UNIWERSYTET WARSZAWSKI

Naukowe Forum Semantyka
Wydział Lingwistyki Stosowanej, Instytut Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej

Wyniki dyskusji kolokwium naukowego z dnia 16/03/2018 na temat:

Dyskurs tancerzy i jego potencjał badawczy

Stanowisko Referującej

„Wtopić dłonie w podłogę, pożeramy przestrzeń, swobodna pachwina, głowa nie furkocze, ciało jest gęste, soczysty ruch, szukamy długości w ciele, miednica pikuje do podłogi, ciało ma rezonować, nie przelewamy ciężaru na lewe biodro (…)" tego rodzaju wskazówki werbalne usłyszy adept-uczestnik warsztatów tańca współczesnego. Traktując warsztat tańca współczesnego jako układ komunikacyjny, którego uczestnikami są tancerz-pedagog oraz adept chciałabym w niniejszych rozważaniach podjąć specyfikę komunikowania się tancerzy-pedagogów.

Status tańca współczesnego

Kierując się podziałem na taniec formy (np. balet lub taniec towarzyski) i taniec improwizowany inspirowany stanem i energią ciał tancerzy (por. T. Ciesielski, *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej*, 2014), chciałabym na początku swoich rozważań dokonać specyfikacji tańca współczesnego, który według mnie zawiera się w obu kategoriach. Stawiam zatem pierwszą tezę, iż *taniec współczesny jest:*

(a) *tańcem formy – z symulowanym zestawem ściśle określonych ruchów, których mentalna reprezentacja istnieje w mózgach tancerzy i które są świadomie dobierane zgodnie z założeniami i koncepcją choreografii i choreografa i jego idei ruchu (an idea of movement);*

(b) *tańcem improwizowanym – jeśli faktycznie mamy do czynienia z improwizacją sensu stricto, podczas której ma miejsce stymulacja z zewnątrz (np. w formie określonego zadania), a realizując to zadanie tancerz aktywizuje zindywidualizowane reprezentacje wizuomotoryczne;*

(c) *tańcem improwizowanym sensu largo – np. w odtwarzaniu choreografii, kiedy świadomie aktywizowana zindywidualizowana reprezentacja wizuomotoryczna stymulowana jest z zewnątrz*

potrzebą/ koniecznością „wytańczenia choreografii", jest zatem wolicjonalna, ale zależna od możliwości fizycznych tancerza, jego predyspozycji, doświadczenia ruchowego i interpretacji podstawowych pojęć ruchowych oraz innych instrukcji choreografa. Każdy tancerz inaczej zinterpretuje i wykona ruch: „głowa nie furkocze" lub „pożeram przestrzeń".

Umiejętności proprioceptywne w tańcu współczesnym

Wyniki wielu badań potwierdzają, że osoby tańczące opierają się głównie na informacjach proprioceptywnych, w niewielkim stopniu korzystając ze zmysłu wzroku, a zmysł propriocepcji (tzw. czucia głębokiego) staje się dominujący u profesjonalnych tancerzy. Ponieważ układ propriocepcji odbiera bodźce związane z uciskiem, rozciągnięciem, ustawieniem i ruchem ciała wobec siebie przez receptory tego zmysłu (proprioreceptory) – umiejscowione w mięśniach, ścięgnach i stawach –, to umiejętności proprioceptywne z fizjologicznego punktu widzenia rozwijane są przez bodźcowanie stricte fizyczne. Jednak podczas warsztatów tańca współczesnego tancerz-pedagog bardzo rzadko bodźcuje fizycznie adepta. Grupa porusza się w sali przed lustrami, tancerz-pedagog stoi przed grupą, również przed lustrem, i pokazuje konkretny ruch, bądź sekwencję ruchową. W związku z tym moja druga teza brzmi: *Podczas warsztatów tańca współczesnego umiejętności proprioceptywne rozwijane są za pomocą:*

(a) *motorycznej demonstracji/ informacji wizualnej – pokazania ruchu przez tancerza, które jest w tej sytuacji prymarne,*

(b) *‚naśladownictwa' ruchu – obserwowanie tancerza-pedagoga i powtarzanie ruchu bądź sekwencji ruchowej przez adepta dzięki systemowi neuronów lustrzanych,*

