

DOI: 10.31648/an.5586

KONCEPCJA RUCHU W DYSKURSIE O TAŃCU WSPÓŁCZESNYM

THE CONCEPT OF MOVEMENT IN THE DISCOURSE ABOUT CONTEMPORARY DANCE

Joanna Pędzisz

ORCID: <http://orcid.org/000-0002-0931-8387>

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie / Maria Curie Skłodowska
University in Lublin

e-mail: joanna.pedzisz@gmail.com

Keywords: movement, contemporary dance, performance, discourse analysis, text linguistics

Abstract: The aim of the considerations presented in this paper is to determine the specificity of movement in contemporary dance. This specificity is considered at three levels: as the relationship of body parts to each other, as the relation of the body and part of it to the stage space, and as the relation of the body and parts of it to the qualitative parameters of movement such as speed, tension and size. The research data consist of the descriptions of dance performances, which are published in printed or electronic form during the organization of conferences, meetings and dance theatre festivals.

Uwagi wstępne

W opublikowanym w lutym 2019 roku artykule *Taniec współczesny: sztuka patrzenia*¹ Stanisław Godlewski traktuje taniec jako sztukę autonomiczną, która wykształciła własne formy realizacji i gatunki. W tym kontekście autor wskazuje na trudność jej recepcji. Taniec współczesny według Godlewskiego jest szczególnym gatunkiem z powodu braku linearnej fabuły, która nie dąży do mimetycznego odwzorowania świata w spektaklu. W związku z tym taniec

¹ Zob. [Godlewski, online].

ten staje się abstrakcyjny, a eksperymenty formalne i estetyczne, po jakie sięgają choreografowie, oraz tworzenie innych okoliczności odbioru tego gatunku sztuki autonomicznej sprawia, że publiczność powinna wykształcić określony rodzaj uważności i sposobu patrzenia na spektakl tańca współczesnego². Łatwo tutaj rozpoznać nawiązanie do specyficznego, zakładanego *a priori* elitaryzmu [Szymajda 2013, 10], o który oskarżany jest taniec współczesny. Naprzeciw procesowi rozwoju umiejętności patrzenia wychodzi jednak autor opisu spektaklu tanecznego. W dużej mierze są to choreografowie, opiekunowie artystyczni, ale również tancerze, którzy występują w roli choreografów spektakli, w których sami tańczą. W przypadku większych kompanii lub grup tanecznych może zdarzyć się, że autorem opisu jest dramaturg, który, formułując taki opis, działa w porozumieniu lub we współpracy z choreografem.

Dalsze rozważania traktują opis spektaklu tańca współczesnego jako gatunek tekstu funkcjonujący w określonym kontekście i określonej sytuacji komunikacyjnej. Jest on: 1) elementem programu informującego o ofercie kulturalnej danej instytucji w określonej przestrzeni czasowej, 2) publikowany w formie drukowanej jako folder i/lub elektronicznej na stronie internetowej tej instytucji, 3) publikowany przy okazji cyklicznych wydarzeń kulturalnych znajdujących się w ofercie tej instytucji (festiwal, przegląd, spotkanie, forum). Na podstawie zaprezentowanych wyników analizy segmentów treściowych opisu spektaklu tanecznego podjęta zostanie próba wygenerowania specyfiki ruchu w tańcu współczesnym, pomimo „że przekaz taneczny nie znajduje nigdy adekwatnego przełożenia na język opisu” [Ibidem, 9-10]. W centrum zainteresowania znajdują się te elementy treści, które odnoszą się do: a) relacji części ciała wobec siebie, b) relacji ciała i jego części wobec przestrzeni scenicznej, w której działa, oraz c) relacji ciała i jego części wobec parametrów jakościowych ruchu, takich jak tempo, napięcie i wielkość. Punktem wyjścia do zdefiniowania powyższych kategorii stała się idea *corps dansant* (*dancing body*, *tanzende Körper*), czyli „ciała w ruchu”/ „ciała tańczącego”³. Ciało zyskuje tym samym status estetycznego konstruktów, którego właściwości, cechy i układ tworzą spektakl, np. fizyczność *versus* metaforyczność, młodość *versus* starzenie się [Ibidem, 27].

1. Charakterystyka korpusu badawczego

Korpus badawczy obejmuje polskojęzyczne opisy spektakli tańca współczesnego prezentowane w ramach Międzynarodowych Spotkań Teatrów Tańca (MSTT), organizowanych od 1997 roku w Lublinie i powstałych z inicjatywy Hanny Strzemieckiej, dyrektor artystycznej Grupy Tańca Współczesnego

² Ibidem.

