

Paulina Zarębska

Instytut Filozofii UMCS

ORCID: 0000-0003-1669-8979

paulinazarebska@gmail.com

WIELOPOZIOMOWOŚĆ METAFOR W IMPROWIZACJI TANECZNEJ*

DOI: 10.52097/acapress.9788362475810.187-205

Słowa kluczowe: Streszczenie

metafora
pojęciowa,
wielopoziomo-
wość metafor,
improvizacja
taneczna

W ramach teorii metafory pojęciowej językoznawcy kognitywni podejmują najczęściej badania, skupiając się na jej składowych – domenie źródłowej oraz domenie docelowej. Zoltán Kövecses (2017) zaproponował inną ramę do badania tej teorii, wprowadzając wielopoziomowe spojrzenie na metaforę. Ta koncepcja wskazuje na to, iż metaforyczna konstrukcja znaczenia powinna być postrzegana jako bardziej złożony proces, składający się z kilku elementów o różnych poziomach schematyczności. Celem rozważań jest analiza koncepcji wielopoziomowości metafor Kövecsesa oraz próba jej praktycznego ujęcia w kontekście badań metaforycznych instrukcji stosowanych w improvizacji tanecznej. Ze względu na sensomotoryczny charakter pracy tancerzy, stanowią oni szczególnie przedmiot badań metafor pojęciowych. Metafory zawarte w instrukcjach choreografa zachęcają tancerzy do rozwijania nowych kierunków ruchu. Wdrażanie ucieleśnionych metafor w ruchu następuje poprzez wielopoziomowe ich rozumienie. Przedstawione wstępne analizy z badań stanowią obraz dla wielopoziomowego ujęcia metafor Kövecsesa oraz przyczyniają się do podjęcia dyskusji nad funkcjonowaniem metafor w tańcu.

* 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”.

Paulina Zarębska

Keywords: Abstract

conceptual
metaphor,
multi-level
view of
conceptual
metaphor,
dance
improvisation

As part of the theory of conceptual metaphor, cognitive linguists most often undertake research focusing on its components – the source domain and the target domain. Zoltán Kövecses (2017) proposed a different framework for researching this theory, introducing a *multi-level view of conceptual metaphor*. This concept indicates that the metaphorical construction of meaning should be viewed as a more complex process, consisting of several elements which are on different levels of schematicity. The aim of the considerations is to analyze the concept of multilevel metaphors and to try to present it in the practical context of the research of metaphorical instructions used in dance improvisation. Due to the sensorimotor nature of dancers' work, they are a special subject of conceptual metaphors. The metaphors in the choreographer's instructions encourage the dancers to develop new directions of movement. The implementation of embodied metaphors in motion occurs through a multi-level understanding of them. The presented preliminary report of the research provide a picture for the multi-level approach metaphors and contribute to the discussion on the functioning of metaphors in dance.

Wstęp

Taniec jest szczególnie interesującym zagadnieniem dla badaczy metafor, ponieważ obejmuje tematykę ruchów ciała i towarzyszących im doświadczeń sensomotorycznych tancerzy, a tym samym pozwala lepiej zrozumieć rolę cielesnego doświadczenia w tworzeniu metafor. Praktyka tancerza opiera się często na improwizacji motywowanej instrukcjami choreografa, które mają za zadanie dać impuls do kreowania nowych ruchów. Znaczna część tych instrukcji ma charakter metaforyczny. Niektóre z nich, co jest najciekawsze, są nacechowane aksjologicznie, odnosząc się np. do pojęć dobra czy zła.

Dotychczasowe badania metafor pojęciowych według George'a Lakoffa i Marka Johnsona (1980/2010) skupiają się głównie na analizie jej składowych, czyli domeny źródłowej (*source domain*) oraz domeny docelowej (*target domain*). Analiza interpretacji przez tancerzy metaforycznych instrukcji wskazuje na wielopoziomowy charakter metafor obserwowanych w improwizacji tanecznej. W badaniu podjęto próbę zrekonstruowania procesu, w którym metafory wyłaniają się z doświadczeń sensoromotorycznych tancerzy, jak i sposobu ich motorycznego przekształcenia. Z perspektywy wielopoziomowego ujęcia metafor (Kövecses, 2017) autorka argumentuje, że zamiast myśleć o metaforach w kategoriach samych tylko dwóch domen, metaforyczna konstrukcja znaczenia powinna być postrzegana jako bardziej złożony proces.

