



Semiotyka gestu metaforycznego w tańcu współczesnym*

Paulina ZARĘBSKA**

ABSTRACT

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

KEYWORDS

metaphor; dance; incongruity; movement; semiotic analysis

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

** Doktorantka Wydziału Filozofii i Socjologii, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, tancerka i choreograf. E-mail: paulinazarebska@gmail.com.

1. WPROWADZENIE

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

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

Gestykulacja, w tym zwłaszcza mimika twarzy, ruchy dłoni, ramion i całego ciała, już od czasów antycznych była traktowana jako skuteczny środek przemawiania i oddziaływania na słuchaczy; była częścią teorii myślenia i mowy — retoryki (Brocki, 2000: 41–42). Kwintylijan uważał gestykulację rąk za znaczący komponent przemówień. Jego zdaniem gesty towarzyszące słowom mają funkcję intelektualną i ekspresywną, posiadając przez to własne znaczenie. Gesty ciała mówią wprawdzie „same przez się”, lecz staranne ich uczenie i ćwiczenie pozwala nadać im pożądane, nowe znaczenie, przez co „mówią” tak samo jak słowa (Kwintylijan, 2002: 132)¹. W XVII wieku fizjonomiści uważali gestykulację za ważny element poprawnej i efektywnej komunikacji.

Gesty ludzkiego ciała, zestawiane i porównywane z gestami zwierząt, były przedmiotem zainteresowania i badania ze strony Charlesa Darwina. Były przez niego postrzegane nie tylko jako znaki kultury, lecz także jako objaw biologicznego i środowiskowego funkcjonowania organizmu w świecie. Brytyjski badacz skupił się głównie na mimice twarzy, ruchach ciała i wyrażanych przez nie emocjach. Gesty są jego zdaniem najpełniejszym wyrazem uczuć człowieka i zwierząt (Darwin, 1988). Zdolność odczytywania i rozumienia emocji na podstawie mimiki i gestów jest instynktowną i wrodzoną dyspozycją człowieka ewoluującą

¹ Kwintylijan w *Kształceniu mówcy* (ks. I, rozdz. 11 [16–19], wyd. 2, przeł. M. Brożek, Warszawa 2002: De Agostini), odwołując się do greckiej teorii i praktyki chironomii („nauki o wykonywaniu przepisowych gestów rękami”) oraz dzieła Cyserona *O mówcy*, stwierdza: „Nie jest to bowiem po mojej myśli, by ruchy mówcy układały się na podobieństwo tańca, lecz pragnę tylko, aby w chłopcu pozostało coś z tych ćwiczeń cielesnych, odbytych w młodych latach [...] ów dyskretny wdzięk, nabyty w tych latach nauki”.

w spontaniczny sposób. Wąski sposób rozumienia teorii Darwina miał wpływ na spadek zainteresowania gestem pod koniec XIX wieku. Jak zauważa Jolanta Antas, rozważania Brytyjczyka przyczyniły się do obniżenia wartości zachowań cielesnych, w tym gestów, które zaczęto traktować jako „niechlubne dziedzictwo zwierzęcych przodków człowieka” (Antas, 2013: 32).

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

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

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

* * *

Głównym celem niniejszego artykułu jest próba określenia specyfiki gestu tanecznego, a w szczególności specyficznego rodzaju gestu, jakim jest gest metaforyczny, który stanowi istotny element sztuki tańca. Gest metaforyczny w tańcu — podobnie jak większość gestów pozajęzykowych, wizualnych, obrazowych (graficznych) — poprzez pewnego rodzaju niezgodność (nieodpowiedniość, rozbieżność, niespójność, sprzeczność, lecz nie w sensie logicznym) znaczących elementów w swojej strukturze (budowie), takich jak mimika, ruchy dłoni i ramię — jest nośnikiem ukrytych znaczeń i treści symbolicznych. Dzięki temu taniec staje się swoistym retoryczno-perswazyjnym działaniem komunikacyjnym, nabiera także artystycznego (estetycznego) znaczenia.

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

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

Na podstawie semiotycznej analizy gestów tańca w poniższych rozważaniach przyjęta została perspektywa twórcy performatywnych dzieł tanecznych — choreografa, pośrednio też tancerza. Postrzeganie ruchów oraz gestów tancerzy przez widzów, choć jest wysoce interesujące i pouczające, przysparza jednak wielu problemów ze względu na indywidualny charakter interpretacji, na który wpływ mają czynniki kulturowe i społeczne, doświadczenie czy deklaratywna wiedza odbiorcy. Nie znaczy to jednak, że perspektywa choreografa nie rodzi

własnych trudności interpretacyjnych, jest niemniej bardziej użyteczna dla niżej wymienionych badań; choreograf współtworzy z tancerzem znaczenia zaplanowanych i wykonanych gestów — w ten sposób powstaje metaforyczność określonych gestów tańca jako dzieła sztuki. Rozważania nad gestem metaforycznym oparte zostały na materiałach pochodzących z tańca współczesnego ze względu na jego wysoce narracyjny charakter oraz dostępność źródeł. Z zasady taniec współczesny przekazuje jakąś ogólną myśl, ideę, daje widzowi coś do zrozumienia, wywołuje pewne emocje; jego styl zawiera wiele ukrytych znaczeń, choć w innych tańcach, na przykład ludowych czy latynoamerykańskich, zawarty jest również wiele bogatych treści. Tekst utrzymany jest w tradycji tańca jako narracji — pewnego rodzaju artystycznej wielopłaszczyznowej komunikacji, której szczególnego rodzaju narzędzie stanowią gesty metaforyczne.

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

2. CZYM W OGÓLE JEST GEST?

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

- 1) hipoteza języka gestów poprzedzającego mowę (Corballis, 2002, cyt. za: Żywicznyński & Wacewicz, 2015: 237–238), która zakłada, że pierwszym sposobem komunikacji był język gestowy;
- 2) hipoteza gesturalnego protojęzyka głosząca, że przed wyłonieniem się mowy komunikacja polegała na gestach, które funkcjonowały jako pojedyncze znaki bez składni; można wyróżnić dwa rodzaje tej hipotezy:
 - syntetycznego protojęzyka gesturalnego, przyjmująca, że gest odnosi się do jednego słowa,
 - holistycznego protojęzyka gesturalnego, według której gest reprezentuje całą wypowiedź;

- 3) hipoteza gestów i mowy razem (Kendon, 1991, cyt. za: Żywiczyński & Waciewicz, 2015: 237–238) uznająca, że język rozwijał się jednocześnie na poziomie modalności wizualnej oraz głosowej.

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

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

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

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

³ *Słownik języka polskiego PWN*, dostęp: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/gest.html> (29.10.2022).

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

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

3. KLASYFIKACJE GESTÓW

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

- a) gesty deiktyczne (*deictic gestures*), mające funkcję wskazującą, odnoszące się do obiektów znajdujących się blisko mówiącego lub wskazującego;
- b) fizjografy (*physiographic gestures*), które w terminologii polskiej nazywane są ilustratorami, będące gestami obrazującymi to, co wyrażają; do fizjografów zaliczają się również:
 - ikonografy (*iconographic gestures*), które przedstawiają kształt danego przedmiotu, osoby lub relacji przestrzennych,
 - kinetografy (*kinetographic gestures*) ilustrujące czynności ciała;

- c) gesty symboliczne nazywane również emblematycznymi (*symbolic/emblematic gestures*), które ukazują obiekt za pomocą formy obrazowej lub nieobrazowej, która nie ma morfologicznego związku z tym obiektem;
- d) emblematy, będące specyficznymi kulturowo gestami, które mogą występować całkowicie niezależnie w stosunku do mowy.

Gesty deiktyczne mają klarowną, prostą zazwyczaj do odczytania wartość znaczeniową. Celem nadawcy takiego gestu jest najczęściej wskazanie na pewien obiekt, podmiot czy też abstrakcyjną ideę. Gest deiktyczny wykonywany jest najczęściej palcem wskazującym, dłonią, ale też głową, zwróceniem całego ciała lub (rzadko) nogami. Fizjografy mają funkcję obrazowania. Jeden z rodzajów fizjografów, ikonograf, odnosi się swoją fizyczną formą do kształtu danego obiektu, osoby lub całych relacji przestrzennych. Drugim rodzajem gestów fizjograficznych są kinetografy, które obrazują czynności ciała życia codziennego, na przykład chodzenie, gotowanie, sprząatanie. Gesty symboliczne mogą natomiast występować niezależnie od mowy. Nie mają żadnego bezpośredniego związku z obiektem, który reprezentują, rozumienie ich jest ustanawiane na mocy konwencji. Ostatnim rodzajem gestów funkcjonujących bez udziału mowy są emblematy. Są one specyficzne kulturowo, na przykład znak „V” ułożony z palców występuje zazwyczaj jako znak zwycięstwa.