³ Tłumaczenie terminu zaproponowała Szymajda [2013, 27].

Politechniki Lubelskiej, a następnie Lubelskiego Teatru Tańca (od 2001). MSTT mają na celu promowanie i propagowanie aktywności artystycznej i pedagogicznej tancerzy współczesnych i performerów. W związku z tym oprócz spektakli odbywają się również warsztaty taneczne, seminaria i wykłady. Od 2009 roku Spotkaniom towarzyszą inne wydarzenia. Są to konferencje naukowe, prezentacje filmów (Kino Mistrzów Tańca) i spotkania z twórcami. Dobór korpusu badawczego osadzonego w tym konkretnym kontekście dyskursywnym wynika ze statusu i prestiżu, jaki przez lata zyskały Spotkania. Co roku gromadzą one twórców z Europy i świata, by w ten sposób wyeksponować wielość estetyk, stylów choreograficznych i różnorodność kulturową⁴, co gwarantuje jednocześnie reprezentatywny charakter wybranych opisów. Korpus badawczy obejmuje 100 opisów spektakli tańca współczesnego, które były pokazane począwszy od I edycji MSTT (1997) aż po XX, która odbyła się w 2018 roku. Z perspektywy lingwistycznie wyprofilowanej analizy dyskursu ta konstelacja opisów spektakli tanecznych stanowi wycinek dyskursu o tańcu współczesnym, ponieważ tworzy serię jednostkowych tekstów, które znajdują się w relacji na płaszczyźnie tekst – gatunek [Fix 2000, 449-457; Janich 2008, 177-196] i funkcjonują w określonej strukturze dyskursywnej determinowanej ramami instytucjonalnymi i kontekstem komunikacyjnym [Heinemann W. 2011, 42]. Uwzględniając tradycję niemieckiej lingwistyki tekstu podejmującą kwestię analizy strukturalnej i funkcjonalnej tekstu [Brinker 2000a; 2000b], rozważań na temat rodzaju, wzorca i typu tekstu [Heinemann W. 2000; Heinemann M. 2000] i konstrukcji prototypowych cech tekstu [Sandig 2000] można stwierdzić, że opis spektaklu tańca współczesnego jest gatunkiem tekstu⁵. Jego dominująca funkcja to jedna z podstawowych funkcji wyróżnionych przez Brinkera [1992, 98] – informacyjna. W strukturze tego gatunku tekstu można wyróżnić jednostki tematyczne. Przy czym istotny jest fakt, że treść i temat tekstu są ściśle powiązane z określonymi segmentami tekstu.

1. Segment 1: imię i nazwisko tancerza, nazwa kompanii, tytuł spektaklu;
2. Segment 2: termin spektaklu (dzień, godzina, miejsce);
3. Segment 3: koncepcja spektaklu, choreografia, kreacja, wykonanie/twórca i wykonawca/realizacja, wideo, kostium/kostiumy, reżyseria światła/światła/ oświetlenie/ montaż światel, dramaturg/dramaturgia, dyrektor artystyczny/ opieka artystyczna/ opiekun artystyczny, asystent choreografa, producent/ produkcja, artyści, czas/czas trwania, pomysł, taniec, tekst, muzyka, produkcja, partnerzy, premiera, podziękowania dla/ przy wsparciu/ wsparcie produkcyjne itp.;

⁴ Zob. <http://www.taniecpolska.pl/instytucje/27> [Dostęp 15 II 2019].

⁵ Ponieważ przedmiotem rozważań prezentowanych w tym artykule nie jest scharakteryzowanie opisu spektaklu tańca współczesnego jako gatunku tekstu, omówienie jego struktury ograniczy się do określenia treści i tematu tekstu, przedstawienia ogólnej struktury tekstu oraz wskazania jego dominującej funkcji.

4. Segment 4: opis spektaklu tańca współczesnego⁶;
5. Segment 5: informacja o kompanii/tancerzu/performerze, którzy prezentują spektakl: historia powstania kompanii, choreografowie, którzy z kompanią współpracowali, nagrody, jakie otrzymał do tej pory spektakl, lub nagrody, jakie otrzymali kompania/tancerz/performer, estetyka tańca współczesnego, jaką reprezentują kompania/tancerz/performer;
6. Segment 6: cytaty recenzji spektaklu, które ukazały się w mediach (głównie prasa) [Pędzisz 2019, 242-243].

Warto zwrócić uwagę, iż segmenty te pojawiają się w różnym układzie i zmienia się kolejność ich występowania.