(c) *działań językowych tancerza, które współkonstytuują cały układ bodźców i wspomagają rozwój umiejętności proprioceptywnych adepta.*

Jako że propriocepcja jest trenowalna i w przeciwieństwie do wzroku nie ma ona jednego centralnego organu, a każda z części ciała ma swoje „propriocentrum" (por. C. Jola/ A. Davis/ P. Haggard, *Proprioceptive Integration and Body Representation: Insights into Dancers' Expertise, „Experimental Brain Research*", 2011), tancerze korzystają ze wskazówek werbalnych, których intencją jest zaktywowanie zmysłu propriocepcji. A zatem adept, który nie ma dużego doświadczenia tanecznego ma szansę doświadczyć swojego ciała, jego części we wzajemnych relacjach, w przestrzeni i w relacji do niej, bez konieczności użycia wzroku. Tym samym stawiam trzecią tezę: *Funkcją wskazówek werbalnych tancerzy-pedagogów jest aktywowanie zmysłu propriocepcji*.

Tworzenie znaczeń

Adept-uczestnik warsztatów tańca poddawany jest działaniu różnych rodzajów bodźców zewnętrznych. Są to między innymi: informacja wizualna, informacja proprioceptywna, informacja werbalna. Repertuar tychże uzupełniają jednak informacje płynące z ciała adepta. Poprzez poruszanie się sprawdza on, czy dany ruch wygląda dobrze, czy w odpowiedni sposób czuć go somatycznie i kinestetycznie. W ten sposób tworzy on mentalny schemat ciała w ruchu. Co do jego istoty stawiam zatem czwartą tezę: *Mentalny schemat ciała w ruchu stanowi wynik integracji wszystkich tych bodźców i tworzenia znaczeń nie tylko w poszczególnych obszarach mózgu (płacie czołowym, ciemieniowym, potylicznym i skroniowym), ale już na poziomie proprioreceptorów znajdujących się w mięśniach, ścięgnach i stawach*, ponieważ procesy myślowe są związane z właściwościami bazowego medium, jakim w tym kontekście są mięśnie, ścięgna, stawy, mechanizm kontroli ciała, modalności sensoryczne (por. D. Kirsh, *How Marking in Dance Constitutes Thinking with the Body, Versus: Quaderni di Studi Semiotici, Bompiani,* 2011). Natomiast komunikacja, jaka w ten sposób zaistnieje między adeptem a tancerzem-pedagogiem zyskuje *charakter multimodalnej*, gdzie każdy z bodźców interpretowany jest jako konkretna modalność. Wartym podkreślenia jest fakt, że każda z tych modalności ma inną wartość poznawczą, dostarcza innego typu informacji, generuje inną jakość (reprezentacyjną), przekładaną dalej na inne modalności, co sprawia, że dopiero nałożenie się różnych modalności w dynamicznych procesach somatosensorycznego ciała pozwala na stworzenie mentalnej reprezentacji określonego ruchu.

Powyższe rozważania chciałabym potraktować jedynie jako przyczynek do dalszej dyskusji. Z nich wynikają kolejne pytania, które pozostawiam do refleksji:

(1) Czy cytowanym powyżej wskazówkom werbalnym można przypisać status podstawowych pojęć ruchowych (tzw. „Basic Action Concepts", por. T. Shack, *Building Blocks and Architecture of Dance*, 2010)?

(2) W jaki sposób jesteśmy w stanie wykazać, że działania językowe tancerzy-pedagogów mają funkcję wspomagającą rozwój umiejętności proprioceptywnych?

(3) Na ile mentalna reprezentacja określonych ruchów może kształtować wzorce interakcji w tańcu? Czy w ogóle można mówić o takich wzorcach w tańcu współczesnym mając na uwadze fakt, że taniec współczesny nie cechuje jedna technika i styl?

Joanna Pędzisz

Stanowisko Dyskutujących

Zacytowane we wstępie wyrażenia można by rozważyć w kategorii metafory, ewentualnie amalgamatu pojęciowego. Przyjmując przykładowo za punkt wyjścia teorię metafory kognitywnej, jej pierwotną wersję, w myśl której domenę źródłową stanowi struktura kognitywna, której desygnat jest dostępny doświadczeniu zmysłowemu, zaś domena docelowa ma charakter abstrakcyjny – stąd konieczność jej eksplanacji, należałoby odnieść się do czwartej postawionej przez Referującą tezy w sposób potwierdzający rolę odczucia tancerza w tworzeniu znaczeń, tj. domena docelowa jest tu określona przez ruch ciała tancerza. Interesowałoby mnie rozważenie interakcji pomiędzy domenami itd. w przypadku poszczególnych przykładów, też rozważenie konkretnych wyrażeń jako amalgamatów.

