

PF 2020 (75/2): 135–155

ISSN 0138-0567

Creative Commons (3.0 BY-NC-ND)

<https://doi.org/10.32798/pf.693>

JOANNA PĘDZISZ

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

e-mail: joanna.pedzisz@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0931-8387>

PRZEMYSŁAW STANIEWSKI

Uniwersytet Wrocławski

e-mail: przemyslaw.staniewski@uwr.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0002-1903-6316>

JĘZYKOWE WYKŁADNIKI PROPRIOCPCJI W TAŃCU WSPÓŁCZESNYM: PERSPEKTYWA KOGNITYWNA

PROPRIOCEPTION IN THE MODERN DANCE AND ITS LINGUISTIC REALISATION: A COGNITIVE APPROACH

ABSTRACT: The present paper focuses on the proprioception and its relation to linguistic actions. The main objective of our analysis is to establish a set of phrasal units which refer to strictly specified components of the proprioceptive sense and help to develop the proprioceptive awareness. The presented analysis of linguistic material relates to a very specific communicative situation – a modern dance workshop. Thus, our starting point are linguistic actions of dance teachers, which are supposed to enhance the development of the proprioceptive abilities in participants of the modern dance workshops. Therefore, we assume that the “proprioceptive information” is composed of two elements: (motor) presentation of a given movement, and linguistic instructions given by the dance teacher, who describes the movement schemas by means of figurative language. Thus, the following questions are of interest: Are there any correlations between the specified proprioceptive components and their descriptions? Are the proprioceptive components described in a systematic way with the help of figurative language?

KEYWORDS: perception, senses, figurative language, cognitive semantics

SŁOWA KLUCZOWE: percepcja, zmysły, język figuratywny, semantyka kognitywna

Wprowadzenie – dyferencjacja zmysłów i pozycja propriocepcji na tle innych modalności zmysłowych¹

Zmysły, niezależnie od ich pozycji zarówno w hierarchii zmysłów, jak i w świetle epistemologii oraz estetyki, pełnią fundamentalną funkcję z perspektywy egzystencjalnej, na co w sposób eksplicytny wskazuje Anthony Synnott (1993, s. 128): „We are social beings, and we communicate in and with and through the senses. Long before we are rational beings, humans are sensing beings. Life without senses does not make sense”². W związku z tak istotną pozycją systemu percepcyjnego w życiu człowieka naturalnymi i zupełnie zrozumiałymi zdają się dwa pytania, którymi zajmuje się europejska tradycja filozoficzna od czasów Arystotelesa (zob. np. Arystoteles *O Duszy*; Sorabji 1971; Johansen 1998)³. Jednym z nich jest pytanie o udział poszczególnych zmysłów w procesach nabywania i formowania (się) wiedzy, jak również o ich potencjał w odniesieniu do dostarczania doznań estetycznych. To z kolei warunkuje ich pozycję w arystotelesowskiej hierarchii zmysłów. Ten aspekt rozważań na temat tzw. *sensorium* presuponuje fakt, że dysponujemy określoną liczbą zmysłów, co implikuje założenie, że istnieją pewne kryteria pozwalające na wyodrębnienie i/lub oddzielenie poszczególnych modalności zmysłowych. Drugie z powyższych pytań odno-

¹ Już na wstępie chcielibyśmy zaznaczyć, iż zdajemy sobie sprawę z faktu, że termin *propriocepcja* może być problematyczny. Jest to spowodowane z jednej strony trudnościami związanymi z wydzieleniem i/lub uznaniem *propriocepcji* jako osobnego zmysłu na tle klasycznych zmysłów arystotelesowskich (pokrótce opisanych w części wprowadzającej artykułu). Z drugiej strony dosyć niejasna zdaje się granica między zmysłem dotyku, kinestezją a właśnie propriocepcją, które należą do somatosensorycznego obszaru percepcji. Ponadto przeprowadza się rozróżnienie między mechanorecepcją a czuciem głębokim, którego częścią jest właśnie propriocepcja, której z kolei może być również kilka rodzajów (Birbaumer, Schmidt 2006, s. 322–339; Bear et al. 2007, chs. 12 i 13.). J. Lackner (2010a, s. 513), rysując dosyć ogólny obraz propriocepcji, wskazuje na fakt, iż termin ten odnosi się do aktualnej dynamicznej lub statycznej konfiguracji całego ciała oraz jego ułożenia względem siły grawitacji. Biorąc zatem pod uwagę powyższe kwestie, cel artykułu, sytuację, w której analizowany materiał językowy został użyty, oraz bazując na przywołanych słowach J. Lacknera, świadomie decydujemy się na użycie właśnie tego terminu i uważamy, iż jest on w tym kontekście najbardziej trafny.

² „Jesteśmy istotami społecznymi i komunikujemy się za pomocą i przez zmysły. Na długo przed tym, jak staliśmy się istotami racjonalnymi, byliśmy istotami czującymi. Życie bez zmysłów nie ma żadnego sensu” (tłum. P.S.).

³ W odniesieniu do rozwoju zainteresowania percepcją w ogóle od starożytności do czasów nowożytnych zob. przegląd historyczny w pracy M. Matthena (2015).

si się zatem do liczby (posiadanych przez człowieka) zmysłów oraz do kryteriów stanowiących o ich odrębności względem siebie. W kontekście rozważań przedstawionych w niniejszym artykule drugie z wymienionych pytań stanowi dla nas punkt wyjścia.

Jak wskazują Stephen Biggs et al. (2015, s. 10), pogląd utrzymujący, że człowiek ma do dyspozycji pięć zmysłów – wzrok, słuch, węch, smak i dotyk – dominował w europejskiej tradycji filozoficznej od Arystotelesa do XIX wieku. Jego podstawę stanowiły natomiast dwa kryteria: kryterium narządu zmysłu⁴ oraz kryterium obiektu (zjawiska) zmysłowego (por. też Sorabji 1971). Zestaw ten rozszerzył dopiero Paul Grice (1989 [1962]), który podjął na nowo problematykę klasyfikacji zmysłów (Matthen 2015, s. 574). Oprócz dwóch powyższych kryteriów P. Grice (1989 [1962], s. 250) wyróżnił również kryterium introspektywne odnoszące się do tzw. *quale* lub charakteru fenomenalnego danego doświadczenia percepcyjnego oraz kryterium bodźca zmysłowego (por. Biggs et al. 2015; Casati et al. 2015; Matthen 2015; Macpherson 2011). Jednakże powyższe kryteria, a co za tym idzie, zestaw zmysłów wyodrębniony na ich podstawie, spotkały się z dosyć poważną krytyką. Z jednej strony z perspektywy historycznej rozważania na temat zmysłów były oparte na teoriach percepcji wzrokowej (np. Casati et al. 2015; Fish 2010); z drugiej okazuje się, że poszczególne modalności zmysłowe mogą być w swej naturze o wiele bardziej skomplikowane, niż się na pozór wydaje (np. smak lub dotyk; zob. Spence et al. 2015; Fulkerson 2015), lub mogą współdziałać (Casati et al. 2015)⁵. Spoglądając na tę problematykę z szerszego punktu widzenia oraz uwzględniając przy tym postęp technologii oraz wiedzy, możemy mówić o zmysłach eksteroceptywnych, czyli reagujących na bodźce zewnętrzne (jak np. wzrok i słuch), oraz o zmysłach interoceptywnych, których zadaniem jest wykrywanie różnego rodzaju zmian w odniesieniu do naszego ciała, a pochodzących z jego wnętrza (Macpherson 2011, s. 16).

Uwzględniając powyższy podział, propriocepcja, jak twierdzi Fiona Macpherson (2011, s. 16), jest bardzo poważnym kandydatem pretendującym do uznania jej za kolejny zmysł oprócz pięciu arystotelesowskich modalności.