2. Analiza intratekstualnej płaszczyzny opisu spektaklu tańca współczesnego

W segmencie opisującym spektakl tańca współczesnego (segment 4) można wyodrębnić jednostki jedno- i wielosłowne, które zgodnie z założeniami wielopoziomowej lingwistycznej analizy dyskursu DIMEAN Warnkego i Spitzmüllera [2008, 25; 2009, 126] są kategoriami należącymi do płaszczyzny analizy intratekstualnej. Warto w tym momencie zaznaczyć, że model DIMEAN obejmuje trzy płaszczyzny opisu dyskursu: a) płaszczyznę jednostkowego tekstu, b) struktury transtekstualne rozumiane jako sieć tekstów powiązanych tematycznie lub/i funkcjonalnie oraz c) aktorów dyskursu „rozumianych tu jako działające-aktywne elementy w praktykach dyskursywnych” [Warnke, Spitzmüller 2008, 23; 2009, 125]. Każda z tych płaszczyzn obejmuje konkretne kategorie analityczne⁷, np.

- a) płaszczyzna jednostkowego tekstu: słowa klucze, słowa stygmaty, wyrażenia *ad-hoc*, figury retoryczne, leksemy metaforyczne, akty mowy, pola leksykalne, gatunek tekstu, relację obraz – tekst, typografię;
- b) płaszczyzna struktur transtekstualnych: podstawowe semantyczne figury dyskursu, indeksowość, historyczność, intertekstualność, symbolika społeczna, ideologia/mentalność;
- c) płaszczyzna aktorów dyskursu: role interakcyjne, społeczna stratyfikacja, Ideology Brokers, Voice, formy komunikacji, obszary komunikacji, wzorce tekstu.

Tym samym model ten integruje badania o charakterze lingwistycznym z analizą działań uczestników dyskursu, którzy przejmują w nim określone role interakcyjne i społeczne determinujące ich stanowisko i pozycję w dyskursie,

⁶ Analiza treści na mikroplaszczynie i jej realizacji zostanie zaprezentowana w dalszej części rozważań.

⁷ Z racji rozbudowanego zbioru kategorii analitycznych, jakie Warnke i Spitzmüller [2008, 44; 2009, 143-144] włączają do modelu DIMEAN, kategorie wymienione w punktach a) - c) stanowią jedynie egzemplifikację dla tego zbioru.

a obszerny zbiór kategorii analitycznych „umożliwia w ramach konkretnej empirycznej analizy wybór istotnych ze względu na cel danego badania aspektów opisywanego przedmiotu przy równoczesnym nazwaniu tego, co nie jest aktualnym obiektem zainteresowania” [Warnke, Spitzmüller 2008, 24; 2009, 125].

Opisując płaszczyznę intratekstualną, Warnke i Spitzmüller [2008, 25; 2009, 127] stwierdzają, że nie tylko pojedyncze słowa (słowa kluczowe, słowa stygmaty, nazwy, wyrażenia *ad-hoc*), ale również kolokacje są konstytutywne dla semantyki tekstu. Tym samym u podstaw konfrontacji z korpusem badawczym leży identyfikacja jednostek wielosłownych ze słowami frekwencyjnie najbardziej reprezentatywnymi dla badanego dyskursu, czyli: *ciało /ciała, przestrzeń/przestrzenie, ruch/bezruch, taniec, tancerz/tancerze*. Dzięki wyekscerpowanemu materiałowi językowemu możliwe jest określenie z jednej strony pól leksykalno-semantycznych wyżej wymienionych słów, z drugiej zaś scharakteryzowanie relacji ciała, przestrzeni i jakości ruchu (tempo, napięcie, wielkość), a tym samym wyodrębnienie specyfiki ruchu w tańcu współczesnym jako wątku tematycznego dyskursu⁸.

3. Językowa manifestacja estetyki ciała i ruchu w tańcu współczesnym

Na uwagę zasługuje fakt, że ruch w tańcu współczesnym jest wyjątkowo złożonym zjawiskiem. O jego estetyce stanowi wiele czynników, które występują jednocześnie i są równorzędne, jak np. układ elementów ciała wobec siebie, postrzeganie przestrzeni przez tancerza i wielkość ruchu ciała. Dlatego też wyekscerpowane z korpusu badawczego wyrażenia nierzadko można przypisać jednocześnie do kilku domen tematycznych.