Ze względu na swoją spontaniczność improwizacja jest interesującym przedmiotem badań funkcjonowania metafor w tańcu. Podczas improwizacji tancerz jednocześnie tworzy oraz wykonuje ruch, który nie jest wcześniej zaplanowany. Taki proces Lynne Bloom i Tarin Champlin (1988) nazywają „twórczym ruchem chwili”. Autorki opisują improwizację jako spontaniczny proces tworzenia, poszukiwania i wykonywania ruchu. W improwizacji tanecznej nie ma narzuconych sztywnych zasad i określonych ruchów, jak w przypadku np. tańca klasycznego czy towarzyskiego. Podczas improwizacji tancerz tworzy unikalne, indywidualne ruchy, które powstają niemal w momencie ich wykonywania. Curtis L. Carter (2000, s. 182) wyróżnił trzy rodzaje improwizacji praktykowane przez tancerzy:

1. Improwizacja jako element urozmaicenia przez tancerza ustalonej wcześniej choreografii;
2. Improwizacja jako praktyka taneczna będąca procesem spontanicznego tworzenia ruchu, który ma prowadzić do znalezienia nowych, oryginalnych ruchów wykorzystywanych później w spektaklach tanecznych;
3. Improwizacja sama w sobie traktowana jako wysoki poziom performance'u.

Badanie improwizacji tanecznej i uzyskiwanie tą drogą wyników umożliwiłoby szersze ujęcie zagadnienia metafory pojęciowej,

zwłaszcza w kontekście jej wielopoziomowości. Celem rozważań jest zobrazowanie procesów „przetwarzania” (tj. rozumienia i realizacji ruchowej) metafory pojęciowej na podstawie wstępnych wyników z badania funkcjonowania metafor zawartych w instrukcjach choreografa podczas improwizacji tanecznej oraz ukazanie, że proces ten nie opiera się jedynie na mapowaniu cech z domeny źródłowej na domenę docelową, a jest o wiele bardziej złożony i składa się z bardziej oraz mniej szczegółowych poziomów.

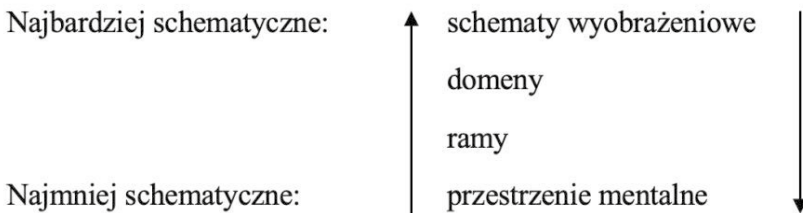
Teoria wielopoziomowości metafory pojęciowej

W badaniach dotyczących teorii metafory językoznawcy kognitywni używają różnych terminów odnoszących się do struktur pojęciowych, które konstytuują metafory pojęciowe. Najczęściej stosowanym terminem jest „domena” odnosząca się do domeny źródłowej (*source domain*) i docelowej (*target domain*). W rozważaniach językoznawczych pojawiają się również inne określenia, takie jak: „schematy wyobrazeniowe” (*image schemas*) (Lakoff, 1990, 1993), „ramy” (*frames*) (Lakoff, 1996; Kövecses, 2006), „sceny” (*scenes*) (Grady, 1997), „przestrzenie mentalne” (*mental spaces*) (np. Fauconnier, Turner (2002), „schematy” (*schemas*) (Lakoff, Turner, 1989) czy „scenariusze” (*scenarios*) (Musolff, 2006, 2016) (za: Kövecses, 2017, s. 321).

Według Zoltána Kövecsesa (2020, s. 50) wielość pojęć i ich terminologiczny nieład odzwierciedla istotny, głęboko zakorzeniony dylemat teoretyczno-pojęciowy dotyczący trudności w zidentyfikowaniu odpowiednich jednostek pojęciowych lub struktur, które biorą udział w tworzeniu metafor pojęciowych. Próbując rozwiązać ten dylemat, Kövecses (2017) proponuje koncepcję wielopoziomowości metafor, w której przedstawia metaforę jako strukturę obejmującą jednocześnie jednostki lub struktury pojęciowe o różnych poziomach schematyczności – począwszy od schematów wyobrazeniowych, będących najbardziej abstrakcyjnymi strukturami, poprzez domeny i ramy, kończąc na przestrzeniach mentalnych funkcjonujących w naszej

pamięci roboczej. Wynikający z tego podejścia ogólny obraz metafor dostarcza zdaniem Kövecsesa nowych możliwości do ich badania. Powołując się na rozważania Eleanor Rosch (1978), George’a Lakoffa (1987) i Ronalda Langackera (1987), Kövecses zwraca uwagę na rolę systemów pojęć zorganizowanych hierarchicznie na różnych poziomach schematyczności. Autor twierdzi, że znaczna część wiedzy o świecie pochodzi z tych właśnie systemów. Systemy te odnoszą się do schematyczności, którą Ronald Langacker (1987) rozumie jako ujmowanie koncepcji, sytuacji, zjawisk za pomocą różnych poziomów abstrakcji. Idąc tym tropem, domeny źródłowe metafor pojęciowych postrzegane mogą być jako obszerny system pojęć powiązanych ze sobą na kilku poziomach różniących się stopniem szczegółowości. Tworzą one hierarchiczny układ systemów – od wysokiego stopnia schematyczności (bardziej ogólnego) do niskiego (bardziej szczegółowego). Kövecses (2017) wyróżnił cztery takie poziomy: „schematy wyobrażeniowe”, „domeny”, „ramy” oraz „przestrzenie mentalne”. Zależności między tymi poziomami pod względem schematyczności przedstawiono na rysunku 1. Strzałka skierowana w górę wskazuje na rosnącą schematyczność, natomiast strzałka skierowana w dół oznacza malejącą schematyczność (a rosnącą specyficzność).