⁴ Należy w tym miejscu zaznaczyć, że owo kryterium obejmuje nie tylko konkretny organ typu oczy, uszy czy nos, ale cały system funkcjonalny prowadzący na bazie procesu transdukcji do powstawania reprezentacji pojęciowych danego wrażenia percepcyjnego (Casati et al. 2015, s. 469)

⁵ W tym kontekście należy wspomnieć o rozróżnieniu postulowanym przez F. Macpherson (2011) między zmysłami o charakterze typów (*type senses*) oraz zmysłami o charakterze tokenów (*token senses*), zawierającymi się w zmysłachtypach. M. Matthen (2015, s. 74–582), poruszając ten problem w nieco inny sposób, proponuje rozróżnienie między modalnościami zmysłowymi (*sensory modalities*), odpowiadającymi poszczególnym zmysłom, oraz modalnościami percepcyjnymi (*perceptual modalities*), mającymi charakter systemowy i multisensoryczny, jak np. smak (*flavour*).

Spełnia ona na pewno kryterium organu zmysłowego, gdyż za pomocą różnych receptorów umiejscowionych w mięśniach czy ścięgnach reaguje na odpowiednie bodźce. Ponadto w tym kontekście powstaje pytanie, czy, a jeśli tak, to na ile, całe ciało może być postrzegane jako organ zmysłowy. Zwracają na to uwagę Roberto Casati et al. (2015, s. 469–470), podkreślając, że w przypadku rozważań na temat zmysłu równowagi zapewne przynajmniej niektórzy tancerze mogliby do takiego wniosku dojść. Klasyfikacja, która powstała na podstawie zebranego materiału językowego i została przedstawiona w dalszej części artykułu. Następnie F. Macpershon (2011, s. 16) sugeruje, że doznania proprioceptywne spełniają kryterium charakteru fenomenalnego, który związany jest z percepcją pozycji własnego ciała. Trzecią cechą charakterystyczną propriocepcji, którą dzieli ona z pozostałymi klasycznymi zmysłami, jest oprócz percepcji właściwej możliwość wystąpienia iluzji oraz halucynacji, tzn. doznań stanowiących składowe jednego z trzech kluczowych elementów dla rozważań i formułowania teorii percepcji w ogóle, tzw. *common factor principle* (Fish 2010, s. 3–5). Fakt, że powyższe cechy propriocepcja dzieli z innymi arystotelesowskimi zmysłami, skłaniają F. Macpherson (2011, s. 16) do konkluzji, że należy ją uznać za modalność zmysłową o statusie równym pięciu klasycznym zmysłom Arystotelesa. O krok dalej idą John Brendan Ritchie i Peter Carruthers (2015, s. 354 i 363–365), którzy bazując na prototypowym podejściu do klasyfikacji zmysłów (zob. również Picciuto, Carruthers 2015, s. 279–286), stwierdzają, iż propriocepcja spełnia wszystkie warunki, aby mogła być postrzegana jako zmysł prototypowy. Należą do nich: (1) czułość na konkretne właściwości fizyczne; (2) odpowiednie mechanizmy wykrywania, które na skutek procesu transdukcji przekazują odpowiednie informacje do centralnego układu nerwowego; (3) ugruntowany ewolucyjnie mechanizm wykrywania oraz tworzenia reprezentacji właściwości fizycznych określonych w (1); (4) reprezentacje o charakterze niekonceptualnym, powiązane z odwzorowaniem percypowanej rzeczywistości (*mind-to-world direction of fit*), oraz (5) wykorzystanie uzyskanych informacji do kontroli zachowań intencjonalnych (Ritchie i Carruthers 2015, s. 354).

Podsumowując powyższą dyskusję, można stwierdzić, że propriocepcja nie znajdowała się w centrum zainteresowań badaczy poruszających problematykę klasyfikacji zmysłów. Fakt ten jest jak najbardziej zrozumiały, gdyż wszelkie rozważania mające na celu zgłębienie natury percepcji zmysłowej oraz sformułowanie adekwatnych teorii percepcji opierały się na modalności wzrokowej, przyćmiewając nawet pozostałe cztery klasyczne zmysły. Ponadto możemy bez większego ryzyka stwierdzić, iż propriocepcja jest swego rodzaju „zmysłem ukrytym”, którego fundamentalnej roli w życiu codziennym sobie nie uświadamiamy. Świadome podejście do propriocepcji ma miejsce dopiero w konkretnej sytuacji, która wymaga od nas szczególnej uważności względem naszych

zachowań motorycznych, jak np. warsztat taneczny. W obliczu powyższego nasuwa się pytanie, w jaki sposób owe zachowania motoryczne lub doznania proprioceptywne są w takiej konkretnej sytuacji komunikowane. Pozycja propriocepcji na tle innych modalności zmysłowych oraz fakt, że jest ona „zmysłem ukrytym”, pozwalają automatycznie wykluczyć jakikolwiek zestaw jednostek leksykalnych, które należałyby prymarnie do domeny proprioceptywnej. Zatem założyć można, iż zmysł ten korzysta ze strategii metaforycznych. Uzyskanie odpowiedzi na pytania o rodzaje wykorzystywanych w tym zakresie metafor oraz nakreślenie ich użycie w odniesieniu do konkretnych typów doznań proprioceptywnych są głównymi celami niniejszego artykułu.

Propriocepcja – definicja

Z analizy definicji zjawiska propriocepcji zdaje się wyłaniać obraz zmysłu wysoce kompleksowego sprowadzanego nierzadko do wielokrotnie powtarzanego w literaturze przedmiotu określenia: czucie głębokie. Poniższe rozważania mają na celu sprecyzowanie, co kryje się pod tym pojęciem, oraz określenie, co składa się na czucie głębokie.

Wanda Stryła i Adam Pogorzała (2014, s. 9) stwierdzają, że propriocepcja jest zmysłem orientacji, który pozwala na odczucie schematu ciała i ułożenia jego poszczególnych części względem siebie, w którym należy jednocześnie uwzględnić siły grawitacji, zarówno w statycznej, jak i dynamicznej konfiguracji części ciała (por. Lackner 2010a, s. 513). Tym samym propriocepcja uwzględnia trzy jakości: położenie, ruch i siłę, dzięki którym uświadamiamy sobie kierunek i szybkość ruchu poszczególnych elementów ciała oraz siłę mięśni, jaka składa się na ich ruch i ułożenie (por. Birbaumer, Schmidt 2006, s. 339).

Propriocepcja jest zmysłem pozwalającym nam na odczuwanie położenia każdego elementu naszego ciała w przestrzeni (por. Jokiel, Romanowski 2014, s. 101), przy włączeniu zmysłu równowagi (por. Birbaumer, Schmidt 2006, s. 339), ale bez kontroli wzroku. Uwzględniając te czynniki, dzięki czuciu proprioceptywnemu posiadamy zdolność adaptacji naszego organizmu do zmieniających się warunków w środowisku zewnętrznym (por. Jokiel, Romanowski 2014, s. 101), co wpływa na statyczną bądź dynamiczną konfigurację elementów ciała (por. Lackner 2010b, s. 832). Receptory czucia głębokiego, czyli proprioceptory znajdujące się w mięśniach, stawach i ścięgnach (por. Stryła, Pogorzała 2014, s. 9–11), informują centralny układ nerwowy o zachodzących zmianach w położeniu ciała oraz napięciu mięśni. Bez użycia wzroku jesteśmy zatem w stanie stwierdzić, w jakiej pozycji aktualnie znajdują się nasze kończyny, poszczególne stawy, jak rozciągnięte i napięte są nasze mięśnie, a tym samym usprawnić poruszanie się w każdych warunkach i każdej przestrzeni (por. Jokiel, Romanowski 2014, s. 101).

Interesującym zagadnieniem jest również relacja: propriocepcja a kinestezja. J. Lackner (2010, s. 513 i 832) stwierdza, że kinestezja jest ściśle powiązana z propriocepcją, a mechanizmy leżące u ich podstaw są ze sobą powiązane. Kinestezja obejmuje percepcję aktywnego i biernego ruchu kończyn, zdolność uświadomienia sobie ruchu i położenia stawów (Maas 1998, s. 79), poczucie wysiłku związanego z ruchem i poczucie zmęczenia mięśni. Istotą propriocepcji jest natomiast statyczna i dynamiczna konfiguracja całego ciała w jego relacji z siłami grawitacji. Marta Jokieli i Leszek Romanowski (2014, s. 101) tworzą natomiast hierarchiczną zależność między nimi, traktując propriocepcję jako pojęcie nadrzędne wobec kinestezji i wiążą tę zależność z podziałem propriocepcji na świadomą i nieświadomą.