W przypadku relacji części ciała wobec siebie rozpoznane jednostki wielosłowne odnoszą się do:

- a) statycznego układu elementów ciała wobec siebie i ich stałej konstelacji, np. *ciało jest figurą* (T27⁹), *schowana za plecami ręka* (T57), *pusta forma* (T71), *rysunek ciała* (T75), *choreografia na połowę ciała (obu nóg i prawej ręki nie widzimy)* (T57);
- b) dynamicznego układu elementów ciała wobec siebie, który stanowi o jakości ruchu, np. *swobodne ruchy*¹⁰ (T3), *soczystość i gwałtowność ruchów* (T24),

⁸ Wątek dyskursu jako kategoria ukuta w niemieckojęzycznej Krytycznej Analizie Dyskursu Siegfrieda Jägera jest jednolity tematycznie i składa się z fragmentów dyskursu, gdzie fragment dyskursu to tekst lub część tekstu, w którym podejmowany jest określony temat [Jäger 2004, 159, tłum. J.P.].

⁹ T1, T2, T3, ...T27 ... Tn = wyodrębniona fraza pochodzi z tekstu oznaczonego numerem 1, 2, 3, ..., 27 ... n w zgromadzonym korpusie badawczym.

¹⁰ Wydawać się może, że swobodne ruchy nie mają określonej dynamiki. Jednak w tańcu współczesnym swobodny ruch jest ściśle powiązany z tempem, napięciem i wielkością. Swobodne

chwilowo uchwycone formy (ciała, przyp. J.P.) (T19), *prostota i czystość ruchu* (T47), *figury wymagające sporej sprawności i biegłości w tanecznym rzemiośle* (T47), *ruch oparty na fizyczności ciała* (T55), *ruchowe poszukiwania* (T28), *gesty na pozór zwyczajne, proste* (T73), *ruch w sposób organiczny wypływa z rysunku ciała* (T75), *swobodny naturalny ruch* (T88), *niczym nie ograniczona aktywność ciała i ducha* (T89), *odczytać specyficzne abecadło ruchowe ciała* (T94), *wyniesione z techniki baletu skoki i praca nóg* (T99), *pluralizm stylów* (T99), *taneczne rubato* (T97), *elementarne taneczne gesty* (T94), *ruch (...) tancerzy oparty na asymetrycznym rytmie* (T97), *emocje budujące fakturę ruchu* (T94);

- c) konstytuowania się ciała jako spójnej całości poprzez określony układ jego elementów, np. *tworzyć jeden organiczny twór* (T10), *namacalne ciało* (T23), *uobecnienie płynnego, wielowarstwowego ciała kalejdoskopowego* (T4), *świadoma obecność* (T23), *fizyczna obecność* (T90);
- d) wielości i kompleksowości układów poszczególnych elementów ciała, gdzie układy te tworzą konstelacje ruchowe, np. *kumulować w ciebie (...) układ cytatów ruchowych* (T3), *cielesny koncert* (T2), *różne kolory choreograficzne* (T25b), *język ciała jako komunikator* (T36a), *abstrakcyjny język ciała* (T100c), *próba stworzenia własnego alfabetu* (T88), *taneczne gesty, które są w stanie przekształcić całe ciało* (T94).

Za pomocą wyróżnionych jednostek wielosłownych ciało w tańcu współczesnym jest opisane jako narzędzie komunikacji (punkt b): T94, T100c; punkt d): T3, T36a, T88), ekspresji artystycznej (punkt b): T94; punkt d): T2) oraz instrument, za pośrednictwem którego tancerze współcześni konstruuja swoją kinesferę (punkt a): T27, T57; punkt b): T3, T24, T28, T47, T89, punkt d): T94). Jest to jednocześnie byt, którego fizyczność i organiczność są niepodważalne (punkt b): T55; punkt c): T4, T10, T23, T90) i który kreuje nurty oraz rozmaite rozwiązania ruchowe (punkt b): T47, T88, T97, T99; punkt d): T25b).

Druga grupa relacji ciała i części ciała wobec przestrzeni scenicznej, w której działa, obejmuje:

- a) trwanie ciała w przestrzeni lub jego zaistnienie w przestrzeni, np. *uobecnienie płynnego, wielowarstwowego ciała kalejdoskopowego* (T4), *fizyczna obecność* (T90), *świadoma obecność* (T23), *świadome bycie w niej* (w przestrzeni, przyp. J.P.) (T56), *manifestuje się obecność jego – performerera* (T33);
- b) postrzeganie przestrzeni przez tancerza, np. *odmienna percepcja* (T2), *język, oczy, kończyny zwrócone ku jasności* (T4), *patrzac w różne strony* (T12), *przestrzeń się kurczy* (T65), *przestrzenna kakofonia* (T97);
- c) działanie tancerza w przestrzeni, która jest zorganizowana, zaprojektowana, ma swoje elementy i granice, np. *siedząc na jednym krześle, przy wspólnym*

ruchy mogą być dynamiczne, ponieważ, wykonywane przy dużym rozluźnieniu ciała (napięcie), stają się szybkie (tempo). Przy utrzymaniu tych jakości w gestii tancerza leży decyzja dotycząca wielkości ruchów.