Rysunek 1. Hierarchia schematyczności według Zoltána Kövecsesa



Źródło: Kövecses (2017, s. 323).

Schematy wyobrazeniowe

Najwyżej w hierarchii Kövecsesa znajdują się schematy wyobrazeniowe. Mark Johnson (1987) definiuje je jako: „Powracające dynamiczne wzorce naszych percepcyjnych interakcji oraz programów motorycznych nadające naszemu doświadczeniu spójność i strukturę” (s. xiv). Powstają w wyniku doświadczeń sensomotorycznych i odnoszą się do doświadczeń ciała w przestrzeni. Są abstrakcyjnymi i elastycznymi strukturami, które organizują nasze doświadczenie i rozumienie (Pawelec, 2005, s. 80). Odwołują się do relacji przestrzennych, takich jak: GÓRA–DÓŁ, PRZÓD–TYŁ, CENTRUM–PERYFERIE, CZĘŚĆ–CAŁOŚĆ, BLISKO–DALEKO. Beate Hampe (2005, s. 1–2) wyróżnia cztery charakterystyczne cechy schematów wyobrazeniowych:

- 1) bezpośrednio znaczące przedkonceptualne (ucieleśnione) struktury powstające na skutek doświadczenia przestrzennego i haptycznego ciała;
- 2) wysoko schematyczne gestalty scalające informacje docierające z różnych modalności zmysłowych;
- 3) ciągłe, analogowe wzorce, funkcjonujące poza świadomością, poprzedzające inne wyobrażenia;
- 4) elastyczne – ulegają licznym modyfikacjom ze względu na różne konteksty doświadczeniowe.

Ze względu na swój wysoce schematyczny charakter schematy wyobrazeniowe obejmują cały system pojęciowy, nadając znaczenie różnorodnym pojęciom i doświadczeniom. Na przykład koncepcja ciała oparta jest na schematach wyobrazeniowych: POJEMNIKA, PIONOWOŚCI, RÓWNOWAGI.

Jordan Zlatev (2014), poruszając tematykę gestów, zaproponował koncepcję schematów mimetycznych (*mimetic schemas*), które zdaniem autora są bardziej szczegółowe od schematów wyobrazeniowych. Schematy te opierają się na cielesnym naśladowaniu (*bodily mimesis*). Zlatev (2014) charakteryzuje akt cielesnego naśladowania (*bodily mimesis*) następująco:

Konkretny cielesny akt poznania lub komunikacji jest aktem cielesnego naśladowania (*bodily mimesis*) wtedy i tylko wtedy, gdy:

- a) obejmuje międzymodalne rzutowanie (*cross-modal mapping*) pomiędzy eksterocepcją (czyli percepcją środowiska, zdominowaną zazwyczaj przez modalność wzrokową) a propriocepcją (czyli percepcją własnego ciała, bezpośrednio poprzez zmysł dotyku);
- b) jest pod kontrolą świadomości i może nawiązywać – ikonicznie lub indeksowo – do jakichś działań, obiektów lub zdarzeń, będąc jednocześnie odróżniany od nich przez podmiot;
- c) podmiot zamierza, aby akt ten zastępował jakieś działanie, obiekt lub zdarzenie dla adresata (który powinien rozpoznać tę intencję) (s. 5).

Cielesne naśladowanie cechuje multimodalność – dotyczy ona modalności wizualnych oraz kinestetycznych. Naśladowanie jest również intencjonalne i uświadamiane oraz stanowi rodzaj znaku, reprezentując konkretne obiekty czy zdarzenia. Opierając się na omówionym powyżej zagadnieniu cielesnego naśladowania, Zlatev (2005) wprowadził pojęcie schematu mimetycznego (*mimetic schema*), definiując go jako „dynamiczne, konkretne i przedwerbalne reprezentacje, obejmujące obraz ciała, dostępne świadomości i przedrefleksyjnie współdzielone w społeczności” (s. 334). Jolanta Antas (2013), choć nie używa terminu „schematu mimetycznego”, pisze o strukturze pojawiającej się podprogowo w formie schematów działań przed schematami wyobrażeniowymi, którą określa za psychologami rozwojowymi jako schematy motoryczno-sensoryczne, nazywane również wzorcami kinestetycznymi.