Wspomniane powyżej proprioceptory dostarczają do mózgu informację o tonusie mięśniowym (czyli napięciu) podczas ruchu mięśnia oraz o konfiguracji części ciała (Lackner 2010b, s. 833). Wartym podkreślenia jest również fakt, że impulsy proprioceptywne są odbierane i przetwarzane przez cały system nerwowy (Maas 1998, s. 79), ale różny jest ich stopień uświadomienia. Wyróżnia się więc rodzaj nieuświadomionej informacji proprioceptywnej, która decyduje o wykonywaniu rozmaitych aktywności życiowych, jak np. mówienie, chodzenie, mycie włosów, jedzenie itp., kiedy to bez dokładnego przyglądania się naszym ruchom za pomocą właśnie czucia głębokiego oceniona przez mózg zostaje sytuacja początkowa i następnie poczynione zostają kroki, czyli uruchomione właściwe mięśnie, aby ta czynność została wykonana.

Natomiast propriocepcja świadoma obejmuje: (a) czucie rozciągania, napięcia mięśni oraz nacisku, (b) czucie położenia kąтового stawu (*joint position sense* – JPS), czyli czucie czynnego ruchu, oraz (c) kinestezję, czyli czucie ruchu biernego, i ona znajduje się w centrum zaprezentowanej poniżej klasyfikacji. Jak wykażą dalsze rozważania, to rozwój propriocepcji świadomej stanowi kwintesencję kształcenia tancerzy współczesnych.

W nawiązaniu do powyższych rozważań na kwestię kompleksowości propriocepcji składają się obszary, które są punktem wyjścia do dalszej refleksji wzbogaconej o komponent językowy. Należą do nich: (1) czucie pozycji i zmiany ułożenia poszczególnych części/elementów ciała względem siebie; (2) czucie pozycji i zmiany ułożenia poszczególnych części/elementów ciała względem przestrzeni bez użycia zmysłu wzroku; (3) czucie napięcia mięśni; (4) czucie zmiany w zakresie wykonywanego ruchu; (5) czucie rozciągania (6) czucie nacisku.

Propriocepcja w tańcu

Sandra Frydrysiak (2017, s. 158–159) podkreśla, że podczas edukacji tanecznej kształtuje się czucie proprioceptywne, które pozwala na zwiększoną kontrolę swojej postawy i motorykę. Wpływa ono również na inne odczucia zmysłowe, w tym na wzrok, i stanowi główne źródło wiedzy. U profesjonalnych tancerzy dominującym zmysłem jest właśnie propriocepcja, za sprawą której mniej opierają się w swoich ocenach na zmyśle wzroku. Rozwój czucia proprioceptywnego, a co za tym idzie, pobudzenie proprioceptorów, utożsamiane jest z impulsami płynącymi z zewnątrz, które są stricte fizyczne (ucisk, rozciągnięcie, ustawienie ciała). Jednak w sytuacji warsztatu tanecznego tancerz pedagog bardzo rzadko ma kontakt fizyczny z adeptem. Czucie proprioceptywne rozwijane jest więc za pomocą naśladowania ruchu przez adeptów i działań językowych tancerza pedagoga. Stąd też często na sali tanecznej podczas warsztatów tańca adepci mogą usłyszeć: *nie patrz w lustro, poczuj ruch, czuj rękę, poczuj ciężar miednicy* itp. Jak podkreśla S. Frydrysiak (2017, s. 158–159), postulat rozwoju propriocepcji w ramach edukacji tanecznej płynie z wielu badań, np. Eveline Golomer i Philippe'a Dupui (2000) czy Corinne Joli et al. (2011), i jest on zgodny z założeniami tancerzy improwizatorów z lat 70., którzy uznawali, że w tańcu należy mniej opierać się na wizji, a bardziej na kinestetycznych odczuciach i ciele, które musi pozostać w interakcji z przestrzenią, ale również z innym ciałem, jeśli jest mowa o improwizacji opartej na kontakcie fizycznym (*contact improvisation* – CI).

Bardzo istotny jest fakt, że czucie proprioceptywne jest „trenowalne”, co również wykazały badania (Jola et al. 2011). Jednocześnie jego trening obejmuje szerokie spektrum, ponieważ w przeciwieństwie do wzroku zmysł propriocepcji nie ma jednego centralnego organu, a każda część ciała ma swoje „propriocentrum” (por. Frydrysiak 2017, s. 161). Można zatem założyć, że działania językowe tancerzy skierowane są, być może często intuicyjnie, na aktywowanie i rozwój czucia proprioceptywnego, które jest „wyuczalne”, a adept, który nie ma dużego doświadczenia tanecznego, ma szansę doświadczyć swojego ciała w przestrzeni i w relacji do niej bez konieczności użycia wzroku.

Jak jednak wykazały analizy Britne Shabbott i Roberta Sainburga (2010), informacja wizualna poprawia propriocepcję, a integracja informacji wizualnych i proprioceptywnych jest konieczna, by stworzyć lub zmienić neuronalną reprezentację mapy wizualno-motorycznej mózgu (por. Frydrysiak 2017, s. 163). Dzięki integracji informacji proprioceptywnych z wizualnymi, dotykowymi, czyli dzięki multisensorycznej syntezie, tancerz tworzy mentalny schemat ciała, co potwierdziły badania C Jola et al. (2011) oraz Michaela Graziano i Matthew Botvinicka (2002) (por. Frydrysiak 2017, s. 160). Uwzględniając natomiast specyfikę warsztatu tanecznego, podczas którego tancerz pedagog ogranicza się

do motorycznej demonstracji i działań językowych, warto zaryzykować stwierdzenie, iż multisensoryczna synteza może być rozszerzona o wskazówki werbalne (por. Frydrysiak 2017, s. 172), stanowiące swojego rodzaju bodziec audialny. Motoryczna demonstracja tancerza pedagoga wspiera znaczenie bodźców audialnych, by te w efekcie wspierały rozwój czucia proprioceptywnego.

Za punkt wyjścia dalszych rozważań przyjęto więc następującą tezę: instrukcje (wskazówki) werbalne tancerza pedagoga, tj. jego działania językowe, wspomagają rozwój umiejętności proprioceptywnych adepta (uczestnika warsztatów tańca współczesnego). Motoryczna demonstracja oraz instrukcje w tym kontekście stają się *informacjami proprioceptywnymi*.

Propriocepcja w dyskursie tancerzy współczesnych – klasyfikacja zebranego materiału językowego

Powyższe rozważania jednoznacznie wskazują z jednej strony na złożoną naturę propriocepcji, z drugiej natomiast na jej bardzo znaczącą rolę w życiu człowieka. Niemniej z naukowego punktu widzenia status tego zmysłu zdaje się nie do końca określony bądź jasny, o czym świadczą próby definicji propriocepcji usiłujące podkreślić jej relacje z kinestezją. Jak pokazuje jednak powyższa dyskusja, propriocepcja okazuje się zmysłem fundamentalnym w kontekście tańca współczesnego, nie tylko dla doświadczonych i profesjonalnych tancerzy, lecz także dla adeptów sztuki tanecznej. Ponadto, jak wskazują badania, zachowań proprioceptywnych można się nauczyć na podstawie nie tylko demonstracji motorycznej. Także bodziec językowy odgrywa tu znaczącą rolę. Jak wskazaliśmy w rozdziale wstępnym, propriocepcja nie została uwzględniona w klasycznym, czyli arystotelesowskim podziale zmysłów, który do dziś funkcjonuje jako punkt odniesienia w badaniach nad zmysłami, prowadzonych w ramach takich dyscyplin, jak językoznawstwo, antropologia czy socjologia. W językoznawczym podejściu do zmysłów główny punkt ciężkości leży na sposobach werbalizacji wrażeń sensorycznych, które obejmują zarówno leksykę, jak i gramatykę. Jak zaznaczyliśmy, zmysł propriocepcji nie dysponuje właściwymi dla siebie środkami opisu – jak np. wzrok (podstawowe określenia kolorów) lub smak (cztery określenia smakowe) – ani na płaszczyźnie leksykalnej, ani gramatycznej. Zatem powstaje pytanie, w jaki sposób opisywane są schematy motoryczne dotyczące propriocepcji. Założyć można, że odbywa się to w sposób dosłowny bez użycia języka figuratywnego lub przy wsparciu metafor (Pędzisz, Staniewski 2018). Powstaje również pytanie, czy dadzą się zaobserwować pewne wzorce lub korelacje pomiędzy konkretnymi obszarami propriocepcji wyróżnionymi powyżej a ich opisem (dosłownym lub metaforycznym), a dokładniej, czy pewne obszary propriocepcji są opisywane w sposób systematyczny i konsekwentny za pomocą konkretnych wyrażeń metaforycznych. Na to pytanie postaramy się odpowiedzieć w kolejnych częściach artykułu.

