

Joanna Pędzisz

Katedra Lingwistyki Stosowanej UMCS

ORCID: 0000-0002-0931-8387

joanna.pedzisz@gmail.com

REPREZENTACJA CIAŁA W RUCHU: MIĘDZY METAFORĄ, WIZUALIZACJĄ A REALIZACJĄ

DOI: 10.52097/acapress.9788362475810.167-185

Słowa kluczowe: Streszczenie

Rudolf Laban,
analiza
ruchu, jakości
ruchowe,
metafora
konceptualna

W Labanowskiej analizie ruchu wszystkie komponenty ruchu, tzn. przestrzeń (*space*), ciężar (*weight*), czas (*time*), przepływ (*flow*) i wysiłek (*effort*), są rozważane współzależnie, a tancerz reprezentujący taniec współczesny i znajdujący się w roli choreografa i/lub pedagoga realizuje działania językowe, które do tych jakości nawiązują. Zgodnie z zaproponowaną przez Schwoebela i Cosletta (2005) typologią stanowią one reprezentację leksykalno-semantyczną ciała w ruchu, a dopełniają bez wątpienia dwie inne jak schemat i mapę topologiczną ciała. Wspomniane działania językowe są silnie zindywidualizowane, zależne od umiejętności, wykształcenia i doświadczenia tancerza, który posługuje się nierzadko wyrażeniami figuratywnymi. Celem nadrzędnym rozważań jest określenie, dzięki jakim rodzajom metafor konceptualnych konstytuuje się obraz ciała realizującego konkretne jakości ruchowe w tańcu współczesnym, a które uwarunkowane są przestrzenią, ciężarem, czasem, przepływem i wysiłkiem. Przedstawione w artykule przykłady wskazówek/instrukcji tancerzy współczesnych w roli pedagogów stanowią tym samym impuls do dyskusji na temat językowego obrazowania traktowanego jako narzędzie wspomagające edukację taneczną.

Keywords: Abstract

Rudolf Laban, analysis of movement, movement qualities, conceptual metaphors

In the Laban's Analysis of Movement all the components of movement like space, weight, time, flow and effort, are considered interdependently. Instructions of a contemporary dancer as a choreographer and/or an teacher are related to the qualitative properties of movement. According to the typology proposed by Schwoebel and Coslett (2005), they constitute a body semantics and body image in motion, and are complemented by two others, such as body schema and body structural description. The language used by contemporary dancers is highly individualized, depending on the skills, education and experience of the dancer, who often uses metaphor. The aim of the considerations is therefore to determine by which types of conceptual metaphors the image of the body realizing specific movement qualities in contemporary dance. The examples of the instructions of contemporary dancers presented are an impulse for a discussion about tools supporting dance education.

Wstęp

Uczestnik warsztatów tańca współczesnego konfrontuje się z działaniami werbalnymi, para- i niewerbalnymi tancerza-pedagoga, które stanowią uzupełnienie demonstracji motorycznej proponowanego ruchu. Mówienie o ruchu, nazywanie lub opisywanie go jednym słowem bądź całą frazą, używanie dźwięków w celu prezentacji tempa danego ruchu, kształtów i dynamiki nastroju, pokazywanie pozycji oraz dokonywanie jej korekt są rodzajami informacji przekazywanych przez tancerza-pedagoga, który w ten sposób wykorzystuje różne modalności komunikacyjne (Frydrysiak, 2017). Pomimo stawianej przez Frydrysiak (2017) tezy, że „[p]rzełączanie się pomiędzy różnymi modalnościami sensorycznymi wzmacnia z kolei kreatywność tancerzy i choreografa (...)”. Tancerze myślą za pomocą swoich ciał i zmysłów, a więc wizualnie, taktylnie, kinestetycznie i kinetycznie, a nie za pomocą

słów czy sądów” (s. 248), podjęta zostanie próba wykazania znaczącej roli bodźca audialnego w postaci werbalnych wskazówek/instrukcji dotyczących sposobu oraz jakości wykonywanego ruchu. W świetle toczonych rozważań zostaną one potraktowane jako jeden z czynników wspierających dynamiczne procesy somatosensoryczne ciała oraz jako werbalna manifestacja reprezentacji ciała w ruchu i jakości ruchu.

Nie bez znaczenia jest fakt, iż taniec współczesny czerpie z rozmaitych nurtów, tradycji i różnych technik pracy z ciałem. W związku z tym terminologia, jaką stosują tancerze-pedagodzy, nie jest jednolita. Ich działania werbalne są nierzadko wyrażeniami metaforycznymi. W związku z tym w centrum zainteresowania rozważań przedstawionych w niniejszym tekście znajduje się określenie metafor konceptualnych, za pomocą których tworzona jest mentalna reprezentacja ciała tancerza wykonującego określoną jakość ruchu.

Ponieważ taniec współczesny inspirowany jest dokonaniem wielu postaci ze świata tańca, a działania werbalne tancerzy-pedagogów w mniej lub bardziej eksplicytny sposób nawiązują do określonych koncepcji ruchu, przedstawiona tutaj analiza wyrażen metaforycznych odnosi się do koncepcji jakości ruchowych Rudolfa von Labana, który swoją analizę i opisem ruchu ludzkiego ciała zapisał się na kartach historii tańca.