stole (T12), *tańczy w surowym świetle* (T4), *minimalistyczny krajobraz rozciągnięty na podłodze sali tanecznej* (T33), *szybkość, tempo, zwinność (na poziomie podłoża)* (T99);

d) działanie w przestrzeni, którą tancerz dzieli z innym tancerzem lub z publicznością, np. *zrównoważone partnerowanie* (T10), *świadomość ciała w interakcji z drugą osobą* (T34), *ruch zaprojektowany na siedem osób* (T73), *mówić do widza* (T76), *nie tracić kontaktu z (...) publicznością* (T68), *płynnie przechodzić od solowych etiud do grupowej ekspresji* (T73);

e) interakcja ciała z przestrzenią i reakcja ciała na przestrzeń, np. *nawiązanie kontaktu z przestrzenią* (T11), *przestrzeń, która angażuje twórcę* (T15), *odczuwanie (przestrzeni, przyp. J.P.) staje się najważniejsze* (T49), *„pływanie” w przestrzeni* (T91), *określenie własnej przestrzeni scenicznej* (T92), *kreowanie przestrzeni* (T56), *przestrzeń klasycznego pudełka* (T73).

Za pomocą wymienionych jednostek wielosłownych przedstawiona zostaje koncepcja przestrzeni w tańcu współczesnym, która jest częścią kinesfery tancerza współczesnego. Ona nierzadko współtworzy lub warunkuje ruch ciała (punkt b): T65, T97; punkt c): T12, T4, T33; punkt e): T15, T49, T92, T56). Ciało zajmuje zatem określoną przestrzeń (punkt a): T4, T23, T33, T56, T90) i, jako byt organiczny, odkrywa (punkt b): T2, T4) i pokonuje ją w określonych kierunkach (punkt b): T12, punkt c): T99), a także dzieli z innymi tancerzami i publicznością (punkt d): T10, T34, T68), dzięki czemu tworzy z nimi różnorodne relacje przestrzenne (punkt d): T73).

Trzecia grupa zidentyfikowanych jednostek wielosłownych określa relację ciała i jego części wobec parametrów jakościowych ruchu, takich jak tempo, napięcie oraz wielkość, i tematyzuje:

a) tempo ruchu ciała i jego części, np. *soczystość i gwałtowność ruchów* (T24), *atletyczny, pełen wigoru ruch* (T47), *płynnie przechodzić od solowych etiud do grupowej ekspresji* (T73), *ciała wyrzucają emocje* (T80), *szybki i bardzo emocjonalny taniec* (T88), *chwilowo uchwycone formy* (T19);

b) wielkość ruchu ciała i jego części, np. *niczym nie (sic!) ograniczona aktywność ciała i ducha* (T89);

c) napięcie ruchu ciała i jego części. np. *swobodne ruchy* (T3), *swobodny naturalny ruch* (T88), *odczuć jako nacisk (ucisk)* (T69), *zasadniczą rolę odgrywa napięcie i rozluźnienie* (T89), *uobecnienie płynnego, wielowarstwowego ciała kalejdoskopowego* (T4);

d) realizacja trzech jakości ruchu, np. *dążąc Do (sic!) pozbycia się wszelkich ograniczeń, w ciele* (T89), *przepływ impulsów* (T19), *ruch oparty na fizyczności ciała* (T55), *kumulować w ciele (...) układ cytatów ruchowych* (T3), *różne kolory choreograficzne* (T25b), *powstająca na bieżąco kompozycja* (T2), *pluralizm stylów* (T99), *emocje budujące fakturę ruchu* (T94), *odczytać specyficzne abecadło ruchowe ciała* (T94).

Jednostki wielosłowne wskazują tu na istotę tancerza i tańca współczesnego. Zdeterminowane są one wyborem jakości ruchu, co oznacza często poszuki-

wanie tych jakości na bazie czucia proprioceptywnego (punkt c): T69, T89; punkt d): T89). Dzięki temu pojawiają się różne sposoby postrzegania ruchu przez tancerza współczesnego lub/i publiczność (punkt a): T24, T47, T80, T88, T19; punkt c): T3, T88), intencji ruchu i miejsc/obszarów jego zainicjowania (punkt d): T19, T94) oraz różne formy jego zaistnienia na scenie (punkt d): T2, T25b, T94, T99).

W częściach 3.1-3.4 zestawiono wyrażenia ze słowami kluczami *ciało/ciała*, *przestrzeń/przestrzenie*, *ruch/ruchy i bezruch*, *tancerz/tancerze i taniec*, których desygnatami są konfiguracja części ciała tancerza względem siebie, ustawienie ciała tancerza w przestrzeni oraz wobec innych tancerzy i publiczności.