Oczywistym jest fakt, że oddziaływanie tych werbalnych komunikatów nie musi skutkować wykonaniem w ten sam sposób jakiejś ‚figury' przez dwóch różnych tancerzy, gdyż zrozumienie odwzorowania mentalnego, po pierwsze nie musi iść w parze z umiejętnością naśladownictwa ruchowego, po drugie może być różne u dwóch różnych osób. Mogę sobie wyobrazić, że tego typu wyrażenia wpływają na rozwój umiejętności proprioceptywnych, właśnie poprzez wspomniane odwzorowanie, funkcję eksplanacyjną metafory.

Magdalena Szulc

W pełni zgadzam się założeniem braku korelacji między oddziaływaniem werbalnych komunikatów tancerzy a wykonaniem ruchu, determinowanym doświadczeniem, możliwościami technicznymi tancerza, jego sprawnością fizyczną itp. Zastanawia mnie jednak koncepcja schematów wyobrażeniowych według Johnsona (1987), zakładająca istnienie schematycznych struktur, które zyskują reprezentacje w mózgu.

Czy przypadkiem niektóre z tych werbalnych komunikatów nie odwołują się do tychże właśnie schematów np. schematu POJEMNIKA, POŁĄCZENIA czy ŹRÓDŁO-ŚCIEŻKA-CEL? Analizując korpus badawczy, który na ten moment obejmuje około 100 werbalnych komunikatów, jestem skłonna stwierdzić, że tak.

Bez wątpienia teoria integracji pojęciowej jako kontekstu metodologicznego jest niezbędna do zbadania specyfiki dyskursu tancerzy. Wydaje mi się również, że uzasadnioną jest następująca teza: integracja pojęciowa, wskazując na występowanie wielu przestrzeni mentalnych, nie tylko domeny źródłowej i docelowej, które uczestniczą w tworzeniu znaczenia, pozwoli na wygenerowanie *określonych typów integracji pojęciowej* czyli specyfikacja siatek przestrzeni uczestniczących w tworzeniu znaczeń w ściśle określonym dyskursie tancerzy.

Joanna Pędzisz

Myślę, że chcąc odpowiedzieć na pytania (1) i (3) potrzebna jest większa wiedza specjalistyczna z zakresu tańca, której nie posiadam. Wobec powyższego stwierdzenia trudno mi zająć stanowisko w rzeczonych kwestiach, choć myślę, że doświadczenie taneczne Referującej oraz Jej uczestnictwo w dyskursie tancerzy są wystarczającymi przesłankami do formułowania przez Nią wniosków, w tym m.in. tych dotyczących wątpliwości co do możliwości wykorzystania mentalnych reprezentacji określonych ruchów jako wzorców w przypadku tańca nowoczesnego.

Jednocześnie chciałbym przyznać, że odniesienia teoretyczne moich Poprzedniczek (teoria metafory kognitywnej, amalgamatu pojęciowego, koncepcja schematów wyobrażeniowych Johnsona) zdają się właściwie odzwierciedlać zachodzących procesy.

Jeśli chodzi o pytanie (2), sądzę, że działania językowe tancerzy-pedagogów wydają się być o tyle wspomagające, o ile adept jest w stanie przybliżyć się w opisie doznań (opartych o bodźcowanie fizyczne) do opisu doznań nauczycieli tańca (spójność wyrażeniowa). Aby to osiągnąć, należy o ile dobrze wnioskuję, najpierw uzyskać odpowiedni poziom podobieństwa ruchów, potem rozwoju doznań proprioceptywnych i prawdopodobnie równolegle do nich przybliżyć się do opisu językowego owych doznań (zrozumieć go w odniesieniu do doznań osobistych).