Jakości ruchu w koncepcji Rudolfa von Labana

Rudolf von Laban (1879–1958), architekt, filozof, muzyk, kompozytor, od zawsze zainteresowany był zjawiskiem ruchu. To on właśnie zainicjował rozważania teoretyczne dotyczące wielu technik tanecznych, w tym tańca współczesnego (Newlove, Dalby, 2011) i dążył do ustanowienia tańca jako samodzielnej formy artystycznej. Stworzył choreologię – dyscyplinę zajmującą się analizą ruchu. Do dziś wykorzystuje się również jego system, tzw. kinetografię, dzięki któremu można wiernie odtworzyć choreografię (Turska, 1983). Współpracował m.in. z Kurtem Joosem oraz Lisą Ullman. Od połowy lat trzydziestych XX wieku pro-

wadził wyłącznie studia dotyczące ludzkiego ruchu i jego ergonomii. Analizował np. ruch pracowników w fabrykach (Newlove, Dalby, 2011), w kontekście którego interesowało go usprawnienie ludzkiej pracy tak, by ludzie wykonywali niezbędne ruchy z jak najlepszymi wynikami. W swoich poszukiwaniach skupił się na powiązaniu ciała i napięć przestrzennych (Sawicka, *Wybrane elementy techniki ruchu Rudolfa Labana...*¹, akapit 4).

Ruchy ciała ludzkiego, przebiegające w czasie i przestrzeni, podlegają ogólnym prawom fizycznym i mogą być obiektywnie obserwowane. Stosownie do tego Laban w swej analizie ruchu określił modele przestrzenne, które obejmują cały wachlarz możliwości ruchowych człowieka. Kryteria przez niego zastosowane to prymarne zestawy kontrastów, jak np. w górę – w dół (w terminologii Labana „wysoko–nisko”), w przód – w tył („długo–krótko”), w prawo – w lewo („szeroko–ciasno”), które wynikają z trójwymiarowego aspektu ruchu. Te podstawowe charakterystyki przestrzenne ruchu łączą się po dwie, dając wypadkowe cechy wzdłuż kierunków w obrębie płaszczyzn modelu przestrzennego, i po trzy – wzdłuż kierunków diagonalnych (Lange, 1988, s. 51).

Laban szukał rozwiązań ruchowych, po jakie sięga człowiek, niezależnie od sytuacji komunikacyjnej, w jakiej się znajduje, obszaru aktywności, czynników oraz warunków wpływających na te aktywności. Zwrócił w ten sposób uwagę na to, że ruch stanowi wspólny mianownik dla wszelkich działań człowieka (Lange, 1988).

Laban stwierdził, że każdy człowiek posiada swoją kinesferę. Jest to osobista przestrzeń otaczająca każdego z nas, która rozciąga się tak daleko, jak daleko jesteśmy w stanie sięgnąć w dowolnym kierunku (Newlove, Dalby, 2011). Wizualizacją kinesfery człowieka jest dwudziestościan – bryła, która odzwierciedla możliwości ruchu. Przy czym Laban używał określenia „kryształ”, ponieważ dzięki jego przezroczystości można lepiej wyobrazić sobie możliwości poruszania się w jego wnętrzu, a on sam staje się rodzajem mapy, która wyznacza kierunki w wykonywaniu precyzyjnych ruchów (Newlove, Dalby, 2011).

¹ Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej Magdaleny Sawickiej napisanej pod kierunkiem dr hab. Magdaleny Stępień na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej (specjalność: rytmika), na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie w 2016 roku.

Rudolf Laban określił również cztery warunkujące się czynniki ruchu: czas, przestrzeń, przepływ i ciężar, które są ściśle związane z wysiłkiem (*Effort/Antrieb*) czyli z dynamiką ruchu i tańca. Czas, przestrzeń, przepływ, ciężar składają się dalej na aspekty rytmu: a) rytmu przestrzeni (*space rhythm*) polegającego na użyciu różnych kierunków, b) rytmu czasu (*time rhythm*), dzięki któremu powstają sekwencje ruchów równej lub różnej długości oraz c) rytmu wagi (*weight rhythm*), czyli stopnia napięcia mięśniowego (Wojnicka, 2010/2011).

Nazywając i uwzględniając te czynniki, Rudolf Laban rozpoczął tworzenie siatki pojęciowej, dzięki której możliwe było opisanie jakości ruchowych w tańcu i wyróżnienie podstawowych działań ruchowych wykonywanych przy określonym wysiłku. W przestrzeni można zatem wykonywać: a) ruch bezpośredni, ukierunkowany (*direct*) – wyraźny ruch po prostej oraz b) ruch elastyczny i nieukierunkowany (*indirect*) – wielokierunkowy, giętki, falujący. Czas stanowi o ruchu: a) nagłym, szybkim (*sudden*) oraz b) długotrwałym, przedłużonym (*sustained*) – powolnym. Ciężar wpływa na to, że ruch jest: a) silny, ciężki (*strong*) – mocny i b) lekki (*light*). Ruchy: a) ograniczony (*bound*) i b) swobodny (*free*) determinowane są przez przepływ (Wojnicka, 2010/2011).

Na podstawie powyższych zmiennych Rudolf Laban określił osiem podstawowych dynamicznych jakości ruchowych. Są to:

- a) naciskanie (*pressing*) jako wysiłek bezpośredni, długotrwały i ekonomicznie wykorzystujący przestrzeń,
- b) strzeptywanie (*floating*) jako ruch elastyczny, nagły i lekki,
- c) wykręcanie (*wringing*) jako ruch elastyczny, długotrwały i silny,
- d) dotykanie (*dubbing*) jako ruch bezpośredni, nagły i lekki, który charakteryzuje się swobodnym i elastycznym przepływem,
- e) cięcie (*slashing*) jako ruch nagły, silny i elastyczny,
- f) ślizganie (*gliding*) jako ruch długotrwały, lekki i bezpośredni,
- g) uderzenie lub popychanie (*punching*) jako ruch bezpośredni, nagły i silny,
- h) unoszenie/zawieszanie/przepływanie (*flicking*) jako ruch elastyczny, długotrwały i lekki (Newlove, Dalby, 2011).