Domeny

Kolejnym elementem w koncepcji hierarchii schematyczności Kövecsesa są domeny, które stanowią trzon teorii metafory pojęciowej zaproponowanej przez Lakoffa i Johnsona (1980/2010). Teoria ta zakłada, że dzięki metaforom pojęciowym możemy rozumieć abstrakcyjne pojęcia poprzez mapowanie (*mapping*) cech (obiektów, własności, relacji, stosunków itp.) z domeny źródłowej na domenę docelową. Dzięki własnościom domeny źródłowej, która jest kon-

kretna i łatwo uświadamiana, można prawidłowo odczytać znaczenie domeny docelowej (Lakoff, 1987). Kövecses (2002) określa domeny docelowe jako: „(...) abstrakcyjne, rozmyte i nieokreślone, dlatego aż «proszące się» o metaforyczną konceptualizację” (s. 20).

Samo pojęcie domeny zostało zaproponowane przez Langackera (1987), który definiuje ją jako „(...) spójny obszar konceptualizacji, w odniesieniu do którego można scharakteryzować jednostki semantyczne” (s. 488). Według Kövecsesa w hierarchii schematyczności domeny znajdują się bezpośrednio pod schematami wyobrażeniowymi. Schematy wyobrażeniowe nadają znaczenie domenom (np. PODRÓŻ, CIAŁO). Domeny stanowią pewien ogólny kontekst (i spójną reprezentację) wiedzy, który umożliwia rozumienie różnych jednostek pojęciowych (Evans, 2009, s. 23). Domeny stanowią trzon znaczenia – odnoszą się do elementów mentalnych oraz tych związanych z doświadczaniem świata. Są bardziej złożone niż schematy wyobrażeniowe, dlatego też niosą więcej informacji.

Ramy

Ramy są mniej schematycznymi strukturami i znajdują się w hierarchicznym modelu poniżej domen. Zdaniem Langackera jedynym sposobem na odróżnienie domen od ram jest branie pod uwagę ich poziomu schematyczności.

Zagadnienie ram pojawiało z początku w badaniach psychologów poznawczych, a także teoretyków sztucznej inteligencji i miało charakter poznawczy. Teoria ta została zmodyfikowana przez Charlesa Fillmore’a (1982). Według autora rama semantyczna jest systemem powiązanych ze sobą pojęć. Aby zrozumieć jedno z nich, nieodzownym elementem jest zrozumienie wszystkich we wzajemnej korelacji.

Jak zauważa Witold Kieraś (2008, s. 156), zgodnie z teorią Fillmore’a stosowanie wybranej jednostki leksykalnej z danej ramy przywołuje pełną strukturę stanowiącą prototypową sytuację. Jednostki te „mogą należeć do więcej niż jednej ramy, całe ramy mogą zaś zawierać się w innych, bardziej ogólnych ramach. Ogół

ram tworzy zatem szerszą strukturę, w której każda rama pozostaje w jakichś relacjach z innymi ramami” (Kieraś, 2008, s. 156). Ramy zawierają bardziej szczegółowe informacje konceptualne niż domeny. W swoim artykule *Levels of Metaphor* (2017) Kövecses przytacza przykład domeny CIAŁA zaproponowany przez Sullivana (2013). Zdaniem autora domena CIAŁA rozwijana jest przez kilka odrębnych ram, takich jak: PERCEPCJA, SPOŻYWANIE i ĆWICZENIE. Te ramy obejmują takie metaforyczne wyrażenia językowe, jak: „rozumiem, co masz na myśli” (PERCEPCJA); „przetrawiam myśli” (SPOŻYWANIE); „robię ćwiczenia umysłowe” (ĆWICZENIE) i składają się na ogólną metaforę UMYSŁ JEST CIAŁEM. Zatem ramy tworzące domenę składają się z ról i wzajemnych relacji między nimi.

Przestrzenie mentalne

Kiedy role pojawiają się w rzeczywistych sytuacjach komunikacyjnych i przyjmują pewne wartości, mamy do czynienia z przestrzeniami mentalnymi (Fauconnier, 1997). Przestrzenie mentalne definiowane są przez Gillesa Fauconniera (1997) jako „częściowe struktury, które powstają podczas myślenia i mówienia” (s. 11). Według autora (Fauconnier, 2007) powiązane są z długoterminową pamięcią związaną z wiedzą schematyczną i szczegółową, jednak, jak zaznacza Agnieszka Libura (2007), są strukturami tworzonymi w pamięci krótkotrwałej.

Przestrzenie mentalne mogą być zbudowane przez jedną ramę lub kilka różnych ram. Oznacza to, że mogą być realizacjami jednej ramy lub mogą polegać na kombinacji ról i relacji z kilku różnych ram. Przestrzenie mentalne są zatem bardziej specyficzne niż ramy, ponieważ w większości przypadków nie operują one ogólnymi rolami i relacjami, ale określonymi przypadkami ról i relacji. Są jednocześnie spójnymi organizacjami doświadczenia, podobnie jak ramy i domeny, ale funkcjonują na bardzo specyficznym i bogatym koncepcyjnie poziomie (Kövecses, 2017).

