problem jest w tych dyscyplinach rozpatrywany od wielu stron: genezy i struktury samego gestu (*gesture studies*), roli i funkcji gestu w komunikacji słownej, ale także niewerbalnej lub zachowaniach niewerbalnych, w tzw. mowie ciała (*body language*), jak również związku gestu z innymi formami wyrazu (tekstowymi, obrazowymi, dźwiękowymi) myśli i emocji w jednostkowym i zbiorowym działaniu człowieka. W badaniach gestu przyjmuje się zazwyczaj dwie interpretacje, które często się uzupełniają i przenikają:

- 1) społeczno-kulturową, gdzie gest stanowi pewien znak (wytwór) kultury i jest uwarunkowany społecznie;
- 2) biologiczno-psychologiczną, gdzie gest stanowi swoisty "znak myślenia" wyrażający określone postawy, uczucia, sądy i abstrakcyjne pojęcia i symbole.

Gestykulacja, w tym zwłaszcza mimika twarzy, ruchy dłoni, ramion i całego ciała, już od czasów antycznych była traktowana jako skuteczny środek przemawiania i oddziaływania na słuchaczy; była częścią teorii myślenia i mowy – retoryki (Brocki, 2000: 41-42). Kwintylian uważał gestykulację rąk za znaczący komponent przemówień. Jego zdaniem gesty towarzyszące słowom mają funkcję

intelektualną i ekspresywną, mają przez to własne znaczenie. Gesty ciała mówią wprawdzie „same przez się”, lecz staranne ich uczenie i ćwiczenie pozwala nadać im pożądane, nowe znaczenie, przez co „mówią” tak samo jak słowa (Kwintylian, 2002: 132)¹. W XVII wieku fizjonomiści uważali gestykulację za ważny element poprawnej i efektywnej komunikacji.

Gesty ludzkiego ciała, zestawiane i porównywane z gestami zwierząt, były przedmiotem zainteresowania i badania ze strony Karola Darwina. Nie były przez niego postrzegane jako znaki jedynie kultury, lecz objaw biologicznego i środowiskowego funkcjonowania organizmu w świecie. Skupił się głównie na mimice twarzy, ruchach ciała i wyrażanych przez nie emocjach. Gesty są jego zdaniem najpełniejszym wyrazem uczuć człowieka i zwierząt (Darwin, 1988). Zdolność odczytywania i rozumienia emocji na podstawie mimiki i gestów jest instynktowną i wrodzoną dyspozycją człowieka ewoluującą w spontaniczny sposób. Wąski sposób rozumienia teorii Darwina miał wpływ na spadek zainteresowania gestem pod koniec XIX wieku. Jak zauważa Jolanta Antas, rozważania Darwina przyczyniły się do obniżenia wartości zachowań cielesnych, w tym gestów, które zaczęto traktować jako „niechlubne dziedzictwo zwierzęcych przodków człowieka” (Antas, 2013: 32).

Z początkiem XX wieku, pod wpływem analiz i koncepcji lingwistycznych Ferdynanda de Saussure’a, traktujących język (*langue*) jako abstrakcyjny system znaków zaś mowę (*parole*) jako realizację i sposób użycia języka, aspekt cielesny obu tych kategorii językowych nie był brany pod uwagę. Strukturalistyczne językoznawstwo skoncentrowane na strukturalnych i ilościowych aspektach języka i komunikacji nie przyjmowało mimiki czy gestów biorących w nich udział jako nazbyt zmiennych i subiektywnych. Brak zainteresowania zagadnieniem gestu cielesnego pogłębił generatywizm i uniwersalizm koncepcji Noama Chomsky’ego, który uznawał język za wrodzoną kompetencję, oddzielając od niego inne (w tym cielesne) sposoby wyrażania znaczeń.

Badania gestów od strony zarówno cielesnej, jak i semiotycznej, jako samodzielny obszar badań językoznawczych, ukształtowały się w ramach nurtu kognitywistycznego, a dokładniej, dzięki lingwistyce kognitywnej. Jej pionierzy –

¹ Kwintylian w *Kształceniu mówcy* (ks. I, rozdz. 11 (16-19)), odwołując się do greckiej teorii i praktyki chironomii („nauki o wykonywaniu przepisowych gestów rękami”) oraz dzieła Cyserona *O mówcy*, stwierdza: „Nie jest to bowiem po mojej myśli, by ruchy mówcy układały się na podobieństwo tańca, lecz pragnę tylko, aby w chłopcu pozostało coś z tych ćwiczeń cielesnych, odbytych w młodych latach (...) ów dyskretny wdzięk, nabyty w tych latach nauki”.

George Lakoff, Mark Johnson i Ronald Langacker – odrzucili generatywizm Chomsky'ego, proponując nowe podejście nie tylko do języka, traktując go jako integralny element poznania odzwierciedlający procesy umysłowe człowieka, ale także do samego poznania i wiedzy, traktując je jako uwarunkowane różnymi środkami językowymi, głównie metaforami, jak również samym ruchem ciała ludzkiego, w tym gestami. W 1980 roku w książce *Metaphors We Live By* Lakoff i Johnson rzucili nowe światło na zagadnienie metafory, które zrewolucjonizowało dalsze badania nad poznaniem ucieleśnionym (*embodied cognition*). Zdaniem autorów, metafora nie jest jedynie środkiem stylistycznym, lecz również (głównie nawet) sposobem myślenia oraz działania, które wprawdzie przejawiają się w języku, lecz są przede wszystkim uwarunkowane cieleśnie, zależąc od relacji podmiotu ze środowiskiem. Metafory są, stwierdzają Lakoff i Johnson, *ucieleśnione* w sensie dosłownym, wyrażają bowiem własności zachowania się podmiotu w jego otoczeniu, w tym ruchu ciała; są to głównie tzw. metafory *orientacyjne*, w których właściwe dla ich struktury (budowy) relacje: dół – góra, przed – po, jak również poniżej – wyżej, czy głęboko – płytko wyrażają nie tylko parametry ruchu ciała w przestrzeni, ale także treść myślenia, rozumienie pojęć ogólnych jak dobro, zło, smutek czy zwycięstwo. „Metafory fizyczne mają jako swoje źródło doświadczenie fizyczne i kulturowe; nie powstają więc przypadkowo. Dlatego metafora może służyć jako nośnik rozumienia jakiegoś pojęcia jedynie ze względu na jej podstawę doświadczeniową” (Lakoff i Johnson, 2010: 46). Metafory ucieleśnione manifestują się w ruchach ciała w wymownych gestach – wynika z teorii konceptualnej metafory amerykańskich językoznawców.

Jolanta Antas (2013: 34) zauważa, że w obszarze językoznawstwa zagadnienie gestu traktowano niekiedy podobnie do klasycznej koncepcji metafory – jako element dodatkowy ekspresji – który pełnił niemniej funkcję estetyczną. Autorka zaznacza, że gest oraz metafora mają również funkcję semantyczną, a ich badanie prowadzi do lepszego zrozumienia ludzkich procesów myślowych. Procesy i czynności myślowe ucieleśnione w formie gestów, w tym również gestów tanecznych, nabierają specyficznej estetycznej i semiotycznej rangi i wartości.

Głównym celem niniejszego artykułu jest próba określenia specyfiki gestu tanecznego, a w szczególności specyficznego rodzaju gestu, jakim jest gest metaforyczny, który stanowi istotny element sztuki tańca. Gest metaforyczny w tańcu

– podobnie jak większość gestów pozajęzykowych, wizualnych, obrazowych (graficznych) – poprzez pewnego rodzaju *niezgodność* (nieodpowiedniość, rozbieżność, niespójność, sprzeczność, lecz nie w sensie logicznym) znaczących elementów w swojej strukturze (budowie), takich jak mimika, ruchy dłoni i ramion – jest nośnikiem ukrytych znaczeń i treści symbolicznych. Dzięki temu taniec staje się swoistym retoryczno-perswazyjnym działaniem komunikacyjnym, nabiera także artystycznego (estetycznego) znaczenia.

W literaturze dotyczącej sztuki tańca terminy “gest” oraz “ruch” używane są naprzemiennie i traktowane synonimicznie; w kontekście rozważań nad gestem metaforycznym w tańcu niezbędne jest jednak zdefiniowanie tych pojęć. W oparciu o klasyczne rozróżnienia w obrębie gestów (Efron, 1972; Kendon, 1988; McNeill, 1992) w tekście zaproponowana zostanie użyteczna dla badań tańca klasyfikacja gestów z uwzględnieniem klasycznych semiotycznych pojęć i kategorii jak referencja (odniesienie), sens, znaczenie, indeks, ikona, symbol, funkcja deiktyczna, które stanowią ważny wkład do semiotycznej analizy tańca.

Niniejszy artykuł ma na celu wykazanie, iż gest metaforyczny w tańcu, będącym dziełem sztuki performatywnej, jest szczególnym ruchem znaczącym (sekwencją znaczących gestów) oraz środkiem symbolicznego wyrazu, który powstaje dzięki zastosowaniu w dziełach tanecznych określonej niespójności swoich elementów prowadzącej do powstania nowych jakości estetycznych i znaczeniowych w tańcu.

W poniższych rozważaniach, na podstawie semiotycznej analizy gestów tańca, przyjęta została perspektywa twórcy performatywnych dzieł tanecznych – choreografa, pośrednio też tancerza. Postrzeganie ruchów oraz gestów tancerzy przez widzów, choć jest wysoce interesujące i pouczające, przysparza jednak wielu problemów ze względu na indywidualny charakter interpretacji, na który wpływ mają czynniki kulturowe, społeczne, doświadczenie czy deklaracyjna wiedza odbiorcy. Nie znaczy to jednak, że perspektywa choreografa nie rodzi własnych trudności interpretacyjnych, jest niemniej bardziej użyteczna dla niniejszych badań; choreograf współtworzy z tancerzem znaczenia zaplanowanych i wykonanych gestów, w ten sposób powstaje metaforyczność określonych gestów tańca jako dzieła sztuki. Rozważania nad gestem metaforycznym oparte zostały na materiałach pochodzących z tańca współczesnego ze względu na jego wysoce narracyjny charakter oraz dostępność źródeł. Z zasady taniec współczesny przekazuje jakąś

ogólną myśl, ideę, daje widzowi coś do zrozumienia, wywołuje pewne emocje; styl takiego właśnie tańca zawiera wiele ukrytych znaczeń, choć w innych, np. tańcach ludowych czy latynoamerykańskich zawarty jest również wiele bogatych treści. Tekst utrzymany jest w tradycji tańca jako narracji - pewnego rodzaju artystycznej wielopłaszczyznowej komunikacji, której szczególnego rodzaju narzędzie stanowią gesty metaforyczne.

Artykuł podzielony jest na trzy główne części, w skład których wchodzi kolejne paragrafy. W pierwszej części (par. 2–3) omówiona zostaje problematyka gestów oraz ich klasyfikacje ze wskazaniem na potrzebę semiotycznej refleksji nad szczególnego rodzaju gestami – gestami tanecznymi. Druga część (par. 4–5) poświęcona jest zdefiniowaniu gestów i ruchów tanecznych oraz nakreśleniu propozycji ramy pojęciowej do semiotycznej analizy tańca. Ostatnia część artykułu (par. 6–7) podejmuje zagadnienie gestu metaforycznego jako narzędzia choreograficznego wykorzystującego nieodpowiedniości (niespójności, niedopasowania) pewnych elementów w obrębie takiego gestu, służące do wyrażania w tańcu abstrakcyjnych idei; w niej też znajdują się (par. 8) wybrane przykłady gestów metaforycznych wraz z ich semiotyczną analizą.

2. CZYM JEST GEST W OGÓLE?

Rozważając zagadnienie gestu, a w szczególności gestu w tańcu, należałoby określić, jaka jest jego geneza. Rozpatrując naturę gestu i jego pochodzenie, od razu nasuwa się pytanie o jego związek z językiem. Najwięcej opracowań na ten temat podejmują badacze tzw. gesturalnych hipotez ewolucji języka. Można wyróżnić trzy takie hipotezy (Żywiczyński, Wacewicz, 2015: 237-238):

1. Hipoteza języka gestów poprzedzającego mowę (Corballis, 2002 za: Żywiczyński, Wacewicz, 2015: 237-238), która zakłada, że pierwszym sposobem komunikacji był język gestowy;
2. Hipoteza gesturalnego protojęzyka głosząca, że przed wyłonieniem się mowy komunikacja polegała na gestach, które funkcjonowały jako pojedyncze znaki bez składni. Można wyróżnić dwa rodzaje tej hipotezy:
 - a) syntetycznego protojęzyka gesturalnego, przyjmującego, że gest odnosi się do jednego słowa;

- b) holistycznego protojęzyka gesturalnego, według której gest reprezentuje całą wypowiedź;
3. Hipoteza gestów i mowy razem (Kendon: 1991 za: Żywiczyński, Wacewicz, 2015: 237-238) uznająca, że język rozwijał się jednocześnie na poziomie modalności wizualnej oraz głosowej.

Najwięcej opracowań podejmuje problematykę gestu towarzyszącego mowie (por. McNeill, 1992; Cienki i Müller, 2008, Antas, 2013), traktując gest jako element ekspresji języka. Znacznie mniej prac nawiązuje do gestu jako autonomicznego elementu komunikacji. Prace podejmujące badania gestu w tańcu obejmują najczęściej badania antropologiczne, a także badania w dziedzinie performatyki oraz kognitywistyki. O ile ruch stanowi podstawowe narzędzie wykonania jakiegokolwiek formy sztuki, o tyle taniec jest jedyną formą, w której ruch jako taki jest kultywowany dla niego samego, tak jak w muzyce kultywowany jest dźwięk. Niniejszy tekst traktuje gest (a w szczególności gest metaforyczny) jako kluczowy element komunikacji i ekspresji sztuki tańca. Istotnym dla dalszych rozważań nad semiotyczną analizą gestu tanecznego oraz jego metaforycznością jest przedstawienie spotykanych w literaturze przedmiotu klasyfikacji oraz definicji gestów.

Pojęcie gestu rozumiane jest przez badaczy wielorako. Łacińskie *gestus* oznacza "ruch ciała, zazwyczaj dłoni, podkreślający treść wypowiedzi"². Podstawowe definicje terminu "gest" w Słowniku Języka Polskiego PWN mówią, że jest to: "ruch ręki towarzyszący mowie, podkreślający treść tego, o czym się mówi, lub zastępujący mowę" oraz "środek wyrazu scenicznego: nacechowany znaczeniowo ruch ciała towarzyszący mówieniu postaci lub zastępujący słowo"³. Już na tym etapie dookreśleń kategorii gestu i ruchu można stwierdzić, iż gest jest zarówno elementem życia codziennego, który naturalnie pojawia się wraz z mową, a także jest elementem ekspresji artystycznej.

Wielu badaczy skupia swoją uwagę zasadniczo na gestach towarzyszących mowie. Adam Kendon rozważa także ekspresywny aspekt komunikacji. *Gestykulacja*, według autora, to ruch rąk oraz ramion, które towarzyszą mowie i

² Słownik Glosbe: <https://pl.glosbe.com/s%C5%82ownik-polsko-%C5%82aci%C5%84ski/gest> dostęp 29.10.2022.

³ Słownik Języka Polskiego PWN: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/gest.html>, dostęp 29.10.2022.

stanowią element ekspresji osoby mówiącej (Kendon, 1988: 207). Jego zdaniem gesty są “wszystkimi działaniami lub aspektami działania, które wyróżnia w sposób widoczny zamierzona ekspresywność, postrzegana i rozpoznawana jako celowa przez obserwatorów tych działań” (Kendon, 2004: 15). Z kolei według McNeilla (1992) gesty, będąc integralnym elementem języka, są spontanicznymi ruchami rąk towarzyszącymi mowie. Jednak zdaniem autora nie da się ich opisywać wyłącznie za pomocą terminów kinezyicznych (ruchowych); gesty są bowiem symbolami, które same przez się przedstawiają znaczenia. Gesty obrazują procesy myślowe tak samo, jak czynią to pojęcia. Podobne podejście reprezentuje Susan Goldin-Meadow (2003), która bada, jak gesty rąk wpływają na myślenie oraz uczenie się.