Wербalne działania tancerza współczesnego jako źródło danych o ruchu

Wskazówki/instrukcje tancerza-pedagoga obejmują z jednej strony informacje dotyczące sposobu wykonania konkretnego ruchu, z drugiej zaś informacje dotyczące kształtu i dynamiki ciała w ruchu oraz kierunku lub kierunków, w jakich ciało powinno wykonać ruch. Uczestnik warsztatów otrzymuje zatem dane o tym: a) jakie powinno być ciało, b) jak powinny być ustawione części ciała względem siebie, c) w jakiej znajdują się one relacji w zaproponowanym ruchu, d) jak powinno się zachowywać ciało względem przestrzeni w zaproponowanym ruchu. Bez wątplenia można tutaj znaleźć korelację z somatopercepcją i somatoreprezentacją. Longo, Azañón, Haggard (2010, za: Gontarczyk, 2012) potraktowali je jako poziomy analizy danych o ciele. Somatopercepcja obejmuje proces odczuwania i postrzegania ciała, konstruowania spostrzeżeń i doświadczeń związanych z ciałem oraz utrzymywania świadomości percepcyjnej względem ciała. Przykład 1 instrukcji tancerza-pedagoga: „Puść ciężar” oraz przykład 2: „Poczuj ciężar na piętach” wskazują na odczuwanie ciała, kiedy środek ciężkości przeniesiony zostaje jak najniżej. W przykładzie 3: „Kolana patrz tam, gdzie stopy” chodzi raczej o odczuwanie ciała i jego doświadczenie związane z relacją kolano–stopa zachowującej anatomiczny układ jednej linii, by uniknąć kontuzji. W przykładzie 5 instrukcji: „Staram się każdym ruchem zjadać jak najwięcej przestrzeni” manifestuje się postrzeganie ciała wykonującego określony ruch w relacji do przestrzeni. Somatoreprezentacja natomiast „odnosi się do mentalnego modelu, w którym ciało jest niejako przedmiotem poznawczej refleksji. Somatoreprezentacja jest zatem zestawem modeli wyższego rzędu, zawierających wiedzę, przekonania oraz ustosunkowanie się do ciała” (Gontarczyk, 2012, s. 560). Wskazówka/instrukcja: „Możesz wejść w bardziej mięsisty ruch, możesz wejść w ostrzejszy, jeśli twoje ciało jest już do tego gotowe. Jeśli nie jest, może nie wiesz, że jest. Sprawdź to” (przykład 7) obejmuje oba poziomy:

- a) somatopercepcja: „możesz wejść w bardziej mięsisty ruch, możesz wejść w ostrzejszy”. Określenia: „mięsisty ruch”,

„wejść w ostrzejszy” związane są z postrzeganiem ciała w ruchu, jaki ma wykonać, a który określony jest jako „mięśisty” czy „ostry”. W procesie odczuwania ciała istotne są zatem pytania, w jakich relacjach geometrycznych i przestrzennych powinny znaleźć się jego części, z jaką dynamiką i w jakich kierunkach powinny być wykonywane ruchy, by na poziomie sensomotorycznym (czuciowo-ruchowym) postrzegać ciało jako wykonujące ruch mięśisty bądź ostry;

- b) somatoreprezentacja: „jeśli twoje ciało jest już do tego gotowe. Jeśli nie jest, może nie wiesz, że jest. Sprawdź to”. Stwierdzenie gotowości ciała do wykonania konkretnego ruchu – tutaj: mięsistego bądź ostrego – wymaga już postrzegania ciała z poziomu semantyczno-operacyjnego (znaczeniowo-czynnościowego), gdzie określone zostaje znaczenie ruchu mięsistego lub ostrego dla ciała, układu jego części i dla relacji ciała wobec przestrzeni. Refleksja ta będzie w tym momencie dotyczyć stopnia predyspozycji ciała i/lub jego części do wykonania takich ruchów.

Schwoebel, Coslett (2005, za: Gontarczyk, 2012) wyróżnili natomiast trzy typy reprezentacji ciała:

1. Schemat ciała jako dynamiczna reprezentacja względnych pozycji ciała, która tworzona jest na podstawie danych wzrokowych, dotykowych, przedsionkowych² i proprioceptywnych, czyli sensorycznych, jak i motorycznych.

² Układ przedsionkowy umożliwia radzenie sobie z grawitacją i tworzenie relacji z siłą przyciągania ziemskiego (Maas, 1998). Ścisłe współdziała z odruchami, co umożliwia ciału utrzymanie równowagi, zoptymalizowanie ilości informacji do osiągnięcia właściwego napięcia mięśniowego (Maas, 1998). Układ przedsionkowy jest powiązany ze wzrokiem i decyduje o skupieniu wzroku, przenoszeniu go z przedmiotu na przedmiot, śledzeniu poruszającego się przedmiotu, szybkim i płynnym przenoszeniu wzroku z przedmiotów znajdujących się blisko na przedmioty znajdujące się daleko. Układ przedsionkowy ma również duży wpływ na funkcje przestrzenne, tzn. wyróżnienie figury z tła, stałość formy, spostrzeganie pozycji w przestrzeni, orientację przestrzenną, kierunkowość oraz koordynację ciała. Może być traktowany jak podstawa dla orientacji ciała w stosunku do otoczenia (Goddard, 2004).

2. Mapa topologiczna, która koduje lokalizację części ciała oraz określa granice ciała, jak i relacje odległości, i opiera się przede wszystkim na danych wzrokowych.
3. Reprezentacja leksykalno-semantyczna, która obejmuje nazwy części ciała i koduje wiedzę o tych częściach, ich funkcjach i relacjach.