Jak pisze Libura (2010, s. 14): „Teoria przestrzeni mentalnych zakłada, że język jest jedynie powierzchnią manifesta-

cją ukrytych, wysoce złożonych konstrukcji kognitywnych (...). W przestrzeni mentalnej gromadzi się, buduje i rozwija pewne treści pojęciowe, konceptualne twory, które powołujemy do życia w celach doraźnego rozumienia sytuacji. Procesy mentalne, które towarzyszą tworzeniu przestrzeni mentalnych, mają dynamiczny charakter. Przestrzenie mentalne mogą być tworzone w tym samym czasie, aby wyjaśnić jakąś konkretną sytuację.

Jak podaje Kövecses (2011):

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 umyśle. Obszar palących się żaróweczek odpowiada aktywnej przestrzeni mentalnej (s. 14).

Przestrzenie mentalne tworzone są doraźnie z udziałem pamięci roboczej, natomiast ramy i domeny opierają się na pamięci długotrwałej. Schematy wyobrazeniowe, domeny, ramy i przestrzenie mentalne używane są w celu uporządkowania i uspoźnienia naszego doświadczenia. Zdaniem Kövecsesa schematy wyobrazeniowe są najbardziej schematyczne, a najmniej schematyczne (tj. najbogatsze koncepcyjnie) są przestrzenie mentalne, które mogą pełnić funkcję organizującą. Wszystkie cztery poziomy schematów wyobrazeniowych, domen, ram oraz przestrzeni mentalnych odgrywają zdaniem Kövecsesa pewną rolę w konceptualizacji metafor pojęciowych.

W celu zobrazowania funkcjonowania wielopoziomowego ujęcia metafory przez Kövecsesa analizie zostaną poddane przykłady badania improwizacji tanecznej z udziałem metafor zawartych w poleceniach dla tancerzy.

Badanie realizacji metaforycznych instrukcji w improwizacji tanecznej – analiza przykładów

Głównym celem badania było sprawdzenie, w jaki sposób metafory zawarte w instrukcji wpływają na interpretację i wykony-

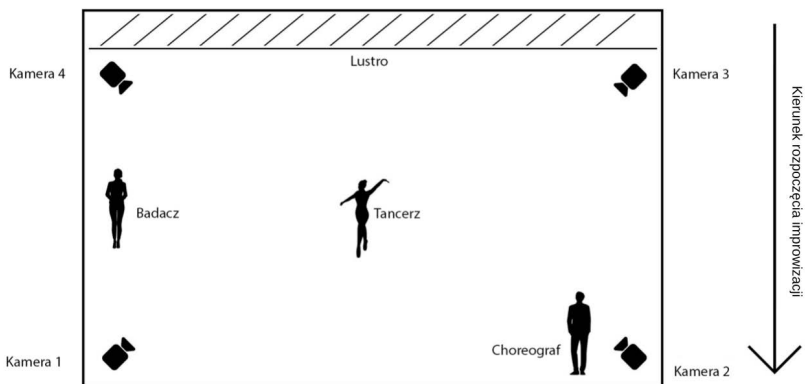
wanie ruchów podczas improwizacji tanecznej. W dalszej części rozważań podjęta zostanie próba odpowiedzi na pytania: Jak wygląda proces mentalnego i motorycznego przetwarzania metafor zawartych w instrukcjach choreografa? Jakie procesy biorą udział w interpretacji tych poleceń?

Osoby badane, materiały i zastosowane narzędzia

W badaniu wzięły udział trzy grupy tancerzy w wieku od 18 do 30 lat, praktykujących na co dzień taniec klasyczny oraz modern. Grupy liczyły po cztery osoby, w każdej z nich były trzy kobiety i jeden mężczyzna. Podział ze względu na płeć nie był zróżnicowany celowo, z założeniem, że nie wpłynie to na wyniki badań. Grupy zostały podzielone pod względem zaawansowania: początkujący, średniozaawansowani oraz profesjonaliści. Tancerze początkujący (tańczący maksymalnie dwa lata) oraz średniozaawansowani (tańczący minimum cztery lata) to uczniowie miejscowej szkoły tańca UDS uczęszczający na zajęcia z tańca modern oraz klasycznego, natomiast profesjonaliści to tancerze Teatru Muzycznego w Lublinie, którzy ukończyli Państwowe Szkoły Baletowe. W procedurze badawczej wzięła udział choreograf, a zarazem badaczka, która prowadziła obserwacje i tworzyła noty badawcze podczas badania. W badaniu uczestniczyła również druga badaczka, której zadaniem była obserwacja oraz tworzenie not badawczych.

Badanie odbywało się na sali tanecznej, gdzie w każdym rogu rozstawione zostały kamery. Przestrzeń w żaden sposób nie była ograniczona, jednak, aby uniknąć dodatkowych bodźców i interpretacji, a także kontroli schematów ciała przez badanych, podczas wykonywania zadania tancerze stali tyłem do lustra i improwizowali bez muzyki.

Rysunek 2. Schematyczny rozkład kamer używanych do uchwycenia wykonania zadania przez tancerzy



Źródło: opracowanie własne.