Polscy badacze również podejmują problematykę gestów. Badaczka gestyki Jolanta Antas (2013) *gest* bada w wymiarze semantycznym, odróżniając gesty od zachowań, np. adaptacyjnych czy samodotykowych. Swoje badania autorka przeprowadza na podstawie materiałów wideo pochodzących z polskich programów telewizyjnych. Antas zanalizowała tysiące nieświadomych i spontanicznych gestów, badając ich mechanizm mentalny poprzez obserwację pewnej powtarzalności w różnych kontekstach. Podobnie postępuje Aneta Załazińska (2001, 2016), która związki między aktywnością percepcyjną, ruchową a gestyczną analizuje w kontekście teorii kognitywnych. Swoje rozważania autorka skupia na szczególnym rodzaju gestu – geście metaforycznym. Celem badań Załazińskiej jest wykazanie, że abstrakcyjne pojęcia mają swoje obrazowe reprezentacje umysłowe, które przejawiają się w gestach. Przedmiotem badawczym są nagrane na wideo spontaniczne wypowiedzi oraz gesty towarzyszące osobom, które używały takich abstrakcyjnych słów jak “mieć”, “nie mieć”, “brak”, “nic”, “coś”, “wszystko”, “potrzebować”, “chcieć”. Swoje analizy gestów autorka opiera o teorię metafory kognitywnej Lakoffa i Johnsona.

Choć w niniejszym artykule analizowany jest gest taneczny, który funkcjonuje bez udziału mowy, w tekście przyjęta zostaje fuzja powyższych definicji. Gest taneczny w dalszej części rozważań traktowany zatem będzie jako ekspresywny wyraz tańca, stanowiący znak myśli choreografa i tancerza, bazujący przede wszystkim na (zazwyczaj intencjonalnych) ruchach dłoni oraz rąk.

3. KLASYFIKACJE GESTÓW

Za pierwszą znaczącą klasyfikację gestów przyjmuje się podział Davida Efrona (1941), który wprowadził podział na: 1) gesty funkcjonujące niezależnie od mowy, wykonywane samodzielnie, oraz 2) gesty, które występują tylko przy udziale mowy. Podział ten został na nowo opisany i zinterpretowany przez Paula Ekmana (Efron i van Veen, 1972) we wstępie do książki Efrona i Stuyvesanta van Veena *Gesture, Race and Culture*, w której autorzy wyróżnili gesty przedstawieniowe (niezależne od mowy) oraz logiczne (powiązane z mową). Wśród gestów wyróżnianych przez Efrona, które mogą występować samodzielnie, także bez udziału mowy, są:

- a) gesty deiktyczne (*deictic gestures*), mające funkcję wskazującą, odnoszące się do obiektów znajdujących się blisko mówiącego lub wskazującego;
- b) fizjografy (*physiographic gestures*), które w terminologii polskiej nazywane są *ilustratorami*, będące gestami obrazującymi to, co wyrażają. Do fizjografów zaliczają się również:
 - ikonografy (*iconographic gestures*), które przedstawiają kształt danego przedmiotu, osoby lub relacji przestrzennych;
 - kinetografy (*kinetographic gestures*) ilustrujące czynności ciała;
- c) gesty symboliczne nazywane również emblematycznymi (*symbolic/emblematic gestures*), które ukazują obiekt za pomocą formy obrazowej lub nieobrazowej, która nie ma morfologicznego związku z tym obiektem;
- d) emblematy, będące specyficznymi kulturowo gestami, które mogą występować całkowicie niezależnie w stosunku do mowy.

Gesty deiktyczne mają klarowną, prostą zazwyczaj do odczytania, wartość znaczeniową. Celem nadawcy takiego gestu jest najczęściej wskazanie na pewien obiekt, podmiot, czy też na abstrakcyjną ideę. Gest deiktyczny wykonywany jest najczęściej palcem wskazującym, dłonią, ale też głową, zwróceniem całego ciała, lub też (rzadko) nogami. Fizjografy mają funkcję obrazowania. Jeden z rodzajów fizjografów, ikonograf, odnosi się swoją fizyczną formą do kształtu danego obiektu, osoby lub całych relacji przestrzennych. Drugim rodzajem gestów fizjograficznych są kinetografy, które obrazują czynności ciała życia codziennego, np. chodzenie, gotowanie, sprząatanie. Gesty symboliczne mogą natomiast występować niezależnie od mowy. Nie mają żadnego bezpośredniego związku z obiektem, który

reprezentują, rozumienie ich jest ustanawiane na mocy konwencji. Ostatnim rodzajem gestów funkcjonujących bez udziału mowy są emblematy. Są one specyficzne kulturowo, np. znak "v" ułożony z palców występuje zazwyczaj jako znak zwycięstwa.

Drugą grupą gestów, które wyróżnił w swojej klasyfikacji Efron są gesty towarzyszące mowie:

- a) batuty (*baton-like gestures*);
- b) ideografy (*ideographic gestures*).

Batuty często towarzyszą wypowiedziom dotyczącym wyliczania, służą także do podkreślania określonych części wypowiedzi, akcentowania ważnych dla nadawcy elementów wypowiedzi lub przedstawienia pewnych wydarzeń w czasie. Ideografy z kolei przedstawiają procesy myślowe, kierunki myśli, są obrazową reprezentacją pojęć.

David McNeill na podstawie skali zaproponowanej przez Adama Kendona (1988) zaproponował pewien model, który uporządkował wszystkie zachowania interpretowane jako gesty. Skalę Kendona przedstawił on w formie kontinuum, bazując na trzech kryteriach: wymaganej obecności mowy, posiadania własności językowych oraz konwencjonalizacji znaku gestowego (por. Żywiczyński, Wacewicz, 2015: 240). Kontinuum to wygląda następująco, reprezentując od lewej malejący stopień wymaganej obecności mowy, przechodząc w prawo, skala obrazuje wzrastający stopień własności językowych oraz konwencjonalizacji znaku gestowego:

gestykulacja – gesty osadzone w języku – pantomima – emblematy/deiksy – języki migowe

Kontinuum to otwiera termin "gestykulacja", który definiowany jest przez badaczy gestów w różny sposób. Same klasyfikacje gestykulacji są odmienne, choć mają wspólne i powtarzające się elementy, o czym w dalszej części artykułu. Przyjmuje się (analizując powyższe kontinuum), iż gestykulacja to spontaniczne ruchy rąk występujące podczas mówienia. Gesty osadzone w języku są podobne do gestykulacji, jednak jak zauważają Żywiczyński i Wacewicz, "wyróżnia je

syntagmatyczny związek, w jaki wchodzi ze słowami” (2015: 240). Są to gesty, które wypełniają pewną lukę w zdaniu, np. “Jedzenie było wyśmienite, jednak muzyka... [gest machnięcia ręką w dół]”. Kolejnym elementem kontinuum jest pantomima, która występuje bez obecności mowy, reprezentując ruchowo pewne dłuższe, złożone sekwencje ruchów i gestów, które obrazują pewne idee, dłuższe wypowiedzi, obiekty czy zdarzenia, które stanowią pewną narrację. Ten rodzaj gestów, warto zauważyć, jest najbliższy tańcu, jednak gesty taneczne są mniej “dosłowne”, a bardziej abstrakcyjne, o mniejszym stopniu mimetyzmu i dokładnego ikonicznego naśladowania struktury znaczenia słów. Emblematy mają podłoże kulturowe, ich charakter jest arbitralny i symboliczny. Ich zadaniem jest zastępowanie niektórych słów, np. kciuk odnoszący się do wyrażenia “ok”. Co ciekawe, gesty w formie emblematów oraz innych rodzajów występują aktualnie w formie emotikon stosowanych szeroko przez użytkowników nowych mediów, co bez wątpienia ułatwia wyraz warstwy niewerbalnej w komunikatach tekstowych; pokazuje to również, jak ważna jest gestykulacja, czy ogólniej mówiąc, mowa ciała w komunikacji. Ostatnim elementem kontinuum gestów zaproponowanych przez McNeilla są migi, które odnoszą się do języka migowego. Ich zadaniem jest całkowite zastąpienie mowy. Migi (w kontinuum Kendona ujęte ogólniej jako znaki) stanowią pewien odrębny system znaków, który całkowicie różni się od gestykulacji – pod względem modalności (dominujący zmysł wzroku a nie słuchu), formy, a nawet lokalizacji w ośrodkach mózgowych.

Pomimo, iż gesty w tańcu występują bez udziału mowy, większość z opisanych powyżej elementów ma w nim pewne zastosowanie. Aby przedstawić te zależności, potrzebne jest omówienie innych jeszcze, bardziej rozbudowanych, klasyfikacji gestów. Jedną z uważanych za najbardziej uniwersalną jest klasyfikacja McNeilla, która kategoryzuje gesty w następujący sposób (McNeill, 1992: 16):

1. ikoniczne (*iconic gestures*)
2. metaforyczne (*metaphoric gestures*)
3. deiktyczne (*deictic/pointing gestures*)
4. uderzenia (*beats*)
5. kohezywne (*cohesives gestures*).

Gesty ikoniczne podobne są do fizjografów w terminologii Efrona. Ich funkcją jest przedstawienie wyobrażenia jakiegoś aspektu wypowiedzi, przekazanie uzupełniającej informacji. Ten rodzaj gestów jest “w ścisłym formalnym związku z zawartością semantyczną mowy”, stwierdza McNeill (McNeill, 1992 za: Antas, 2013: 63). Gesty metaforyczne odnoszą się do abstrakcyjnych pojęć i idei – ich fizyczna forma nie odnosi się jednak dosłownie do obiektu jak w gestach ikonicznych. Gesty te są przejawem procesów umysłowych związanych z abstrakcyjnym myśleniem. Ze względu na metaforyczny charakter konceptualnego myślenia, gesty metaforyczne cechuje wysoki stopień zindywidualizowania. Gesty deiktyczne są przez McNeilla rozumiane podobnie jak w klasyfikacji Efrona, przy czym autor wprowadza dodatkowe rozróżnienie na deiksę: konkretną oraz abstrakcyjną. Ta pierwsza polega na wskazywaniu konkretnych obiektów w przestrzeni, natomiast druga wiąże się z przestrzenią mentalną, a wskazywanie odnosi się tutaj do mapowania przestrzeni z umysłu na fizyczną przestrzeń gestu. Rodzaj deiksy abstrakcyjnej należy do rodzaju gestów metaforycznych, co należy uznać za wyróżnienie istotne dla niniejszych rozważań. Uderzenia, nazywane w klasyfikacji Efrona batutami, wykonywane są w rytmie mowy a ich zadaniem jest uwypuklenie istotnego dla nadawcy elementu wypowiedzi. Są najczęściej dynamiczne, szybkie i przebiegają z góry na dół lub od tyłu do przodu (McNeill, 2005: 40). Gesty te w klasyfikacjach występują pod kilkoma pojęciami: *beats*, *batons*, *strokes*. Ostatnie pojęcie ma podłoże w nomenklaturze tanecznej, gdzie *stroke*, czyli uderzenie nazywa pewne stadium ruchu, podczas którego widz odczuwa skoncentrowaną energię (McNeill, 2005: 32). Gesty kohezywne pełnią funkcję spajania, łączenia różnych bliskich, lecz czasowo dalekich elementów dyskursu. Gest kohezywny, czyli tzw. spajacz tekstu, dzięki swojej powtarzalnej fizycznej formie “uczy” odbiorcę oraz informuje go, do jakiej części (aspektu) wypowiedzi nadawca się odnosi. Z czasem McNeill rezygnuje z tej kategorii gestu, przyznając, że wyparło ją określenie “catchmentu” – pewnego wzrokowo-przestrzennego zjawiska utrzymującego dyskurs spójnym i zrozumiałym dla obu stron.

Jolanta Antas (odnosząc się do nieopublikowanej pracy dyplomowej Anny Karnej (2012)) zwraca uwagę na semiotyczno-kognitywny wymiar klasyfikacji gestów, (Antas, 2013: 70) odzwierciedlający poznawczy aspekt formułowania i rozumienia znaku, jakim jest gest i ruch. W takich ramach klasyfikacyjnych gesty

metaforyczne oraz ikoniczne nabierają szczególnego znaczenia. Pojawia się wówczas trudność interpretacyjna: jak odróżnić złożone gesty metaforyczne od prostych gestów ikonicznych; oba mają funkcję referencyjną i są znaczące, jakkolwiek w różnym stopniu, co jednak jeden z nich czyni metaforycznym gestem? Wyraża się w tym istota rozpatrywanego niniejszym problemu metaforyczności gestów w tańcu jako swoistym komunikacie artystycznym. Dla rozstrzygnięcia tej kwestii konieczna jest w tym miejscu analiza pojęcia ikona (*icon*) oraz znaku ikonicznego, jak również określenie specyfiki semiotycznego procesu powstawania znaków w ogóle, a także gestykularnych znaków metaforycznych (stanowiących w efekcie ich wykorzystania swoistą semiozę metaforyczności tańca), które leżą u podstaw przytoczonych powyżej klasyfikacji gestów.

4. SEMIOTYCZNY WYMIAR GESTU

Potocznie gesty traktowane są jako znaki *pewnego* rodzaju. W języku codziennym funkcjonują takie wyrażenia jak: “dawać znak”, czego przykładem jest skinienie głową, pokazanie kciuka lub “przybij piątkę” jako znak zawarcia zgody (zderzenia dłoni). Pewnymi znakami, a dokładniej *oznakami* – naturalnymi i względnie prostymi znakami bez wyraźnej intencji – stają się dla odbiorcy gesty wykonane spontanicznie przez nadawcę, nacechowane emocjonalnie, rozpoznawane na podstawie prostej dynamiki ruchów ciała oraz przy udziale konkretnej mimiki.

Czy gest można jednak interpretować jako znak w rozumieniu semiotyki? W ujęciu semiotycznym, a w szczególności strukturalistycznym, ważny jest arbitralny i intencjonalny charakter znaku. Nie każdy jednak gest przyjmuje takie cechy. Nie wszystkie gesty są zamierzone, intencjonalne komunikacyjnie, wiele z nich wykonywanych jest mimowolnie, podobnie też nieuświadomiana jest na nie reakcja. Można jednak przyjąć, że gest stanowi pewien rodzaj znaku myśli – w szczególności intencji działania i wskazywania/ujawniania czegoś ogólnego – tego, kto go wykonuje. Założeniem niniejszego artykułu jest teza, iż określone gesty ciała ludzkiego – w takich zwłaszcza działaniach jak taniec, będący dziełem sztuki – mając intencjonalny charakter, są znakami znaczącymi i poddają się interpretacji semiotycznej z zastosowaniem właściwej jej terminologii i aparatury pojęciowej; semiotyczna analiza gestów w tańcu jest stosownym narzędziem, poza analizami i

badaniami kulturowymi, rozpoznającym i definiującym metaforyczność takich gestów.

Użyteczna w tym względzie jest triadyczna koncepcja znaku Charles'a Sandersa Peirce'a (1991), Według niej znak składa się ze znaku samego, jego przedmiotu oraz znaczenia, a dokładniej z: 1) reprezentamenu, czyli środka przekazu, 2) przedmiotu, czyli tego, do czego znak się odnosi oraz 3) interpretantu, czyli docelowego znaczenia, treści, która pojawia się w umyśle odbiorcy znaku. Te trzy elementy znaku są niezbędne do sklasyfikowania danego obiektu jako znaku. Znak stanowi jedność tego, co jest reprezentowane (przedmiot), jak jest reprezentowane (reprezentamen) oraz jak jest interpretowane (interpretant), (Chandler, 2007: 29). Środek przekazu (reprezentamen, czyli sam znak) jest tym, co stwarza możliwość znaku, lecz sam jeszcze nim nie jest (Buczyńska-Garewicz, 1994: 44). Dopiero interakcja pomiędzy reprezentamenem, przedmiotem oraz interpretantem prowadzi do semiozy, czyli tworzenia, odbierania czy przekazywania znaku. Zatem gest, aby stać się w Peirce'owskim rozumieniu znakiem, musi przejść triadyczny proces symbolizowania, interpretacji na podstawie kontekstu czy konwencji oraz odniesienia do konkretnego obiektu.

Na podstawie charakteru relacji łączącej znak i jego desygnat Peirce wyróżnił trzy typy znaków:

1. znaki ikoniczne – tworzone na mocy podobieństwa reprezentamenu do przedmiotu;
2. znaki indeksowe (tzw. wskazujące) – tworzone na podstawie związku przyczynowo-skutkowego;
3. znaki symboliczne – oparte na konwencji, umowie.