W nawiązaniu do zaproponowanej powyżej typologii można zatem uznać, że wskazówki/instrukcje tancerza-pedagoga stanowią prymarne źródło danych do stworzenia reprezentacji leksykalno-semantycznej ciała w ruchu. Ponadto stanowią one uzupełnienie demonstracji ruchu, ponieważ wraz ze sformułowaniem danej instrukcji – z nazwaniem lub opisaniem konkretnego ruchu – tancerz-pedagog prezentuje, tzn. wizualizuje ruch. Uwzględniając wspomnianą już wcześniej specyfikę sytuacji komunikacyjnej, w jakiej funkcjonują tancerz-pedagog oraz uczestnik warsztatów, z perspektywy tego drugiego reprezentacja ciała w ruchu powstanie zatem na skutek gromadzenia danych ze źródeł zewnętrznych wspierających somatopercepcję i reprezentację, a wszystkie typy reprezentacji ciała w ruchu będą tworzone na bieżąco w czasie rzeczywistym i paralelnie. Reprezentacja ciała w ruchu jest więc zmienna, dynamiczna, powstająca na potrzeby konkretnej sytuacji komunikacyjnej – warsztatu tańca współczesnego w ściśle określonym celu. Tworzenie reprezentacji ciała w ruchu, np. ruchu mięsistym, ruchu ostrym, ruchu miękkim, nawiązuje jednocześnie do koncepcji ruchowej określonego twórcy.

W świetle powyższych rozważań można zaryzykować następującą tezę: wskazówki/instrukcje werbalne tancerza-pedagoga, tj. jego działania językowe, jako bodźce audialne oraz demonstracja ruchu stanowią komplementarne źródła danych, dzięki którym uczestnik warsztatów konstruuje reprezentację swojego ciała w ruchu.

Zaprezentowane poniżej przykłady instrukcji zostały zatem potraktowane jako źródło danych, w oparciu o które uczestnik warsztatów tworzy reprezentację swojego ciała. Celem przeprowadzonej analizy tych instrukcji jest również określenie, w jakim stopniu nawiązują one do koncepcji ruchu Rudolfa von Labana.

Metafory konceptualne w instrukcjach tancerzy-pedagogów

Nie budzi wątpliwości fakt, iż cytowane w poprzednim rozdziale przykłady nr 1, 2, 3, 5 i 7 wskazówek/instrukcji tancerzy-pedagogów są metaforami. Literatura przedmiotu (Maćkiewicz, 2006; Brzezicka, 2016) dostarcza typologii metafor konceptualnych, które konstytuują obraz ciała. Wśród nich znajdują się następujące kategorie:

- I. CIAŁO TO CZĘŚCI CIAŁA (Maćkiewicz, 2006), przy czym ciało to zbiór, nie w sensie dystrybutywnym, jako hiperonim dla każdej części ciała, ale w sensie kolektywnym – całość złożona z części stanowi nową jakość, ciało jest więc holonimem każdej ze swoich części. Uogólnienie tej metafory to CIAŁO TO ZBIÓR CZĘŚCI. Wariantem dla CIAŁO TO CZĘŚCI CIAŁA będzie CIAŁO TO COŚ, CO MOŻNA PODZIELIĆ, szczególnie w formie CZĘŚĆ CIAŁA TO COŚ, CO MOŻNA ODDZIELIĆ OD CIAŁA (Brzezicka, 2016);
2. CIAŁO TO POWIERZCHNIA (Brzezicka, 2016), którą Maćkiewicz (2006) nazywa CIAŁO TO OBSZAR. Wynika on z opisu ciała dokonywanego jedynie na podstawie tego, co widać, z pominięciem organów wewnętrznych;
3. CIAŁO TO POJEMNIK – schemat ten funkcjonuje w trzech podstawowych wariantach: ciało to (dziurawy) pojemnik na jedzenie, wodę, powietrze itd., ciało to pojemnik na wnętrze, ciało to pojemnik na duszę (Maćkiewicz, 2006);
4. CIAŁO TO RZECZ, którą się posiada (Maćkiewicz, 2006);
5. CIAŁO-W-POJEMNIKU;
6. CIAŁO TO OBRAZ, gdzie w potocznej świadomości ciało to obraz duszy, a współcześnie używa się raczej terminów takich jak psychika czy wnętrze;
7. CIAŁO TO BRYŁA;
8. CIAŁO JEST JAK DRZEWO;
9. CIAŁO TO PRZEKAŹNIK ŻYCIA;
10. CIAŁO TO CZŁOWIEK I CZŁOWIEK TO CIAŁO;
- II. CIAŁO TO WRÓG (Brzezicka, 2016).

Ponadto w oparciu o wyrażenia odnoszące się *stricte* do ciała i ruchu w tańcu współczesnym, Pędzisz, Staniewski (w druku) wyróżnili następujące metafory konceptualne:

1. CIAŁO TO WYDARZENIE,
2. CIAŁO TO SUBSTANCJA PŁYNNNA,
3. CIAŁO TO POJEMNIK,
4. CZĘŚCI CIAŁA TO KLOCKI/CIAŁO TO UKŁAD KLOCKÓW³.

Zaprezentowane typologie stanowią tym samym część aparatu metodologicznego wykorzystanego w przedstawionej poniżej analizie przypadku, który umożliwi podjęcie próby odpowiedzi na pytanie, dzięki jakim rodzajom metafor konceptualnych konstytuuje się obraz ciała tancerza realizującego jakości ruchowe uwarunkowane takimi czynnikami jak czas, przestrzeń, przepływ, ciężar i wysiłek.

Metodologia i analiza przypadku

Analiza przypadku obejmuje wybrane działania językowe dwóch tancerzy reprezentujących taniec współczesny. Na przełomie stycznia i lutego 2020 roku przeprowadzili oni warsztaty tańca współczesnego w ramach działalności Centrum Ruchu założonego przez Lubelski Teatr Tańca. Program edukacyjny Centrum Ruchu obejmuje m.in. organizowanie warsztatów tańca współczesnego, tańca fizycznego, klasycznego, improwizacji oraz technik wspomagających, jak joga, pilates i body centrum (<http://ck.lublin.pl>), które prowadzone są zarówno przez tancerzy Lubelskiego Teatru Tańca, jak i gości, tancerzy przebywających na rezydencjach artystycznych. Rezydencje te poświęcone są pracy nad