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

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

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

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

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

Kontinuum to otwiera termin „gestykulacja”, który definiowany jest przez badaczy gestów w różny sposób. Same klasyfikacje gestykulacji są odmienne,

choć mają wspólne i powtarzające się elementy, o czym w dalszej części artykułu. Przyjmuje się (analizując powyższą skalę), iż gestykulacja to spontaniczne ruchy rąk występujące podczas mówienia. Gesty osadzone w języku są podobne do gestykulacji, jednak jak zauważają Przemysław Żywicznyński i Sławomir Wacewicz, „wyróżnia je syntagmatyczny związek, w jaki wchodzi ze słowami” (Żywicznyński & Wacewicz, 2015: 240). Są to gesty, które wypełniają pewną lukę w zdaniu, na przykład: „Jedzenie było wyśmienite, jednak muzyka... [gest machnięcia ręką w dół]”. Kolejnym elementem kontinuum jest pantomima, która występuje bez obecności mowy, reprezentując ruchowo pewne dłuższe, złożone sekwencje ruchów i gestów, które obrazują pewne idee, dłuższe wypowiedzi, obiekty czy zdarzenia stanowiące pewną narrację. Ten rodzaj gestów, warto zauważyć, jest najbliższy tańcowi, jednak gesty taneczne są mniej „dosłowne”, a bardziej abstrakcyjne, o mniejszym stopniu mimetyzmu i dokładnego ikonicznego naśladowania struktury znaczenia słów. Emblematy mają podłoże kulturowe, ich charakter jest arbitralny i symboliczny. Mają za zadanie zastępowanie niektórych słów, na przykład kciuk odnoszący się do wyrażenia OK. Co ciekawe, gesty w formie emblematów oraz innych rodzajów występują aktualnie w formie emotikonów stosowanych szeroko przez użytkowników nowych mediów, co bez wątplenia ułatwia wyraz warstwy niewerbalnej w komunikatach tekstowych; pokazuje to również, jak ważna jest gestykulacja czy, ogólniej mówiąc, mowa ciała w komunikacji. Ostatnim elementem kontinuum gestów zaproponowanych przez McNeilla są migi, które odnoszą się do języka migowego. Ich zadaniem jest całkowite zastąpienie mowy. Migi (w kontinuum Kendona ujęte ogólniej jako znaki) stanowią pewien odrębny system znaków, który całkowicie różni się od gestykulacji — pod względem modalności (dominujący zmysł wzroku, a nie słuchu), formy, a nawet lokalizacji w ośrodkach mózgowych.

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

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

Gesty ikoniczne podobne są do fizjografów w terminologii Efrona. Ich funkcją jest przedstawienie wyobrażenia jakiegoś aspektu wypowiedzi, przekazanie uzupełniającej informacji. Jak stwierdza McNeill, ten rodzaj gestów jest „w ścisłym formalnym związku z zawartością semantyczną mowy” (McNeill, 1992, cyt. za: Antas, 2013: 63). Gesty metaforyczne odnoszą się do abstrakcyjnych

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

Antas (odnosząc się do nieopublikowanej pracy dyplomowej Anny Karnej [Karna, 2012]) zwraca uwagę na semiotyczno-kognitywny wymiar klasyfikacji gestów (Antas, 2013: 70), odzwierciedlający poznawczy aspekt formułowania i rozumienia znaku, jakim są gest i ruch. W takich ramach klasyfikacyjnych gesty metaforyczne oraz ikoniczne nabierają szczególnego znaczenia. Pojawia się wówczas trudność interpretacyjna: jak odróżnić złożone gesty metaforyczne od prostych gestów ikonicznych; oba mają funkcję referencyjną i są znaczące, jakkolwiek w różnym stopniu, co jednak jeden z nich czyni metaforycznym gestem? Wyraża się w tym istota rozpatrywanego niniejszym problemu metaforyczności gestów w tańcu jako swoistego komunikatu artystycznego. Dla rozstrzygnięcia tej kwestii konieczna jest w tym miejscu analiza pojęcia „ikona” (*icon*) oraz znaku ikonicznego, jak również określenie specyfiki semiotycznego procesu powstawania znaków w ogóle, a także gestykularnych znaków metaforycznych (stanowiących w efekcie ich wykorzystania swoistą semiozę metaforyczności tańca), które leżą u podstaw przytoczonych powyżej klasyfikacji gestów.

4. SEMIOTYCZNY WYMIAR GESTU

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

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

Użyteczna w tym względzie jest triadyczna koncepcja znaku Charlesa Sandersa Peirce’a (Peirce, 1991). Według niej znak składa się z samego znaku, jego przedmiotu oraz znaczenia, a dokładniej z:

- 1) reprezentamenu, czyli środka przekazu;
- 2) przedmiotu, czyli tego, do czego znak się odnosi;
- 3) interpretantu, czyli docelowego znaczenia, treści, która pojawia się w umyśle odbiorcy znaku.

Te trzy elementy są niezbędne do sklasyfikowania danego obiektu jako znaku. Znak stanowi jedność tego, co jest reprezentowane (przedmiot), jak jest reprezentowane (reprezentamen) oraz jak jest interpretowane (interpretant) (Chandler, 2007: 29). Środek przekazu (reprezentamen, czyli sam znak) jest tym, co stwarza możliwość znaku, lecz sam jeszcze nim nie jest (Buczyńska-Garewicz, 1994: 44). Dopiero interakcja pomiędzy reprezentamenem, przedmiotem oraz interpretantem prowadzi do semiozy, czyli tworzenia, odbierania czy przekazywania znaku. Zatem gest, aby stać się w Peirce’owskim rozumieniu znakiem, musi przejść triadyczny proces symbolizowania, interpretacji na podstawie kontekstu czy konwencji oraz odniesienia do konkretnego obiektu.

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

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

Podział ten wykazuje podobieństwo z przytoczonymi wcześniej typami gestów (deiktyczne, symboliczne, fizjografy) w klasyfikacji Efrona, co daje możliwość stosowania Peirce'owskiego modelu znaku do semiotycznych analiz gestów w tańcu; konieczne jest przy tym uwzględnienie kontekstu emocji, które towarzyszą gestom w ich znakowej funkcji. Paul Ekman i Wallace V. Friesen podjęli próbę analizy zjawiska przejścia od gestów czy mimiki twarzy, które traktowali jako oznakę stanu emocjonalnego podmiotu, do znaków o charakterze semiotycznym. Proces ten ujęli w trzech zasadach kodowania niewerbalnego⁴, które wyglądają następująco (Ekman & Friesen, 1969):

kodowanie samoistne → kodowanie ikoniczne → kodowanie arbitralne

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

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

- 1) emblematy (*emblems*),
- 2) ilustratory (*illustrators*),
- 3) regulatory (*regulators*),

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

- 4) wskaźniki emocji (*affect displays*),
- 5) zachowania adaptacyjne (*adaptors*).

Jak już wcześniej wspomniano, gesty w postaci emblematów odpowiadają konkretnym słowom. Są wyuczone i należą do pewnego rodzaju proceduralnej wiedzy kulturowej — mają więc arbitralny charakter. Niektóre z nich powstają w oparciu o ikoniczność, będąc wtedy bardziej uniwersalnymi, rozpoznawanymi przez różne społeczności (Antas, 2013: 46). Ilustratory mają z kolei charakter ikoniczny, odzwierciedlając wypowiedziane słowa. Regulatory wspomagają komunikację, czego przykładem są takie gesty jak: podnoszenie brwi, przechylenie głowy przy przyswajaniu słów rozmówcy czy przytakiwanie jako objaw zrozumienia. Wskaźniki emocji to rodzaj gestów oraz ruchów ciała, które wskazują na emocjonalny stan podmiotu. Objawia się on za pomocą nie tylko gestów (na przykład tych gwałtownych), ale i mimiki twarzy, prozodii oraz pozycji całego ciała. Zachowania adaptacyjne są ruchami nieświadomymi, które jak sama nazwa wskazuje, pozwalają adaptować się do konkretnej sytuacji komunikacyjnej. Wszystkie z tych kinezycznych ekspresji ciała w postaci gestów, w różnym stopniu powiązanych z emocjami, poddają się semiotycznej analizie, która ułatwia zrozumienie ich znaczenia — od mniej do bardziej konwencjonalnego i symbolicznego.