Zanim jednak przejdziemy do przedstawienia typologii metafor używanych przez tancerzy współczesnych, należy wspomnieć, że w naszych wstępnych badaniach wyróżniliśmy na podstawie korpusu badawczego określone metafory w dyskursie tancerzy Lubelskiego Teatru Tańca. Korpus powstał w latach 2016–2018 i obejmuje 253 jednostki wielosłowne⁶, które zostały sformułowane przez pięciu tancerzy i zebrane przez Joannę Pędzisz w ramach przeprowadzonej przez nią obserwacji ciągłej, jawnej i uczestniczącej warsztatów tańca współczesnego. Stanowią one element instrukcji wydawanych przez tancerzy podczas warsztatów tańca. W nawiązaniu do tradycji niemieckiej lingwistyki dyskursu instrukcje te potraktowane zostały jako tematycznie-funkcjonalna sieć/powiązania tekstów⁷, czyli wycinek dyskursu tancerzy współczesnych. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że poniższa klasyfikacja nie jest wyczerpująca oraz że poszczególne opisy proprioceptywne mogą zostać przypisane nie tylko do jednej kategorii metaforycznej. Ich jednoznaczna kategoryzacja w niniejszej pracy jest wskazaniem na pewną tendencję lub uwypukleniem aspektów danego ruchu za pomocą konkretnego opisu. Zatem w dyskursie tancerzy Lubelskiego Teatru Tańca wyróżniamy następujące metafory (Pędzisz, Staniewski 2018)⁸:

- (1) Metafory pojęciowe (Lakoff, Johnson 2010): (i) CIAŁO TO WYDARZENIE; (ii) CIAŁO TO SUBSTANCJA PŁYNNNA; (iii) CIAŁO TO POJEMNIK; (iv) CZĘŚCI CIAŁA TO KLOCKI/CIAŁO TO UKŁAD KLOCKÓW⁹.

⁶ Jednostki wielosłowne (*Mehrworteinheiten*) traktowane są jako kategoria analizy słowa na intratekstualnej płaszczyźnie w wielopoziomowej lingwistycznej analizie dyskursu według J. Spitzmüllera i I.H. Warnkego (2011).

⁷ *Textnetze* lub *Textverbände* (m.in. Fix 2008, Janich 2008).

⁸ Literatura przedmiotu (por. m.in. Maćkiewicz 2006, Brzezicka 2016) podejmuje już kwestię językowego obrazu ciała oraz określa sposoby konceptualizacji ciała, uwypuklając tym samym antropocentryzm języka i fenomen ucieleśnienia (*embodiment*) jako doświadczeniową podstawę rozumienia świata (por. Maćkiewicz 2006, s. 12–13). Wyniki prezentowane w wymienionej literaturze bazują np. na analizie leksyki i frazeologii współczesnej, polszczyzny historycznej, języka ogólnego (por. Maćkiewicz 2006) czy leksemów określających cielesność (por. Brzezicka 2016). Zaprezentowana przez nas klasyfikacja jest próbą wpisania się w istniejący już dyskurs naukowy i jego kontynuacji, ponieważ staramy się przybliżyć sposoby konceptualizacji ciała, ale w odniesieniu do działań językowych określonej wspólnoty dyskursywnej (tancerzy współczesnych) w ściśle zdefiniowanym układzie komunikacyjnym tancerz – pedagog i adept – uczestnik warsztatu tańca współczesnego.

⁹ Jeden z recenzentów artykułu zasugerował, iż na podstawie zebranego materiału można wyróżnić również inne metafory konceptualne, jak np. CIAŁO TO ROŚLINA lub CIAŁO TO OSTRY PRZEDMIOT. Zgadzaamy się z powyższą sugestią. Jednak biorąc pod uwagę cel artykułu, przyjętą definicję propriocepcji oraz jej składowe, uważamy, że należy zawęzić typologie metafor do wymienionych powyżej. Typologia ta wynika również z konkretnej sytuacji oraz obserwacji uczestniczącej współautorki artykułu. Ponadto bardzo ważny w tej kwestii jest fakt, że porównywanie części ciała/ciała do klocków/układu klocków stosują bardzo często sami tancerze. Postrzegają oni ciało jako elementy większej całości, jaką jesteśmy. Istotne w tej grupie metafor są pojedyncze elementy oraz konfiguracje owych elementów względem siebie, które dalej stanowią

- (2) Metafory ramy tańca – do tej grupy należą wyrażenia metaforyczne uwypuklające elementy składające się na ramę tańca, która na potrzeby niniejszej pracy obejmuje przede wszystkim trzy podstawowe parametry tańca odnoszące się do jego jakości. Zaliczamy do nich napięcie, wielkość oraz tempo (na temat ramy interpretacyjnej np. Fillmore 1985, 2006; Busse 2012).
- (3) Metafora przestrzeni¹⁰ – przestrzeń odgrywa w tańcu współczesnym rolę fundamentalną. Z tego powodu zdecydowaliśmy się na stworzenie oddzielnej grupy wyrażen metaforycznych, które opisują ruch z wykorzystaniem przestrzeni jako obiektu trójwymiarowego. Konceptualizowana jako obiekt trójwymiarowy przestrzeń wyznacza kierunek ruchu i jest punktem odniesienia dla tancerza w kwestii usytuowania jego ciała. Jak pokażemy poniżej, jako obiekt może ona być konceptualizowana w ramach metafory pojemnika, w którym tancerz się znajduje, jak również jako obiekt, którym manipuluje lub w stosunku do którego wykonuje określone ruchy. W takiej interakcji z przestrzenią uwaga może być skierowana na ruszające się ciało tancerza bądź na przestrzeń samą w sobie lub jej granice (proces ten określamy jako fokus). Ponadto jako obiekt może się ona charakteryzować różnymi stanami skupienia. Warto zaznaczyć, że jakość ruchu jest determinowana przez relację ciała wobec przestrzeni. Zatem można w przypadku tej kategorii metaforycznej mówić o swego rodzaju dwupoziomowości. Aby być w stanie wykonać ruch o określonej jakości, tancerz musi w odpowiedni sposób skonceptualizować przestrzeń. Na płaszczyźnie językowej metaforyczne ujęcie przestrzeni nadaje całemu opisowi ruchu, który jest prymarną intencją nadawcy, charakter metaforyczny. Jak pokazują J. Pędzisz i Przemysław Staniewski (2018), ten rodzaj metafory można również uznać za pojęciowy. Jednak z uwagi na powyżej wykazaną fundamentalną rolę przestrzeni w tańcu współczesnym zdecydowaliśmy się na jej wyodrębnienie.
- (4) Metafory synestezyjne – ponadto na podstawie zaktualizowanego korpusu można wyróżnić dodatkową strategię, którą na potrzeby niniejszej pracy określamy metaforą synestezyjną. Odwołuje się ona w tym przypadku do relacji między domenami ruchu oraz muzyki/dźwięku¹¹.

np. o jakości ruchu, jego tempie, zakresie czy napięciu, jakie powstaje w poszczególnych częściach ciała podczas jego wykonywania.

¹⁰ Należy w tym miejscu zaznaczyć, iż w przypadku kategorii metafor przestrzeni nie chodzi o metafory orientacyjne (Lakoff, Johnson 2010), które bazują na pojęciu przestrzeni, lecz o metafory wykorzystujące przestrzeń konceptualizowaną jako obiekt zewnętrzny względem tancerza, służący mu za punkt odniesienia nie tylko przy opisie, lecz także przy wykonaniu określonego ruchu (zob. Pędzisz, Staniewski 2018 oraz zastosowanie teorii obiektywfikacji Szwedka 2000 i 2011 w odniesieniu do języka tancerzy).