³ Porównywanie części ciała/ciała do klocków/układu klocków stosują bardzo często sami tancerze. Postrzegają oni ciało jako elementy większej całości, jaką jesteśmy. Pojedyncze elementy oraz konfiguracje owych elementów względem siebie stanowią np. o jakości ruchu, jego tempie, zakresie czy napięciu, jakie powstaje w poszczególnych częściach ciała podczas jego wykonywania (Pędzisz, Staniewski, w druku). Bez wątplenia wyodrębniona kategoria CIAŁO TO UKŁAD KLOCKÓW / CZĘŚCI CIAŁA TO KLOCKI koreluje z wyróżnionymi przez Maćkiewicz (2006) oraz Brzezicką (2016) CIAŁO TO CZĘŚCI CIAŁA ORAZ CIAŁO TO ZBIÓR CZĘŚCI.

spektaklami, eksplorowaniu technik ruchowych oraz dzieleniu się doświadczeniami taneczno-ruchowymi z uczestnikami Centrum Ruchu. Warsztaty, podczas których na drodze obserwacji jawnej uczestniczącej wyekscerpowano korpus badawczy, trwały łącznie trzy godziny i skierowane były do uczestników znajdujących się w grupie średniozaawansowanej i mających świadomość różnorodności praktyk ruchowych, z których tancerze czerpią swoje inspiracje.

Zacytowane przykłady nr 4, 7, 10, 11, 12, 13 zostaną przeanalizowane w świetle określonych przez Rudolfa Labana aspektów ruchu. Siatka pojęciowa, jaką stworzył Laban, posłuży do opisu jakości ruchów, które tancerze-pedagodzy proponują podczas warsztatów tańca współczesnego, a które wyrażone są w sposób metaforyczny. Opis ten będzie obejmował opisane powyżej: aspekt rytmu (rytm przestrzeni, rytm czasu, rytm wagi) oraz właściwości wysiłku, jak: a) ograniczony lub swobodny determinowane przez przepływ, b) ciężki lub lekki zależny od ciężaru, c) szybki lub przedłużony, jeśli weźmie się pod uwagę czas, oraz d) ukierunkowany lub nieukierunkowany w przestrzeni.

Podjęta zostanie również próba odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu proponowane podczas warsztatów tańca współczesnego jakości ruchowe stanowią realizację wyróżnionych przez Rudolfa Labana sześciu zasadniczych wzorów rozwojowych aparatu ruchowego?⁴

Przykład 4 – T1⁵: Ściągnij łopatki w dół, ściągnij barki

Wyeksponowany został tutaj aspekt rytmu wagi, czyli stopień napięcia mięśniowego. Instrukcja ta oznacza rozluźnienie ramion, tak by barki były oddalone od uszu, a szyja wydłużona. Czasownik „ściągać” wskazuje jednoznacznie na kierunek wykonywanego ruchu. Rozluźnienie ramion i barków określa kierunek

⁴ Rudolf Laban wyróżnił sześć zasadniczych wzorów rozwojowych aparatu ruchowego: a) oddech, b) połączenie centrum z peryferiami, c) połączenie głowy z ogonem, d) połączenie góra–dół, e) połączenie połówek ciała, f) połączenia diagonalne (Wojnicka, 2010/2011).

⁵ T1 = tancerzI.

do dołu. Zatem wyrażenie to odnosi się do rytmu przestrzeni, czyli użycia określonych kierunków ruchu. Użycie trybu rozkazującego czasownika „ściągnij” wyznacza również rytm czasu, dzięki któremu powstaje ruch tej samej długości, w tym przypadku: równej długości.

Nawiązując do właściwości wysiłku, jest on silny, bezpośredni, wolny i nieograniczony. Właściwości te sugeruje sposób, w jaki wypowiedziana zostaje instrukcja. Tancerz-pedagog wydłuża samogłoskę „ą” i akcentuje pierwszą sylabę czasownika w trybie rozkazującym, co może przekładać się na dynamikę tego ruchu, który staje się podtrzymany, ukierunkowany, mocny.

Można zaryzykować tezę, że ruch ten nawiązuje do dwóch wzorców rozwoju aparatu ruchowego: oddech, ponieważ ruch współgra z wydechem, oraz połączenie góra–dół, który wyrażony jest eksplicytnie w *dół*.

Metafora konceptualna, do jakiej odnosi się sformułowana wskazówka/instrukcja, to CIAŁO TO CZĘŚCI CIAŁA, a dalej: CZĘŚCI CIAŁA TO COŚ, CO MOŻNA ODDZIELIĆ OD CIAŁA.

Przykład 7 – T1: *Możesz wejść w bardziej mięsisty ruch,
możesz wejść w ostrzejszy*

Za pomocą wyrażeń „ruch mięsisty” oraz „ruch ostrzejszy” tancerz-pedagog eksponuje rytm czasu i wagi. Jakość mięsistego oraz ostrzejszego ruchu przekłada się na ich dynamikę, a co za tym idzie – na sekwencje ruchów, które mają różną długość. Ruch mięsisty jest ruchem bardziej precyzyjnym, pełnym, w którym należy zwracać uwagę na szczegóły. Nierzadko synonimami dla ruchu mięsistego są: „ruch soczysty” i „ruch gęsty”. Wskazują one na wyobrażenie poruszania się albo w gęstej cieczy, albo ciała wypełnionego gęstą cieczą lub soczystą substancją. Siłą rzeczy uczestnik warsztatów może nieco zwolnić tempo realizacji sekwencji ruchów wykonanych w tej jakości. Ruch ostrzejszy, stojący w opozycji do mięsistego, może być gwałtowniejszy w swojej formie, realizowany w szybszym tempie. Rytm czasu w przypadku obu jakości ruchowych będzie powiązany z rytmem wagi, ponieważ tempo wykonywania ruchu mięsistego i ostrego wymaga również różnicowania powstającego napięcia mięśniowego.