3.1. CIAŁO/CIAŁA

Rozpoznane jednostki wielosłowne ze słowami kluczami CIAŁO/CIAŁA wskazują na status ciała w tańcu współczesnym. Za pomocą ciała: *ciało jest instrumentem* (T89) tancerz działa na scenie: *pozwałać ciałom „gadać”, przekształcić całe ciało* (T94), *pozbycie się wszelkich ograniczeń w ciele* (T98), *używając swojego ciała* (T21), *ciało w każdym akcie, działaniu...* (T46), *choreografia na... ciało (...)* (T33). Ciało posiada określone właściwości, które determinują jakość ruchu, specyficzną dla danego spektaklu (*wielowarstwowe ciało* (T4), *ciało kalejdoskopowe* (T4), *namacalne ciała* (T23)). Nierzadko w opisie podkreślona jest materialność ciała: *fizyczność ciała* (T55). Ciału przypisane są również cechy, które pozwalają na jego działanie: *abecadło ruchowe ciała* (T94), *świadomość ciała* (T34), *przyswajanie wiedzy przez ciało tancerza* (T3), *język ciała* (T11). Ciało może być modyfikowane: *forma prowadzenia ciała* (T51), *zakładać maski na nasze ciało* (T98), *pozbycie się wszelkich ograniczeń w ciele* (T98), *eksplorować możliwości własnego ciała* (T34), a działania tancerza nadają mu określone cechy: *pejzaż ciała* (T90), *rysunek ciała* (T75), *piękno ciała* (T77). Tym samym ciało staje się bez wątpienia przedmiotem, ale jednocześnie podmiotem i narzędziem własnego poznania.

Słowo klucz *ciało* tworzy nierzadko stałe kolokacje, np. *własne ciało* (T34) lub *ludzkie ciało* (T49), które funkcjonują jako epitetów stałe, czyli powtarzalne, a częstotliwość ich występowania sprawia, że nie mamy już świadomości, iż pełnią one funkcję określenia. Za pomocą szeregu wyrażen metaforycznych: *pejzaż ciała* (T90), *abecadło ruchowe ciała* (T94), *soniczna sygnatura ciała* (T7), czy epitetów metaforycznych: *płynne ciało* (T4), *wielowarstwowe ciało* (T4), *ciało kalejdoskopowe* (T4), manifestują się jego właściwości i cechy, a wspomniane już upodmiotowienie dokonuje się dzięki połączeniu słowa *ciało* z czasownikami, które wskazują na dynamikę działającego ciała: *ciała wyrzucają emocje* (T80), konkretyzują te działania: *przyswajanie wiedzy przez ciało tancerza* (T3), *pozwałać ciałom „gadać”* (T71), *ciało filtruje przez siebie* (T19) i sygnalizują relację między tancerzem a jego ciałem: *„oswajac” swoje ciało*

(T76). Przykłady T19 i T80 nawiązują do wnętrza ciała i stanowią realizację metafory ontologicznej CIAŁO TO POJEMNIK, którą wyróżniają również Maćkiewicz [2006, 23] oraz Pędzisz/Staniewski [w druku]. Ciało jest konceptualizowane również jako SUBSTANCJA PŁYNNA (T4) [Pędzisz/Staniewski, w druku], OBRAZ (T90, T75), ZBIÓR CZĘŚCI (T4) czy CZŁOWIEK (T3, T71, T76) [Brzezicka 2016, 30-32].

3.2. PRZESTRZEŃ/PRZESTRZENIE

Wyodrębnione jednostki wielosłowne określają funkcję przestrzeni. Przestrzeń ma określone cechy, istotne dla procesu kreowania ruchu: *jednorodna przestrzeń* (T15), *przestrzeń klasycznego pudełka* (T73), *przestrzeń wizualna* (T53), *trójwymiarowa przestrzeń* (T27). Przy czym epitety statyczne, przedmiotowe, które nie noszą ze sobą wartości emocjonalnej, precyzują i uwypuklają jej cechy: *jednorodna przestrzeń* (T15), *alternatywna przestrzeń publiczna* (T26). Za pomocą wyrażeń metaforycznych wskazuje się na zmienność i nietrwałość przestrzeni: *przestrzeń się kurczy* (T65). Przestrzeń podlega działaniom z zewnątrz: *harmonizować i wypełniać przestrzeń* (T49), *otwierać przestrzeń na odmienną percepcję* (T2). Jest ona obiektem trójwymiarowym, który może być konceptualizowany w różny sposób, np. jako pojemnik. Przykłady (T49) i (T2) są zatem metaforami ontologicznymi [Lakoff/Johnson 1988, 59]. Jak wskazują Pędzisz/Staniewski [w druku] przestrzeń jest również obiektem, którym tancerz współczesny 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. Przestrzeń staje się tym samym integralnym elementem procesów interakcyjnych oraz działań twórczych tancerza lub performerera: *choreografia na przestrzeń* (T33), *scenografia kształtująca plastycznie przestrzeń* (T80).