Celem badania było dokonanie eksploracji i wstępnego rozpoznania dotyczącego procesu twórczego podczas interpretacji ruchowej metafory w improwizacji tanecznej, aby doprecyzować zagadnienie struktury metaforycznego rozumienia poprzez osadzenie problemu badawczego w teorii wielopoziomowości rozumienia metafor. W badaniu wykorzystano następujące metody i źródła danych:

1. **Nagrania wideo:** Na sali tanecznej umieszczono w każdym rogu kamery o wysokiej rozdzielczości na statywach. Kamery obejmowały 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 skalę 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 wykorzystano 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.

Procedura

Badanie miało wykazać, jak następuje rozumienie i realizacja poleceń o metaforycznym charakterze w trakcie improwizacji tanecznej. Improwizacja odbywała się solo oraz w duetach. Pierwsza sytuacja badawcza polegała na improwizacji solo, a druga w grupach dwuosobowych. Zadaniem choreograficznym była realizacja w improwizacji polecenia zawierającego fragment metafory orientacyjnej, którą tancerz miał dokończyć poprzez ruch. Każda improwizacja trwała około 1,5 min, jednak presja czasu nie była narzucona – tancerze sami decydowali o momencie rozpoczęcia i zakończenia zadania. Rolą tancerza było zrealizowanie w ruchu zadań choreograficznych w postaci następujących poleceń:

Temat na dziś to „dobro”. Twoim zadaniem jest zaimprovizowanie w tańcu i dokończenie poprzez improwizację zdania „DOBRO TO...”.

Temat na dziś to „zło”. Twoim zadaniem jest zaimprovizowanie w tańcu i dokończenie poprzez improwizację zdania „ZŁO TO...”.

Rolą choreografa (a zarazem badacza) było podanie instrukcji, następnie obserwacja, finalnie – stworzenie noty badawczej.

Na początku badania niektóre osoby tańczyły w odpowiedzi na daną instrukcję, następnie dwie osoby z tej samej grupy pod względem zaawansowania improwizowały razem. W improwizacji w duecie polecenie nie zmieniało się. Choreograf nie narzucał też obowiązku interakcji, tancerze byli proszeni jedynie o ponowne

wykonanie zadania (po uprzednim powtórzeniu instrukcji). Po obydwu improwizacjach tancerze proszeni byli o wypełnienie kwestionariusza. Około tygodnia po przeprowadzeniu badania na sali tanecznej tancerze spotykali się z badaczem na wywiadzie pogłębionym, trwającym około 60 min, wspieranym nagraniami wideo sporządzonymi podczas badania. Wywiad dotyczył nastawień i refleksji nad wykonaniem zadania oraz stanowił próbę poznania „ścieżki myślowej” tancerzy podczas improwizacji.

Analiza przypadków

Zgromadzone dotychczas dane zostały poddane następującym analizom: kodowaniu jakościowym, pisaniu not badawczych i tworzeniu kategorii w oparciu o siatkę pojęciową analizy ruchu według Rudolfa Labana (1950). Ze wstępnej analizy kwestionariuszy, materiałów wideo, materiałów pochodzących z wywiadów wynika, że myślenie tancerzy podczas wykonywania zadania choreograficznego miało charakter wielopoziomowy, a samo wykonanie zadania można było podzielić na etapy:

1. Pierwotna, zakorzeniona cieleśnie, odnosząca się do schematów wyobrażeniowych reakcja motoryczna GÓRA–DÓŁ. Reakcja ta była często automatyczna, wykonana bez większego namysłu.
2. Wydobywanie z pamięci długotrwałej skojarzeń, emocji należących do wiedzy deklaratywnej, a także do wydarzeń, doświadczeń z życia tancerzy pochodzącej z pamięci autobiograficznej¹ i odtwarzanie dystynktywnych cech wyrażanych w odpowiadających im jakościach ruchowych lub imitacja ruchowa konkretnych sytuacji. Te schematy myślowe odnoszą się do domen i ram.

¹ Pamięć autobiograficzna nazywana jest pamięcią indywidualnej przeszłości. Należy do pamięci długotrwałej, deklaratywnej. Zawiera ona głównie wspomnienia o charakterze epizodycznym i semantycznym. „Pierwsze z nich odnoszą się do zdarzeń, które miały miejsce w określonym kontekście czasowo-przestrzennym. Zawierają one świadome, specyficzne wspomnienia dotyczące własnej przeszłości, czuciowo-wzrokowe szczegóły wydarzeń oraz myśli i odczucia im towarzyszące” (Walczak, Wiśniewska, 2011, s. 52).

3. Tworzenie wyobrażonych, nowych sytuacji czy scen bazujących na doświadczeniu cielesnym tancerza.

Pomiędzy etapami pojawiały się u tancerzy ruchy „na poczekanie” będące ugruntowanymi repertuarami, znanymi dobrze schematami ruchowymi, które przypominają środek parajęzykowy – tzw. pauzę akustyczną (np. używane często w komunikacji „yyy”), pełniącymi również niekiedy funkcję fatyczną języka. Podczas wywiadów tancerze bez problemu wskazywali je i przypisywali tę samą rolę – „zapełnienia” czasu improwizacji w celu wyobrażenia sobie nowych, kolejnych ruchów.