Podział ten wykazuje podobieństwo z przytoczonymi wcześniej typami gestów (deiktyczne, symboliczne, fizjografy) w klasyfikacji Efrona, co daje możliwość stosowania Peirce'owskiego modelu znaku do semiotycznych analiz gestów w tańcu; konieczne jest przy tym uwzględnienie kontekstu emocji, które towarzyszą gestom w ich znakowej funkcji. Paul Ekman i Wallace V. Friesen podjęli próbę analizy zjawiska przejścia od gestów, czy mimiki twarzy, które traktowali jako oznakę stanu emocjonalnego podmiotu, do znaków o charakterze semiotycznym. Proces ten ujęli

w trzech zasadach kodowania niewerbalnego⁴, które wyglądają następująco (Ekman i Friesen, 1969):

kodowanie samoistne → kodowanie ikoniczne → kodowanie arbitralne

Kody samoistne, jak sama nazwa wskazuje, nie odnoszą się do pewnych innych czynności, lecz same nimi są, np. grożenie pięścią już samo w sobie jest groźbą (Knapp i Hall, 2000: 25 za: Antas, 2013: 45). Dystans między kodem a obiektem jest w tym przypadku mały. Z kolei kodowanie ikoniczne zachodzi na mocy podobieństwa kodu i obiektu czy zjawiska, które jest kodowane, przykładem jest zakreślenie dłońmi kształtu klepsydry, który odnosi się do kobiecych kształtów. Kodowanie arbitralne jest umowne. Znak w żaden sposób (żadną swoją fizyczną własnością) nie odnosi się do zjawisk, które ma oznaczać, przykładem jest kciuk uniesiony w górę symbolizujący przekaz: “dobrze”, “ok”. Taki podział kodowania również nawiązuje do Peirce’owskiej trychotomii. Należy zaznaczyć, iż granice między tymi rodzajami kodowania są nieostre; sam Peirce zaznaczał, że nie ma w pełni samoistnych (dających się jednoznacznie wyróżnić) znaków indeksowych, symbolicznych czy ikonicznych.

W następstwie przyjęcia powyższych zasad Ekman i Friesen zaproponowali semiotyczną klasyfikację zachowań niewerbalnych, w której rozróżnili pięć rodzajów kinezycznej ekspresji ciała (Ekman i Friesen, 1969):

1. Emblematy (*emblems*)
2. Ilustratory (*illustrators*)
3. Regulatory (*regulators*)
4. Wskaźniki emocji (*affect displays*)
5. Zachowania adaptacyjne (*adaptors*)

Jak już wcześniej wspomniano, gesty w postaci emblematów odpowiadają konkretnym słowom. Są wyuczone i należą do pewnego rodzaju proceduralnej wiedzy kulturowej - mają więc arbitralny charakter. Niektóre z nich powstają w

⁴ Kody semiotyczne to systemy proceduralne o powiązanych konwencjach. Kody zapewniają ramy, dzięki którym możemy zinterpretować sens znaku. Są narzędziami interpretacyjnymi. Kodowanie jest procesem uwarunkowanym społecznie, w wyniku którego konwencje konkretnego kodu są utrwalane.

oparciu o ikoniczność, będąc wtedy bardziej uniwersalnymi, rozpoznawanymi niemniej przez różne społeczności (por. Antas, 2013: 46). Ilustratory mają z kolei charakter ikoniczny, odzwierciedlając wypowiedane słowa. Regulatory wspomagają komunikację, czego przykładem są takie gesty jak: podnoszenie brwi, przechylenie głowy przy zrozumieniu rozmówcy czy przytakiwanie jako objaw zrozumienia. Wskaźniki emocji to rodzaj gestów oraz ruchów ciała, które wskazują na emocjonalny stan podmiotu. Objawia się on nie tylko za pomocą gestów (np. tych gwałtownych), ale i mimiki twarzy, prozodii oraz pozycji całego ciała. Zachowania adaptacyjne są ruchami nieświadomymi, które jak sama nazwa wskazuje, pozwalają adaptować się do konkretnej sytuacji komunikacyjnej. Wszystkie z tych kinezycznych ekspresji ciała w postaci gestów, w różnym stopniu powiązanych z emocjami, poddają się semiotycznej analizie, która ułatwia ich znaczenie – od mniej do bardziej konwencjonalnego i symbolicznego.

5. GEST A RUCH TANECZNY

Warto w tym miejscu zastanowić się, jakiego rodzaju znakiem jest szczególnie rodzaj gestu – *gest taneczny*. Występuje on z reguły bez udziału mowy, jest więc gestem dość prostym; przyjmuje fizyczną (cielesną) postać, na której skupia się w pierwszej kolejności percepcja, uwaga i rozumienie ze strony jego odbiorcy. Ważnym jest pytanie, jakie znaczenie posiada gest taneczny, a także to, w jaki sposób reprezentuje on myśli oraz emocje tancerza lub choreografa i jaką może przyjmować formę? Zanim jednak podjęta zostanie próba omówienia tego problemu, warto przyjrzeć się opisom gestu w polskiej literaturze specjalistycznej a także jego charakterystyki w kontekście sztuki.

W języku polskim termin „gest” jest rozumiany jest wąsko jako specyficzne ruchy rąk. Jak zauważa Celina Heliasz-Nowosielska (2018), wskazuje na to istnienie zwrotów takich jak *gest ręką*, *dłonią* czy *palcem*, natomiast wyrażenia takie jak *gest nogą* w języku nie występują. Różnica między *gestem* a *gestykulacją* jest również w języku polskim widoczna. Obserwując osobę, która porusza dłońmi lub całymi rękami w rytmie wypowiedania słów, powiemy, że *gestykuluje*, a nie *pokazuje* pewne gesty. W tekstach specjalistycznych (por. Kendon, 2004) termin *gest* ma o wiele szerszy zakres, stając się określeniem dla wszelkich ekspresywnych sekwencji ruchów cielesnych.

W literaturze można znaleźć kilka określeń gestu związanego ze sztuką. Najczęściej pojawiające się to: *gest ekspresyjny* (Camurri *et al.*, 2004), *gest artystyczny* (Merleau-Ponty, 1976) *gest sceniczny* (Szczuka, 1970). Pojęcie gestu tanecznego również występuje w pracach badawczych, jednak zazwyczaj używane jest w badaniach wykorzystujących metody ilościowe (por. Cowie R. *et al.*, 2001; Neveda & Leman, 2010). Zagadnienie gestu w kontekście tańca niewątpliwie pojawia się najczęściej w odniesieniach do pewnego rodzaju ekspresji. Takie określenia gestu pojawiały się już we wczesnych pracach Rudolfa Labana twórcy notacji ruchu, który w swojej książce *Gymnastik und Tanz* (1926) w opisie praktycznych ćwiczeń łączy napięcie i relaksację w schemacie podzielonym na ciało, przestrzeń i ekspresję, do której to zalicza rytm, dynamikę oraz gest (za: Maletic, 1987: 95).

Według Antonio Camurri i współautorów, w kontekstach artystycznych, a zwłaszcza w dziedzinie sztuk performatywnych, gest często nie ma na celu oznaczania rzeczy lub wspomaganie mowy, o czym traktują na ogół tradycyjne ujęcia gestu. Informacje, które zawiera i przekazuje gest, są związane ze sferą emocjonalną. Z tego punktu widzenia gest można uznać zasadniczo za ekspresyjny w zależności od rodzaju informacji, jakie przekazuje. Treści ekspresyjne dotyczą aspektów związanych z uczuciami, nastrojami, afektem, intensywnością przeżyć emocjonalnych (Camurri *et al.*, 2004: 20).

O ekspresyjnej funkcji gestu mówi Maurice Merleau-Ponty, kiedy analizuje pojęcie *gestu artystycznego*, powiązanego ze stroną cielesną ciała będącego w ruchu. Chociaż gest artystyczny jest odmienny od prostego gestu naturalnego, to także i on, stwierdza filozof, jest naturalną formą życia, jest przejawem bycia-w-świecie. Gest artystyczny jest przeżyciem estetycznym, zaś „przeżycie estetyczne reprezentuje istotowy rodzaj przeżycia w ogóle” (Merleau-Ponty, 1976: 95); jest to zatem gest o szczególnym, egzystencjalnym i uniwersalnym, znaczeniu. Akt artystyczny, który stwarza znaczący gest artystyczny, odnosi się do całości swojego świata, w którym się pojawia, nie jest wynikiem odizolowanej czy zasadniczo innej od bycia-w-świecie działalności człowieka. Jak pisze Merleau-Ponty (2001: 206): „Gest jest przede mną niczym pytanie, ukazuje mi niektóre wrażliwe punkty świata, zaprasza mnie, by podążając za nim dotrzeć do tego świata”. Gest koncentruje uwagę tego, kto go wykonuje, jak i interpretuje, prowadząc do ekspresyjnego i estetycznego doświadczenia każdego z nich.

Znaczące gesty artystyczne mają swoje miejsce i czas, rozgrywają się w określonej przestrzeni. Miejscem wyróżnionym dla gestu artystycznego jest scena działań artystycznych. Sceniczny gest, jako pojęcie bardziej techniczne, omawiane jest przez Wandę Szczukę. Według autorki gest sceniczny podzielić można na: (1) gesty konwencjonalne, nawiązujące do pewnej konwencji scenicznej, tanecznej i historycznej (np. ukłon) oraz (2) gesty charakterystyczne, które mogą te konwencje „łamać, lekceważyć lub nawet deformować” (Szczuka, 1970: 52). Z kolei zdaniem Beaty Waligórskiej-Olejniczak, gest sceniczny stanowi pewien instrument interpretacji pozwalający na rozszyfrowanie ukrytego sensu dzieła. Widz, oglądając taniec, koncentruje się na analizie warstwy gestowej, dzięki czemu może przekroczyć „próg doraźności, sięgnąć »nieuchwytną treść wabiącego ku sobie istnienia«, uruchamianej dzięki własnej aktywności intelektualnej” (Waligórska-Olejniczak, 2009: 102). Sceniczny gest może być również, co najważniejsze dla niniejszych rozważań, narzędziem kreującym warstwę metaforyczną danego spektaklu tanecznego, która tworzona jest przez autora, zaś dekodowana przez odbiorcę w trakcie percypowania dzieła (Waligórska-Olejniczak, 2009: 111). Gesty traktowane są jako składowe „sensy” dzieła tanecznego, jak również jako pewien środek do odkodowania ukrytych sensów metaforycznych. Jak pisze Waligórska-Olejniczak: „Szeroko rozumiany *sceniczny gest*, łącząc w sobie *cielesność* i *duchowość*, może zatem jawić się jako metafora całości, pomost między bytem a niebytem, ekspresją tego, co określone i nieokreślone” (Waligórska-Olejniczak, 2009: 116). Gest sceniczny jest ważnym narzędziem do przekazywania znaczeń i sensów scenicznego dzieła artystycznego, jakim jest taniec, tych rozumianych bezpośrednio oraz tych niejawnych, ukrytych – metaforycznych znaczeń.

Powyższe opisy różnych rodzajów gestów w tańcu odnoszą się do ogólnych ich funkcji: komunikacyjnej, ekspresyjnej, estetycznej. W kontekście rozważań nad gestem metaforycznym należałoby dodać dodatkowe dwie równie ważne funkcje gestu artystycznego: funkcję deiktyczną i referencyjną. Funkcja *deiktyczna* sprowadza się do wskazywania przez tancerza na fizyczne obiekty lub inne podmioty – w tym na siebie samego – jak również na obiekty (w szerokim znaczeniu) w przestrzeni wyobrażeniowej; w tym przypadku gesty mają charakter *stricte metaforyczny*. Funkcja *referencyjna* odsyła do pewnych obiektów czy podmiotów w

przestrzeni mentalnej (Fauconnier, 1985), również przyjmując metaforyczny charakter, wykraczając niemniej poza "tu i teraz".

Aby kontynuować rozważania na temat natury gestu metaforycznego w tańcu, konieczne jest zastanowienie się, czym w ogóle różni się ruch od gestu tanecznego. Jedną z klasycznych definicji tańca brzmi: "rodzaj sztuki polegający na usystematyzowanych ruchach i gestach, powiązanych rytmicznie z towarzyszącą im muzyką [...]"⁵. Jak widać pojęcie gestu i ruchu w tańcu, na poziomie definicji, jest rozdzielane. W literaturze przedmiotu gest i ruch w kontekście tańca używane są na ogół zamiennie. Należy zastanowić się bliżej, jaki charakter przyjmują oba te elementy w tańcu.

Gest taneczny jest, jak zauważono powyżej, specyficznym rodzajem znaku. Znak ten posiada dwie warstwy: znaczeniową i estetyczną, które się przenikają. Oprócz tego, że gest ten odnosi się do pewnego obiektu, czynności czy idei, niesie też ze sobą dodatkowe (a dla niektórych interpretacji kluczowe) znaczenie: znaczenie *estetyczne*. Postrzegany jest na ogół jako atrakcyjny wizualnie, bądź nie spełniający tego kryterium („brzydki” gest też jest estetycznie określony), czyli znak zdolny wywoływać u widza określone emocje, ale także znak od tej strony neutralny. Interpretacja widza jest na tyle złożonym zagadnieniem, że (jak wspomniano na początku artykułu) nie jest podejmowana w niniejszych rozważaniach. Punktem wyjścia jest zatem perspektywa twórcy tańca: choreografa. Komponując choreografię przy użyciu repertuaru rozlicznych gestów, ma on dwie intencje (referencyjne funkcje wyrażania) gestu: znaczeniową i estetyczną. W kontekście analiz teorii gestycznych przedstawionych w pierwszej części artykułu (par. 2) znaczący artystycznie gest w tańcu jest ruchem bardziej zintensyfikowanym i znaczącym niż sam ruch. Charakteryzuje go pewna izolacja i wyróżnienie w stosunku do innych (naturalnych, nieznaczących) gestów; jego zadaniem jest ekspozycja pewnej myśli czy idei, którą choreograf chce przekazać. Pod względem fizycznym gest taki jest zazwyczaj krótszy niż inne gesty, zaś pod względem znaczeniowym jego „granice” wydają się być bardziej „ostre”, a sam gest wyrazistszy znaczeniowo. Czy jednak całkowicie można oddzielić ruch od gestu tanecznego? Uwaga poczyniona przez Susanne K. Langer (1983: 28), iż: "Každy ruch taneczny jest gestem" sugeruje wprawdzie, że rozróżnienie (wydzielenie) takie nie byłoby

⁵ Encyklopedia Powszechna PWN, t. 4, Warszawa: PWN, 1976, s.404.

możliwe, niemniej na podstawie głębszej analizy gestów i ruchów w tańcu – artystyczny gest znaczący w tańcu jest *intencjonalnym* tworem ze strony choreografa – można stwierdzić, że każdy gest jest ruchem, natomiast nie każdy ruch jest gestem. Gest jest elementem składowym ruchu, jest częścią ruchu; mówiąc metaforycznie, jest jak akcent położony na dane słowo w płynnej mowie, bez czego mowa nie odniosłaby swojego efektu. Gest pomaga w wyraźnej realizacji ruchu tanecznego. Ruch jest zatem elementem łączącym (spajającym) gesty, które mają na celu podkreślenie określonych intencji choreografa; w tej właśnie wzajemnej relacji (części i całości) realizuje się metaforyczna funkcja gestu tanecznego.

W zależności od charakteru danej choreografii, ruch i gest można rozpatrywać w kategoriach pojęć psychologii *gestalt*: ruch jako tło a gest jako figurę w strukturze tańca. W sekwencyjności, płynności oraz wielości różnych ruchów tanecznych występują gesty, które z reguły są bardziej ekspresyjne, a co za tym idzie, mają duży ładunek znaczeniowy. Wyselekcjonowane gesty i ruchy mają za zadanie wywołać u widza pewne wrażenie estetyczne, ale także znaczeniowe, na coś wskazać i coś oznaczać. Tworzą one jedną całość, która z kolei według Adshead-Lansdale (1988) interpretowana jest przez widza na podstawie jego: 1) podłoża społeczno-kulturowego; 2) kontekstu; 3) znajomości gatunku i stylu oraz tematyki występu.