¹¹ Na potrzeby dyskusji przyjmujemy termin *metafory synestezyjnej*. Niemniej należy zaznaczyć, że metaforyczna natura synestezji jest przedmiotem sporów (por. Barcelona 2000, Winter 2016, 2019). Dlatego w tym miejscu celowo nie podejmujemy się rozstrzygnięcia kwestii, czy dane wyrażenia synestezyjne używane przez tancerzy do określania ruchów tanecznych mają charakter metaforyczny, metonimiczny czy metaftonimiczny. Problematyka natury synestezji

Nawiązując do wyróżnionych wcześniej składowych zmysłu propriocepcji, do których należą: (1) czucie pozycji i zmiany ułożenia poszczególnych części/elementów ciała względem siebie; (2) czucie pozycji i zmiany ułożenia poszczególnych części/elementów ciała względem przestrzeni bez użycia zmysłu wzroku; (3) czucie napięcia mięśni; (4) czucie zmiany w zakresie wykonywanego ruchu; (5) czucie rozciągania; (6) czucie nacisku, możemy zauważyć, na podstawie zebranego materiału korpusowego wyróżnione składowe zmysłu propriocepcji są realizowane za pomocą poszczególnych wyrażen metaforycznych. Tym samym przedstawiony poniżej podział daje nam obraz, które z wyszczególnionych przez nas rodzajów metafor znajdują zastosowanie przy konkretnych składowych propriocepcji:

- (1) czucie pozycji i zmiany ułożenia poszczególnych części/elementów ciała względem siebie
 - (i) CIAŁO TO WYDARZENIE – *organizujemy się w ciele; poczekajmy, aż ruch się wydarzy;*
 - (ii) CIAŁO TO SUBSTANCJA PŁYNNNA – *ciało się przelewa; staramy się poczuć, jak nasze mięśnie się rozplývają;*
 - (iii) CIAŁO TO POJEMNIK – *miednica jest zabetonowana; otwieramy/zamykamy żebra; otwieramy boki/mostek;*
 - (iv) CZĘŚCI CIAŁA TO KLOCKI – *przesuwamy płasko łopatki po plecach i żebrach; zrzucamy ciężar ciała na uda, aby rozluźnić plecy; CIAŁO JAKO UKŁAD KLOCKÓW – działamy dwubiegunowo;*
 - (v) Metafora ramy tańca: *nie skracamy/nie zjadamy ruchu (wielkość); musimy zagęścić ruch (napięcie i tempo); wyjście ruchu z barku/z klatki piersiowej (tempo);*
 - (vi) Metafora przestrzeni:
 - Fokus¹²: *ruszające się ciało: stopy w dal, daleko od kregostupa; rozplaszczam się jak żaba i pamiętam o otwartej pozycji; tu jestem jak kulka;*
 - Fokus: przestrzeń: *ręka/stopa/głowa/zabiera mnie w przestrzeń/do przodu/do góry/do boku.;*
- (2) czucie pozycji i zmiany ułożenia poszczególnych części/elementów ciała względem przestrzeni bez użycia zmysłu wzroku
 - (i) CIAŁO TO WYDARZENIE – *organizujemy się w ciele; poczekajmy, aż ruch się wydarzy;*

językowej stanowi złożone zagadnienie, które wykracza poza ramy i cele niniejszej pracy. Na temat metafory synestezyjnej z perspektywy kognitywnej zob. np. Y. Shen (1997), Shen, R. Aisenman (2008), Y. Shen, O. Gadir (2009).

¹² Fokus w tym kontekście rozumiany jest jako element konfiguracji zdarzenia tanecznego (ramy tańca), który w procesie ujęzykowania ruchu znajduje się w centrum uwagi tancerza.

- (ii) CIAŁO TO SUBSTANCJA PŁYNNNA – *ciało się przelewa; staramy się poczuć, jak nasze mięśnie się rozplývają;*
 - (iii) CIAŁO JAKO UKŁAD KLOCKÓW – *zawieszamy czubki palców na górze;*
 - (iv) Metafora ramy tańca – *szeroko w podłogę (wielkość); nie skracamy/nie zjadamy ruchu (wielkość); musimy zagęścić ruch (napięcie i tempo); ruch ręki, jakbyś coś zagarniała (wielkość); zamiatamy przestrzeń (wielkość i napięcie); miękko przetaczamy się po podłodze (napięcie i tempo);*
 - (v) Metafora przestrzeni:
 - Fokus: ruszające się ciało: *ręce otwarte, miednica zamknięta;*
 - Fokus: granice przestrzeni: *stopy mocno zakorzenione w podłogę; rozluźnić mięśnie, jakbyśmy się wtapiali w podłogę; wbijamy kregostup w podłogę; przyklejamy łądzwia do podłogi; oddajemy ciężar miednicy podłodze; odkładamy biodra/miednicę/nogi na podłogę; rozwijamy się na podłodze;*
 - Fokus: przestrzeń: *ręka/stopa/głowa zabiera mnie w przestrzeń/do przodu/do góry/do boku; wysyłam nogę/dłonie do przodu/w przestrzeń; zamiatamy przestrzeń; zaościć przestrzeń; a ręce mają pofrunąć;*
 - Fokus: przestrzeń jako substancja stała: *ciąć przestrzeń; jako substancja półpłynna: ręce jak przez galaretę;*
- (3) czucie napięcia mięśni
- (i) CIAŁO TO WYDARZENIE – *organizujemy się w ciele; poczekajmy aż ruch się wydarzy;*
 - (ii) CIAŁO TO SUBSTANCJA PŁYNNNA – *ciało się przelewa; staramy się poczuć, jak nasze mięśnie się rozplývają;*
 - (iii) CIAŁO TO POJEMNIK – *miednica jest zabetonowana; aż brzuch się zagotuje; nogi jak zabetonowane;*
 - (iv) CZĘŚCI CIAŁA TO KLOCKI – *wyrzut nogi/stopy z uda; CIAŁO JAKO UKŁAD KLOCKÓW – zrzucamy ciężar ciała na uda, aby rozluźnić plecy; zawiesić ciężar na barku; żebra w siebie, mostek w siebie; zaczepić ciężar na piętach, łądzwiach i barkach; ostra stopa;*
 - (v) Metafora ramy tańca – *zaatakować przestrzeń (wielkość i napięcie); zagarnąć przestrzeń/zagarnianie przestrzeni (wielkość i napięcie); musimy zagęścić ruch (napięcie i tempo); wyjście ruchu z barku/z klatki piersiowej (tempo); miękko przetaczamy się po podłodze (napięcie); ruch ręki, jakbyś coś zagarniała (wielkość); nie skracamy/nie zjadamy ruchu (wielkość); swobodna pachwina (napięcie i wielkość);*
 - (vi) Metafora przestrzeni:
 - Fokus: ruszające się ciało: *aktywne dłonie/aktywny kregostup; zbieramy ręce do centrum; ręce otwarte, miednica zamknięta;*