Jak piszą w swoim artykule Dorota Filar i Bożena Kotuła (Filar, Kotuła):

Jako podstawowy, oczywisty, intuicyjnie zrozumiały i prekonceptualny schemat wyobrazeniowy ruch stanowi czytelną domenę źródłową w metaforycznych konstrukcjach, których domeny docelowe wyrażają złożone treści, dotyczące różnych zjawisk i stanów abstrakcyjnych (sfery mentalnej, uczuć, intelektu, aktów twórczych; wartości; ludzkich interakcji, i wielu innych).

W trakcie wywiadów tancerze przywoływali często emocje (takie jak złość, szczęście), które wiązały się z pojęciami abstrakcyjnymi, co świadczy o tym, że ich rozumienie opiera się na cielesnych doświadczeniach i wyraża się w ruchu, który jest odmienny (głównie w perspektywie wertykalnej góra–dół). To, że większość tancerzy, rozwiązując zadanie choreograficzne, przywoływało w pierwszej kolejności emocje, świadczy także o tym, że sposób metaforycznego rozumienia pojęć abstrakcyjnych jest wielopoziomowy – zanim przywołane zostaje doświadczenie cielesne związane z danym pojęciem abstrakcyjnym, przechodzi ono przez „filtr” schematów wyobrazeniowych. Tancerze przywoływali także w pamięci wydarzenia ze swojego życia i próbowali je odtworzyć ruchowo, stosując schematy mimetyczne. Sposób rozumienia pojęcia abstrakcyjnego DOBRA i ZŁA przejawiał się w ruchach GÓRA–DÓŁ (według wzoru rozwojowego aparatu ruchowego w koncepcji Labana „łączność góra–dół” (*upper–lower connectivity*)), które mają metaforyczny charakter, co nawiązuje

do podstaw doświadczeniowych metafory orientacyjnej (Lakoff, Johnson, 1980/2010) i potwierdza pierwszy, najbardziej schematyczny poziom rozumienia metafor według Kövecsesa.

Kolejnym etapem podczas wykonywania zadania DOBRA i ZŁA było rozumienie go jako domeny DZIAŁANIA, a także jako OBIEKTU FIZYCZNEGO. Część tancerzy wyobrażała sobie, że są dobrem lub złem w konkretnej postaci – wyimaginowanej, znanej z kultury lub postaci wydobytej z pamięci autobiograficznej, część z nich tworzyła obraz takiej osoby stojącej obok. Niektórzy z tancerzy przywoływali w pamięci konkretne działania (np. narodziny, śmierć, kłótnię), przedstawiając ruchowo dane abstrakcyjne pojęcia. Ta grupa widziała konieczność przywołania w wyobraźni materialnego obiektu lub pewnego konkretnego działania, dzięki którym mogła zinterpretować instrukcję choreografa. W dalszej kolejności przywoływane były takie domeny jak: ROZMIAR, KSZTAŁT, PRZESTRZEŃ oraz ramy i role oprawca–ofiara, potrzebujący–pomagający. Domeny odnosiły się do takich jakości ruchu jak: obszerność, przestrzenność, konkretność, szybkość.

Z analiz wideo przeprowadzonych według założonych kategorii w oparciu o siatkę pojęciową analizy ruchu Rudolfa Labana, wynika, iż interpretacja metaforycznej instrukcji dotyczącej zła charakteryzowała się przewagą następujących jakości ruchu (według Labana): ograniczony (determinowany przez czynnik ruchu związany z Przepływem); silny, ciężki (w kontekście Ciężaru); szybki (z uwzględnieniem Czasu); nieukierunkowany (w Przestrzeni). Interpretacja metafory dobra charakteryzowała się opozycyjnymi jakościami, tj. lekkością, przedłużeniem oraz ukierunkowaniem. Jakości te odnosiły się do cech przywoływanych emocji, skojarzeń, obiektów czy zdarzeń.

Ze wstępnych analiz wynika również, że wykonanie zadania było dla zaawansowanych tancerzy² prostsze, gdy improwizowali w duecie. Dzięki temu łatwiej było im usytuować zadanie w kontekście i wykonać je za pomocą interakcji. Realizacja

² Tancerze początkujący oraz średniozaawansowani rzadziej decydowali się na nawiązywanie interakcji z innymi tancerzami ze względu na brak doświadczenia w kontakt improwizacji.

instrukcji w duecie pozwalała na tzw. kontakt improwizację, w której dotykowy i wzrokowy kontakt tancerzy dawał impuls do tworzenia ruchu. Najczęściej tancerze tworzyli przestrzenie mentalne: ZŁO–WALKA, DOBRO–POMAGANIE, ale zdarzało się, że były to bardziej abstrakcyjne „amalgamaty ruchowe” (Zarębska, 2019), np. łąka i szczęście³. Improwizując, tancerze przyjmowali pewne role, często przejmując większą lub mniejszą dominację nad kształtem i kierunkiem improwizacji.