3.3. RUCH i BEZRUCH

Ruch sprowadzony jest do działań poszczególnych elementów ciała i zyskuje w ten sposób swój anatomiczny wymiar: *ruch ramion i tułowia* (T47), *kreowanie ruchu opartego na fizyczności ciała* (T55). Ruch zestawiony jest nierzadko z bezruchem, by z jednej strony stworzyć opozycję, z drugiej zaś parę zjawisk, które warunkują się: *ruch zaczyna się tam, gdzie bezruch* (T51), *pod pozornym bezruchem pulsuje...* (T48). Ruch ma swoje właściwości: *prostota i czystość ruchu* (T47), *pełen wigoru ruch* (T47), *fizyczny ruch* (T11), *soczystość i gwałtowność ruchów* (T24), *specyficzny ruch* (T97), *emocje budujące fakturę ruchu* (T94), ale również poprzez działania tancerza: *budowanie ruchu* (T86) / *budować ruch* (T89), zyskuje on określone cechy: *ruch zaprojektowany* (T73),

piękno ruchu (T77). Epitety statyczne i przedmiotowe precyzują i uwypuklają jego cechy: *swobodny, naturalny ruch* (T3, T88), *ruch sceniczny* (T10). Natomiast dzięki zastosowanym personifikacjom, np. *bohaterami prezentacji są: ruch i jego jakość* (T56), *ruch chce wyrażać emocje* (T100c) ruch staje się nadrzędny wobec tancerza, który ten ruch kreuje i wykonuje. W układzie elementów: tancerz – ciało – ruch ich wzajemne relacje stanowią o zaistnieniu tańca, a personifikacja ruchu sygnalizuje jego fundamentalny charakter.

3.4. TANCERZ / TANCERZE i TANIEC

Obok wyrażen, które uwypuklają pozytywne cechy tancerzy: *wytrawni tancerze* (T47), *jasnowłose tancerz* (T47), *doskonały tancerz* (T66), *profesjonalni tancerze* (T66), *tancerze bezbłędnie władający techniką* (T75), *utalentowani tancerze* (T100), w których epitet podmiotowy wyraża emocjonalną relację wobec określanego zjawiska, tu: tancerza lub tancerzy, pojawiają się również wyrażenia akcentujące instrumentalny charakter ich działań ruchowych na scenie: *tancerze ofiarowują tu siebie publiczności* (T35), *wykorzystywać psychofizyczne cechy tancerzy* (T93). Wyeksponowana zostaje również podmiotowość tancerza jako jednostki: *tancerz uczy się* (T3), *prawdziwa inwencja tancerzy* (T100c), *improvizujący tancerze* (T34), *wymiana myśli tancerzy* (T31), *kilkunastu tancerzy (...) interpretuje wypowiedzi choreografów* (T75), (...) *wykreowanych przez tancerzy* (T84), *indywidualna ekspresja tancerza* (T55), *energia, jaką emanują tancerze* (T73).

Właściwości, jakie przypisywane są tańcowi współczesnemu, identyfikują go jako ściśle określoną jakość: *fizyczny taniec współczesny* (T47), *mój taniec* (T30), *precyzyjny taniec* (T62), *emocjonalny taniec* (T76), *solowy taniec* (T76), *taniec jest tu nieustannym przepływem impulsów...* (T19), sytuują go na mapie rozmaitych technik: *taniec współczesny jako technika* (T80). Taniec współczesny jest produktem i efektem pracy tancerza lub performerera: *otrzymaliśmy taniec* (T40), *w ich wykonaniu taniec nie jest czymś sztucznym, wyuczonym* (T76), i istnieje w analogii: *taniec jest formą rozmowy z Bogiem* (T91), *taniec, który sam w sobie jest bydlęcą przyjemnością* (T95), by tym samym zasygnalizować punkty odniesienia dla porównania tańca z innymi obszarami rzeczywistości, zjawiskami itp. Nierzadko ruch i taniec wymienione zostają obok siebie: *fizyczny ruch i taniec* (T11), *ruch i taniec musi być ciągle żywy* (T89), co może oznaczać, że nie są tożsame, choć mają te same cechy.