5. GEST A RUCH TANECZNY

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

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

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

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

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

Znaczące gesty artystyczne mają swoje miejsce i czas, rozgrywają się w określonej przestrzeni. Miejscem charakterystycznym dla gestu artystycznego jest scena działań artystycznych. Sceniczny gest, jako pojęcie bardziej techniczne, omawiane jest przez Wandę Szczukę. Według autorki gest sceniczny podzielić można na: (1) gesty konwencjonalne, nawiązujące do pewnej konwencji scenicznej, tanecznej i historycznej (na przykład ukłon) oraz (2) gesty charakterystyczne, które mogą te konwencje „łamać, lekceważyć lub nawet deformować”

(Szcuka, 1970: 52). Z kolei zdaniem Beaty Waligórskiej-Olejniczak gest sceniczny stanowi pewien instrument interpretacji pozwalający na rozszyfrowanie ukrytego sensu dzieła. Widz, oglądając taniec, koncentruje się na analizie warstwy gestowej, dzięki czemu może przekroczyć „próg doraźności, sięgnąć «nieuchwytną treść wabiącego ku sobie istnienia», uruchamianej dzięki własnej aktywności intelektualnej” (Waligórska-Olejniczak, 2009: 102). Sceniczny gest może być również, co najważniejsze dla niniejszych rozważań, narzędziem kreującym warstwę metaforyczną danego spektaklu tanecznego, która stworzona jest przez autora, zaś dekodowana przez odbiorcę w trakcie percypowania dzieła (Waligórska-Olejniczak, 2009: 111). Gesty traktowane są jako składowe „sensy” dzieła tanecznego, jak również jako pewien środek do odkodowania ukrytych sensów metaforycznych. Jak pisze Waligórska-Olejniczak: „Szeroko rozumiany sceniczny gest, łącząc w sobie cielesność i duchowość, może zatem jawić się jako metafora całości, pomost między bytem a niebytem, ekspresją tego, co określone i nieokreślone” (Waligórska-Olejniczak, 2009: 116). Gest sceniczny jest ważnym narzędziem do przekazywania znaczeń i sensów scenicznego dzieła artystycznego, jakim jest taniec, tych rozumianych bezpośrednio oraz tych niejawnych, ukrytych — metaforycznych znaczeń.

Powyższe opisy różnych rodzajów gestów w tańcu odnoszą się do ogólnych ich funkcji: komunikacyjnej, ekspresyjnej, estetycznej. W kontekście rozważań nad gestem metaforycznym należałoby dodać dodatkowo dwie równie ważne funkcje gestu artystycznego: deiktyczną i referencyjną. Funkcja deiktyczna sprowadza się do wskazywania przez tancerza na fizyczne obiekty lub inne podmioty — w tym na siebie samego — jak również na obiekty (w szerokim znaczeniu) w przestrzeni wyobraźniowej; w tym przypadku gesty mają charakter *stricte* metaforyczny. Funkcja referencyjna odsyła do pewnych obiektów czy podmiotów w przestrzeni mentalnej (Fauconnier, 1985), również przyjmując metaforyczny charakter, wykraczając poza „tu i teraz”.

Aby kontynuować rozważania na temat natury gestu metaforycznego w tańcu, konieczne jest zastanowienie się, czym w ogóle różni się ruch od gestu tanecznego. Jedną z klasycznych definicji tańca brzmi: „rodzaj sztuki polegający na usystematyzowanych ruchach i gestach, powiązanych rytmicznie z towarzyszącą im muzyką” (*Encyklopedia powszechna PWN*, 1976: 404). Jak widać pojęcie gestu i ruchu w tańcu, na poziomie definicji, jest rozdzielane. W literaturze przedmiotu gest i ruch w kontekście tańca używane są na ogół zamiennie. Należy zastanowić się bliżej, jaki charakter przyjmują oba te elementy.

Gest taneczny jest, jak zauważono powyżej, specyficznym rodzajem znaku. Znak ten posiada dwie przenikające się warstwy: znaczeniową i estetyczną. Oprócz tego, że gest ten odnosi się do pewnego obiektu, czynności czy idei, niesie też ze sobą dodatkowe (a dla niektórych interpretacji kluczowe) znaczenie: znaczenie estetyczne. Postrzegany jest na ogół jako atrakcyjny wizualnie bądź niespełniający tego kryterium („brzydki” gest też jest estetycznie

określony), czyli jako znak zdolny wywoływać u widza określone emocje, ale także od tej strony neutralny. Interpretacja widza jest na tyle złożonym zagadnieniem, że (jak wspomniano na początku artykułu) nie jest podejmowana w niniejszych rozważaniach. Punkt wyjścia stanowi zatem perspektywa twórcy tańca: choreografa. Komponując choreografię przy użyciu repertuaru rozlicznych gestów, ma on dwie intencje (referencyjne funkcje wyrażania) gestu: znaczeniową i estetyczną. W kontekście analiz teorii gestycznych przedstawionych w pierwszej części artykułu (par. 2) znaczący artystycznie gest w tańcu jest ruchem bardziej zintensyfikowanym i znaczącym niż sam ruch. Charakteryzuje go pewna izolacja i wyróżnienie w stosunku do innych (naturalnych, nieznaczących) gestów; jego zadaniem jest ekspozycja pewnej myśli czy idei, którą choreograf chce przekazać. Pod względem fizycznym gest taki jest zazwyczaj krótszy niż inne gesty, zaś pod względem znaczeniowym jego granice wydają się „ostrzejsze”, a sam gest staje się bardziej wyrazisty znaczeniowo. Czy jednak całkowicie można oddzielić ruch od gestu tanecznego? Uwaga poczyniona przez Susanne K. Langer, iż: „Każdy ruch taneczny jest gestem” (Langer, 1983: 28), sugeruje wprawdzie, że rozróżnienie (wydzielenie) takie nie byłoby możliwe, niemniej na podstawie głębszej analizy gestów i ruchów w tańcu — artystyczny gest znaczący w tańcu jest intencjonalnym tworem ze strony choreografa — można stwierdzić, że każdy gest jest ruchem, natomiast nie każdy ruch jest gestem. Gest jest elementem składowym ruchu, jego częścią; mówiąc metaforycznie, jest jak akcent położony na dane słowo w płynnej mowie, bez czego ta nie odniosłaby swojego efektu. Gest pomaga w wyraźnej realizacji ruchu tanecznego. Ruch jest zatem elementem łączącym (spajającym) gesty, które mają na celu podkreślenie określonych intencji choreografa; w tej właśnie wzajemnej relacji (części i całości) realizuje się metaforyczna funkcja gestu tanecznego.

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

Na istotną własność metaforycznego gestu w tańcu, w szczególności w baletcie, zwraca uwagę Henryk Tomaszewski, mówiąc o specyficznym „wypoetyzowaniu” gestu, który w intencji tancerza i choreografa ma odnosić się symbolicznie do czegoś ogólniejszego niż własności samego ruchu. Metaforyka gestu i ruchu nadaje tańcu wyjątkowego charakteru sztuki symbolicznej, który

odróżnia ją od bardziej dosłownej, chociaż też znakowej, pantomimy czy dramatu scenicznego⁵. Metaforyczność gestu tanecznego wynika, na co wskazują uwagi twórców tańca, ze starannie zaplanowanej choreograficznie scenicznej realizacji dzieła artystycznego, jakim jest taniec; gest znaczący jest jednym z wielu znaków w tańcu-komunikacji, bez których nie da się osiągnąć artystycznej strony tańca. Wskazuje to na potrzebę analiz sposobów — tak samego myślenia, jak i działania — za pomocą jakich choreograf konstruuje taniec, by uzyskać zamierzony efekt estetyczny i znaczeniowy, w tym właśnie metaforyczny.

6. TANIEC JAKO WIELOPŁASZCZYZNOWE DZIEŁO SZTUKI

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

- 1) mimika,
- 2) ruch,
- 3) gest (pewnej części ciała),
- 4) całe ciało,
- 5) „jedno ciało”,
- 6) ciało w relacji do innych ciał (proksemika),
- 7) ciało w relacji do przestrzeni (proksemika),
- 8) relacje czasowe (chronemika).

W powyższej klasyfikacji mimikę odróżnia się od gestu ze względu na jego wysoce fizyczny (cielesny) charakter w tańcu. Mimika twarzy jest elementem znaczącym, jednak czasem występuje również odrębnie, bez udziału gestów rąk czy innych części ciała. Można również postrzegać taniec jako ruch całego ciała, holistycznie obejmując je jako poruszającą się bryłę. Widz może także widzieć

⁵ Fragment wywiadu Jana Berskiego z Henrykiem Tomaszewskim zatytułowanego „Omiijając słowo”: „Żeby naświetlić sprawę trochę od mojej strony, posłużę się przykładem. Jeśli ktoś chciał w pantomimie przedstawić postać kelnera, to żeby nie wiem jak go knocił, widz odbierze go zawsze jako kelnera. Natomiast w balecie postać kelnera będzie zawsze tancerzem, który pokazuje tę postać środkami baletowymi i przyznając, że nie bardzo potrafię identyfikować jej z rzeczywistym kelnerem. W balecie będzie on zawsze metaforą kelnera, będzie zawsze postacią wypoetyzowaną. Oczywiście, poetyzowanie jest ogromną zasługą baletu, nie budzi to we mnie najmniejszych wątpliwości i zgódźmy się, że baletowa poezja nadaje zawsze rzeczywistej, codziennej, zwykłej postaci charakter metafory, symbolu, przez co będę ją zupełnie inaczej odbierał niż tę samą postać w teatrze dramatycznym” (dostęp: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/131088/omijajac-slowo> [29.11.2022]).