Na istotną własność metaforycznego gestu w tańcu, w szczególności w balecie, zwraca uwagę Henryk Tomaszewski, mówiąc o specyficznym „wypoetyzowaniu” gestu, który w intencji tancerza i choreografa ma odnosić się symbolicznie do czegoś ogólnego niż własności samego ruchu. Metaforyka gestu i ruchu nadaje tańcu wyjątkowego charakteru sztuki symbolicznej, który odróżnia ją od bardziej dosłownej, chociaż też znakowej, pantomimy czy dramatu scenicznego⁶. Metaforyczność gestu tanecznego wynika, na co wskazują uwagi twórców tańca, ze

⁶ Fragment wywiadu Jan Berskiego z Henrykiem Tomaszewskim zatytułowanego „Omijając słowo”: “Żeby naświetlić sprawę trochę od mojej strony, posłużę się przykładem. Jeśli ktoś chciał w pantomimie przedstawić postać kelnera, to żeby nie wiem jak go knocił, widz odbierze go zawsze jako kelnera. Natomiast w balecie postać kelnera będzie zawsze tancerzem, który pokazuje tę postać środkami baletowymi i przyznaję, że nie bardzo potrafię zidentyfikować jej z rzeczywistym kelnerem. W balecie będzie on zawsze metaforą kelnera, będzie zawsze postacią wypoetyzowaną. Oczywiście, poetyzowanie jest ogromną zasługą baletu, nie budzi to we mnie najmniejszych wątpliwości i zgódźmy się, że baletowa poezja nadaje zawsze rzeczywistej, codziennej, zwykłej postaci charakter metafory, symbolu, przez co będę ją zupełnie inaczej odbierał niż tę samą postać w teatrze dramatycznym”. Źródło: <https://encyklopediateatru.pl//artykuly/131088/omijajac-slowo>, dostęp 29.11.2022.

starannie zaplanowanej choreograficznie scenicznej realizacji dzieła artystycznego, jakim jest taniec; gest znaczący jest jednym z wielu znaków w tańcu-komunikacie, bez których nie da się osiągnąć artystycznej strony tańca. Wskazuje to na potrzebę analiz sposobów – tak samego myślenia, jak i działania – za pomocą jakich choreograf konstruuje taniec, by uzyskać zamierzony efekt estetyczny i znaczeniowy, w tym właśnie metaforyczny.

6. TANIEC JAKO WIELOPŁASZCZYZNOWE DZIEŁO SZTUKI

Rozumienie, jak i samo tworzenie tańca, zachodzi na wielu płaszczyznach. Funkcjonowanie na tych płaszczyznach – ze strony tancerzy, jak i choreografa – jest podstawą kreowania oraz interpretacji przez nich dzieła tanecznego. Metaforyczność może pojawić się na każdym z tych poziomów, może także powstawać poprzez zależności między nimi. Zatem, dla dokładnej analizy tańca w trakcie tworzenia jego symbolicznej (metaforycznej) funkcji można rozłożyć go na kilka elementów:

- 1) Mimika;
- 2) Ruch;
- 3) Gest (pewnej części ciała);
- 4) Całe ciało;
- 5) “Jedno ciało”;
- 6) Ciało w relacji do innych ciał (proksemika);
- 7) Ciało w relacji do przestrzeni (proksemika);
- 8) Relacje czasowe (chronemika).

W powyższej klasyfikacji mimikę odróżnia się od gestu, ze względu na jego wysoce fizyczny (cielesny) charakter w tańcu. Mimika twarzy jest elementem znaczącym w tańcu, jednak czasem występuje również odrębnie, bez udziału gestów rąk czy innych części ciała. Można również postrzegać taniec jako ruch całego ciała, holistycznie obejmując ciało jako poruszającą się bryłę. Widz może również widzieć kilka ciał tancerzy poruszających się na scenie, które w wyniku zastosowania różnych zabiegów choreograficznych stają się “jednym ciałem”. Duże znaczenie dla interpretacji tańca mogą mieć również zależności chronemiczne i proksemiczne (por. Hall, 1976), będące korelacjami czasowo-przestrzennymi poruszających się ciał tancerzy w stosunku do sceny i czasu trwania tańca. Jak już

wcześniej wspomniano, ruch jako jeden z podstawowych elementów tańca, charakteryzuje się większą złożonością, sekwencyjnością niż sam gest. W praktyce choreografów i tancerzy, można zauważyć, że wyodrębniają się dwa rodzaje ruchów i gestów tanecznych. Można je nazwać „znaczącymi” oraz „nieznaczącymi” ze względu na ich powiązanie, z jednej strony z tancerzem i choreografem, z drugiej z widzem. Każdy gest oraz ruch może mieć dla widza i artysty pewne znaczenie, z perspektywy choreografa wygląda to jednak, na co warto zwrócić uwagę, nieco inaczej. Ruch i gest znaczący, w ich zastosowaniu do tańca, dzielą się na trzy rodzaje: symboliczne, ikoniczne (mimiczne) oraz metaforyczne. Ruch znaczący można inaczej jeszcze nazwać intencjonalnym. Intencjonalność można rozumieć tutaj w zawężonym znaczeniu: jako znaczeniową (symboliczną) celowość ruchu. Ruch i gest znaczący mogą bowiem przybierać formę symbolu – uwarunkowanego kulturowo, ale i samoistnie (niejako od wewnątrz, w sensie dosłownym, “tanecznie”), bazując na pewnej nomenklaturze, czyli tradycji i terminologii tańca. Mogą też być pewnym symbolem na podstawie libretta, wiedzy ogólnej na temat tańców narodowych czy klasycznych. Ruchy lub gesty mimetyczne, czy też ikoniczne, to takie gesty, które swoją formą przypominają pewne obiekty, czynności, podmioty z życia codziennego. Forma takiego znaczącego gestu będzie też pojawiać się w pantomimie, chociaż ma tam (na co wskazał Tomaszewski) niższy poziom ogólności. Ruchy znaczące metaforyczne będą natomiast odnosić się do pewnych abstrakcyjnych pojęć. Nie będą one dosłownie odnosić się do czegoś (tak jak w przypadku gestów ikonicznych), lecz na podstawie pewnych dystynktywnych cech pochodzących z domeny źródłowej danego gestu tanecznego (jego elementów jak mimika czy układ dłoni i ramion) odsyłać będą pośrednio do abstrakcyjnych idei.

Ruchy nieznaczące (w znaczeniu wskazanym powyżej), to z kolei klasyczne ruchy taneczne pochodzące z danej techniki tańca, które z natury nie niosą żadnego konkretnego znaczenia. Stosowanie ich można porównać do funkcji fatycznej języka, zatem ich zadaniem będzie utrzymywanie pewnej płynności w komunikacyjnej funkcji tańca. Za pomocą różnych zabiegów choreograficznych jak muzyka, zmiana jakości ruchu, użycie rekwizytów czy określona kompozycja, przy wykorzystaniu pozornie nieznaczących ruchów technicznych można uzyskać konkretne wrażenie estetyczno-znaczeniowe, w tym niekiedy metaforyczne.

Nieznaczące ruchy, które można nazwać, w analizowanym tu kontekście, „nieintencjonalnymi”⁷, powstają również podczas praktyki tanecznej, którą jest improwizacja⁸. W spontanicznej improwizacji tanecznej, bez narzuconego tematu czy instrukcji, ruch sam w sobie jest celem (w sensie fizycznym), natomiast nie ma on konkretnego celu znaczeniowego. Dla tancerza taki ruch jest nieznaczący czy “nieintencjonalny” w tym sensie, że nie planuje go wcześniej, wykonuje go spontanicznie, a geneza i forma ruchu jest prerefleksyjna.

Improwizacja jest też często wspierana poprzez metaforyczne instrukcje choreografa⁹. Taka praktyka wykorzystywana jest między innymi w języku ruchu Gaga (por. Zarębska, 2022) czy technice Body-Mind Centering. W tych rodzajach pracy z ciałem odchodzi od “nieintencjonalnej” znaczeniowości ruchu. Instrukcje (np. poruszaj się, jakby Twój kręgosłup był wężem, jesteś rozgotowanym spaghetti, poczuj jak Twoje stawy biodrowe wypełnia oliwa) wskazują tutaj na pewną jakość, jakiej tancerz ma poszukiwać w ruchach. Wygenerowanie określonej jakości ruchu sprawia, że ruch staje się intencjonalny znaczeniowo. Motywacją wykonywania takich kierowanych instrukcjami ruchów czy gestów dla tancerza jest osiągnięcie pewnego waloru estetycznego tańca, spontaniczna realizacja pewnej idei, koncepcji, przekroczenie pewnych granic czy samopoznanie. Ten improwizowany ruch wyłoniony w procesie tworzenia choreografii (jak w przypadku praktyki Gaga), zaprezentowany na scenie, staje się ruchem znaczącym, tworzonym (czasem nieświadomie) na podstawie różnych elementów. Elementy te dobrze obrazuje rozróżnienie poziomów semiotycznych w tańcu zaproponowane przez Anca Giurchescu:

1. Głęboki poziom transkulturowy związany z psychosomatycznym postrzeganiem siebie (emocje, uczucia, nastroje, intencje);
2. Poziom koncepcyjny, który odnosi się do zdobytej wiedzy o tańcu;
3. Poziom rytualny, gdzie taniec ma znaczenie symboliczne i metaforyczne;

⁷ Tak jak wspomniano na początku paragrafu, kwestię „intencjonalności” oraz „nieintencjonalności” rozpatrzę tutaj w kontekście intencji nadawania konkretnego znaczenia dla ruchu lub gestu. Nie ulega wątpliwości, że taniec jest intencjonalny w rozumieniu intencji wykonywania ruchu samego w sobie.

⁸ Mowa tutaj o specyficznych momentach w improwizacji, nazywanych przez Lynne Bloom i Tarin Champlin (1988) “momentami ruchu”.

⁹ Więcej o cielesnym i ruchowym podłożu metafor oraz metaforycznych instrukcji choreografów patrz: Zarębska, P. (2019). Metaforyczność instrukcji choreografa. W: *Studia Choreologica*, vol. XX, (s. 99-118). Poznań: Polskie Forum Choreologiczne.

4. Poziom interakcji społecznych, na którym to poziomie taniec odzwierciedla pozycję ludzi w społeczeństwie i zawiera odniesienia do płci, pokrewieństwa, statusu społecznego, wieku;
5. Poziom artystyczny, na którym taniec jest traktowany jako występ rozrywkowy dla publiczności (Giurchescu, 2001: 112).

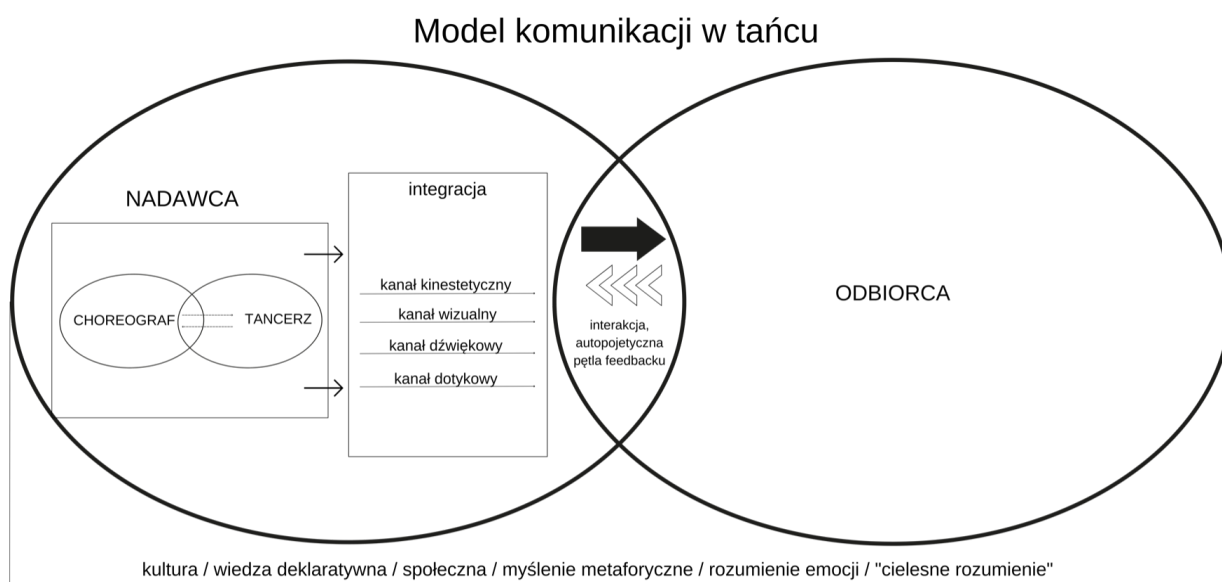
Wszystkie te poziomy przenikają się i wchodzą w interakcje. Każdy z nich przybierać też może metaforyczny charakter. Całą komunikację w tańcu można wyjaśnić za pomocą modelu orkiestralnego (Winkin, 2003), który mówi o tym, że na ostateczne "brzmienie" komunikatu składa się wiele elementów. Taniec jest sztuką wielokanałową, a co za tym idzie, multimodalną, łączącą w sobie głównie wrażenia wizualne oraz słuchowe.

Podobny, choć bardziej ogólny, podział w ramach analizowanej tutaj semiotyki tańca zaproponowała Jo Butterworth (2012: 44), która wyróżniła cztery warstwy:

1. Znaczenie, które wnosi choreograf, takie jak intencja, koncepcja, idea, treść, forma;
2. Sam taniec i znaki, które się w nim pojawiają (tancerze, jakość, schematy, słownictwo, kontekst);
3. Odczucia, przeżycia i interpretacje tancerzy;
4. Czytanie, postrzeganie i nadawanie sensu przez publiczność.

Powyższe podziały wskazują na bogactwo, złożoność i wielowymiarowość komunikacji tańca. Oprócz wielu składowych takich jak aspekt kulturowy, społeczny, mentalny, emocjonalny, koncepcyjny czy artystyczny, wielowymiarowość tańca na poziomie percepcji przejawia się także w różnych, multimodalnych kanałach komunikacji. Są to między innymi: *kanal kinestetyczny* w którym ciało poruszające się w ruchu wytwarza pewne znaczenie; *kanal wizualny*, w którym oprócz poruszającego się ciała w przestrzeni, zawiera się scenografia, kostium czy gra świateł; *kanal dźwiękowy*, w którym dźwięki wzmacniają przekaz ruchu lub odwrotnie, czasem też ciało używane jest do wydobywania dźwięków (np. tupanie, oddech, słowa); *kanal dotykowy*, w którym tancerze łączą swoje ciała w różnego rodzaju ruchach czy partnerowaniach (np. podnoszenie), czasem też podejmują bezpośredni kontakt dotykowy z widzem.

Poniższy rysunek (Rysunek 1) prezentuje propozycję modelu komunikacji w tańcu uwzględniając proces tworzenia oraz komunikowania ruchu i gestu. Model ten inspirowany jest klasycznym modelem komunikacji Wilbura Schramma (1955) oraz modelem orkiestralnym Yvesa Winkina (2003).



Rysunek 1. Model komunikacji w tańcu. Opracowanie własne.

W spektaklu tanecznym nadawcę oraz odbiorcę podzielić można na kilka podmiotów: choreografa, który jest pomysłodawcą spektaklu, tancerza, który zazwyczaj cieleśnie reprezentuje wizję choreografa (choć trudno go nazwać jedynie odtwórcą) oraz odbiorcę spektaklu - widza, który odbiera finalny, multimodalny komunikat. W tle zawarte są pola doświadczeniowe - pole doświadczeniowe choreografa, tancerza oraz widza, które w mniejszym lub większym stopniu są współdzielone (por. Schramm, 1955). Im bardziej podobne podstawy doświadczeniowe u wszystkich podmiotów, tym trafniej odbierany komunikat. W podstawie doświadczeniowej możemy zawrzeć takie elementy jak: wiedza kulturowa, społeczna, wiedza deklaratywna, myślenie metaforyczne, rozumienie emocji, ucieleśnienie. Zarówno pomiędzy choreografem a tancerzem, jak i między tancerzem a widzem komunikaty są kierowane poprzez wspomniane wcześniej kanały: kinestetyczny, wizualny, dźwiękowy czy dotykowy, których kody i znaki

wzajemnie się przenikają. Kanały te tworzą nazywany w modelu orkiestralnym filar zwany integracją. Strzałki symbolizują kodowanie i dekodowanie cielesnych komunikatów, natomiast ważnym elementem dodatkowym w komunikacji tanecznej będzie interakcja pomiędzy choreografem a tancerzem, a następnie widzom. Ciekawym rodzajem takiej interakcji jest "autopojetyczna pętla feedbacku" zaproponowana przez Erikę Fischer-Lichte (por. Fazan, 2018). Polega ona na dynamicznej, samozwrotnej relacji generującej się samoistnie podczas współdzielonej cielesno-wzrokowej komunikacji choreograf - tancerz czy tancerz - widz. A więc sama cielesno-wzrokowa relacja bierze udział w dynamicznym tworzeniu znaczeń. Zatem, zaproponowany model komunikacji nie jest jednostronny. Najwięcej sprzężeń zwrotnych zachodzi podczas komunikacji choreograf - tancerz, gdzie oprócz reprezentacji ruchowych pojawiają się także zwykłe komunikaty werbalne opisujące ruch i jego znaczenie, natomiast podczas spektaklu reakcje, sam wzrok czy nawet obecność widza¹⁰.