Ponadto warto, według mnie, zastanowić się nad specyfiką różnych układów komunikacyjnych: tancerz-pedagog vs. adept, tancerz-pedagog vs. tancerz pedagog, tancerz-niepedagog vs. tancerz-niepedagog. W związku z tym wypada zadać pytanie, czy a jeśli tak to, w jakim stopniu używany przez wszystkie ww. osoby specjolekt (bądź jego elementy) są wspólne (jedność wyrażeniowa, poziom ścisłości). Relacja mistrz-uczeń wymaga bowiem innego rejestru, określanego w literaturze niemieckojęzycznej jako ‚Bildungssprache', który cechuje m.in. obniżony poziomie ścisłości terminologicznej, w przeciwieństwie do relacji mistrz-mistrz, w której to owa ścisłość osiąga swój najwyższy poziom.

Paweł Szerszeń

Dokładnie tak wygląda ścieżka, na której adept rozwija doznania proprioceptywne. W pierwszej kolejności dąży on do osiągnięcia odpowiedniego poziomu podobieństwa ruchów i rozwoju umiejętności naśladowania ruchów tancerza-pedagoga, w czym pomaga system neuronów lustrzanych. Co więcej, niektórzy adepci są w stanie zakończyć tę drogę na etapie naśladowania i kształcenia odpowiedniej, proponowanej przez tancerza-pedagoga, techniki tańca współczesnego. To, czy adept podejmie działania na kolejnych etapach, zależy już od jego motywacji, celu, intencji działań w tym układzie komunikacyjnym.

Nad wyraz interesujące wydaje się określenie dalszych układów komunikacyjnych, które istnieją w dyskursie tancerzy, a które nie są

absolutnie zjawiskiem hipotetycznym. Bez wątpienia wpływają one na poziom eksperckości tancerza oraz stopień dyferencjacji na linii: ekspert-laik.

Jestem wdzięczna za wskazany termin ‚specjolekt', ponieważ włączę go na pewno w tok rozważań nad statusem ontologicznym badanych działań językowych.

Joanna Pędzisz

Trzeba powiedzieć na wstępie, że doświadczenie (epistemiczne) Referującej połączone z Jej instrumentarium naukowym jest niezwykle cenne – cenne zarówno dla lingwistyki jak i dla dziedziny (tańca), którą Ona praktykuje. Trzeba ponadto powiedzieć, że diagnoza zmysłu propriocepcji oraz jego językowa (ko-)relacja nie jest łatwa – nie jest ona łatwa bynajmniej nie tylko, jeżeli chodzi o zapośredniczoną recepcję znaczenia, jakie może ewokować (konkretny) ruch, czy też (konkretne) wyrażenie, lecz przede wszystkim w kontekście konstrukcji nowych leksemów i nowych znaczeń, jakie mogą inwokować bodźce proprioceptywne w przestrzeni mentalnej tańczącego mistrza lub adepta.

Należy tutaj podkreślić, że przetwarzanie proprioceptywne nie jest jedyną właściwością podmiotu ludzkiego. Do genetycznego, a więc do antropologicznego potencjału tegoż podmiotu należy cała gama (receptorów) zmysłu; zalicza się do nich tzw. zmysły bezpośrednie (Nahsinn) i pośrednie (Fernsinn); należą do nich odpowiednio: zmysł smaku, dotyku, równowagi, bólu, temperatury, (oceny) odległości, ruchu, (oceny) przestrzeni, kontroli równowagi, powonienia, wzroku oraz słuchu. Ze względu na zapośredniczoną recepcję i konstrukcję znaczeń należy wymienić odpowiadające tym zmysłom genetyczne (fizjologiczne) formanty; są to: formanty gustatoryczne, taktylne, westybularne, nocyceptywne, termoceptywne, proksemiczne, motoryczno-kinetyczne, proprioceptywne, kinestetyczne, olfaktoryczne, wizualne, audytywne oraz emotywne. Zasadniczo wszystkie wymienione formanty mogą brać udział w konstrukcji znaczenia. Jednak w praktyce recepcja i konstrukcja odbywa się proporcjonalnie do zadania, jakie wykonuje (poznający) podmiot. Zatem udział formantów w konstrukcji znaczenia jest za każdym razem inny. Inny będzie ich udział w przypadku muzyka, komponującego nowy utwór muzyczny, inny w przypadku tancerza, który uczy się nowej choreografii.