kilka ciał tancerzy poruszających się na scenie, które w wyniku zastosowania różnych zabiegów choreograficznych stają się „jednym ciałem”. Duże znaczenie dla interpretacji tańca mogą mieć również zależności chronemiczne i proksemiczne (Hall, 1976), będące korelacjami czasowo-przestrzennymi poruszających się ciał tancerzy w stosunku do sceny i czasu trwania tańca. Jak już wcześniej wspomniano, ruch jako jeden z podstawowych elementów tańca charakteryzuje się większą złożonością i sekwencyjnością niż sam gest. W praktyce choreografów i tancerzy można zauważyć dwa rodzaje ruchów i gestów tanecznych. Można je nazwać znaczącymi oraz nieznaczącymi ze względu na ich powiązanie z jednej strony z tancerzem i choreografem, z drugiej zaś z widzem. Każdy gest oraz ruch mogą mieć dla widza i artysty pewne znaczenie, z perspektywy choreografa wygląda to jednak, na co warto zwrócić uwagę, nieco inaczej. W przypadku tańca znaczące ruch i gest dzielą się na trzy rodzaje: symboliczne, ikoniczne (mimiczne) oraz metaforyczne. Ruch znaczący można inaczej jeszcze nazwać intencjonalnym. Intencjonalność można rozumieć tutaj w zawężonym znaczeniu: jako znaczeniową (symboliczną) celowość ruchu. Znaczące ruch i gest mogą bowiem przybierać formę symbolu — uwarunkowanego kulturowo, ale i samoistnie (niejako od wewnątrz, w sensie dosłownym, „tanecznie”), bazując na pewnej nomenklaturze, czyli tradycji i terminologii tańca. Mogą też być pewnym symbolem na podstawie libretta, wiedzy ogólnej na temat tańców narodowych czy klasycznych. Ruchy lub gesty mimetyczne czy też ikoniczne, to takie gesty, które swoją formą przypominają pewne obiekty, czynności, podmioty z życia codziennego. Forma takiego znaczącego gestu będzie pojawiać się także w pantomimie, chociaż ma wówczas (na co wskazał Tomaszewski) niższy poziom ogólności. Ruchy znaczące metaforyczne będą natomiast odnosić się do pewnych abstrakcyjnych pojęć. Nie będą one dosłownie odnosić się do czegoś (tak jak w przypadku gestów ikonicznych), lecz na podstawie pewnych dystynktywnych cech pochodzących z domeny źródłowej danego gestu tanecznego (takich jego elementów jak mimika czy układ dłoni i ramion) odsyłać będą pośrednio do abstrakcyjnych idei.

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

Nieznaczące ruchy, które można nazwać w analizowanym tu kontekście nieintencjonalnymi⁶, powstają również podczas praktyki tanecznej, którą jest

⁶Tak jak wspomniano na początku paragrafu, kwestię intencjonalności oraz nieintencjonalności rozpatruję tutaj w kontekście intencji nadawania konkretnego znaczenia dla ruchu lub

improwizacja⁷. W spontanicznej improwizacji tanecznej, bez narzuconego tematu czy instrukcji, ruch sam w sobie jest celem (w sensie fizycznym), natomiast nie ma on konkretnego celu znaczeniowego. Dla tancerza jest on nieznaczący czy nieintencjonalny w tym sensie, że ten nie planuje go wcześniej, wykonuje go spontanicznie, a jego geneza i forma są prerefleksyjne.

Improwizacja jest też często wspierana poprzez metaforyczne instrukcje choreografa⁸. Taka praktyka wykorzystywana jest między innymi w języku ruchu Gaga (Zarębska, 2022) czy technice *body-mind centering*. W tych rodzajach pracy z ciałem odchodzi się od nieintencjonalnej znaczeniowości ruchu. Instrukcje (na przykład „poruszaj się, jakby twój kręgosłup był wężem”, „jesteś rozgotowanym spaghetti”, „poczuj jak twoje stawy biodrowe wypełnia oliwa”) wskazują na pewną jakość, jakiej tancerz ma poszukiwać w ruchach. Wygenerowanie określonej jakości ruchu sprawia, że staje się on intencjonalny znaczeniowo. Motywacją wykonywania takich kierowanych instrukcjami ruchów czy gestów jest dla tancerza osiągnięcie pewnego waloru estetycznego tańca, spontaniczna realizacja pewnej idei, koncepcji, przekroczenie pewnych granic czy samopoznanie. Ten improwizowany ruch wyłoniony w procesie tworzenia choreografii (jak w przypadku praktyki Gaga), zaprezentowany na scenie, staje się ruchem znaczącym, tworzonym (czasem nieświadomie) na podstawie różnych elementów. Elementy te dobrze obrazuje rozróżnienie poziomów semiotycznych w tańcu zaproponowane przez Ancę Giurchescu:

- 1) głęboki poziom transkulturowy związany z psychosomatycznym postrzeganiem siebie (emocje, uczucia, nastroje, intencje);
- 2) poziom koncepcyjny, który odnosi się do zdobytej wiedzy o tańcu;
- 3) poziom rytualny, gdzie taniec ma znaczenie symboliczne i metaforyczne;
- 4) poziom interakcji społecznych, na którym to poziomie taniec odzwierciedla pozycję ludzi w społeczeństwie i zawiera odniesienia do płci, pokrewieństwa, statusu społecznego, wieku;
- 5) poziom artystyczny, na którym taniec jest traktowany jako występ rozrywkowy dla publiczności (Giurchescu, 2001: 112).

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

gestu. Nie ulega wątpliwości, że taniec jest intencjonalny w rozumieniu intencji wykonywania ruchu samego w sobie.

⁷ Mowa tutaj o specyficznych momentach w improwizacji, nazywanych przez Lynne Blom i Tarin Champlin (Blom & Champlin, 1988) „momentami ruchu”.

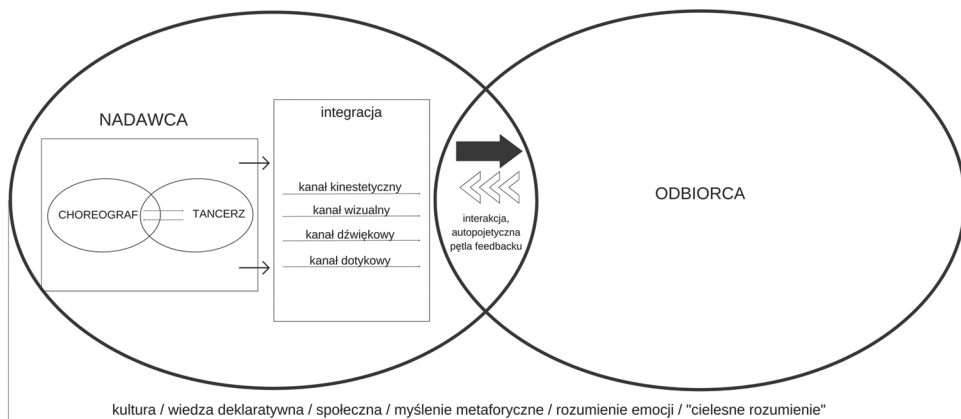
⁸ Więcej o cielesnym i ruchowym podłożu metafor oraz metaforycznych instrukcji choreografów zob. Zarębska, 2019.

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

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

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

Poniższy rysunek 1 prezentuje propozycję modelu komunikacji w tańcu, uwzględniając proces tworzenia oraz komunikowania ruchu i gestu. Model ten inspirowany jest klasycznym modelem komunikacji Wilbura Schramma (Schramm, 1954) oraz modelem orkiestralnym Yvesa Winkina (Winkin, 2003).



Rysunek 1. Model komunikacji w tańcu. Opracowanie własne.

W spektaklu tanecznym można wyróżnić kilka podmiotów: choreografa, który jest pomysłodawcą spektaklu, tancerza, który zazwyczaj cielesnie reprezentuje wizję choreografa (choć trudno go nazwać jedynie odtwórcą) oraz odbiorcę spektaklu — widza, który odbiera finalny, multimodalny komunikat. W tle zawarte są pola doświadczeniowe — choreografa, tancerza oraz widza, które w mniejszym lub większym stopniu są współdzielone (Schramm, 1960). Im bardziej podobne podstawy doświadczeniowe u wszystkich podmiotów, tym trafniej odbierany komunikat. W podstawie doświadczeniowej możemy zawrzeć takie elementy jak: wiedza kulturowa, społeczna, deklaracyjna, myślenie metaforyczne, rozumienie emocji, ucieleśnienie. Zarówno pomiędzy choreografem a tancerzem, jak i między tancerzem a widzem komunikaty są kierowane poprzez wspomniane wcześniej kanały: kinestetyczny, wizualny, dźwiękowy czy dotykowy, których kody i znaki wzajemnie się przenikają. Kanały te tworzą nazywany w modelu orkiestralnym filar zwany integracją. Strzałki symbolizują kodowanie i dekodowanie cielesnych komunikatów, natomiast ważnym elementem dodatkowym w komunikacji tanecznej będzie interakcja pomiędzy choreografem a tancerzem, a następnie widzem. Ciekawym rodzajem takiej interakcji jest autopojetyczna pętla feedbacku zaproponowana przez Erikę Fischer-Lichte (Fazan, 2018). Polega ona na dynamicznej, samozwrotnej relacji generującej się samoistnie podczas współdzielonej cielesno-wzrokowej komunikacji choreograf–tancerz czy tancerz–widz. A więc sama cielesno-wzrokowa relacja bierze udział w dynamicznym tworzeniu znaczeń. Zaproponowany model komunikacji nie jest zatem jednostronny. Najwięcej sprzężeń zwrotnych zachodzi podczas komunikacji choreograf–tancerz, gdzie oprócz reprezentacji ruchowych pojawiają się także zwykłe komunikaty werbalne opisujące ruch i jego znaczenie, natomiast podczas spektaklu istotne są reakcje, sam wzrok czy nawet obecność widza⁹.