W w komunikacji tanecznego spektaklu niektóre elementy są bardziej oczywiste i silniejsze niż inne. Emocje są szczególnie istotne dla praktykujących¹¹ i publiczności, a także indywidualność tancerzy oraz sposób, w jaki ich taniec odzwierciedla ich osobowość. Najbardziej powszechnym zdaje się być aspekt artystyczny tańca jednak coraz częściej taniec używany jest również do wyrażania rozmaitych idei czy światopoglądu. Niewątpliwie, bardzo ważnym elementem składowym komunikacji tańca w tym kontekście jest stosowanie metaforyki, która oprócz umożliwienia wyrażania przez ruch abstrakcyjnych idei, nadaje tańcu wysoce artystyczny charakter.

7. GEST METAFORYCZNY - GENEZA, STRUKTURA I FUNKCJE. ANALIZA SEMIOTYCZNA

Rozważania na temat gestu *stricte* metaforycznego przypisuje się Davidowi McNeillowi (1992), który traktował gesty metaforyczne jako znaki procesów umysłowych. Jak zauważają badacze gestów Alan Cienki i Cornelia Müller (2008),

¹⁰ O cielesnej współobecności w procesie postrzegania (procesie widzenia) ruchu pisał M. Merleau-Ponty w *Oko i umysł. Szkice o Malarstwie* (1996).

¹¹ Więcej o funkcjonowaniu emocji w praktyce tańca patrz: Zarębska, P. (2022). Język ruchu Gaga jako wyraz ukrytej dynamiki emocji. *Roczniki Filozoficzne* 70 (3):85-107.

zagadnienie gestów metaforycznych pojawiło się jednak wcześniej u Wilhelma Maximiliana Wunda, który określał je jako gesty symboliczne.

Największy problem wśród badaczy gestów przysparza odróżnienie gestów metaforycznych od ikonicznych, ze względu na ich podobne podłoże. McNeill odróżnia ikony gestualne od gestualnych metafor. Jak zauważa Jolanta Antas (1996: 83), McNeill twierdzi, że gesty metaforyczne służą do wyrażania abstrakcyjnych treści, "rysując" idee rzeczy, a nie same rzeczy, jak w przypadku gestów ikonicznych, które obrazują obiekty. Sam McNeill faktycznie zaczął po jakimś czasie w inny sposób odnosić się do tego rozróżnienia. Według autora gesty metaforyczne również obejmują ikoniczny komponent, ponieważ nadają konkretną mentalną formę konstruktom. Jak pisze na ten temat Antas: "To, czy gest ostatecznie zaliczymy do kategorii ikonicznych, czy metaforycznych, zależy od referenta, a nie od formy gestu (np. trzymanie w rękach obiektu potraktujemy jako znak ikoniczny, jeśli obiekt ten reprezentuje konkretny przedmiot, a jako znak metaforyczny, jeśli przedstawia on koncept umysłowy. Sam gest w obu przypadkach będzie wyglądał identycznie, ale o interpretacji decyduje kontekst)" (Antas 2013:64). Podobne rozważania na temat gestu metaforycznego prowadzą również A. Cienki i C. Müller. Cienki i Müller wyróżniają w swojej klasyfikacji gesty referencyjne (*referential gestures*), które odsyłać mogą zarówno do czegoś konkretnego, jak i do abstrakcyjnego (Cienki i Müller, 2008:8). Zatem to, co zaważy o uznaniu gestu jako metaforycznego czy ikonicznie referencyjnego, to ikoniczna reprezentacja pewnego obiektu, czynności czy relacji, aby dosłownie ją przedstawić lub przy jej użyciu przedstawić coś innego, abstrakcyjnego.

Ujmując gest metaforyczny w taki sposób, można rozpoznać podobieństwo do funkcjonowania metafor konceptualnych zaproponowanych przez Lakoffa i Johnsona (patrz par. 2). Według autorów "istotą metafory jest rozumienie i doświadczanie pewnego rodzaju rzeczy w terminach innej rzeczy" (Lakoff i Johnson, 2010: 31). W ich koncepcji metafora (twór zasadniczo mentalno-językowy) składa się, najprościej mówiąc, z domeny źródłowej (*source domain*), która jest konkretna i ma wyraźne granice znaczeniowe, oraz domeny docelowej (*target domain*), która jest abstrakcyjna. Charakterystyczne cechy domeny źródłowej mapowane są (*cross-domain mapping*) na domenę docelową, doprowadzając do utworzenia oraz zrozumienia metafory. Podobnie jest w koncepcji McNeilla (1992: 80), gdzie gesty metaforyczne tworzą dwa elementy: bazę (*base*) oraz referent (*referent*). Baza

stanowi fizyczną (cielesną), gestyczną warstwę ikoniczną, natomiast referent to obiekt, idea, działanie abstrakcyjne, które poprzez tę bazę jest reprezentowane i metaforycznie przedstawiane w wytworzonym geście.

Cornelia Müller i Silva Ladewig (2013), opisując badanie komunikacji nauczycieli tańca i uczniów, podkreślają dynamiczny oraz czasowy charakter utworzonych przez gesty taneczne metafor. Zdaniem autorek, metafory wyłaniają się z sensomotorycznych doświadczeń choreografów i są przekształcane zarówno przez nich, jak i uczniów, w nieustannym przepływie interakcji komunikacyjnych (Ladewig, Müller, 2013: 296). Zamiast myśleć o metaforach w kategoriach pojęć czy kategorii, badaczki postulują, odnosząc się do opracowań Lynne Cameron i in., że metaforyczna konstrukcja znaczeń musi być postrzegana jako proces, a nie produkt (Cameron *et al.*, 2009). Podobnie jest podczas tworzenia tańca – choreograf ma świadomość, że metaforyczny charakter gestów odbierany jest sukcesywnie i dynamicznie, jest więc procesem a nie jednorazowym aktem. Można zatem powiedzieć, że całość wrażenia metaforycznego (czyli odbioru, percepcji) jest wielowarstwowa. Po pierwsze, interpretacja samych gestów metaforycznych, w świetle teorii i badań, może mieć wielopoziomowy charakter (por. Kövecses, 2017; Zarębska, 2021) od schematów wyobrazeniowych, domen, poprzez ramy i przestrzenie mentalne. Po drugie, gesty metaforyczne – występujące zwłaszcza w kontekście określonej muzyki, scenografii czy innych gestów – tworzą kolejną kontekstową warstwę, która wpływa na finalną, metaforyczną interpretację. Każda pojawiająca się wartość znaczeniowa danego gestu metaforycznego może przyćmić inne skojarzenia pojawiające się z kolejnym gestem (choć ich nie tłumić), tworząc dynamicznie kolejne emergentne znaczenia. Jak pisze Peirce, triadyczna relacja powoduje interpretację w nieskończoność - do interpretacji jednego znaku wykorzystywany jest kolejny znak, i ten proces się zapętla (por. Peirce, 1991: 239)¹². Kluczowa w tworzeniu metaforycznego znaczenia (i jego interpretacji) jest zatem "inteligentna świadomość" (1991: 239), która dynamicznie dopasowuje się do danej sytuacji.

Oprócz dynamiczności procesu rozumienia i tworzenia gestów metaforycznych, kluczowym elementem jest osiągnięcie pewnej *niezgodności*

¹² Por cyt.: "anything which determines something else (its interpretant) to refer to an object to which itself refers (its object) in the same way, the interpretant becoming in turn a sign, and so on ad infinitum" (Peirce, 1991: 239).

(niespójności, nieodpowiedniości, sprzeczności) w obrębie gestykularnej metafory. To właśnie owa niezgodność (niewspółmierność elementów, złamanie konwencji w obrębie tradycji) powoduje wywołanie metaforycznego znaczenia gestu. Do analiz tej ważnej własności metafor tanecznych możliwe jest wykorzystanie koncepcji i badań nad *metaforami wizualnymi*, zwłaszcza metaforycznymi komunikatami wizualnymi, jakimi są reklamy. W swojej Procedurze Identyfikacji Metafor Wizualnych Ester Šorm i Gerard J. Steen (2018) taką niezgodność (*incongruence*) dzielą na dwa rodzaje: niezgodność z tematem (*topic-incongruity*) oraz niezgodność własności (*property-incongruity*). Choć procedura Šorm i Steena stosowana jest do analizy metafor obrazów statycznych, stosować ją można także do obrazów dynamicznych, jakimi są gesty metaforyczne w tańcu, dokładniej mówiąc, do ich graficznej prezentacji. Niezgodność (niespójność) z tematem może odnosić się w przypadku tanecznego gestu metaforycznego do kontekstu muzycznego, scenografii czy kontekstu danej sceny spektaklu. Niezgodność własności będzie z kolei nawiązywać do standardowych konwencji typowych gestów w tańcu. Na przykład złamanie konwencji standardowego gestu wskazującego (wyciągnięcie prostej ręki z palcem wskazującym) poprzez skrócenie ruchu osiąganego dzięki zgięciu ręki, czy odwróceniu głowy w innym kierunku, niesie za sobą nowe znaczenie takiego gestu; dodatkowo zyskuje on nowe znaczenie, gdy jest interpretowany w kontekście muzyki czy innych, poprzedzających go gestów. Dzięki znajomości domeny źródłowej, którą stanowią różnorodne gesty życia codziennego (gesty ikoniczne, pantomimiczne, kohezywne itd.) oraz wytworzenia, a także rozpoznaniu ich niespójności (rozbieżności, kontrastu), możliwe staje się zbudowanie metaforycznego znaczenia. W taki sposób choreograf tworzy metaforyczny gest i komunikuje go na skutek owej metaforycznej konceptualizacji tego, co ogólne przez to, co szczegółowe. Opisywany tutaj warunek niezgodności w strukturze i rozumieniu gestu metaforycznego nawiązuje do teorii napięcia zaproponowanej przez Douglasa Berggrena (1962), według której „różnica między desygnatami dowolnej metafory musi być taka, aby dosłowna lub jednoznaczna interpretacja ich połączenia prowadziła do absurdu” (Berggren, 1962: 239). Teoria Berggrena, określana również teorią kontrowersji, wydaje się wyjaśniać funkcjonowanie gestów metaforycznych w tańcu. Według jej autora osiągnięta niespójność, sprzeczność, czy też anomalia prowadzi do napięcia między domenami skonstruowanej metafory, które wymaga ostatecznie rozwiązania. Można powiedzieć, że w przypadku metaforycznego gestu tanecznego (podobnie jak

w każdej twórczej metaforze wizualnej, o czym mówi koncepcja Šorm i Steena) istnieje pewna twórcza interakcja pomiędzy dwoma perspektywami, z których można interpretować domeny metafory. Od tej interakcji zależy szczególne znaczenie gestu tanecznego, powstające dzięki metaforycznej konceptualizacji.

8. GEST METAFORYCZNY W TAŃCU NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH DZIEŁ TANECZNYCH

Gest metaforyczny jest szczególnego rodzaju ruchem stosowanym często przez między innymi twórców tańca współczesnego, który to taniec z założenia zrywa ze sztywnymi ramami techniki tańca klasycznego, jest też nastawiony na tworzenie nowych znaczeń ruchu. Jak wspomniano wcześniej (par. 7), gesty taneczne, a co za tym idzie, metaforyczne, nie są odrębnym elementem tańca – stanowią wzmocnienie, wyeksponowanie i zintensyfikowanie artykulacji danego ruchu tanecznego, które ma na celu wywołanie pewnego estetycznego oraz znaczeniowego wrażenia u odbiorcy. Gest metaforyczny w tańcu charakteryzuje się, najogólniej mówiąc, izolacją, wyróżnieniem i niezgodnością (niespójnością) elementów (cech) ruchowych różnych elementów ciała, a w szczególności dłoni, ramion oraz twarzy w obrębie ruchu całego ciała tancerza i ich relacji z otoczeniem (sceną). Metaforyczność tańca – efekt współpracy choreografa i tancerza tworzących taniec jako swoiste dzieło artystyczne o komunikacyjnych funkcjach – jest rodzajem semiozy, dającym się analizować w ramach teorii semiotycznych. Kwestia metaforyczności tańca poruszana jest w pracach badacza tańca Ivora Hagendoorna (2003, 2010), który bada neurologiczne podłoże mechanizmów tworzenia i odbierania tańca odnosząc się do wyników badań w dziedzinie neuroestetyki. Według jej pionierów - Vilayanura Ramachandrana i Williama Hirsteina (1999), jedną z ośmiu zasad stosowanych w tworzeniu sztuki, by stymulować obszary mózgu związane z percepcją wzrokową i wrażeniami estetycznymi widza jest stosowanie metafor. Mózg „lubi” wykrywać znaczeniowe powiązania pomiędzy pozornie sprzecznymi ze sobą elementami. Hagendoorn zwraca uwagę, że podczas tworzenia choreografii, twórca skupia się przewidzeniu i zaprojektowaniu estetycznych oraz percepcyjnych skutków kreowanych ruchów i gestów (Hagendoorn, 2003: 10). Stosując narzędzie metaforycznych gestów, choreograf jest w stanie uwypuklić pewne aspekty komunikacji tańca, na które chce

zwrócić uwagę widza. Pomocna w tej kwestii jest nomenklatura jakości ruchu przyjęta przez Rudolfa Labana (1950) z nadrzędnym podziałem na wysiłek (*effort*), przepływ (*flow*), czas (*time*), ciężar (*weight*), przestrzeń (*space*). Jakości ruchu wymieniane przez Labana to:

- a) ze względu na przestrzeń - ruch ukierunkowany (*direct*) i nieukierunkowany (*indirect*)
- b) ze względu na ciężar - ciężki/silny (*strong*) lub lekki (*light*)
- c) ze względu na czas - nagły (*sudden*) lub ciągły/przedłużony (*sustained*)
- d) ze względu na przepływ - ograniczony (*bound*) i wolny/swobodny (*free*), (Wojnicka, 2010).

Klasyfikacja zaproponowana przez Rudolfa Labana jest powszechnym narzędziem stosowanym w analizach choreologicznych. Jest również dobrym narzędziem do badania semiotyki poszczególnych gestów tańca ze względu na uniwersalny podział charakterystyki jakości ruchów.

Poniżej omówione zostaną przykłady wybranych gestów metaforycznych obecnych w klasycznych dziełach tańców współczesnych – różnych interpretacjach “Święta Wiosny” stworzonych przez Waclawa Niżyńskiego do muzyki Igora Strawieńskiego oraz w spektaklach Piny Bausch. Do analizy tych przykładów zastosowany zostanie, w pierwszej kolejności, schemat przyjęty przez Załazińską (2001), która przytacza eksperyment Alana Cienkiego (1998) badający gesty metaforyczne określenia “uczciwości” i “nieuczciwości” z podziałem na: ręce, układ, pozycję, miejsce oraz ruch wzbogacony o terminologię z anatomii funkcjonalnej, w drugiej zaś, ważna w analizie gestu metaforycznego (stosowana do badań metafory wizualnej) kategoria niezgodności (niedopasowania) w obrębie struktury metafory gestykularnej.

Przykład 1

“Święto Wiosny” - Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

Gest 1



Rysunek 2. Gest metaforyczny w spektaklu "Święto Wiosny" w wykonaniu Tanztheater Wuppertal Pina Bausch¹³.

ręka: prawa, uniesiona na poziomie powyżej 90 stopni w stosunku do centrum ciała, lewa swobodnie opada przy ciele

bark: prawy bark uniesiony w górę

dłoń: prawa dłoń skierowana w dół, palce od wskazującego do palca małego złączone, kciuk odizolowany od reszty palców, lewa dłoń swobodnie przy ciele

układ: prawa ręka – gest wskazujący, lewa – skierowana w dół, przy ciele

pozycja: palce złączone swobodnie, dłoń skierowana w dół

miejsce: peryferie

ruch: ukierunkowany, swobodny, lekki (wg klasyfikacji Labana), ruch ręki wyprowadzany jest z dołu ku górze, ręka przez cały czas jest wyprostowana

niezgodność: dłoń nie jest przedłużeniem kierunku ruchu wskazującego ręki, lecz go zaburza

¹³ https://www.youtube.com/watch?v=62W_o841t9Y dostęp: 7.01.2023.