Dotychczasowe analizy pozwalają stwierdzić, iż interpretacja metafor zawartych w instrukcjach choreografa ma charakter wielopoziomowy. Poziomy te w trakcie improwizacji przenikają się i tworzą ogólny obraz metaforycznego myślenia w ruchu. W trakcie improwizacji następuje także przerywanie kreatywnego tworzenia poprzez ruchy „na oczekiwanie”, które pełnią charakter pewnego rodzaju pauzy. W niektórych przypadkach interakcje z innymi tancerzami ułatwiają wykonanie zadania choreograficznego i w rezultacie powodują nowe wytwory ruchowe.

Podsumowując, należy stwierdzić, że dzięki badaniu rozumienia metaforycznych instrukcji tancerzy w trakcie improwizacji zagadnienie wielopoziomowego ujęcia metafor uzyskuje nowe, praktyczne uzasadnienie. Metafory zawarte w instrukcjach w improwizacji tanecznej pełnią rolę narzędzia do tworzenia nowych ruchów. Niewątpliwie wpływają na sposób myślenia oraz poruszania się tancerzy podczas improwizacji. Dzięki wielopoziomowemu rozumieniu metafor mogą być wykorzystywane w praktyce tancerzy jako środek poszukiwania nowych rozwiązań choreograficznych. Ze względu na indywidualny charakter wielopoziomowej interpretacji, poprzez emocje, wspomnienia czy wyobrażenia, metaforyczne instrukcje zawarte w poleceniach choreografów mogą wspomagać proces tworzenia własnego języka ruchu.

³ Wypowiedź jednej z tancerek: „Wyobrażałam sobie, że jestem łąką, a druga tancerka szczęściem w ludzkiej postaci”.

Bibliografia

- Antas, J. (2013). *Semantyczność ciała. Gesty jako znaki myślenia*. Łódź: Primum Verbum.
- Bloom, L.A., Chaplin L.T. (1988). *The Moment of Movement. Dance Improvisation*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Carter, C. (2000). Improvisation in Dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58, s. 181–190.
- Evans, V. (2009). *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*. Kraków: Universitas.
- Fauconnier, G., (1997). *Mappings in Language and Thought*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Fauconnier, G. (2007). Mental spaces. W: D. Geeraerts, H. Cuyckens (red.). *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics* (s. 371–376). Oxford: Oxford University Press. Filar, D., Kotuła, B. *Ruch jako domena źródłowa w metaforycznych nazwach stanów mentalnych*. Pobrane z: https://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Kesselova4/subor/Filar_Kotula.pdf (dostęp: 1.12.2020).
- Fillmore, C. J. (1982). Frame Semantics. W: *Linguistics in the Morning Calm* (s. 110–137). Seoul: Hanshin Publishing Co.
- Hampe, B. (2005). Image schemas in Cognitive Linguistics: Introduction. W: B. Hampe (red.). *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics* (s. 1–12). Berlin–New York: Mouton de Gruyter.
- Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kieraś, W. (2008). Analiza wybranych czasowników polskich w aparacie ram interpretacyjnych. *LingVaria*, III, 2(6), s. 155–165.
- Kövecses, Z. (2002). *Metaphor: A Practical Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Kövecses, Z. (2011). *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie*. Kraków: Universitas.
- Kövecses, Z. (2017). Levels of metaphor. *Cognitive Linguistics*, 28(2), s. 321–347.
- Kövecses, Z. (2020). Domains, Schemas, Frames, or Spaces? W: *Extended Conceptual Metaphor Theory* (s. 50–92). Cambridge: Cambridge University Press.

- Lakoff, G. (1987). *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G., Johnson, M. (2010). *Metafory w naszym życiu*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Langacker, R.W. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar, 1, Theoretical Prerequisites*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Libura, A. (2007). *Amalgamaty kognitywne w sztuce*. Kraków: Universitas.
- Libura, A. (2010). *Teoria przestrzeni mentalnych i integracji pojęciowej. Struktura modelu i jego funkcjonalność*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Pawelec, A. (2005). *Znaczenie ucieleśnione: propozycje kręgu Lakoffa*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Walczak, A., Wiśniewska, B. (2011). Pamięć autobiograficzna. *Psychiatria i Psychologia Kliniczna*, 11(1), s. 51–54.
- Zarębska, P. (2019). Metaforyczność instrukcji choreografa. *Studia Choreologica*, XX, s. 99–118.
- Zlatev, J. (2005). What's in a Schema? Bodily Mimesis and the Grounding Of Language. W: B. Hampe (red.). *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics* (s. 313–343). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Zlatev, J. (2014). Image Schema, Mimetic Schema and Children's Gestures. *Cognitive Semiotics*, 7(1), s. 3–29.