W komunikacji tanecznego spektaklu niektóre elementy są bardziej oczywiste i silniejsze niż inne. Szczególnie istotne dla praktykujących¹⁰ i publiczności są emocje, a także indywidualność tancerzy oraz sposób, w jaki taniec odzwierciedla ich osobowość. Najbardziej powszechnym zdaje się aspekt artystyczny, jednak coraz częściej taniec używany jest również do wyrażania rozmaitych idei czy światopoglądu. Niewątpliwie bardzo ważnym elementem składowym komunikacji tańca w tym kontekście jest stosowanie metaforyki, która oprócz umożliwienia wyrażania przez ruch abstrakcyjnych idei nadaje tańcowi wysoce artystyczny charakter.

⁹ O cielesnej współobecności w procesie postrzegania (procesie widzenia) ruchu pisał Merleau-Ponty w *Oko i umysł. Szkice o malarstwie* (1996).

¹⁰ Więcej o funkcjonowaniu emocji w praktyce tańca zob. Zarębska, 2022.

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

Rozważania na temat gestu *stricte* metaforycznego przypisuje się McNeillowi (McNeill, 1992), który traktował gesty metaforyczne jako znaki procesów umysłowych. Jak zauważają badacze gestów Alan Cienki i Cornelia Müller (Cienki & Müller, 2008), zagadnienie gestów metaforycznych pojawiło się jednak wcześniej u Wilhelma Maximiliana Wunda, który określał je jako gesty symboliczne.

Największy problem przysparza badaczom gestów odróżnienie gestów metaforycznych od ikonicznych ze względu na ich podobne podłoże. McNeill odróżnia ikony gestualne od gestualnych metafor. Jak zauważa Antas, McNeill twierdzi, że gesty metaforyczne służą do wyrażania abstrakcyjnych treści, „rysując” idee rzeczy, a nie same rzeczy, jak w przypadku gestów ikonicznych, które obrazują obiekty (Antas, 1996: 83). Sam McNeill faktycznie zaczął po jakimś czasie w inny sposób odnosić się do tego rozróżnienia. Według autora gesty metaforyczne również obejmują komponent ikoniczny, ponieważ nadają konkretną mentalną formę konstruktom. Jak pisze Antas:

To, czy gest ostatecznie zaliczymy do kategorii ikonicznych, czy metaforycznych, zależy od referenta, a nie od formy gestu (np. trzymanie w rękach obiektu potraktujemy jako znak ikoniczny, jeśli obiekt ten reprezentuje konkretny przedmiot, a jako znak metaforyczny, jeśli przedstawia on koncept umysłowy. Sam gest w obu przypadkach będzie wyglądał identycznie, ale o interpretacji decyduje kontekst) (Antas 2013: 64).

Podobne rozważania na temat gestu metaforycznego prowadzą również Cienki i Müller. Wyróżniają oni w swojej klasyfikacji gesty referencyjne (*referential gestures*), które odsyłać mogą do czegoś zarówno konkretnego, jak i do abstrakcyjnego (Cienki & Müller, 2008: 8). Zatem tym, co zaważy o uznaniu gestu jako metaforycznego czy ikonicznie referencyjnego, jest ikoniczna reprezentacja pewnego obiektu, czynności czy relacji, aby dosłownie ją przedstawić lub przy jej użyciu przedstawić coś innego, abstrakcyjnego.

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

gdzie gesty metaforyczne tworzą dwa elementy: bazę (*base*) oraz referent (*referent*). Baza stanowi fizyczną (cielesną), gestywną warstwę ikonyczną, natomiast referent to obiekt, idea, działanie abstrakcyjne, które poprzez tę bazę jest reprezentowane i metaforycznie przedstawiane w wytworzonym geście.

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

Oprócz dynamiczności procesu rozumienia i tworzenia gestów metaforycznych kluczowym elementem jest osiągnięcie pewnej niezgodności (niespójności, nieodpowiedniości, sprzeczności) w obrębie gestykułarnej metafory. To właśnie owa niezgodność (niewspółmierność elementów, złamanie konwencji w obrębie tradycji) powoduje wywołanie metaforycznego znaczenia gestu. Do analiz tej ważnej własności metafor tanecznych możliwe jest wykorzystanie koncepcji i badań nad metaforami wizualnymi, zwłaszcza metaforycznymi komunikatami wizualnymi, jakimi są reklamy. W swojej procedurze identyfikacji metafor wizualnych Ester Šorm i Gerard J. Steen (Šorm & Steen, 2018) taką niezgodność (*incongruence*) dzielą na dwa rodzaje: niezgodność z tematem (*topic-incongruity*) oraz niezgodność własności (*property-incongruity*). Choć

procedura Šorm i Steena wykorzystywana jest do analizy metafor obrazów statycznych, stosować ją można także do obrazów dynamicznych, jakimi są gesty metaforyczne w tańcu, a dokładniej mówiąc, do ich graficznej prezentacji. Niezgodność (niespójność) z tematem może odnosić się w przypadku tanecznego gestu metaforycznego do kontekstu muzycznego, scenografii czy kontekstu danej sceny spektaklu. Niezgodność własności będzie z kolei nawiązywać do standardowych konwencji typowych gestów w tańcu. Na przykład złamanie konwencji standardowego gestu wskazującego (wyciągnięcie prostej ręki z palcem wskazującym) poprzez skrócenie ruchu osiąganego dzięki zgięciu ręki czy odwróceniu głowy w innym kierunku, niesie za sobą nowe znaczenie takiego gestu; dodatkowo zyskuje on kolejne znaczenie, gdy jest interpretowany w kontekście muzyki czy innych, poprzedzających go gestów. Dzięki znajomości domeny źródłowej, którą stanowią różnorodne gesty życia codziennego (gesty ikoniczne, pantomimiczne, kohezywne itd.), oraz wytworzeniu, a także rozpoznaniu ich niespójności (rozbieżności, kontrastu) możliwe staje się zbudowanie metaforycznego znaczenia. W taki sposób choreograf tworzy metaforyczny gest i komunikuje go na skutek owej metaforycznej konceptualizacji tego, co ogólne, przez to, co szczegółowe. Opisywany tutaj warunek niezgodności w strukturze i rozumieniu gestu metaforycznego nawiązuje do teorii napięcia zaproponowanej przez Douglasa Berggrena, według której „różnica między desygnatami dowolnej metafory musi być taka, aby dosłowna lub jednoznaczna interpretacja ich połączenia prowadziła do absurdu”¹¹ (Berggren, 1962: 239). Teoria Berggrena, określana również teorią kontrowersji, wydaje się wyjaśniać funkcjonowanie gestów metaforycznych w tańcu. Według jej autora osiągnięte niespójność, sprzeczność czy też anomalia prowadzą do napięcia między domenami skonstruowanej metafory, które wymaga ostatecznie rozwiązania. Można powiedzieć, że w przypadku metaforycznego gestu tanecznego (podobnie jak w każdej twórczej metaforze wizualnej, o czym mówi koncepcja Šorm i Steena) istnieje pewna twórcza interakcja pomiędzy dwoma perspektywami, z których można interpretować domeny metafory. Od tej interakcji zależy szczególne znaczenie gestu tanecznego, powstające dzięki metaforycznej konceptualizacji.