- Fokus: granice przestrzeni: *rozluźnić mięśnie, jakbyśmy się wtapiali w podłogę; odbijamy miednicę od podłogi; oddawać ciężar/ciało podłodze; rozkładamy mięśnie na podłodze;*
 - Fokus: przestrzeń: *przepycham przestrzeń; zaatakować przestrzeń; zagarniać przestrzeń/zagarnianie przestrzeni; wypuszczamy nogi do przodu; atakuję przestrzeń;*
 - Fokus: przestrzeń jako substancja stała: *ciąć przestrzeń; to ma być ścięcie jak ninja;*
 - Fokus: przestrzeń jako substancja półpłynna: *ręce jak przez galaretę;*
- (vii) Synestezja – *ciało ma rezonować; niech ruch wybrzmi; staramy się zachować zachowujemy echo ruchu w ciele;*
- (4) czucie zmiany w zakresie wykonywanego ruchu
- (i) CIAŁO TO WYDARZENIE – *poczekajmy, aż ruch się wydarzy; organizujemy się w ciele;*
 - (ii) CIAŁO TO POJEMNIK – *miednica jest zabetonowana; nogi jak zabetonowane; otwieramy boki/mostek;*
 - (iii) CZĘŚCI CIAŁA TO KLOCKI – *przesuwamy płasko łopatki po plecach i żebrach; poczucie, jak otwierają się przestrzenie między kręgami; CIAŁO JAKO UKŁAD KLOCKÓW – działamy dwubiegunowo; czujemy, jak łopatki rozchodzą się na boki; zszyte ręce/przyszyte do ciała; rozszerzamy/rozciągamy łopatki/przestrzeń między łopatkami; dłonie są jak lotki samolotu; zaczepić ciężar na piętach, łądźwiach i barkach; ręce otwarte, miednica zamknięta; zawiesić ciężar na barku; żebra w siebie, mostek w siebie; rozciągamy ciało jak gumę; otwieramy boki/mostek;*
 - (iv) Metafora ramy tańca – *nie skaczemy jak kózka, wydłuż ruch!; szeroko w podłogę (wielkość); ruch ręki, jakbyś coś zagarniała (wielkość); nie skracamy/nie zjadamy ruchu (wielkość); szukam długości w ciele (wielkość, napięcie);*
 - (v) Metafora przestrzeni:
 - Fokus: ruszające się ciało: *zbieramy ręce do centrum; stopy w dal, daleko od kręgosłupa; tu jestem jak kulka; przepycham miednicę;*
 - Fokus: granice przestrzeni: *przyklejamy łądźwia do podłogi; malujemy głowę sufit; rozwijamy się na podłodze;*
 - Fokus: przestrzeń: *zaorać przestrzeń; zamiatamy przestrzeń; wysyłam nogę/dłonie do przodu/w przestrzeń; atakuję przestrzeń/zaatakować przestrzeń; zagarnianie przestrzeni; przepycham przestrzeń;*
 - Fokus: przestrzeń jako substancja stała: *to ma być ścięcie jak ninja; ciąć przestrzeń;*
 - (vi) Synestezja – *staramy się zachować/zachowujemy echo ruchu w ciele; niech ruch wybrzmi;*

- (5) czucie rozciągania
- (i) CIAŁO TO WYDARZENIE – *organizujemy się w ciele; poczekajmy, aż ruch się wydarzy;*
 - (ii) CZĘŚCI CIAŁA TO KLOCKI – *poczujcie, jak otwierają się przestrzenie między kręgami; CIAŁO JAKO UKŁAD KLOCKÓW – otwieramy boki/mostek; zawisnąć na ręce; rozciągamy ciało jak gumę; rozciągamy/rozszerzamy przestrzeń między łopatkami; działamy dwubiegunowo; zawieszamy czubki palców na górze; zrzucamy ciężar ciała na uda, aby rozluźnić plecy; otwieramy żebra; czujemy, jak łopatki rozchodzą się na boki; ostra stopa; a ręce mają poprunąć;*
 - (iii) Metafora ramy tańca – *musimy zageścić ruch (napięcie i tempo); szeroko w podłogę (wielkość, napięcie); ruch ręki jakbyś coś zagarniała (wielkość); nie skracamy/nie zjadamy ruchu (wielkość); nie skaczemy jak kózka, wydłuż ruch! (wielkość);*
 - (iv) Metafora przestrzeni:
 - Fokus: ruszające się ciało: *stopy w dal, daleko od kregostupa;*
 - Fokus: granice przestrzeni: *rozwijamy się na podłodze;*
 - Fokus: przestrzeń: *zaatakować przestrzeń/zagarnianie przestrzeni; wysyłam nogę do przodu; wysyłam dłonie w przestrzeń; zamiatamy przestrzeń; zaorać przestrzeń;*
 - (v) Synestezja – *niech ruch wybrzmi;*
- (6) czucie nacisku
- (i) CIAŁO TO WYDARZENIE – *poczekajmy, aż ruch się wydarzy; organizujemy się w ciele;*
 - (ii) CIAŁO TO SUBSTANCJA PŁYNNNA – *staramy się poczuć, jak nasze mięśnie się rozplývają; ciało się przelewa; wlać ciężar w nogę;*
 - (iii) CIAŁO TO POJEMNIK – *grzebiemy impulsami w ciele;*
 - (iv) CZĘŚCI CIAŁA TO KLOCKI – *przyciągamy/przyklejamy pępek do kregostupa; przesuwamy płasko łopatki po plecach i żebrach; CIAŁO JAKO UKŁAD KLOCKÓW – zrzucamy ciężar ciała na uda, aby rozluźnić plecy;*
 - (v) Metafora przestrzeni:
 - Fokus: ruszające się ciało: *miętko przetaczamy się po podłodze;*
 - Fokus: granice przestrzeni: *wbijamy kregostup w podłogę; pępek idzie do podłogi; odbijamy miednicę od podłogi; całe dłonie przyklejamy do podłogi; rozkładamy mięśnie na podłodze; wtopić dłonie w podłogę; oddajemy ciężar miednicy podłodze; oddawać ciężar/ciało podłodze; przyklejamy lędźwia do podłogi; odkładamy biodra/miednicę/nogi na podłogę; rozluźnić mięśnie, jakbyśmy się wtapiali w podłogę; wbijam pępek w podłogę; stopy zakorzenione w podłogę;*

- Fokus: przestrzeń jako substancja stała: *to ma być ścięcie jak ninja; ciąć przestrzeń*;
- Fokus: przestrzeń jako substancja półpłynna: *ręce jak przez galaretę*.

Przedstawiona klasyfikacja metafor używanych do opisywania zachowań motorycznych przez tancerzy Lubelskiego Teatru Tańca pozwala na wysunięcie jednoznacznych wniosków wskazujących na złożoność relacji pomiędzy propriocepcją w tańcu współczesnym a językiem.

Poszczególne składowe propriocepcji mogą być opisywane przez te same wyrażenia metaforyczne, a co za tym idzie, kategorie metafor, różnią się jednak na płaszczyźnie realizacji językowej tym, iż wykazują zróżnicowaną składnię, strukturę morfosyntaktyczną oraz leksykalną. Pomimo że poszczególne struktury językowe mogą zostać przyporządkowane do konkretnej kategorii metaforycznej, wykazują one różnice w swej strukturze semantycznej. To prowadzi do konkluzji, że w poszczególnych, na pozór tożsamy lub bardzo podobnych wyrażeniach może dojść do przesunięcia punku ciężkości w odniesieniu do referenta, czyli konkretnego zdarzenia ruchowego. Oznacza to, że na pozór bardzo podobne i przynależące do tej samej kategorii wyrażenia językowe mogą uwypuklać mimo wszystko nieco inne elementy ruchu. Jednocześnie poszczególne kategorie metafor mogą się ze sobą krzyżować, przeplatać lub się na siebie nakładać, co związane jest z przynależnością konkretnych realizacji językowych do kilku kategorii, np. wyrażenia typu: *zagarnąć przestrzeń, zaorać przestrzeń, pożerać przestrzeń, zaatakować przestrzeń* mogą być interpretowane jako metafora przestrzeni i/lub ramy tańca. W zależności od tego, którą składową czucia proprioceptywnego chcemy uruchomić i w jakim momencie podczas warsztatu tańca, tak może zmienić się przyporządkowanie określonego wyrażenia do kategorii metafor. Tego typu zabiegi ilustrują poniższe przykłady:

- *a ręce mają pofrunąć*: czucie rozciągania – CIAŁO TO UKŁAD KLOCKÓW; czucie pozycji i zmiany ułożenia poszczególnych części/elementów ciała względem przestrzeni bez użycia zmysłu wzroku – metafora przestrzeni: fokus przestrzeń;
- *ręce otwarte, miednica zamknięta*: czucie pozycji i zmiany ułożenia poszczególnych części/elementów ciała względem przestrzeni bez użycia zmysłu wzroku – metafora przestrzeni; ruszające się ciało lub czucie napięcia mięśni – CIAŁO TO UKŁAD KLOCKÓW;
- *otwieramy boki, otwieramy mostek*: czucie pozycji i zmiany ułożenia poszczególnych części/elementów ciała względem przestrzeni bez użycia zmysłu wzroku/ czucie zmiany w zakresie wykonywanego ruchu – CIAŁO TO POJEMNIK; czucie rozciągania – CIAŁO TO UKŁAD KLOCKÓW;
- *miętko przetaczamy się po podłodze*: czucie nacisku – metafora przestrzeni/granice przestrzeni lub czucie pozycji i zmiany ułożenia poszczególnych części/elementów ciała względem przestrzeni bez użycia zmysłu wzroku – rama tańca (wielkość, napięcie).