Biorąc pod uwagę aspekty wysiłku, ruch mięsisty można określić jako nieukierunkowany, mocny, przedłużony. Ostrzejszy ruch jest nieukierunkowany, mocny, szybki, lekki. Na przypisanie obu jakościom cechy „nieukierunkowany” wpływa również fakt, że instrukcja ta została wypowiedziana podczas realizacji zadania improwizacyjnego. Uczestnicy warsztatów nie uczyli się konkretnej sekwencji ruchowej proponowanej przez tancerza-pedagoga. To sami uczestnicy tworzyli sekwencje ruchowe w ramach zadania improwizacyjnego.

Instrukcja ta także sposób eksplicytny nie wskazuje na żaden ze wzorów rozwojowych aparatu ruchowego. Niemniej jednak realizacja ruchu mięsistego bądź ostrego w sytuacji improwizacyjnej wymaga bez wątpienia sięgnięcia po te właśnie wzorce – wszystkie jednocześnie bądź naprzemiennie. Ruch improwizowany o określonej jakości powstający po sformułowaniu zadania może być wykonywany w rytmie cyklu oddechowego, realizowany ze świadomością połączeń centrum z peryferyjnymi częściami ciała, jak dłonie czy stopy, głowy z kością ogonową, lewej i prawej strony. Może również zakładać tworzenie połączeń diagonalnych, czyli powstawanie skrętów w kręgosłupie, a więc być ruchem spiralnym. Decyzja o sprowadzeniu ruchu improwizowanego, w tym wypadku mięsistego bądź ostrzejszego, do określonego wzorca lub wzorców jest indywidualna, zależna od możliwości ciała określonego uczestnika warsztatów, jego umiejętności i świadomości wykorzystania ciała w proponowanym ruchu improwizowanym.

Frazę „wejść w bardziej mięsisty ruch”, „wejść w ostrzejszy” można potraktować jako manifestację metafor konceptualnych: RUCH TO OBIEKT TRÓJWYMIAROWY, RUCH TO NARZĘDZIE.

Przykład 10 – T1: *Wpuszczacie sobie małe napięcia w ciało.*
Po co?

Obserwując uczestników warsztatów, tancerz-pedagog zauważa zwiększenie stopnia napięcia mięśniowego w ich ciałach. Powstało ono podczas wykonywania ruchu, co w ocenie tancerza-pedagoga najprawdopodobniej negatywnie wpływa na jego jakość. Stąd

jego pytanie retoryczne: „Po co?” W uwadze tej manifestuje się przede wszystkim jeden z aspektów rytmu: rytm wagi. Ponieważ jest to nadal realizacja zadania w ramach improwizacji, uczestnicy warsztatów wykonują ruchy zindywidualizowane, w różnych kierunkach, o różnej dynamice i długości. Dlatego inne aspekty rytmu: przestrzeni i czasu nie zostają wyeksponowane.

Użycie czasownika niedokonanego „wpuszczać” odnosi się do procesu, który trwa. W wyniku ciągłego zwiększania napięcia mięśniowego jakości wysiłku, jakie można przypisać temu ruchowi, to: ograniczony, podtrzymany, ciężki/mocny oraz ukierunkowany. Przyczyny wzrostu napięcia mięśniowego mogą być rozmaite, np. zwiększona kontrola wykonywanego ruchu przez uczestnika warsztatów, zmiana, wstrzymanie, zatrzymanie, regulacja, korekta, modyfikacja ruchu. W związku z tym przepływ staje się ograniczony, ciężar ciała zwiększa się. Wpuszczanie małych napięć w ciało jest procesem trwającym w czasie, stąd cechy: podtrzymany i ukierunkowany, gdzie ciało staje się pojemnikiem poddawanym działaniu napięć.

W tym przypadku mamy do czynienia z metaforą konceptualną: CIAŁO TO POJEMNIK, CIAŁO TO OBIEKT TRÓJWYMIAROWY

Przykład 11 – T1: *I od pięt zbuduj cały szkielet, od pięt w górę*

Budowanie szkieletu implikuje proces twórczy odnoszący się do konstruowania czegoś stopniowo, krok po kroku⁶ w określonym kierunku (*od pięt, od pięt w górę*). Na pierwszy plan wysuwa się zatem rytm przestrzeni. Bez wątplenia wskazówka/instrukcja ta nawiązuje do jednego ze wzorców rozwojowych: połączenie góra–dół. Zaangażowanie zarówno górnych, jak i dolnych partii ciała powoduje zrównoważenie ruchu poddającego się sile grawitacji, w którym pięty stanowią podporę dla całej konstrukcji.

⁶ *Wielki słownik języka polskiego* (red. Źmigrodzki) podaje następujące definicje słowa „budować”: 1. łączyć ze sobą różne elementy, tworzyć obiekty, 2. konstruować maszyny lub inne urządzenia techniczne, 3. w sposób stopniowy przyczyniać się do powstawania czegoś, 4. kreślić figury geometryczne, 5. opierać coś na czymś, 6. wpływać dodatnio na kogoś, dodając mu siłę. Pobrane z: https://www.wsjp.pl/do_druku.php?id_hasla=17130&id_znaczenia=0 (dostęp: 24.08.2020).

Pozostając przy metaforze budynku, piąty stanowią rodzaj fundamentu. Z drugiej zaś ruch wykonywany jest w opozycji do siły grawitacji (*w górę*). Biorąc pod uwagę tego rodzaju działanie, ruch w przestrzeni będzie ukierunkowany, mocny, ciężki i ograniczony. Tym samym rytm wagi pozostaje również nie bez znaczenia dla jakości ruchu. Czas, jaki potrzebny jest na proces tworzenia stabilnej konstrukcji, jest ciągły, a zatem ruch jest podtrzymany. Wskazówkę tę można odnieść do metafory konceptualnej: CIAŁO TO UKŁAD KŁOCKÓW.