8. GEST METAFORYCZNY W TAŃCU NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH DZIEŁ TANECZNYCH

Gest metaforyczny jest szczególnego rodzaju ruchem stosowanym często między innymi przez twórców tańca współczesnego, z założenia zrywającego ze sztywnymi ramami techniki tańca klasycznego, jak również nastawionego na tworzenie nowych znaczeń ruchu. Jak wspomniano wcześniej (par. 7), gesty

¹¹ Cytaty obcojęzyczne, jeśli nie zaznaczono inaczej, w przekładzie autorki.

taneczne, a co za tym idzie, metaforyczne, nie są odrębnym elementem tańca — stanowią wzmocnienie, wyeksponowanie i zintensyfikowanie artykulacji danego ruchu tanecznego, które mają na celu wywołanie pewnego estetycznego oraz znaczeniowego wrażenia u odbiorcy. Gest metaforyczny w tańcu charakteryzuje się, najogólniej mówiąc, izolacją, wyróżnieniem i niezgodnością (niespójnością) elementów (cech) ruchowych różnych elementów ciała, a w szczególności dłoni, ramion oraz twarzy w obrębie ruchu całego ciała tancerza i ich relacji z otoczeniem (sceną). Metaforyczność tańca — efekt współpracy choreografa i tancerza tworzących taniec jako swoiste dzieło artystyczne o funkcjach komunikacyjnych — jest rodzajem semiozy dającym się analizować w ramach teorii semiotycznych. Kwestia metaforyczności tańca poruszana jest w pracach badacza tańca Ivora Hagendoorna (Hagendoorn, 2003; Hagendoorn, 2010), który bada neurologiczne podłoże mechanizmów tworzenia i odbierania tańca, odnosząc się do wyników badań w dziedzinie neuroestetyki. Według jej pionierów, Vilayanura Ramachandrana i Williama Hirsteina (Ramachandran & Hirstein, 1999), jedną z ośmiu zasad stosowanych w tworzeniu sztuki, by stymulować obszary mózgu związane z percepcją wzrokową i wrażeniami estetycznymi widza, jest stosowanie metafor. Mózg „lubi” wykrywać znaczeniowe powiązania pomiędzy pozornie sprzecznymi ze sobą elementami. Hagendoorn zwraca uwagę, że podczas tworzenia choreografii, twórca skupia się na przewidzeniu i zaprojektowaniu estetycznych oraz percepcyjnych skutków kreowanych ruchów i gestów (Hagendoorn, 2003: 10). Stosując narzędzie metaforycznych gestów, choreograf jest w stanie uwypuklić pewne aspekty komunikacji tańca, na które chce zwrócić uwagę widza. Pomocna w tej kwestii jest nomenklatura jakości ruchu przyjęta przez Rudolfa Labana (Laban, 1950) z nadrzędnym podziałem na wysiłek (*effort*), przepływ (*flow*), czas (*time*), ciężar (*weight*), przestrzeń (*space*). Jakości ruchu wymieniane przez Labana dzielą się ze względu na:

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

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

Poniżej omówione zostaną przykłady wybranych gestów metaforycznych obecnych w klasycznych dziełach tańców współczesnych — różnych interpretacjach *Święta wiosny* stworzonych przez Wacława Niżyńskiego do muzyki Igora Strawińskiego oraz w spektaklach Piny Bausch. Do analizy tych przykładów zastosowany zostanie, w pierwszej kolejności, schemat przyjęty przez Załazińską (Załazińska, 2001), która przytacza eksperyment Cienkiego (1998), który badał gesty metaforyczne określenia „uczciwości” i „nieuczciwości” z podziałem na:

ręce, układ, pozycję, miejsce oraz ruch wzbogacony o terminologię z anatomii funkcjonalnej. W drugiej zaś kolejności wykorzystana zostanie do analizy ważna (stosowana do badań metafory wizualnej) kategoria niezgodności (niedopasowania) w obrębie struktury metafory gestykularnej.

Przykład 1

Święto wiosny — Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

Gest 1



Rysunek 2. Gest metaforyczny w spektaklu *Święto wiosny* w wykonaniu Tanztheater Wuppertal Pina Bausch¹².

- *ręka*: prawa ręka uniesiona na poziomie powyżej 90 stopni w stosunku do centrum ciała, lewa swobodnie opada przy ciele
- *bark*: prawy bark uniesiony w górę
- *dłoń*: prawa dłoń skierowana w dół, palce od wskazującego do małego złączone, kciuk odizolowany od reszty palców, lewa dłoń swobodnie przy ciele
- *układ*: prawa ręka — gest wskazujący, lewa — skierowana w dół przy ciele
- *pozycja*: palce złączone swobodnie, dłoń skierowana w dół
- *miejsce*: peryferie
- *ruch*: ukierunkowany, swobodny, lekki (wg klasyfikacji Labana), ruch ręki wyprowadzany jest z dołu ku górze, ręka przez cały czas jest wyprostowana
- *niezgodność*: dłoń nie jest przedłużeniem kierunku ruchu wskazującego ręki, lecz go zaburza

Ciężar ruchu skupiony jest na prawej stronie ciała, choć sam środek ciężkości pozostawiony jest pośrodku ciała tancerek. Domeną źródłową tego gestu jest klasyczny ruch deiktyczny wskazywania palcem na wyprostowanej dłoni. Jest on zazwyczaj szybki, a jego amplituda¹³ jest mała — ruch można nazwać

¹² Dostęp: https://www.youtube.com/watch?v=62W_o841t9Y (7.01.2023).

¹³ Amplitudę ruchu w choreografii można rozumieć jako zakres przestrzenny wykonywanego ruchu oraz jego wahania — od ruchów szerokich, rozpostartych do wąskich, krótkich.

„szpiczastym”. Gest wykonany przez tancerki Tanztheater Wuppertal Pina Bausch wykazuje pewną sprzeczność (niezgodność) z naturalnym gestem deiktycznym. Amplituda ruchu jest o wiele większa — ruch rozpoczyna się od zwisającej wzdłuż ciała ręki i podąża po półkolu. Według klasyfikacji Labana ogólnie można go opisać jako ukierunkowany (a zarazem nieukierunkowany przez załamanie dłoni), swobodny, lekki. Najbardziej dystynktywnym, a zarówno niezgodnym elementem są dłonie tancerek wyraźnie skierowane w dół. Konstrukcję tej metafory wyjaśnić można za pomocą specjalnego rodzaju metafor orientacyjnych, które w swojej klasyfikacji wprowadzili Lakoff i Johnson (Lakoff & Johnson, 2010: 44–50). Schemat GÓRA–DÓŁ, odnosząc się do cielesnych doświadczeń codziennego życia, nawiązywać może do pewnych opozycji tego, co pozytywne i negatywne, dobra i zła, radości i smutku. Analizując zatem gest wykonany przez tancerki, wyróżnić można drugi poziom niezgodności (niespójności) na poziomie metafory GÓRA–DÓŁ. Ruch ręki wraz z całym ciałem unosi się ku górze, dłoń natomiast znacząco skierowana jest w dół. Istotny jest tu układ głowy — wzrok tancerek nie podąża naturalnie za ruchem ręki, lecz skierowany jest na nią jakby „z góry”, tworząc dodatkowy poziom niedopasowania. Ten metaforyczny gest nabiera dodatkowego znaczenia, gdy uwzględnimy, że w przestrzeni, na którą wskazuje gest tancerek, pojawiają się i znikają tancerze. Istotny jest tu również gest kolejny — mocne i szybkie ściągnięcie łokcia, niejako wbicie go w brzuch przy zastosowaniu kontrakcji (zamknięcie ciała) nazywanej w klasyfikacji Labana cięciem lub uderzeniem (Newlove & Dalby, 2011) oraz chowania głowy (Rysunek 3). Ten gest uwidacznia mocny kontrast względem poprzedniego, a w interpretacji według klasyfikacji Labana, będzie ukierunkowany, silny/ciężki, nagły i ograniczony.

Gest 2



Rysunek 3. Gest metaforyczny w spektaklu *Święto wiosny* w wykonaniu Tanztheater Wuppertal Pina Bausch¹⁴.

¹⁴ Dostęp: https://www.youtube.com/watch?v=62W_o841t9Y (7.01.2023).

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

Przykład 2

*Kontakthof*¹⁵ — Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

Gest 1



Rysunek 4. Gest metaforyczny w spektaklu *Kontakthof* — Tanztheater Wuppertal Pina Bausch¹⁶.

- *ręka*: obie ręce zgięte w łokciach
- *dłoń*: obie dłonie w swobodnym, naturalnym ułożeniu dotykają głowy, palce związane, skierowane do góry
- *układ*: ręce prawa i lewa trzymające głowę
- *pozycja*: symetryczna, łokcie zgięte, skierowane na zewnątrz
- *miejsce*: centrum
- *ruch*: ukierunkowany, ciągły, swobodny; ruch rąk prowadzony jest delikatnie z dołu ku górze, zatrzymuje się na głowie
- *niezgodność*: „pokerowa” mimika twarzy nieadekwatna do gestu zakłopotania

¹⁵ „«Kontakthof» można rozumieć jako «miejsce spotkań». Scenerią spektaklu jest sala taneczna, na której grupa mężczyzn ubranych w luźne garnitury oraz kobiet w tanich sukienkach koktajlowych desperacko próbuje okazać sobie nawzajem czułość, podejmując sarkastyczną grę w zdeformowanym świecie towarzyskich relacji. [...] Bohaterowie to ludzie przygotowujący się na spotkanie — dopasowujący swoje osobowości i stroje, mając nadzieję na romans. Sala taneczna jest trafną metaforą Bausch dla sposobu, w jaki ludzie starają się zadowolić innych i zaspokoić ich najskrytsze pragnienia” (recenzja Nancy T. Lu, *The China Post*, marzec 2001, dostęp: <https://www.spotkaniakultur.com/pl/node/3318> [7.01.2023]).