Należy przy tym dodać, iż także formanty ufundowane genetycznie (fizjologicznie) nie są jedynymi, które uczestniczą w konstrukcji znaczenia. Istotny czynnik stanowią formanty kulturowe i aksjologiczne. Do kategorii formantów kulturowych zaliczyłem elementy wiedzy zinternalizowanej oraz zinternalizowane właściwości, które warunkują przetwarzanie i komunikowanie tej wiedzy w konkretnych aktach kulturowych. Formanty

kulturowe to między innymi właściwości kulturowe/ językowe, komunikatywne, społeczne, performatywne, czy też artefaktywne. Jeżeli chodzi o formanty aksjologiczne, to stanowią one właściwość szczególną. Według aktualnych badań właściwość ta konstytuuje się w trzech areałach (Ventral Striatum, Ventromedial Prefrontal Cortex, Ventral Tegmental Area) odpowiedzialnych za przetwarzanie bodźców intero- i eksteroceptywnych (por. G. Northoff, *Unlocking the Brain*. Bd. 1. Coding, 2013). Wymienione ośrodki mózgowe stanowią podstawę (prymitywnego) wartościowania bodźców – wartościowania, które sprowadza się do dyferencji ‚nagroda-kara'. Wartościowanie wyższego rzędu nie zostało dotychczas zdiagnozowane na poziomie (rzeczywistego) transferu wiedzy, tj. komunikacji interneuronalnej.

W dyskusji dotyczącej udziału zmysłu propriocepcji w aktach dyskursywnych, o którym mowa szczególnie w tezie trzeciej, wypadałoby moim zdaniem uwzględnić następujące fakty:

(1) wyposażenie antropologiczne (poznającego) podmiotu uczestniczącego w aktach tanecznych i aktach dyskursywnych (tego specjalistycznego zakresu) to bardzo różnorodny ‚repertuar' formantów genetycznych, kulturowych i/ lub aksjologicznych;

(2) przewaga aktywności zmysłu propriocepcji ze względu na akty motoryczne realizowane podczas tańca nie oznacza, że w tych aktach nie biorą udziału inne receptory zmysłów, wprost przeciwnie – Referująca słusznie wymienia bodźce wizualne i werbalne, jednak

(3) akwizycja wiedzy nie ogranicza się do wymienionych przez Referującą „informacji", lecz przebiega w ramach poznawczego kontinuum – ‚domaga się' ona bowiem zaangażowania proporcjonalnie wszystkich dostępnych (poznającemu) podmiotowi bodźców;

(4) odróżnienie formantów rozumianych jako rzeczywista właściwość danego podmiotu od sposobu, w jaki są one (przez ten podmiot) wyrażane w aktach komunikacyjnych, jest bezwzględnie konieczne. Czym innym jest właściwość a czym innym jej wyrażanie, tzn. wiązanie z leksemami/ ciągami leksemów rzeczywistych właściwości, np. rzeczywistych wartości pozytywnych, neutralnych czy negatywnych;

(5) generowanie znaczeń w innych częściach ciała (poznającego) podmiotu, np. w sercu, bądź w wymienionych przez Referującą proprioceptorach mięśni, ścięgien i stawów, uważam za prawdopodobne.

Pytania wyrażone przez Referującą na końcu stanowiska dotyczą tak samo aktów (wzorców) motorycznych, jak i aktów (wzorców) językowych mistrza i/ lub adepta. Te ostatnie – do nich mogę się bowiem odnieść profesjonalnie – w sposób konieczny muszą wynikać z właściwości

antropologicznych, o których wspominam wyżej. Jeżeli ‚muszą' to oznacza to moim zdaniem, że wszystkie akty językowe są motywowane (por. M. Kotin m.in., *Die Sprache in statu movendi: Sprachentwicklung zwischen Kontinuität und Wandel,* 2005; *Grenzen des Zeichens und Zeichen der Grenze: Zu methodologischen Grundfragen der sprachlichen Nomination*, tekst wystąpienia: Katowice, 2017). Problem polega jednak na tym, że nie mamy ani instrumentów rzetelnej diagnozy tych aktów na poziomie mentalnym, ani jakichkolwiek instrumentów diagnozy procesów ich rzeczywistego motywowania.