W analizie instrukcji/wskazówek tancerzy-pedagogów nie bez znaczenia jest ich doświadczenie, reprezentowany nurt lub kierunek tańca współczesnego czy technika wykorzystywana w tańcu współczesnym oraz inspiracje, z których czerpią. Wskazówki/instrukcje nr 4, 7, 10, 11 sformułowane zostały przez tancerza-pedagoga (T1), który od około 25 lat poszukuje inspiracji w tradycyjnych formach sztuki walki, regularnie praktykuje jogę oraz zajmuje się kontakt improwizacją. W związku z tym warsztat ten nie był poświęcony zapamiętaniu i odtwarzaniu konkretnych sekwencji ruchowych.

Przykłady nr 12 i 13 wskazówek/instrukcji odnoszą się raczej do rozpoznania własnych możliwości ciała, wzmocnienia centrum ciała, pracy z siłą grawitacji, a co za tym idzie – z osadzeniem ciężaru ciała na stopach, świadomości ciężkiej miednicy, jak również zwrócenia uwagi na oddech wspierający pracę ciała.

Przykład 12 – T2: *Staram się być jak najbardziej miękkim*

Przykład 13 – T2: *Miękkie ciało. Dlatego bądźcie też cały czas miękkcy*

„Miękkie ciało” i „być miękkim” uwypukla bez wątpienia rytm wagi. Miękkie ciało jest pozbawione dużych napięć mięśniowych, jego ruchy są płynne, harmonijne, podatne na formowanie czy ugniatanie. Cechuje go zatem swobodny przepływ i poddawanie się sile grawitacji (ciężki). Użycie form czasownika „być” („staram się być”, „bądźcie”) również podkreśla trwanie, znajdowanie się w określonym stanie, a więc ruch ten jest podtrzymany. Ruch ten jest także nieukierunkowany. Wskazówka realizuje metaforę konceptualną CIAŁO TO POWIERZCHNIA i dalej: CIAŁO TO OBSZAR.

Podobnie jak w przykładzie nr 7, instrukcje te zostały wypowiedziane podczas realizacji zadania improwizacyjnego. Uczestnicy warsztatów nie uczyli się konkretnej sekwencji ruchowej proponowanej przez tancerza-pedagoga, lecz sami tworzyli sekwencje ruchowe w ramach określonego zadania improwizacyjnego. Instrukcje te również w sposób eksplicytny nie wskazywały na żaden ze wzorów rozwojowych aparatu ruchowego.

Podsumowanie

Zaprezentowana analiza przypadku miała na celu wykazanie uniwersalności założeń teorii ruchu Rudolfa von Labana oraz skuteczności aparatu pojęciowego, jaki stworzył w toku swojej refleksji nad ruchem. Wskazówki/instrukcje tancerzy-pedagogów nawiązują do jakości ruchowych zdefiniowanych w Labanowskiej analizie ruchu, ale nie zawsze korelują z wyróżnionymi przez niego ośmioma działaniami ruchowymi. Ponieważ przykłady nr 4, 7, 10, 11, 12, 13 są wyrażeniami metaforycznymi, uczestnik warsztatów przekłada te działania ruchowe na inne części ciała. Można założyć, że nazwanie ruchu „ślizganie” lub „uderzenie” uruchamia standardowe rozwiązania, np. dynamiczny ruch ramion przy uderzeniu, zejście w dół, bądź ruch dłoni sugerujący jej ślizg po gładkiej powierzchni. Powyższa analiza wykazała jednak, że ślizg czy uderzenie uzyskuje się poprzez pracę innych części ciała w nieoczywistych relacjach ze sobą i z przestrzenią, np. ślizg łopatek lub barków bądź uderzenie kolcem biodrowym przy wykonywaniu ostrzejszego ruchu.

Wszystkie analizowane wskazówki/instrukcje zawierają aspekty rytmu i jakości wysiłku. Podstawą do wykonania niektórych z nich są wzorce rozwojowe aparatu ruchowego, a zatem można uznać, że są najbardziej naturalnymi organicznymi działaniami, będącymi w zgodzie z funkcjonowaniem ciała, z jego fizjologią, anatomicznymi i biologicznymi funkcjami oraz ograniczeniami.

W świetle założeń językoznawstwa kognitywnego cytowane wskazówki nr 4, 7, 10, 11, 12, 13 stanowią realizację schematów

wyobrażeniowych rozumianych przez Johnsona (1987, za: Kövecses, 2011, s. 305) jako „powtarzający się dynamiczny wzorzec naszych interakcji percepcyjnych i programów motorycznych, który nadaje spójność naszemu doświadczeniu” (s. 305).

Ponieważ ciało i większe od nas obiekty oraz przestrzenie, w których funkcjonujemy, można sprowadzić do schematu POJEMNIKA (Johnson, 1987), posiadającego elementy strukturalne, jak wnętrze, kontur i zewnątrz (Kövecses, 2011), dlatego wyrażenia: „Możesz wejść w bardziej mięsisty ruch, możesz wejść w ostrzejszy” (przykł. 7), „Wpuszczacie sobie małe napięcia w ciało” (przykł. nr 10) odnoszą się do schematu POJEMNIKA. W tym miejscu należy zaznaczyć, że mamy do czynienia ze schematem CIAŁO W POJEMNIKU (Krzeszowski, 1997). W tych wyrażeniach podłoga czy ziemia stanowią rodzaj konturu pojemnika, są zewnętrzną granicą trójwymiarowej przestrzeni, z którą tancerze współcześnie wchodzi w interakcję. Powierzchnia jako fizyczna granica przestrzeni nie jest jednak ograniczeniem dla tworzenia jakości ruchowych, wręcz przeciwnie: twarda powierzchnia warunkuje tę jakość.