¹⁶ Dostęp: <https://www.youtube.com/watch?v=EADJ3XbUoK8> (7.01.2023).

Gest wykonany przez tancerkę wychodzi z delikatnego ruchu dłoni przechodzącego przez twarz w formie odgarniania włosów, odzwierciedlając Labanowskie jakości: ukierunkowanie, ciągłość, swobodność. Gest ten zatrzymuje się na głowie — odnosi się do emocji zakłopotania, strachu. Niedopasowanie zachodzi tutaj na poziomie ekspresji mimicznej twarzy, która jest neutralna, można powiedzieć „pokerowa”. Metaforyczny wyraz gestu choreografka osiągnęła tutaj dzięki intencjonalnej grze pomiędzy dwoma trybami myślenia, które Daniel Kahneman nazywa systemem 1 i systemem 2 (Kahneman, 2012). Dzięki ewolucyjnym mechanizmom rozpoznawania emocji i myślenia w systemie 1, tj. automatycznie, szybko i przedrefleksyjnie, widz oczekiwałby konkretnego wyrazu twarzy. Sprzeczność w postaci „kamiennej” twarzy powoduje, że widz musi włożyć poznawczy wysiłek, aby zrozumieć metaforyczny przekaz gestu. Jak już wspomniano wcześniej (par. 7), gesty metaforyczne należy traktować nie jako odrębną jednostkę choreograficzną, lecz jako figurę pewnego tła ruchowego, której ostateczne znaczenie wyłania się po złożeniu w całość różnych elementów ruchowych. Poniższy przykład ukazuje, w jaki sposób gesty metaforyczne naprzemiennie z ruchami tanecznymi tworzyć mogą konkretne metaforyczne wrażenie estetyczno-znaczeniowe.



Rysunek 5. Zestawienie pojawiających się po sobie gestów i ruchów w spektaklu *Kontaktb Hof* — Tanztheater Wuppertal Pina Bausch¹⁷.

Pierwszy gest metaforyczny, który jest wykonywany na spięciu mięśni rąk, zmniejsza swoje natężenie, przechodząc w bardzo delikatny ruch przesuwania dłoni po włosach, po czym natężenie ruchu znowu się zwiększa, kończąc na geście zaciśnięcia dłoni, który jest płynny i trwa podczas opuszczania dłoni w dół. Gdy ciało jest już w pozycji statycznej, pojawia się niespodziewanie gest, który swą formą fizyczną przypomina uśmiech, jednak zastosowano tu wyraźnie

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

niezgodność (sprzeczność) w strukturze całego gestu — kąciaki ust nie są uniesione, twarz zachowuje neutralny wyraz, oczy nie są przymrużone.

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

Przykład 3

Święto wiosny — Balet Rosyjski

Gest 1



Rysunek 6. Gest metaforyczny w spektaklu *Święto wiosny* w wykonaniu Baletu Rosyjskiego¹⁸.

- *ręka*: prawa uniesiona w górze, wykonująca gest, lewa trzyma rekwizyt
- *dłoń*: prawa dłoń rozcapierzona, napięta, lewa trzyma rekwizyt
- *przedramię*: umiejscowione powyżej głowy
- *układ*: prawa dłoń rozcapierzona uniesiona w górze, łokieć uniesiony ku górze, głowa poniżej dłoni, lewa ręka w dole przy ciele, trzyma rekwizyt
- *pozycja*: asymetryczna (w układzie ramion), prawa ręka jest dominującym elementem, całe ciało ułożone jest poniżej prawej ręki, zwrócone w jej stronę
- *miejsce*: peryferie
- *ruch*: ciągły, silny, ograniczony; gest prawej ręki wychodzi z ruchu poruszania się tancerki po scenie, ruch ręki wychodzi z dołu ruchem półkolistym zza ciała, idąc od tyłu do przodu, przyjmując w końcu gest rozcapierzonej dłoni
- *niezgodność*: gest „siły” prawej ręki jest niespójny z pozycją całego ciała

Sekwencja ruchów poprzedzająca gest rozpoczyna się od statycznej pozycji z charakterystycznym gestem prawej ręki, który jednak na początku utrzymany jest na równi z ciałem. Tancerka wykonuje dwa spontaniczne podskoki, po czym szybkim, dynamicznym chodem zatacza koło. Chód jest nienaturalny, tancerka jest zgarbiona, a jej stopy skierowane do środka — takie pozycje ciała

¹⁸ Dostęp: <https://www.youtube.com/watch?v=YOZmlYgYzG4> (7.01.2023).

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

Przykład 4

Fragment choreografii z filmu *Pina*, 2011, reż. Wim Wenders

Gest 1



Rysunek 7. Gest metaforyczny wykonany przez tancerkę w filmie *Pina*¹⁹.

- *ręka*: lewa wyprostowana uniesiona w górze, prawa podpira nogę
- *dłoń*: lewa dłoń wykonuje gest „V”, izolując palec wskazujący i środkowy
- *głowa*: odchylona do tyłu

¹⁹ *Pina*, 2011, reż. Wim Wenders. Dostęp: <https://www.youtube.com/watch?v=EADJ3XbUoK8> (7.01.2023) – fragmenty.

- *układ*: lewa ręka uniesiona w górze wykonuje gest „V”, prawa w dole, trzyma nogę
- *pozycja*: palce lewej ręki ułożone są w gest „V”, głowa odchylona jest do tyłu, centrum ciała położone jest poniżej lewej ręki
- *miejsce*: peryferie
- *ruch*: ukierunkowany, przedłużony, silny, swobodny; gest tancerki wychodzi z płynnego ruchu wyprowadzania ręki w górę
- *niezgodność*: gest „zwycięstwa” jest niespójny (sprzeczny) z pozycją całego ciała

Przed gestem metaforycznym pojawiają się dwa dynamiczne, mocno akcentowane, izolowane ruchy przypominające te wykonywane we wschodnich sztukach walki (Rysunek 8). Pozycja ciała tancerki jest otwarta, nogi są szeroko rozstawione. Ze złożonych rąk tancerka płynnie, poprzez zgiętą rękę, wyprowadza gest „V” ku górze, w końcu go zatrzymując. W kategoriach Labana gest można opisać jako ukierunkowany, przedłużony, silny (wykonany pewnie na spięciu mięśni rąk), a zarazem swobodny.



Rysunek 8. Zestawienie pojawiających się po sobie ruchów i gestów²⁰.

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

²⁰ Dostęp: <https://www.youtube.com/watch?v=EADJ3XbUoK8> (7.01.2023).

9. PODSUMOWANIE

Badania nad gestami skupiają się głównie na zagadnieniu gestów jako nieodłącznego elementu komunikacji werbalnej. Taniec jako szczególny rodzaj komunikacji niewerbalnej pozwala na nowe ujęcie tej problematyki, dotyczącej w szczególności specyficznych gestów metaforycznych. W artykule wykazano, iż gesty taneczne są specyficznego rodzaju ruchem (i znakiem w funkcji referencyjnej — deiktycznej i symbolicznej), który pojawia się najczęściej w strumieniu innych, mniej lub bardziej płynnych, ruchów tańca. Sam gest charakteryzuje się izolacją, wyróżnieniem oraz wysokim ładunkiem znaczeniowym, który zależy od jego kontekstu — zarówno przestrzennego (scena, inni tancerze), jak i kulturowego (system wartości, idei). Zależność gestu do ruchu porównać można do relacji między figurą i tłem w psychologii *gestalt*. Gest jest formą eksponowania ważnych elementów znaczących, środkiem dosadnej (symbolicznej) artykulacji tańca jako dzieła sztuki.

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

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

BIBLIOGRAFIA

- Antas, J. (1996). Gest, mowa a myśl (s. 71–96). W: R. Grzegorzczkowska & A. Pajdzińska (Red.). *Językowa kategoryzacja świata*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Antas, J. (2013). *Semantyczność ciała. Gesty jako znaki myślenia*. Łódź: Primum Verbum.
- Adshad-Lansdale, J. (1988). *Dance analysis. Theory and practice*. London: Dance Books.
- Buczyńska-Garewicz, H. (1994). *Semiotyka Peirce'a*. Warszawa: Znak–Język–Rzeczywistość.
- Butterworth, J. (2012). *Dance studies: The basics*. London: Routledge.