Ciężar ruchu skupiony jest po prawej stronie ciała, choć sam środek ciężkości pozostawiony jest pośrodku ciała tancerki. Domeną źródłową tego gestu jest klasyczny ruch deiktyczny wskazywania palcem na wyprostowanej dłoni. Taki ruch jest zazwyczaj szybki, a jego amplituda ruchu¹⁴ jest mała – ruch można nazwać “szpiczastym”. Wykonany gest przez tancerki Tanztheater Wuppertal Pina Bausch wykazuje pewną sprzeczność (niezgodność) z naturalnym gestem deiktycznym. Amplituda ruchu jest o wiele większa – ruch rozpoczyna od zwisającej ręki wzdłuż ciała i podąża po półkolu. Według klasyfikacji Labana ruch ogólnie można opisać jako *ukierunkowany* (a zarazem *nieukierunkowany* przez załamanie dłoni), *swobodny*, *lekki*. Najbardziej dystynktywnym, a zarówno niezgodnym elementem jest dłoń tancerki wyraźnie skierowana w dół. Konstrukcję tej metafory wyjaśnić można za pomocą specjalnego rodzaju metafor orientacyjnych, które w swojej klasyfikacji wprowadzili Lakoff i Johnson (2010: 44-50). Schemat GÓRA-DÓŁ, odnosząc się do cielesnych doświadczeń codziennego życia, nawiązywać może do pewnych opozycji tego, co pozytywne i negatywne, dobra i zła, radości i smutku. Analizując zatem gest wykonany przez tancerki, wyróżnić można drugi poziom niezgodności (niespójności) na poziomie metafory GÓRA-DÓŁ. Ruch ręki wraz z całym ciałem unosi się ku górze, dłoń natomiast znacząco skierowana jest w dół. Znaczący jest tu układ głowy – wzrok tancerki nie podąża naturalnie za ruchem ręki, lecz skierowany jest na nią jakby “z góry”, tworząc dodatkowy poziom niedopasowania. Ten metaforyczny gest nabiera dodatkowego znaczenia, gdy uwzględnimy, że w przestrzeni, na którą wskazuje gest tancerki, pojawiają się i znikają tancerze. Istotny jest tu również gest kolejny – mocne i szybkie ściągnięcie łokcia, niejako wbicie go w brzuch, przy zastosowaniu kontrakcji (zamknięcie ciała) nazywanej w klasyfikacji Labana cięciem lub uderzeniem (Newlove, Dolby, 2011) oraz chowania głowy (Rysunek 2). Ten gest uwidacznia mocny kontrast względem poprzedniego, a interpretując go według klasyfikacji Labana będzie *ukierunkowany*, *silny/ciężki*, *nagły* i *ograniczony*.

Gest 2

¹⁴ Amplitudę ruchu w choreografii można rozumieć jako zakres przestrzenny wykonywanego ruchu oraz jego wahania - od ruchów szerokich, rozpostartych do wąskich, krótkich.



Rysunek 3. Gest metaforyczny w spektaklu „Święto Wiosny” w wykonaniu Tanztheater Wuppertal Pina Bausch¹⁵.

Łącząc wszystkie poziomy niedopasowania – trajektorię ruchu gestu wskazującego, kierunek dłoni w opozycji do ciała i głowy, proksemikę grup kobiet i mężczyzn usytuowanych na scenie, a następnie kontrast jakości ruchu z kolejnym gestem – uzyskuje się nowe, metaforyczne znaczenie ruchu, które wykonywane w grupie, nabiera dodatkowego sensu. Muzyka w tym przypadku jest spójna z gestami i podkreśla jakość ruchu.

Przykład 2

„Kontakthof”¹⁶ - Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

¹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=62W_o841t9Y dostęp: 7.01.2023.

¹⁶ „Kontakthof» można rozumieć jako „miejsce spotkań”. Scenerią spektaklu jest sala taneczna, na której grupa mężczyzn ubranych w luźne garnitury oraz kobiet w tanich sukienkach koktajlowych desperacko próbuje okazać sobie nawzajem czułość, podejmując sarkastyczną grę w zdeformowanym świecie towarzyskich relacji.[...] Bohaterowie to ludzie przygotowujący się na spotkanie – dopasowujący swoje osobowości i stroje, mając nadzieję na romans. Sala taneczna jest trafną metaforą Bausch dla sposobu, w jaki ludzie starają się zadowolić innych i zaspokoić ich

Gest 1



Rysunek 4. Gest metaforyczny w spektaklu „Kontakt Hof” – Tanztheater Wuppertal Pina Bausch¹⁷

ręka: obie ręce zgięte w łokciach

dłoń: obie dłonie w swobodnym, naturalnym ułożeniu dotykają głowy, palce złączone, skierowane do góry

układ: prawa i lewa ręka trzymająca głowę

pozycja: symetryczna, łokcie zgięte, skierowane na zewnątrz

miejsce: centrum

ruch: *ukierunkowany, ciągły, swobodny*; ruch rąk prowadzony jest delikatnie z dołu ku górze, zatrzymuje się na głowie

niezgodność: „pokerowa” mimika twarzy nieadekwatna do gestu zakłopotania

Gest wykonany przez tancerkę wychodzi z delikatnego ruchu dłoni przechodzącego przez twarz w formie odgarniania włosów, odzwierciedlając Labanowskie jakości: *ukierunkowanie, ciągłość, swobodność*. Gest ten zatrzymuje się na głowie – odnosi się do emocji zakłopotania, strachu. Niedopasowanie

najskrytsze pragnienia. (...)” recenzja Nancy T. Lu, The China Post, marzec 2001 Źródło: <https://www.spotkaniakultur.com/pl/node/3318>, dostęp: 7.01.2023.

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=EAdJ3XbUoK8> dostęp: 7.01.2023.

zachodzi tutaj na poziomie ekspresji mimicznej twarzy, która jest neutralna, można powiedzieć “pokerowa”. Metaforyczny wyraz gestu choreografka osiągnęła tutaj dzięki intencjonalnej grze pomiędzy dwoma trybami myślenia, które Daniel Kahneman (2012) nazywa systemem 1 i systemem 2¹⁸. Dzięki ewolucyjnym mechanizmom rozpoznawania emocji i myślenia w systemie 1, tj. automatycznie, szybko i przedrefleksyjnie, widz oczekiwałby konkretnego wyrazu twarzy. Sprzeczność w postaci “kamiennej” twarzy powoduje, że widz musi włożyć poznawczy wysiłek, aby zrozumieć metaforyczny przekaz gestu. Jak już wspomniano wcześniej (par. 7), gestów metaforycznych nie należy traktować jako odrębnej jednostki choreograficznej, lecz jako figurę pewnego tła ruchowego, której ostateczne znaczenie wyłania się po złożeniu w całość różnych elementów ruchowych. Poniższy przykład ukazuje, w jaki sposób gesty metaforyczne naprzemiennie z ruchami tanecznymi tworzyć mogą konkretne metaforyczne wrażenie estetyczno-znaczeniowe.



¹⁸ Kahneman, D. (2012). Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym, Media Rodzina.

Rysunek 5. Zestawienie pojawiających się po sobie gestów i ruchów w spektaklu „Kontaktthof” – Tanztheater Wuppertal Pina Bausch¹⁹.

Pierwszy gest metaforyczny, który jest wykonywany na spięciu mięśni rąk, zmniejsza swoje natężenie, przechodząc w bardzo delikatny ruch przesuwania dłoni po włosach, po czym natężenie ruchu znowu się zwiększa, kończąc na geście zaciśnięcia dłoni, który jest płynny i trwa w ruchu opuszczania dłoni w dół. Gdy ciało jest już w pozycji statycznej, pojawia się niespodziewanie gest, który swą formą fizyczną przypomina uśmiech, jednak zastosowano tu wyraźne niezgodność (sprzeczność) w strukturze całego gestu – kąci ust nie są uniesione, twarz zachowuje neutralny wyraz, oczy nie są przymrużone.

Powyższy przykład ilustruje, w jaki sposób niezgodności, które są bazą dla tworzenia gestów metaforycznych, nakładają się na siebie, tworząc coraz bardziej złożone struktury metaforyczne, prowadząc ostatecznie do wielu zróżnicowanych wrażeń estetycznych oraz znaczeniowych.

Przykład 3

“Święto Wiosny” - Balet Rosyjski

Gest 1

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=EAdJ3XbUoK8> dostęp: 7.01.2023.



Rysunek 6. Gest metaforyczny w spektaklu “Święto Wiosny” w wykonaniu Baletu Rosyjskiego²⁰

ręka: prawa uniesiona w górze, wykonująca gest, lewa trzymająca rekwizyt

dłoń: prawa dłoń rozcapierzona, napięta, lewa trzyma rekwizyt

przedramię: umiejscowione powyżej głowy

układ: prawa dłoń rozcapierzona uniesiona w górze, łokieć uniesiony jest ku górze, głowa poniżej dłoni, lewa ręka w dole przy ciele, trzyma rekwizyt

pozycja: asymetryczna (w układzie ramion), prawa ręka jest dominującym elementem, całe ciało ułożone jest poniżej prawej ręki, zwrócone w jej stronę

miejsce: peryferie

ruch: *ciągły, silny, ograniczony*; gest prawej ręki wychodzi z ruchu poruszania się tancerki po scenie, ruch ręki wychodzi z dołu ruchem półkolistym zza ciała, idąc od tyłu, do przodu, przyjmując w końcu gest rozcapierzonej dłoni

niezgodność: gest “siły” prawej ręki jest niespójny z pozycją całego ciała

Sekwencja ruchów poprzedzająca gest rozpoczyna się od statycznej pozycji z charakterystycznym gestem prawej ręki, który jednak na początku utrzymany jest na

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=YOZmlYgYzG4> dostęp: 7.01.2023.

równi z ciałem. Tancerka wykonuje dwa spontaniczne podskoki, po czym szybkim, dynamicznym chodem zatacza koło. Chód jest nienaturalny, tancerka jest zgarbiona, a jej stopy skierowane do środka – takie pozycje ciała charakterystyczne są dla choreografii Wacława Niżyńskiego, który nazywał swoje ruchy taneczne “stylizowanymi gestami”; miały one podkreślać niespójność z ruchami tańca klasycznego (Eksteins, 1996: 65-66). Z tego dynamicznego ruchu chodzonego, płynnie wyprowadzany jest gest rozcapierzonej ręki, prowadzony po półkolu od tyłu, do przodu, przez górę. Gest ten jest kulturowo zakorzeniony i rozpoznawany jako znak straszenia, grozy. Gest ten można opisać jako *ciągły, silny, ograniczony*. Niezgodność (niedopasowanie) zachodzi tutaj na poziomie pozycji ciała, która jest nieadekwatna do konwencji tego gestu. Mechanizm metafory orientacyjnej został zaburzony. Gest ręki – jako pozycja siły i grozy jest usytuowany w górze, odpowiadając (według nomenklatury Lakoffa i Johnsona) strukturze metafory orientacyjnej SIŁA TO GÓRA, choć kontrastuje to z metaforą DOBRO TO GÓRA. Największa niezgodność pojawia się jednak, gdy rozpatrzy się pozycję całego ciała tancerki. Kieruje się ono ku dołowi, jakby było zdominowane przez gest ręki, głowa jest pochylona, a wzrok skierowany na uniesioną rękę, jakby sama tancerka się jej bała. Kluczowym czynnikiem prowadzącym w tym przykładzie do niedopasowania jest niezgodność na poziomie pozycji ciała, odnosząca się do schematu wyobrazeniowego CZĘŚĆ-CAŁOŚĆ. Nieadekwatność pozycji ciała i głowy do rozpoznawalnego kulturowo, konwencjonalnego gestu ręki jako znaku strachu i dominacji, prowadzi do nowego, metaforycznego znaczenia.

Przykład 4

Fragment choreografii z filmu “Pina” 2011, reż. Wim Wenders.

Gest 1



Rysunek 7. Gest metaforyczny wykonany przez tancerkę w filmie "Pina"²¹

ręka: lewa wyprostowana uniesiona w górze, prawa podpira nogę

dłoń: lewa dłoń wykonuje gest "V" izolując palec wskazujący i środkowy

głowa: odchylona do tyłu

układ: lewa ręka uniesiona w górze wykonuje gest "V", prawa w dole, trzyma nogę

pozycja: palce lewej ręki ułożone są w gest "V", głowa odchylona jest do tyłu, centrum ciała położone jest poniżej lewej ręki

miejsce: peryferie

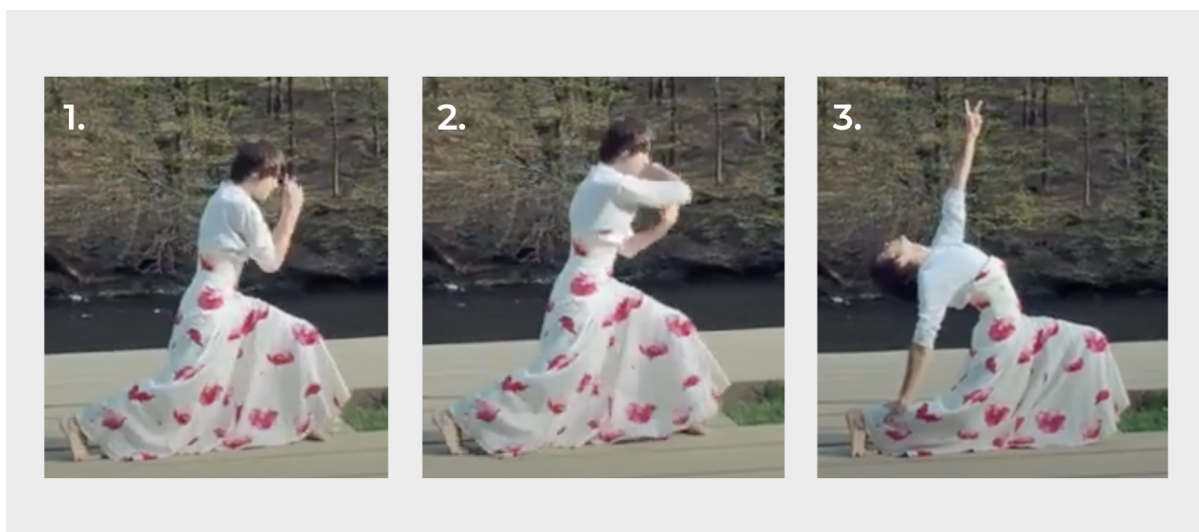
ruch: *ukierunkowany, przedłużony, silny, swobodny*; gest tancerki wychodzi z płynnego ruchu wyprowadzania ręki w górę

niezgodność: gest "zwycięstwa" jest niespójny (sprzeczny) z pozycją całego ciała

Przed gestem metaforycznym pojawiają się dwa dynamiczne, mocno akcentowane, izolowane ruchy przypominające ruchy wykonywane we wschodnich sztukach walki (Rysunek 7). Pozycja ciała tancerki jest otwarta, nogi są szeroko rozstawione. Ze złożonych rąk tancerka płynnie, poprzez zgiętą rękę, wyprowadza gest "V" ku górze, w końcu go zatrzymując. Opisując ruch i gest w kategoriach

²¹ "Pina" (2011) reż. Wim Wenders, fragmenty: <https://www.youtube.com/watch?v=EAdJ3XbUoK8>
dostęp: 7.01.2023.

Labana można opisać go jako *ukierunkowany, przedłużony, silny* (wykonany pewnie na spięciu mięśni rąk), a zarazem *swobodny*.



Rysunek 8. Zestawienie pojawiających się po sobie ruchów i gestów²².

Podobnie jak w poprzednim omawianym przykładzie, ma się tutaj do czynienia z wielowarstwowym niedopasowaniem na poziomie metafory orientacyjnej GÓRA-DÓŁ. Gest zwycięstwa odnosi się do metafory ZWYCIĘSTWO TO GÓRA. Sam gest ręki i dłoni tancerki odpowiada tej metaforze, natomiast całe ciało kieruje się ku dołowi. W pozycji ciała pojawia się druga metaforyczna sprzeczność – choć cała sylwetka jest w dole, a prawa ręka podtrzymuje ciężar ciała spoczywającego na nodze, to klatka piersiowa jest szeroko otwarta, a głowa mocno wygięta do tyłu. Niedopasowanie to ujawnia podwójne znaczenie – z jednej strony pozycja ciała w dole jest niespójna z pozycją gestu zwycięstwa w górze, z drugiej strony, ciało wraz z głową przyjmuje otwartą pozycję odnoszącą się do siły, wolności, triumfu.