„Często jednak potrzebujemy więcej niż jednego schematu, by scharakteryzować znaczenie jakiegoś słowa lub interpretację jakiejś sytuacji” (Kövecses, 2011, s. 310). W nawiązaniu do tego stwierdzenia analizowane wskazówki/instrukcje stanowią realizację schematu: ŹRÓDŁO–ŚCIEŻKA–CEL z wyeksponowanymi fazami pośrednimi: ŹRÓDŁO (*od pięt*), ŚCIEŻKA (*wejść, wpuszczanie*) i CEL (*w górę, w dół, w ciało*).

Schemat wyobrażeniowy CENTRUM–PERYFERIE (Johnson, 1987), który bez wątplenia jest ściśle związany ze wzorem rozwojowym aparatu ruchowego, sprowadzony zostaje do podstawowego doświadczenia cielesnego. Dłonie, stopy, czyli te części ciała, które stanowią peryferie, powinny znaleźć się w odpowiednim układzie względem siebie (Kövecses, 2011). W przykładzie II: „zbuduj cały szkielet, od pięt w górę” nietrudno rozpoznać elementy strukturalne określające schemat CZĘŚĆ–CAŁOŚĆ. Cały szkielet (CAŁOŚĆ) tworzony jest od CZĘŚCI ciała (pięt) w górę. Jednocześnie manifestuje się w tym wyrażeniu schemat: ŹRÓDŁO–ŚCIEŻKA–CEL, gdzie eksponentem ścieżki jako elementu strukturalnego schematu jest czasownik „budować”, a kierunku „od pięt w górę”.

Cel i technika, którym poświęcony jest warsztat, faza warsztatu, forma pracy z ciałem (improvizacja, nauka sekwencji ruchowej, nauka choreografii) stanowią determinanty w określeniu jakości ruchowych. Można więc mieć do czynienia z sytuacją, kiedy mięsisty ruch będzie miał inne jakości wysiłku bądź aspekty rytmu podczas improvizacji, a inne w fazie choreografii poświęconej precyzowaniu kolejności ruchów i sposobu ich wykonania.

Wskazówki/instrukcje nawiązują bez wątpienia do schematów wyobrażeniowych, które ujmują strukturę doświadczeń związanych z ciałem, a co za tym idzie – z bodźcami sensorycznymi. Wyłaniane są one w toku fizycznych interakcji z otoczeniem, są elastyczne, modyfikowalne w różnych sytuacjach i w różnym stopniu aktywowane przez dane zmysłowe (Libura, 2000).

Bibliografia

- Brzezicka, B. (2016). Językowy obraz ciała. Jakie schematy wyobrażeniowe można odnaleźć w etymologii? W: A. Krzyżanowska, M. Posturzyńska-Bosko, P. Sorbet (red.), *Badania diachroniczne w Polsce II: między współczesnością a przeszłością* (s. 27–38). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Frydrysiak, S. (2017). *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii. Nowe perspektywy w badaniach tańca*. Łódź–Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca.
- Goddard, S. (2004). *Odruchy, uczenie i zachowanie: klucz do umysłu dziecka. Nieinwazyjne metody rozwiązywania problemów z uczeniem się i zachowaniem*. Warszawa: Międzynarodowy Instytut Neurokinezylogii Rozwoju Ruchowego i Integracji Odruchów.
- Gontarczyk, M. (2012). Ciało i cielesność w ujęciu współczesnej neuropsychologii. *Nowiny Lekarskie*, 81(5), s. 558–563.
- Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kövecses, Z. (2011). *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie*. Kraków: Universitas.
- Krzyszowski, T.P. (1997). O znaczeniu przymiotnika „kognitywny”. W: F. Grucza, M. Dakowska (red.). *Podejścia kognitywne w lingwistyce*,

- translatoryce i glottodydaktyce*. Materiały z XX Sympozjum zorganizowanego przez Instytut Lingwistyki Stosowanej UW i Polskie Towarzystwo Lingwistyki Stosowanej (s. 23–32). Grzegorzewice, 12–14 stycznia 1996 r. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Lange, R. (1988). *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze: perspektywa antropologiczna*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Libura, A. (2000). *Wyobrażenia w języku. Leksykalne korelaty schematów wyobrażeniowych CENTRUM–PERYFERIE i SIŁY*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Longo, M.R., Azañón, E., Haggard, P. (2010). More Than Skin Deep: Body Representation Beyond Primary Somatosensory Cortex. *Neuropsychol.*, 48(3), s. 655–668. DOI: 10.1016/j.neuropsychologia.2009.08.022.
- Maas, V.F. (1998). *Uczenie się przez zmysły. Wprowadzenie do teorii integracji sensorycznej*. Warszawa: WSIP.
- Maćkiewicz, J. (2006). *Językowy obraz ciała, szkice do tematu*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Newlove, J., Dalby, J. (2011). *Laban dla wszystkich*. Warszawa: Kined.
- Pędzisz, J., Staniewski, P. (w druku). Propriocepcja w tańcu współczesnym i jej językowa realizacja: perspektywa kognitywna. *Prace Filologiczne*.
- Sawicka, M. *Wybrane elementy techniki ruchu Rudolfa Labana w kształceniu na specjalności rytmika na wyższej uczelni muzycznej*. Pobrane z: <http://meakultura.pl/artukul/wybrane-elementy-techniki-ruchu-rudolfa-labana-w-ksztalceniu-na-specjalnosci-rytmika-na-wyzszej-uczelni-muzycznej-1707> (dostęp: 13.07.2020).
- Schwoebel, J., Coslett, H.B. (2005). Evidence for Multiple, Distinct Representations of the Human Body. *J. Cogn. Neurosci.*, 17(4), s. 543–553. DOI: 10.1162/0898929053467587.
- Turska, I. (1983). *Krótki zarys historii tańca i baletu*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Wielki słownik języka polskiego*. <https://www.wsjp.pl/>.
- Wojnicka, I. (2010/2011). *Rudolf Laban i Analiza Ruchu*. Pobrane z: https://www.academia.edu/36711432/RUDOLF_LABAN_I_ANALIZA_RUCHU (dostęp: 20.08.2020).