- Berggren, D. (1962). The use and abuse of metaphor, I. *The Review of Metaphysics*, 16(2), 237–258.
- Blom, L.A., Chaplin, L.T. (1988). *The moment of movement. Dance improvisation*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Brocki, M. (2000). Krótka historia badań antropologicznych nad językiem ciała. *Zeszyty Etnologii Wrocławskiej*, 1, 41–42.
- Cameron, L., Maslen, R., Todd, Z., Maule, A., Stratton, P., & Stanley, N. (2009). The discourse dynamics approach to metaphor and metaphor-led discourse analysis. *Metaphor and Symbol*, 24(2), 63–89.
- Camurri, A., Mazzarino, B., Ricchetti, M., Timmers, R., & Volpe, G. (2004). Multimodal analysis of expressive gesture in music and dance performances (s. 20–39). W: A. Camurri & G. Volpe (Red.). *Gesture-based communication in human-computer interaction. GW 2003* (= *Lecture Notes in Computer Science*, 2915). Berlin: Springer.
- Chandler, D. (2007). *Semiotics. The basics*. London: Routledge.
- Cienki, A. & Müller, C. (2008). *Metaphor and gesture*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Corballis, M.C. (2002). *From hand to mouth: The origins of language*. Princeton: Princeton University Press.
- Cowie R., Douglas-Cowie, E., Tsapatsoulis, N., Votsis, G., Kollias, S., Fellenz, W., & Taylor, J. (2001). *Emotion recognition in human-computer interaction. IEEE Signal Processing Magazine*, 1, 32–80.
- Darwin, K. (1988). *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*. (Przeł. Z. Majlert & K. Zaćwili-chowska). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Efron, D. & van Veen, S. (1972). *Gesture, race and culture*. Paris: Mouton.
- Ekman, P. & Friesen W.V. (1969). The repertoire of nonverbal behavior: Categories, origins, usage, and coding, *Semiotica*, 1, 49–98.
- Eksteins, M. (1996). *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*. (Przeł. K. Rabińska). Warszawa: PIW.
- Encyklopedia powszechna PWN*. (1976). T. 4. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Fauconnier, G. (1985). *Mental spaces: Aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge: The MIT Press.
- Fazan, T. (2018). Fenomenologia i performatyka gestu w tańcu współczesnym. *Przestrzenie Teorii*, 29, 215–249.
- Giurchescu, A. (2001). The power of dance and its social and political uses. *Yearbook for Traditional Music*, 33, 109–121.
- Goldin-Meadow, S. (2003). *Hearing gesture. How our hands help us think*. Cambridge–London: Harvard University Press.
- Hagendoorn, I.G. (2003). The dancing brain. *Cerebrum: The Dana Forum on Brain Science*, 5(2).
- Hagendoorn, I.G. (2010). Dance, language and the brain. *International Journal of Arts and Technology*, 3(2/3), 221–234.
- Hall, E.T. (1976). *Ukryty wymiar*. (Przeł. T. Hołówka). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Heliasz-Nowosielska, C. (2018). Ruch, gest, gestykulacja w tekstach specjalistycznych i niespecialistycznych. *Lingvaria*, 1(25), 255–269.
- Kahneman, D. (2012). Pułapki myślenia. O myśleniu wolnym i szybkim. (Przeł. P. Szymczak). Poznań: Media Rodzina.
- Karna, A. (2012): *Abstrakty w naszych rękach* (niepublikowana praca magisterska). Kraków: Wydział Polonistyki UJ.

- Kendon, A. (1988). *How gestures become like words* (s. 131–141). W: F. Poyatos (Red.). *Cross-cultural perspectives in nonverbal communication*. New York: CJ Hogrefe.
- Kendon, A. (1991). Some considerations for a theory of language origins. *Man*, 26, 199–221.
- Kendon, A. (2004). *Gesture. Visible action as utterance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Knapp, M. & Hall, J. (2000). *Komunikacja niewerbalna w interakcjach międzyludzkich*. (Przeł. A. Śliwa & J. Śliwa). Wrocław: Astrum.
- Kövecses, Z. (2017). Levels of metaphor. *Cognitive Linguistics*, 28(2), 321–347.
- Kwintylian. (2002). *Kształcenie mowy*. (Przeł. M. Brożek). Warszawa: De Agostini.
- Laban, R. (1950). *The mastery of movement on the stage*. London: MacDonald and Evans.
- Ladewig, S. & Müller, C. (2013). Metaphors for sensorimotor experiences. Gestures as embodied and dynamic conceptualizations of balance in dance lessons (s. 295–324). W: B. Dancygier, J. Hinnell, & M. Borkrent (Red.). *Language and the creative mind*. Stanford: CSLI.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (2010). *Metafory w naszym życiu*. (Przeł. T.P. Krzeszowski). Warszawa: Aletheia.
- Langer, S.K. (1983). *Virtual powers* (s. 28–35). W: R. Copeland & M. Cohen (Red.). *What is dance? Readings in theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Maletic, V. (1987). *Body, space, expression: The development of Rudolf Laban's movement and dance concepts*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- McNeill, D. (1992). *Hand and mind. What gestures reveal about thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- McNeill, D. (2005). *Gesture and thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- Merleau-Ponty, M. (1976). *Proza świata. Eseje o mowie*. (Przeł. E. Bieńkowska). Warszawa: Czytelnik.
- Merleau-Ponty, M. (1996). *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. (Przeł. E. Bieńkowska). Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Merleau-Ponty, M. (2001). *Fenomenologia percepcji*. (Przeł. M. Kowalska & J. Migasiński). Warszawa: Altheia.
- Neveda, L. & Leman, M. (2010). The spatiotemporal representation of dance and music gestures using topological gesture analysis (TGA). *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 28(1), 93–111.
- Newlove, J. & Dalby, J. (2011). *Laban dla wszystkich*. (Przeł. P. Mikulska). Warszawa: Kined.
- Peirce, C.S. (1991). *On signs: Writings on semiotic*. (Red. J. Hoopes). Chapel Hill: North Carolina University Press.
- Ramachandran, V.S. & Hirstein, W. (1999). The science of art: A neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness Studies*, 6(6–7), 15–51.
- Schramm, W.L. (1960). How communication works (s. 3–26). W: W.L. Schramm (Red.). *The process and effects of mass communication*. University of Illinois Press.
- Šorm, E. & Steen, G.J. (2018). VISMIP. Towards a method for visual metaphor identification (s. 47–85). W: G.J. Steen (Red.). *Visual metaphor. Structure and process*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Szczuka, W. (1970). *Gest sceniczny*. Warszawa: Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego.
- Waligórska-Olejniczak, B. (2009). *Sceniczny gest w sztuce A.P. Czechowa Mewa i taniec wyzwolony jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej*. Poznań: UAM.
- Winkin, Y. (2003). *Telegraf i orkiestra*. W: G. Godlewski, A. Mencwel, & R. Sulima (Red.). *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Wojnicka, I. (2010/2011). *Rudolf Laban i analiza ruchu*. Dostęp: https://www.academia.edu/36711432/RUDOLF_LABAN_I_ANALIZA_RUCHU (08.02.2023).

- Załaźńska, A. (2001). *Schematy myśli wyrażane w gestach. Gesty metaforyczne obrazujące abstrakcyjne relacje i zasoby podmiotu mówiącego*. Kraków: Universitas.
- Załaźńska, A. (2016). *Obraz, słowo, gest*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Zarębska, P. (2019). Metaforyczność instrukcji choreografa. *Studia Choreologica*, 20, 99–118.
- Zarębska, P. (2021). Wielopoziomowość metafor w improwizacji tanecznej (s. 187–205). W: M. Hetmański & A. Zykubek (Red.). *Metafory ucieleśnione*. Lublin: Wydawnictwo Academicon.
- Zarębska, P. (2022). Język ruchu Gaga jako wyraz ukrytej dynamiki emocji. *Roczniki Filozoficzne*, 70(3), 85–107.
- Żywiczyński, P. & Waciewicz, S. (2015). *Ewolucja języka. W stronę hipotez gesturalnych*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Netografia:

- Kontakthof* — Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Dostęp: <https://www.youtube.com/watch?v=EADJ3XbUoK8> (7.01.2023).
- Pina*, 2011, reż. Wim Wenders, fragmenty. Dostęp: <https://www.youtube.com/watch?v=EADJ3XbUoK8> (7.01.2023).
- Słownik Glosbe*. Dostęp: <https://pl.glosbe.com/s/C5%82ownik-polsko-%C5%82aci%C5%84ski/gest> (29.10.2022).
- Słownik języka polskiego PWN*. Dostęp: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/gest.html> (29.10.2022).
- Święto wiosny* w wykonaniu Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Dostęp: https://www.youtube.com/watch?v=62W_o841t9Y (7.01.2023).
- Święto wiosny* w wykonaniu Baletu Rosyjskiego. Dostęp: <https://www.youtube.com/watch?v=YOZmlYgYzG4> (7.01.2023).
- Wywiad Jana Berskiego z Henrykiem Tomaszewskim „Omijając słowo”. Dostęp: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/131088/omijajac-slowo> (29.11.2022).