W odniesieniu do powyższych czterech przykładów można stwierdzić, że przytoczone konstrukcje są polisemiczne. W tym kontekście należy podkreślić również fakt, że w korpusie badawczym występują frazy charakteryzujące się jeszcze dalej posuniętą polisemią w zakresie wyszczególnionych składowych zmysłu propriocepcji. Mogą one pasować nawet do wszystkich sześciu wyróżnionych aspektów propriocepcji i stosowane są w zależności od kontekstu i momentu taneczno-choreograficznego, w którym są sformułowane. Jest to oczywiście wąska grupa fraz, do których należą np. *organizujemy się w ciele/organizujemy ciało, eksplorować ciało, musimy zagęścić ruch, poczekajmy, aż ruch się wydarzy*.

Ponadto uwzględniając omawianą typologię metafor wraz z zaprezentowanymi przykładami, można zaryzykować tezę, iż odwołują się one do niektórych z określonych przez George'a Lakoffa (1987) percepcyjnych schematów wyobrażeniowych. Jednocześnie określone schematy wyobrażeniowe leżą u podstaw używanych przez tancerzy metafor. Punktem wyjścia dla rozważań G. Lakoffa był rodzaj doświadczenia cielesnego, które prowadzi do danego schematu wyobrażeniowego. Bez wątpienia liczne doświadczenia cielesne tancerzy pedagogów prowadzą do wytworzenia określonych reprezentacji sensomotorycznych i ich mentalnych reprezentacji. Te aktywowane są w analizowanej przez nas sytuacji komunikacyjnej, to znaczy warsztatu tańca współczesnego. Z jednej strony mamy do czynienia z działaniami językowymi tancerzy, w tym z podstawowymi pojęciami ruchowymi np. ugięcie kolan (*basic action concepts* – BAC). Z drugiej natomiast z działaniami ruchowymi, które temu towarzyszą, przy czym pokazywanie ruchu wyprzedza mówienie o ruchu. Na podstawie zebranego materiału korpusowego można zatem stwierdzić, że schematami wyobrażeniowymi, które w danej sytuacji komunikacyjnej (tu warsztatu tanecznego) pełnią fundamentalną rolę, są¹³:

- schemat POJEMNIKA: pojemnikiem jest ciało, ale również większe obiekty (tu: sala taneczna lub przestrzeń), które nas zawierają (por. Kövecses 2011, s. 307), np. *otwieramy/zamykamy żebra; przepycham przestrzeń*;
- schemat CZĘŚĆ–CAŁOŚĆ: ciało jest całością składającą się z części/elementów ułożonych w odpowiedniej konfiguracji (por. Kövecses 2011, s. 308), np. *zaczepić*

¹³ Należy w tym miejscu zaznaczyć, że powyższy ekskurs ma jedynie charakter egzemplifikacyjny, a co za tym idzie, uwzględnione tu schematy wyobrażeniowe stanowią tylko bardzo niewielką część ogółu schematów pojawiających się w literaturze przedmiotu (np. Johnson 1987; Hampe (ed.) 2005). Z tym związany jest z kolei fakt, iż problematyka relacji między wyróżnionymi w niniejszej pracy metaforycznymi strategiami opisu zachowań motorycznych, propriocepcją a schematami wyobrażeniowymi jest znacznie bardziej złożona i z tego powodu wykracza poza ramy niniejszej pracy, gdyż zdecydowanie wymaga osobnego studium.

ciężar na piętach, łądźwiach i barkach; poczujcie, jak otwierają się przestrzenie między kręgami;

- schemat POŁĄCZENIA: ciało jest bytem, którego elementy są połączone określonym złączem, lub ciało jest konfiguracją elementów połączonych z większym obiektem za pomocą złącza (por. Kövecses 2011, s. 309), np. *zawieszamy czubki palców na górze; zawiesić ciężar na barku;*
- schemat CENTRUM–PERYFERIE: ciało jako byt mający centrum i peryferie (por. Kövecses 2011, s. 307), np. *zbieramy ręce do centrum; stopy w dal, daleko od kręgosłupa;*
- schemat ŹRÓDŁO–ŚCIEŻKA–CEL: ciało porusza się z jednego do drugiego punktu, w określonym kierunku, np. *Wysyłam nogę/dłonie do przodu/w przestrzeń; malujemy głowę sufit.*

Wnioski

Podsumowując powyższe rozważania, możemy jednoznacznie stwierdzić, że propriocepcja nie cieszyła się zbyt dużym zainteresowaniem ze strony badaczy na przestrzeni dziejów. Nawet dziś jej status jako odrębnego bądź samodzielnego zmysłu oprócz pięciu klasycznych modalności Arystotelesa stoi pod znakiem zapytania. Jednakże poza wszelkimi wątpliwościami jest fakt, że doznania proprioceptywne stanowią dla nas niejako fundament pozwalający na funkcjonowanie w świecie i orientację w przestrzeni. Można zatem założyć, że „brak świadomości proprioceptywnej” u większości z nas leży u podstaw braku prymarnej leksyki proprioceptywnej. Jednak okazuje się, że nie pozostajemy bezradni wobec takiego stanu rzeczy, jeśli zajdzie potrzeba zakomunikowania lub opisanego, nieraz bardzo skomplikowanego, zdarzenia ruchowego w określonej sytuacji komunikacyjnej. Jak pokazuje powyższa klasyfikacja, dysponujemy w tym zakresie bardzo zróżnicowanymi, wyrafinowanymi oraz precyzyjnymi środkami wyrazu o charakterze metaforycznym. Jednakże jest pewien wymóg, aby te środki wyrazu spełniły swój cel: musimy posiadać niezwykle głęboką świadomość własnego ciała.

Ponadto należy zwrócić jeszcze uwagę na fakt, że materiał językowy omówiony powyżej nie wyczerpuje w całości zasobów zebranego korpusu badawczego. Obejmuje wyrażenia, których w obecnej fazie badań nie jesteśmy w stanie przyporządkować do żadnej z wyżej wyszczególnionych kategorii metaforycznych, a które niosą ze sobą olbrzymi potencjał badawczy. Należą do nich np. *parkuję nogę; nie miziamy podłogi; pikuję głowę/dłonią; budzimy stopy; skanuję ciało; eksplorować ciało; mocne centrum; leniwie* (o wykonywanym ruchu – przyp. J.P.); *nabierać coś nogę; centrum spokojne/szyja spokojna; miękki brzuch/oczy/szczęki/miękka twarz; ciało po masażu jest jak biała karta i wtedy możemy grzebać w przestrzeni; sięgnij, aż tam zapiszczy* (duży ruch, obszerny, ze stawu – przyp. J.P.); *takie otwarcie, jakby*

was kołem łamali (otwarcie w mostku, ramiona szeroko na boki – przyp. J.P.); *zwalniamy nogę* (po chwili rozciągania – przyp. J.P.). Bez wątpienia wyrażenia wymienione powyżej stanowią dowód na kreatywność użycia języka w tym konkretnym dyskursie oraz otwierają bardzo szerokie pole badawcze.