9. Podsumowanie

Badania nad gestami skupiają się głównie na zagadnieniu gestów jako nieodłącznego elementu komunikacji werbalnej. Taniec, jako szczególny rodzaj komunikacji niewerbalnej pozwala na nowe ujęcie problematyki gestów, a w szczególności specyficznego rodzaju gestów - gestów metaforycznych. W artykule

²² <https://www.youtube.com/watch?v=EAdJ3XbUoK8> dostęp:7.01.2023.

wykazano, iż gesty taneczne są specyficznego rodzaju ruchem (i znakiem w funkcji referencyjnej – deiktycznej i symbolicznej), który pojawia się najczęściej w strumieniu innych, mniej lub bardziej płynnych, ruchów tańca. Sam gest charakteryzuje się izolacją, wyróżnieniem oraz wysokim ładunkiem znaczeniowym, który zależy od jego kontekstu – zarówno przestrzennego (sceny, innych tancerzy), jak i kulturowego (systemu wartości, idei). Zależność gestu do ruchu porównać można do relacji między figurą i tłem w psychologii *gestalt*. Gest jest formą eksponowania ważnych elementów znaczących, środkiem dosadnej (symbolicznej) artykulacji tańca jako dzieła sztuki.

Gesty metaforyczne, zakorzenione w cielesnym doświadczaniu otoczenia przez tancerzy, stanowią kluczowy element sztuki tanecznej ze względu na swój sensotwórczy charakter. Strukturę gestu metaforycznego charakteryzuje specyficzna niezgodność (nieodpowiedniość, rozbieżność, niespójność, nawet sprzeczność, lecz nie w sensie logicznym) mająca miejsce w jego strukturze, w przyjętej konwencji (wzorze, standardzie) ruchu, czy też w rozpoznawanych emocjach, które z tym gestem się wiążą. Niezgodność ta – założona i wykonana w układzie choreograficznym – prowadzi do pewnego dysonansu poznawczego u widza, co z kolei doprowadza do określonego wrażenia estetycznego i wrażeniowego.

Artykuł przedstawia semiotyczną analizę funkcjonowania metaforycznych gestów tanecznych oraz nakreśla przestrzeń do dalszych badań i rozważań nad ruchami i gestami w tańcu. Poprzez wysoce ucieleśnione podłoże gestów metaforycznych w tańcu – ukazane na przykładach różnych choreografii tańców współczesnych – przeprowadzone semiotyczne analizy tych gestów otwierają nową perspektywę na badania niewerbalnej, wysoce znaczącej i sensotwórczej metafory tanecznej. Uzyskane wyniki tych analiz mogą być również wytycznymi dla pracy choreografa.

PODZIĘKOWANIA

Tekst powstał dzięki wsparciu finansowemu Narodowego Centrum Nauki w ramach grantu badawczego „Rola metafor ucieleśnionych w rozwiązywaniu problemów choreograficznych w tańcu”, nr 2019/33/N/HS1/02484. Dziękuję za cenne uwagi opiekunowi naukowemu projektu - prof. dr hab. Markowi Hetmańskiemu.

BIBLIOGRAFIA

- Antas, J. (1996). Gest, mowa a myśl. W: *Językowa kategoryzacja świata*, R. Grzegorzczakowa i A. Pajdzińska (Red.). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Antas, J. (2013). *Semantyczność ciała. Gesty jako znaki myślenia*, Łódź: Primum Verbum.
- Adshead-Lansdale, J. (1988). *Dance analysis. Theory and practice*. London: Dance Books.
- Buczyńska-Garewicz, H. (1994). *Semiotyka Peirce'a*. Warszawa: Znak-Język-Rzeczywistość.
- Butterworth, J. (2012). *Dance Studies: The Basics*. Routledge.
- Berggren, D. (1962). The Use and Abuse of Metaphor, I. W: *The Review of Metaphysics* 16, nr 2, 237-258.
- Brocki, M. (2000). Krótka historia badań antropologicznych nad językiem ciała, W: *Zeszyty Etnologii Wrocławskiej*, nr 1, s. 41-42.
- Cameron, L., Maslen, R., Todd, Z., Maule, A., Stratton, P., Stanley, N. (2009). The Discourse Dynamics Approach to Metaphor and Metaphor-Led Discourse Analysis. W: *Metaphor and Symbol*, 24(2).
- Camurri, A., Mazzarino, B., Ricchetti, M., Timmers, R., Volpe, G. (2004). Multimodal Analysis of Expressive Gesture in Music and Dance Performances. W: Camurri, A., Volpe, G. (Red.) *Gesture-Based Communication in Human-Computer Interaction*. GW 2003. Lecture Notes in Computer Science, vol 2915. Berlin: Springer.
- Chandler, D. (2007). *Semiotics. The basics*. Londyn: Routledge.
- Cienki, A., Müller, C. (2008). *Metaphor and Gesture*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Corballis, M.C. (2002). *From Hand to Mouth: The Origins of Language*. Princeton: Princeton University Press.
- Cowie R., Douglas-Cowie E., Tsapatsoulis N., Votsis G., Kollias S., Fellenz W., Taylor J. (2001), *Emotion Recognition in Human-Computer Interaction*, W: *IEEE Signal Processing Magazine*, no. 1.
- Darwin, K., (1988). *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Efron, D., van Veen S. (1972). *Gesture, Race and Culture*, Paris: Mouton, The Hague.
- Ekman, P., Friesen W. V. (1969). The repertoire of nonverbal behavior: Categories, origins, usage, and coding, W: *Semiotica*, 1, s. 49–98.
- Eksteins, M. (1996). *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*. Warszawa: PIW
- Fauconnier, G. (1985). *Mental spaces: Aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge, MA: The MIT Press.

- Fazan, T. (2018). Fenomenologia i performatyka gestu w tańcu współczesnym, W: *Przestrzenie Teorii* nr 29. Poznań: Adam Mickiewicz University Press, s. 215–249.
- Giurchescu, A. (2001). *The Power of Dance and Its Social and Political Uses*, W: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 33 (2001).
- Goldin-Meadow, S. (2003). *Hearing Gesture. How Our Hands Help Us Think*, Cambridge–London.
- Hagendoorn, I.G. (2003). The Dancing Brain, W: *Cerebrum: The Dana Forum on Brain Science*, vol.5, nr 2, Dana Press.
- Hagendoorn, I.G. (2010). *Dance, language and the brain*, W: *Int. J. Arts and Technology*, vol. 3, nr 2/3, s. 221-234.
- Hall, E.T. (1976). *Ukryty wymiar*. (Przeł. T. Hołówka). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Heliasz-Nowosielska, C. (2018). *Ruch, gest, gestykulacja w tekstach specjalistycznych i niespecjalistycznych*, W: *Lingvaria* 1 (25).
- Kwintylian. (2002). *Kształcenie mówcy*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa 2002.
- Kendon, A. (1988). *How Gestures Become Like Words*. W: F. Poyatos (Red.), *Cross-Cultural Perspectives in Nonverbal Communication*, New York.
- Kendon, A. (2004). *Gesture. Visible Action as Utterance*. Cambridge.
- Knapp M., Hall, J. (2000). *Komunikacja niewerbalna w interakcjach międzyludzkich*. Wrocław.
- Kövecses, Z. (2017). *Levels of metaphor*. *Cognitive Linguistics*, 28(2).
- Ladewig, S, Müller, C. (2013). *Metaphors for sensorimotor experiences. Gestures as embodied and dynamic conceptualizations of balance in dance lessons*, W: (Red.) B. Dancygier, J. Hinnell, M. Borkrent. *Language and the Creative Mind*, Stanford: CSLI.
- Lakoff, G., Johnson, M. (2010). *Metafory w naszym życiu*. (Przeł.. T. P. Krzeszowski), Warszawa: Aletheia.
- Langer, S. K. (1983). *Virtual Powers*. W: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. (Red.) R. Copeland, M. Cohen. Oxford: Oxford University Press.
- Maletic, V. (1987) *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin: Mouton de Gruyter.
- McNeill, D. (1992). *Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- McNeill, D. (2005). *Gesture and Thought*. Chicago: University of Chicago Press..
- Merleau-Ponty, M. (1976). *Proza świata. Eseje o mowie*. (Przeł. E. Bieńkowska), Warszawa.
- Merleau-Ponty, M. (2001). *Fenomenologia percepcji*. (Przeł. M. Kowalska i J. Migasiński), Warszawa: Aletheia.
- Neveda, L., Leman, M. (2010). *The Spatiotemporal Representation of Dance and Music Gestures using Topological Gesture Analysis (TGA)*, W: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 28, No. 1 (September 2010), s. 93-111.
- Newlove, J., Dalby, J. (2011). *Laban dla wszystkich*. Warszawa: Kined.

Peirce, C. S. (1991). *On Signs: Writings on Semiotic*. (Red). James Hoopes. Chapel Hill: North Carolina UP.

Šorm, E., Steen, G.J.. (2018). VISMIP. Towards a method for visual metaphor identification. W: *Visual Metaphor. Structure and Process*. (Red.) G. J. Steen, s. 47–85. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Szczuka, W. (1970). *Gest sceniczny*. Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego, Warszawa.

Waligórska-Olejniczak, B. (2009). *Sceniczny gest w sztuce A.P. Czechowa Mewa i taniec wyzwolony jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej*, Poznań: UAM.

Winkin, Y., 2003, *Telegraf i orkiestra*. W: (Red.) G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa.

Wojnicka, I. (2010/2011). Rudolf Laban i Analiza Ruchu. Źródło: https://www.academia.edu/36711432/RUDOLF_LABAN_I_ANALIZA_RUCHU, (dostęp: 08.02.2023).

Załaźńska, A. (2001). *Schematy myśli wyrażane w gestach. Gesty metaforyczne obrazujące abstrakcyjne relacje i zasoby podmiotu mówiącego*. Kraków: TAIWPN Universitas.

Załaźńska, A. (2016). *Obraz, słowo, gest*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Zarębska, P. (2019). Metaforyczność instrukcji choreografa. W: *Studia Choreologica*, vol. XX, (s. 99-118). Poznań: Polskie Forum Choreologiczne.

Zarębska, P. (2021). *Wielopoziomowość metafor w improwizacji tanecznej*. W: M. Hetmański, A. Zykubek (red.), *Metafory ucieleśnione* (s. 187–205). Lublin: Wydawnictwo Academicon.

Zarębska, P. (2022). *Język ruchu Gaga jako wyraz ukrytej dynamiki emocji*. *Roczniki Filozoficzne* 70 (3):85-107.

Żywiczyński, P., Wacewicz S. (2015). *Ewolucja języka. W stronę hipotez gesturalnych*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Załączniki

ARGUMENT

BIANNUAL PHILOSOPHICAL JOURNAL

Kraków, dnia 6.04.2023

ZAŚWIADCZENIE

Artykuł autorstwa Pani Pauliny Zarębskiej pt. *Semiotyka gestu metaforycznego w tańcu*, przeszedł pomyślnie procedurę recenzyjną i został przyjęty do publikacji w numerze półrocznika *ARGUMENT: Biannual Philosophical Journal* (2023, vol. 13/1).



Dr hab. Marzena Jakubczak, prof. UP
Redaktor Naczelna, *ARGUMENT: Biannual Philosophical Journal*
<https://argument.up.krakow.pl>

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
Wydział Filozofii i Socjologii
Katedra Ontologii i Epistemologii

mgr Paulina Zarębska

Streszczenie rozprawy doktorskiej w postaci cyklu artykułów zatytułowanej:

Metafora ucieleśniona w praktyce tańca. Perspektywa filozoficzno-kognitywistyczna

Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Marka Hetmańskiego

Promotor pomocniczy: dr Aleksandra Kołtun

Zagadnienie metafory od dekad stanowi przedmiot rozważań filozofów (Richards 1936, Black 1962, Ricoeur 1977, Davidson 1978, Derrida 1982, Searle 1979), a także kognitywistów (Lakoff i Johnson 1980, Langacker 2008, Kövecses 2002, Cienki i Müller 2008). Jednym z przełomowych momentów w badaniach nad metaforą w tym właśnie obszarze badań była publikacja G. Lakoffa i M. Johnsona „Metafory w naszym życiu” (1980), w której autorzy ukazali, że specyficzny rodzaj metafor, jakim jest metafora konceptualna, funkcjonuje w życiu codziennym człowieka na poziomie nie tylko języka, ale także myślenia oraz działania. Badania teoretyczne i empiryczne szeroko pojmowanej metaforyczności koncentrują się obecnie wokół doświadczenia cielesnego i percepcyjnego leżącego u podstaw metafory konceptualnej; z tego powodu określa się ją w rozprawie “ucieleśnioną”. Cieleśne podłoże metafor związanych jest z wielozmysłowym i kinestetycznym doświadczeniem ludzkiego organizmu w stosunku do jego otoczenia (Mischler 1984, Hampe 2017). Badacze szczególnego rodzaju zachowań motorycznych, jakim jest taniec (por. Katan 2016, Samaritter 2013, Müller 2013, Ciesielski 2014, Frydrysiak 2018) zauważają istotną rolę metafor w praktyce tańca. Temat ten poruszany jest albo bardzo szczegółowo, albo zbyt ogólnie i incydentalnie, sygnalizując jedynie funkcjonowanie metafory w obrębie badań nad tańcem. Brakuje w literaturze ujęcia, które holistycznie ukazywałoby wielowymiarowość metafor ucieleśnionych w praktykach tańca.

W odpowiedzi na tak zidentyfikowaną lukę w badaniach, a jednocześnie w celu wyjaśnienia zagadnień z zakresu tradycyjnej filozofii umysłu oraz kognitywistyki – traktujących o wzajemnej zależności zjawisk ruchowych i zjawisk mentalnych oraz ich wpływu na myślenie i działanie metaforyczne w tańcu – powstała niniejsza rozprawa doktorska. Jest ona cyklem artykułów ukazujących wszechobecność i wieloaspektowość metafory ucieleśnionej w praktyce tancerzy, choreografów i nauczycieli tańca.

Głównym celem rozprawy doktorskiej jest próba zaproponowania zintegrowanej koncepcji metafory ucieleśnionej, łączącej aspekty: językowe, mentalne oraz cielesne dla wykazania użyteczności tej koncepcji zarówno dla filozoficzno-kognitywistycznych analiz tańca jak i dla samych

jego praktyków. Praca ma również na celu ukazanie, że teoretyczne analizy metafor ucieleśnionych oraz wyniki badań empirycznych mają zastosowanie w opisie i wyjaśnianiu zjawisk mentalnych i motorycznych (w szczególności gesturalnych i ruchu tanecznego) mających miejsce podczas tańca, zwłaszcza jego nauki, projektowania i wykonania. Główne pytania badawcze pracy przedstawiają się następująco: 1) W jaki sposób metafory ucieleśnione funkcjonują w procesie nauczania, tworzenia oraz wykonania tańca? 2) W jaki sposób integracja aspektu językowego, mentalnego i cielesnego metafor ucieleśnionych w praktyce tańca wpływa na rozumienie procesów poznawczych? 3) Jakie zastosowanie dla opisów i wyjaśniania zjawisk mentalnych i motorycznych mają analizy metafor ucieleśnionych w tańcu? 4) W jaki sposób zintegrowana koncepcja metafory ucieleśnionej może mieć zastosowanie w praktyce tancerzy, choreografów i instruktorów?

Założeniem teoretycznym dla tych pytań jest stanowisko formułowane już przez niektórych filozofów (Husserl 1974, 1982; Merleau-Ponty 1999, 2001), rozwijane następnie przez kognitywistów (Gallagher 2005; Kirsh 2009, 2010), mówiące że doświadczanie przez człowieka cielesności, w tym zwłaszcza ruchu i określonych gestów, ma wpływ na treść umysłowych przedstawień, w tym na używanie i rozumienie metaforycznych wypowiedzi i gestów.