Pierwszego pytania w brzmieniu: *czy cytowanym wskazówkom werbalnym można przypisać status podstawowych pojęć ruchowych?* nie da się moim zdaniem zweryfikować (pozytywnie lub negatywnie), dopóki nie dokonamy diagnozy tego, co Referująca określa za pośrednictwem wyrażenia ‚podstawowe pojęcie ruchowe'. Pytam w związku z tym, czy istnieje jakiś repertuar ruchów podstawowych w tańcu współczesnym, który można by uznać za punkt wyjścia dla konstrukcji podstawowych pojęć i/ lub znaczeń. Jeżeli tak, to należałoby takie pojęcia i/ lub znaczenia uznać za wzorcowe dla językowego konceptualizowania pozostałych, czytaj: niepodstawowych, tanecznych aktów motorycznych.

Drugie pytanie: *w jaki sposób jesteśmy w stanie wykazać, że działania językowe tancerzy-pedagogów mają funkcję wspomagającą rozwój umiejętności proprioceptywnych?* dotyczy metod i instrumentów diagnozy zarówno właściwości językowych, jak i właściwości motorycznych. Nie widzę innej możliwości jak zastosowanie w tej kwestii wnioskowania indukcyjnego. Instrument diagnozy może stanowić ‚obserwacja uczestnicząca' (metoda etnologiczna i etnograficzna) – ten instrument był przez Referującą stosowany w prowadzonych przez nią badaniach. Wydaje mi się on, bądź co bądź, najbardziej wydajny. Ustrukturyzowane wywiady kierunkowe lub wywiady zogniskowane (metoda socjologiczna) mogą dalece zniekształcić wyniki badań. Do rzetelnej diagnozy „językowej funkcji wspomagającej" można by jakkolwiek zbliżyć się, izolując akty motoryczne od aktów językowych. Przykładowo, badanie celowe procedujemy w trzech etapach: (1) tancerz-adept naśladuje taneczne akty motoryczne tancerza-pedagoga bez udziału aktów językowych, (2) izolujemy tancerza-pedagoga od tancerza-adepta, polecając temu ostatniemu wykonywanie tanecznych aktów motorycznych wyłącznie na podstawie wskazówek językowych tancerza-pedagoga, (3) polecamy tancerzowi-adeptowi wykonywanie tanecznych aktów motorycznych na podstawie wskazówek językowych tancerza-pedagoga, włączając dodatkowo motorykę tancerza-pedagoga. Porównanie wyników pracy poznawczej tancerza-adepta winno przybliżyć nas diagnozy zagadnienia wyrażonego w pytaniu.

Grzegorz Pawłowski

Pytanie, czy istnieje jakiś repertuar ruchów podstawowych w tańcu współczesnym, implikuje eksplorację całego obszaru badań z dziedziny kulturoznawstwa, teatrologii i estetyki, badających taniec ‚w działaniu'. Na dziś jestem skłonna postawić tezę, że repertuarem ruchów podstawowych dysponuje każda kompania, która wypracowała swój styl, technikę i koncepcję tańca współczesnego. Dlatego podejmując tego rodzaju wyzwanie należy ograniczyć się w pierwszej kolejności do określenia repertuaru ruchów podstawowych i niepodstawowych dla konkretnej kompanii. A na dalszym etapie podjąć próbę porównania go z innymi. W ten sposób możliwym do osiągnięcia będzie, wydaje mi się na ten moment wyjątkowo ambitny, cel stworzenia mapy językowych działań tancerzy współczesnych, by określić mechanizmy tworzenia znaczeń w ich dyskursie.

Nie mam wątpliwości, że opisana próba wyizolowania aktów motorycznych od aktów językowych, stanowi doskonałe uzupełnienie stosowanej przeze mnie metody obserwacji uczestniczącej. Naturalnie przed realizacją etapów (1), (2) i (3) koniecznie należy uwzględnić: (a) doświadczenie taneczne adepta, w tym doświadczenie z praktyką tańca współczesnego, (b) stopień znajomości techniki proponowanej przez konkretnego tancerza-pedagoga, (c) znajomość jego działań motorycznych i językowych w układzie komunikacyjnym, (d) motywację adepta do uczestnictwa w układzie komunikacyjnym oraz (e) doświadczenie tancerza w działaniach pedagogicznych.

Joanna Pędzisz