Bibliografia

- Arystoteles, (1988). *O Duszy*. Warszawa: PWN.
- Barcelona, A. (2000). On the Plausibility of Claiming a Metonymic Motivation for Conceptual Metaphor. W: A. Barcelona (ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective* (31–58). Berlin–New York: de Gruyter.
- Bear, M. et al. (2007). *Neuroscience: Exploring the Brain*. Philadelphia: Lippincott Williams & Wilkins.
- Biggs, S. et al. (2015). Sorting the Senses. W: D. Stokes et al. (ed.), *Perception and its Modalities* (1–9). Oxford: Oxford University Press.
- Birbaumer, N., Schmidt, R. (2006). *Biologische Psychologie*. Heidelberg: Springer Verlag.
- Brzezicka, B. (2016). Językowy obraz ciała – jakie schematy wyobrażeniowe można znaleźć w etymologii? W: A. Krzyżanowska et al. (ed.), *Badania diachroniczne w Polsce II: między współczesnością a przeszłością* (27–38). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Busse, D. (2012). *Frame-Semantik. Ein Kompendium*. Berlin: de Gruyter.
- Casati, R. et al. (2015). Distinguishing the Commonsense Senses. W: D. Stokes et al. (ed.), *Perception and its Modalities* (462–479). Oxford: Oxford University Press.
- Fillmore, Ch. (1985). Frames and the Semantics of Understanding, *Quaderni di Semantica*, 6, 222–254.
- Fillmore, Ch. (2006). Frame Semantics. W: K. Brown (ed.), *Encyclopedia of Language and Linguistics* (613–620). Amsterdam: Elsevier.
- Fish, W. (2010). *Philosophy of Perception. A Contemporary Introduction*. New York–London: Routledge.
- Fix, U. (2008). *Texte und Textsorten – sprachliche, kommunikative und kulturelle Phänomene*. Berlin: Frank & Timme.
- Fulkerson, M. (2015). What Counts as Touch? W: D. Stokes et al. (ed.), *Perception and its Modalities* (191–204). Oxford: Oxford University Press.
- Frydrysiak, S. (2017). *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii. Nowe perspektywy w badaniach tańca*. Łódź–Warszawa: Wydawnictwo Przypis, Instytut Muzyki i Tańca.
- Golomer, E., Dupui, P. (2000). Spectral analysis of adult dancers' sways: sex and interaction vision-proprioception. *International Journal of Neuroscience*, 105(1–4), 15–26.
- Graziano, M., Botvinick, M. (2002). How the Brain Represents the Body: Insights from Neurophysiology and Psychology (136–157). W: W. Prinz et al. (ed.), *Common*

- Mechanisms in Perception and Action: Attention and Performance XIX*. Oxford: Oxford University Press.
- Grice, P. (1989 [1962]). Some Remarks about the Senses. W: P. Grice, *Studies in the Way of Words* (248–268). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hampe, B. (ed.). (2005). *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Berlin–New York: de Gruyter.
- Janich, N. (2008). Intertextualität und Text(sorten)vernetzung. W: N. Janich (ed.), *Textlinguistik. 15 Einführungen*. (177–196). Tübingen: Narr Studienbücher.
- Johansen, T.K. (1998). *Aristotle on Sense-Organs*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago–London: Chicago University Press.
- Jokiel, M., Romanowski, L. (2014). Człowiek w przestrzeni: historia propriocepcji, *Acta Medicorum Polonorum*, 4, 100–108.
- Jola, C. et al. (2011). Proprioceptive Integration and Body Representation: Insights into Dancers' Expertise, *Experimental Brain Research*, 213, 2–3.
- Kövecses, Z. (2011). *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie*. Kraków: Universitas.
- Lackner, J. (2010a). Kinesthesia. W: B.E. Goldstein (ed.), *Encyclopedia of Perception* (513–517). Los Angeles–London–New Delhi–Singapore–Washington DC: SAGE.
- Lackner, J. (2010b). Proprioception. W: B.E. Goldstein (ed.), *Encyclopedia of Perception* (832–836). Los Angeles/London/New Delhi/Singapore/Washington DC: SAGE.
- Lakoff, G. (1987). *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press
- Lakoff, G., Johnson, M. (2010). *Metafory w naszym życiu*. Przeł. T.P. Krzeszowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Maas, V.F. (1998). *Uczenie się przez zmysły. Wprowadzenie do teorii integracji sensorycznej*. Warszawa: WSiP
- Macpherson, F. (2011). Individuating the Senses. W: F. Macpherson (ed.), *The Senses. Classic and Contemporary Philosophical Perspectives* (3–43). Oxford: Oxford University Press.
- Maćkiewicz, J. (2006). *Językowy obraz ciała. Szkice do tematu*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Matthen, M. (2015). The Individuation of the Senses. M. Matthen (ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception* (567–586). Oxford: Oxford University Press.
- Matthen, M. (ed.). (2015). *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*. Oxford: Oxford University Press.
- Pędzisz, J., Staniewski, P. (2018). Körper in Bewegung: Zur Figurativität der Sprache zeitgenössischer Tänzer aus kognitiver Perspektive (159–173). W: I. Bartoszewicz et al. (ed.), *Linguistische Treffen in Wrocław*. Wrocław–Dresden: ATUT/Neisse Verlag.

- Picciuto, V., Carruthers, P. (2015). Inner Sense. W: D. Stokes et al. (ed.), *Perception and its Modalities* (277–294). Oxford: Oxford University Press.
- Ritchie, B.J., Carruthers, P. (2015). The Bodily Senses. W: M. Matthen (ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception* (353–370). Oxford: Oxford University Press.
- Shabbott, B.A., Sainburg, R.L. (2010). Learning a visuomotor rotation: simultaneous visual and proprioceptive information is a crucial for visuomotor remapping, *Experimental Brain Research* 203(1), 75–87. DOI: 10.1007/s00221-010-2209-3.
- Shen, Y. (1997). Cognitive Constraints on Poetic Figures, *Cognitive Linguistics*, 8, 33–71.
- Shen, Y., Aisenman, R. (2008). ‘Heard Melodies are Sweet, but those Unheard Are Sweeter’: Synaesthetic Metaphors and Cognition, *Language and Literature*, 17, 107–121.
- Shen, Y., Gadir, O. (2009). How to Interpret the Music of Caressing: Target and Source Assignment in Synaesthetic Genitive Constructions, *Journal of Pragmatics*, 41, 357–371.
- Sorabji, R. (1971). Aristotle on Demarcating the Five Senses, *The Philosophical Review*, 80, 55–79.
- Spence, Ch. et al. (2015). Confusing Tastes with Flavours. W: D. Stokes et al. (ed.), *Perception and its Modalities* (247–274). Oxford: Oxford University Press.
- Spitzmüller, J., Warnke, I.H. (2011). *Diskurslinguistik. Eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- Stryła, W., Pogorzała, A.M. (2014). *Ćwiczenia propriocepcji w rehabilitacji*. Warszawa: Wydawnictwo Lekarskie PZWL.
- Synnott, A. (1993). *The Body Social. Symbolism, Self and Society*. London–New York: Routledge.
- Szwedek, A. (2000). Senses, Perception and Metaphors (of Object and Objectification). W: S. Puppel et al. (ed.), *Multibus vocibus de lingua* (143–153). Poznań: Dziekan Wydziału Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Szwedek, A. (2011). The Ultimate Source Domain, *Review of Cognitive Linguistics*, 9, 341–366.
- Winter, B. (2016). Taste and Smell Words Form an Affectively Loaded Part of the English Lexicon, *Language, Cognition and Neuroscience*, 31, 975–988.
- Winter, B. (2019). Synaesthetic Metaphors Are Neither Synaesthetic Nor Metaphorical. W: L. Speed et al. (ed.), *Perception Metaphors* (105–126). Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins.

STRESZCZENIE

W centrum zainteresowania rozważań autorów artykułu znajduje się czucie proprioceptywne w relacji do działań językowych. Celem jest zatem wskazanie jednostek składniowych, które odnoszą się do ściśle określonych składowych zmysłu propriocepcji i trenują czucie głębokie ciała. Zebrany materiał językowy odnosi się do konkretnej sytuacji komunikacyjnej – warsztatu tańca współczesnego. Punkt wyjścia stanowią zatem działania językowe tancerza pedagoga wspomagające rozwój umiejętności proprioceptywnych uczestnika warsztatów tańca współczesnego. W związku z tym na „informacje proprioceptywne” składają się m.in. motoryczna demonstracja określonego ruchu oraz instrukcje tancerza pedagoga opisujące schematy motoryczne dotyczące propriocepcji za pomocą języka figuratywnego. Punktem wyjścia rozważań są następujące pytania: czy dadzą się zaobserwować pewne korelacje pomiędzy konkretnymi obszarami propriocepcji a ich opisem oraz czy pewne obszary propriocepcji są opisywane w sposób systematyczny i konsekwentny za pomocą konkretnych wyrażeń metaforycznych.

JOANNA PĘDZISZ

Katedra Lingwistyki Stosowanej
Instytut Neofilologii
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4a
20-031 Lublin

PRZEMYSŁAW STANIEWSKI

Zakład Lingwistyki Stosowanej
Instytut Filologii Germańskiej
Uniwersytet Wrocławski
pl. Biskupa Nankiera 15B
50-140 Wrocław