W rozprawie postawiono hipotezę, iż metafory ucieleśnione odgrywają szczególną rolę w praktyce tanecznej na poziomie nauki, tworzenia i wykonania tańca, a zintegrowanie jej aspektu językowego, mentalnego i ucieleśnionego w ramach jednolitego podejścia praktyczno-teoretycznego niesie za sobą korzyść poznawczą dla filozofów i kognitywistów, a także dla choreografów, tancerzy i pedagogów tańca; pierwszym unaocznia rolę poznania ucieleśnionego oraz roli motoryki dla umysłowych reprezentacji otoczenia, drugim daje narzędzie praktyczne w efektywnej organizacji tańca jako dzieła estetycznego. Podejście takie pozwala zweryfikować wiele teorii i koncepcji dotyczących umysłu i jego związku z ciałem, a także usprawnić taniec od strony językowych instrukcji i jego wykonania. Aby zweryfikować hipotezę formułowaną w rozprawie doktorskiej (w poszczególnych artykułach) dokonano w pierwszej kolejności szeregu analiz teoretycznych (uściśleń pojęciowo-kategorialnych) dotyczących tego, czym są zjawiska umysłowe (schemat i obraz ciała) oraz współistniejące z nimi zachowania cielesne (gest, ruch), a następnie przeprowadzono jakościowe badania empiryczne nad funkcjonowaniem metaforycznych instrukcji w improwizacji tanecznej i sposobem ich rozumienia przez tancerzy.

Wyniki prac teoretyczno-badawczych przedstawiono w cyklu pięciu artykułów, które w większości są efektem projektu badawczego prowadzonego w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki „Rola metafor ucieleśnionych w rozwiązywaniu problemów choreograficznych w tańcu” Preludium 17 (nr 2019/33/N/HS1/02484).

Pierwszy artykuł z cyklu stanowiącego rozprawę dokorską, zatytułowany „Metaforyczność instrukcji choreografa”, dotyczy językowego ujęcia metafory ucieleśnionej w tańcu. Przedstawiony w tekście autorski model amalgamatu ruchowego (Zarębska, 2019), zbudowany w oparciu o teorię

przestrzeni mentalnych (Fauconnier i Turner 1998), stanowi propozycję wyjaśnienia struktury myślenia metaforycznego w tańcu.

Drugi artykuł pt. „Język ruchu Gaga jako wyraz ukrytej dynamiki emocji” stanowi kontynuację rozważań na temat językowego aspektu metafor ucieleśnionych w tańcu, poruszając szczególnie ich aspekt, jakim jest rozumienie przez tancerzy emocji prezentowanych w tańcu. Na podstawie fenomenologicznych rozważań E. Husserla (1974, 1982) i M. Merleau-Ponty’ego (1999, 2001) na temat ciała i jego roli w poznawaniu otaczającego świata oraz w oparciu o językoznawczą teorię dynamiki sił (*force dynamics*) (Talmy, 1987), wykazano, iż pomimo braku bezpośredniej obecności określeń emocji w instrukcjach choreograficznych, funkcjonują one *implicite*, wpływając na interpretację ruchu tancerzy podczas improwizacji tanecznej.

Trzeci artykuł pt. „Thinking with Images in Dance Practice” skupia się na wewnętrznych oraz zewnętrznych aspektach myślenia obrazowego w tańcu, stanowiąc teoretyczny wstęp do rozważań nad mentalnymi aspektami metafory w tańcu. Tekst przedstawia w świetle teorii kognitywistycznych zagadnienia, takie jak: obraz i schemat ciała (Gallagher, 2005), teoria *mimesis* (Platon, 2003; Jeannerod, 2006), Sieć Obserwacji Działania (Cross, 2010), reprezentacje zewnętrzne (Kirsh, 2010), ideokineza (Todd, 1937; Sweigard, 1978) oraz wyobraźnia motoryczna (Jeannerod, 2001, 2006). Omawiane mechanizmy poznawcze biorące udział w praktyce tańca tworzą podstawę do dalszych rozważań nad rozwiązywaniem problemów choreograficznych.

Czwarty artykuł pt. „How Do Dancers Solve Their Choreographic Improvisational Problems?” przedstawia, w ramach paradygmatów poznania ucieleśnionego (Clark, 2008; Pfeifer & Bongard, 2006) oraz koncepcji poznania usytuowanego (Kirsh 2009) rolę metafor ucieleśnionych zawartych w instrukcjach słownych biorących udział w procesie rozwiązywania problemów choreograficznych podczas improwizacji tanecznej. Na podstawie wyników z własnych badań jakościowych (realizowanych w projekcie badawczym) nad wpływem metaforycznych instrukcji na rozwiązywanie problemów choreograficznych w improwizacji tanecznej wykazano, że metafory zawarte w instrukcjach choreografa wpływają na proces twórczego rozwiązywania problemów tancerza; ze względu na emocjonalne nacechowanie pojęć, jakimi dysponują tancerze wpływ ten może być silniejszy lub słabszy. W zależności od poziomu kompetencji i umiejętności tancerzy, ich mentalne obrazy ciała stanowią wsparcie dla ruchu, są także czynnikiem kontroli nad procesami rozwiązywania problemów choreograficznych.

Piąty artykuł pt. „Semiotyka gestu metaforycznego w tańcu współczesnym” jest kognitywistyczną, w tym semiotyczną, analizą głównych składowych tańca – gestów tworzonych w trakcie ruchu tanecznego oraz ich znaczenia wyłaniającego się w tańcu. W tekście zaproponowano definicję specyficznego rodzaju gestu, jakim jest gest metaforyczny, który jest ruchem znaczącym oraz środkiem wyrazu abstrakcyjnych idei przyjętych w tańcu. W oparciu o analizy semiotyczne wybranych dzieł tanecznych (tańca współczesnego), wykazano, że gest ten – określony jako gest

metaforyczny – powstaje w trakcie określonego ruchu tanecznego poprzez zastosowanie w układzie choreograficznym pewnej niespójności (niezbieżności znaczeń) określonych elementów ruchowych (układów ciała w tańcu), które tworzone są w domenie źródłowej gestu metaforycznego, co prowadzi do powstania (na poziomie domeny docelowej tego gestu) nowych jakości estetycznych i znaczeniowych w tańcu.

Zaproponowana w rozprawie wieloaspektowa koncepcja metafor ucieleśnionych funkcjonujących w praktyce tańca ma charakter deskryptywno-eksplanacyjny; wydaje się być teoretyczno-praktycznym narzędziem opisującym symboliczną, w tym właśnie metaforyczną, stronę tańca. Takie szerokie ujęcie tematu (filozoficzno-kognitywistyczne), choć jest ogólne, pozwala na wysnuć istotnych praktycznych wniosków, które mogą być ważnym źródłem wiedzy o człowieku w jego doświadczaniu swojej cielesności, użytecznej zarówno dla filozofów i kognitywistów, jak i praktyków tańca. Przeprowadzone w trakcie realizacji projektu badania różnych przejawów oraz sposobów funkcjonowania metafory ucieleśnionej w praktyce tanecznej, a także synteza ich wyników, dostarczają w pierwszej kolejności filozofom i kognitywistom oryginalnych doniesień na temat znaczącej roli doświadczeń sensomotorycznych nie tylko w zachowaniach tancerzy, ale również o ich stanach mentalnych (obrazach ciała) i rozumieniu przez metaforycznych zwrotów. Drugą korzyścią płynącą z przeprowadzonych badań jest praktyczny wymiar wyników uzyskanych z jakościowych badań, użytecznych dla osób praktykujących taniec. Dzięki skonsolidowaniu aspektu językowego, mentalnego oraz cielesnego metafory ucieleśnionej w tańcu, wykazano, że metafora tak pojmowana stanowi kluczowe narzędzie pracy tancerzy i choreografów, a jej funkcjonowanie da się wyjaśnić za pomocą wielu koncepcji filozoficzno-kognitywistycznych.

Maria Curie – Skłodowska University in Lublin
Faculty of Philosophy and Sociology
Ontology and Epistemology Department

Paulina Zarębska, M.A.

A summary of doctoral dissertation in the form of a series of articles entitled:

The embodied metaphor in the practice of dance. The philosophical – cognitive perspective.

Doctoral thesis written under the supervision of Prof. Marek Hetmański

Assistant supervisor: Aleksandra Kołtun, PhD.

The concept of metaphor has been a subject of the analyses of philosophers (Richards 1936, Black 1962, Ricoeur 1977, Davidson 1978, Derrida 1982, Searle 1979) and cognitivists (Lakoff and Johnson 1980, Langacker 2008, Kövecses 2002, Cienki and Müller 2008) for decades. One of breakthrough moments in this area of research on metaphors was the publication of the „Metaphors We Live By” by G. Lakoff and M. Johnson (1980), in which the authors showed that the conceptual metaphor, which is a specific type of metaphors, functions in the everyday human life not only at the level of language but also thinking and activity. Both theoretical and empirical studies of widely understood metaphoricity currently concentrate on the corporeal and perceptual experience underlying the fundamentals of the conceptual metaphor; for this reason in the dissertation it is defined as the „embodied” metaphor. The corporeal basis of metaphors is connected with the multisensory and kinesthetic experience of the human organism with regards to its environment (Mischler 1984, Hampe 2017). The researchers of a specific kind of motor behaviour, which is of dance, (cf. Katan 2016, Samaritter 2013, Müller 2013, Ciesielski 2014, Frydrysiak 2018) recognize the significant role of metaphors in dance practice. The issue is addressed either in a very detailed or in a too general and incidental way, which shows that the metaphor exists only as regards the research on dance. What literature seems to be short of is the holistic approach which would depict the multidimensionality of embodied metaphors through dance practices.

The following dissertation was written as a response to the identified gap in the current area of study and to simultaneously elucidate the issues within the field of traditional philosophy of mind and cognitive science, both dealing with mutual dependence between the kinesthetic and mental phenomena as well as their impact on the thought-process and metaphorical activity in dance. The thesis is a series of articles presenting the ubiquity and multidimensionality of the embodied metaphors by the practice of dancers, choreographers and dance teachers.

The main purpose of the doctoral dissertation is an attempt to propose an integrated

conception of the embodied metaphors that connects the linguistic, mental and corporeal aspects to demonstrate the applicability of this concept to not only philosophical and cognitive dance analysis but also its usefulness to the dance practitioners. An additional aim of the study is to demonstrate that the theoretical analysis of embodied metaphors and the results of empirical research are applicable in the description and explanation of mental and motor phenomena (esp. gestural ones and those relating to dance movement) taking place in the process of dancing with a special emphasis on learning to dance, choreographing and performing. The main research questions are as follows: 1) In what way do embodied metaphors function in the process of teaching, creating and performing dance? 2) In what way does the integration of the linguistic, mental and corporeal aspects of embodied metaphors impact the understanding of cognitive processes? 3) What applications do embodied metaphors have for describing and explaining mental and motor phenomena in dance? 4) How can the integrated concepts of the embodied metaphor be applied to the practice of dancers, choreographers and instructors?

The theoretical assumption behind these questions is the standpoint formulated by some philosophers (Husserl 1974, 1982; Merleau-Ponty 1999, 2001), and later developed by cognitivists (Gallagher 2005; Kirsh 2009, 2010), arguing that human experience of corporeality, especially of movement and particular gestures, does have an impact on the content of mental representations, including the usage and understanding of metaphorical statements and gestures.

In the dissertation a hypothesis was formulated that embodied metaphors play a significant role in dance practice at the level of learning, creating and performing dance, and that integrating its linguistic, mental and embodied aspects as a part of unified practical-theoretical approach carries the cognitive benefit for philosophers, cognitivists as well as for choreographers, dancers and dance pedagogues. As for the former ones, such an approach emphasises the role of embodied cognition and motor activity in the mental representations of the environment. The latter ones are in turn provided with a practical tool for organizing dance as an aesthetic work of art. It also enables the verification of numerous theories and concepts concerning the mind and its relationship with the body. Moreover, this approach allows for the improvement of dance from the perspective of the instructions provided through the use of language as well as from the perspective of dance performance. In order to verify the hypothesis formulated in the dissertation (in particular articles), in the first place, a series of theoretical analyses (conceptual and categorical clarifications) were conducted regarding what is defined as mental phenomena (body schema and body image) as well as coexisting corporeal behaviour (gesture, movement). Then, a qualitative empirical study was conducted on the functioning of metaphorical instructions in dance improvisation and how they are understood by dancers.

The results of the theoretical and empirical research were presented in a series of five articles, most of which are the outcome of a research project conducted within a grant of National Science Centre “The role of embodied metaphors in solving choreographic problems in dance” Preludium 17 (nr 2019/33/N/HS1/02484).

The first article from the series, which constitutes the doctoral dissertation “Metaphoricity of a choreographer’s instructions”, explores a linguistic approach to the metaphor embodied in dance. In the text an own model of movement amalgam (Zarębska, 2019) is presented. The model was designed based on the theory of mental spaces (Fauconnier and Turner 1998), and it offers a proposal for an explanation of the structure of metaphorical thinking in dance.

The second article -“Gaga Movement Language as an Expression of Hidden Dynamics of Emotions” - extends the discussion on the language aspect of embodied metaphors in dance by addressing a specific aspect, namely the dancers’ understanding of emotions showcased in dance. On the basis of phenomenological deliberations of E. Husserl (1974, 1982) and M. Merleau-Ponty (1999, 2001) on the subject of the body and its role in exploring the surrounding world as well as on the basis of the linguistic theory of force dynamics (Talmy, 1987), it was demonstrated that despite the lack of direct presence of terms describing emotions in choreographic instructions, they do function *implicite*, thus impacting the interpretation of the dancers’ movement during dance improvisation.

The third article entitled “Thinking with Images in Dance Practice” focuses on the internal and external aspects of thinking with images in dance thus, constituting the theoretical introduction to deliberations on the mental aspects of the metaphor in dance. The text employs cognitive theories to present such issues as: body image and body schema (Gallagher, 2005), theory of *mimesis* (Platon, 2003; Jeannerod, 2006), Action Observation Network (Cross, 2010), external representations (Kirsh, 2010), ideokinesis (Todd, 1937; Sweigard, 1978) and motor imagery (Jeannerod, 2001, 2006). The discussed cognitive mechanisms which take part in the practice of dance create the basis for further deliberations on solving choreographic problems.

The fourth article entitled „How Do Dancers Solve Their Choreographic Improvisational Problems?” presents within the frameworks of embodied cognition (Clark, 2008; Pfeifer & Bongard, 2006) and the concept of situated cognition (Kirsh 2009) the role of embodied metaphors which form a part of verbal instructions employed in the process of solving choreographic problems during dance improvisation. Based on the results of my own qualitative study (conducted in the research project) of the impact of the metaphorical instructions on solving choreographic problems in dance improvisation, it was demonstrated that the metaphors forming part of the choreographer’s instructions do have an impact on the process of creatively solving the dancer’s problems. Due to the emotional connotations of the terms used by dancers, this impact can be stronger or weaker. Depending on the level of dancers’ competence and skills, their mental body images act as a supportive tool for their movement. Moreover, they are a factor of control over the process of solving choreographic problems.

The fifth article entitled “The Semiotics of metaphorical gesture in contemporary dance” is a cognitive and thus semiotic analysis of the key elements of dance – gestures created during dance movement and their meaning emerging from the dance. The text proposes a definition of a specific type of a gesture, known as the metaphorical gesture. It is a meaningful movement and a means of

expressing abstract dance ideas. Based on the semiotic analysis of selected dance works (contemporary dance), it was demonstrated that this metaphorical gesture is created during particular dance movement through employing in the choreography a sort of incoherence (lack of consistency in meanings) of particular movement elements (body positioning in dance) created within the source domain of metaphorical gesture, which leads to the creation (at the level of the target domain of this gesture) of new aesthetic and semantic qualities in the dance.

The multifaceted concept of embodied metaphors in the dance practice proposed in the dissertation has a descriptive-explanatory character; it seems to be a theoretical and practical tool describing the symbolic and thus metaphorical side of dance. Such a wide approach to the subject (philosophical and cognitive), although general, allows for drawing significant practical conclusions that can be an important source of knowledge about the human experience of corporeality not only for the philosophers and cognitivists but also for dance practitioners. The research on the various manifestations and the ways of functioning of the embodied metaphor as well as the synthesis of the results carried out as part of the project first and foremost supply the philosophers and cognitivists with the original findings regarding the topic of the significant role of sensorimotor experiences in dancers' behaviours. It also provides them with the information about dancers' mental state (body image) and their understanding of metaphorical statements. Another benefit obtained from the qualitative study, useful for dance practitioners, is the practical dimension of the results. Thanks to the consolidation of the linguistic, mental and corporeal aspects of the embodied metaphor in dance, it was demonstrated that a metaphor understood in this way constitutes a key tool of dancers' and choreographers' work and its functioning can be explained by means of multiple cognitive and philosophical concepts.