4. Perspektywa badawcza

Zestawione w artykule jednostki wielosłowne tworzą bez wątpienia inwentarz leksykalny dyskursu o tańcu współczesnym [Busch 2004, 31], który determinuje jeden z wątków tego dyskursu, czyli koncepcję ruchu w tańcu współczesnym. Wątek ten tworzą pojedyncze tematy, do których autorzy opisów spektakli tanecznych odnoszą się w sposób eksplicytny. Nawiązują do wspólnych tematów ciała w ruchu, obecności ciała w przestrzeni oraz generowania ruchu w określonych jakościach i warunkach przestrzennych. Nawiązania cechuje natomiast różny stopień uszczegółowienia kwestii układu części ciała względem siebie i przestrzeni (*schowana za plecami ręka vs. ciało jest figurą; trójwymiarowa przestrzeń vs. harmonizować i wypełniać przestrzeń*), sekwencyjności ruchu (*płynnie przechodzić od solowych etiud do grupowej ekspresji vs. taneczne gesty, które są w stanie przekształcić całe ciało*), jego intencji (*odczuć jako nacisk (ucisk) vs. ruchowe poszukiwania*), złożoności (*swobodny, naturalny ruch vs. wyniesione z techniki baletu skoki i praca nóg*) i ekspresji (*ciała wyrzucają emocje / emocje budujące fakturę ruchu vs. choreografia na połowę ciała (obu nóg i prawej ręki nie widzimy)*). Wyniki przedstawionej analizy płaszczyzny intratekstualnej mają jednak charakter cząstkowy i obejmują jedynie wybrane kategorie. Zgromadzony materiał empiryczny wykazuje natomiast wysoki potencjał badawczy z uwagi na fakt, że opis spektaklu tańca współczesnego jest rodzajem tekstu multimodalnego, który funkcjonuje zarówno w mediach drukowanych, jak i cyfrowych, i obejmuje złożone wizualne struktury. Uwzględniając zatem kategorie analizy tekstu na płaszczyźnie intratekstualnej modelu DIMEAN [Warnke, Spitzmüller 2008, 44], jak *layout/design*, typografia oraz relacja obraz – tekst, a w przypadku opisu spektaklu pojawiającego się na stronie internetowej relacja wideo – tekst, dalsza analiza koncepcji ruchu sprowadza się do następujących pytań badawczych:

1. Na ile poszczególne modalności manifestują koncepcję ruchu w tańcu współczesnym?
2. W jaki sposób relacje intersemiotyczne w tekście multimodalnym stanowią o koncepcji ruchu w tańcu współczesnym?
3. Jaką strukturę hierarchiczną tworzą poszczególne elementy opisu spektaklu tanecznego jako tekstu multimodalnego i jak ta struktura konstytuuje jego funkcję?

Dyskurs o tańcu współczesnym bez wątpienia jest wielowymiarowy, a złożoność działań uczestników tego dyskursu – tancerzy współczesnych jako choreografów, pedagogów lub performerów, krytyków i badaczy tańca, adeptów, uczniów, studentów tańca, producentów spektakli tanecznych, dramaturgów, adresatów, publiczności itd. – którzy funkcjonują w różnych układach komunikacyjnych w tym dyskursie, sprawia, że jego analiza powinna mieć charakter interdyscyplinarny i sytuować się na styku kierunków badań w obrębie teorii tańca, choreologii, semiotyki, lingwistyki tekstu i dyskursu.

Bibliografia

- Brinker Klaus. 1992. *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. 3. Durchgesehene und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Brinker Klaus. 2000a. *Textstrukturanalyse*. W: *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Bd. 1: *Textlinguistik*. Hrsg. Antos G., Brinker K., Heinemann W., Sager S. F. Berlin-New York: Walter de Gruyter: 164-175.
- Brinker Klaus. 2000b. *Textfunktionale Analyse*. W: *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Bd. 1: *Textlinguistik*. Hrsg. Antos G., Brinker K., Heinemann W., Sager S. F. Berlin-New York: Walter de Gruyter: 175-186.
- Brzezicka Barbara. 2016. *Językowy obraz ciała – jakie schematy wyobrazeniowe można odnaleźć w etymologii?* W: *Badania diachroniczne w Polsce II: między współczesnością a przeszłością*. Red. Krzyżanowska A., Posturzyńska-Bosko M., Sorbet P. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej: 27-38.
- Busch Albert. 2004. *Diskurslexikologie und Sprachgeschichte der Computertechnologie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Fix Ulla. 2000. *Aspekte der Intertextualität*. W: *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Bd. 1: *Textlinguistik*. Hrsg. Antos G., Brinker K., Heinemann W., Sager S. F. Berlin-New York: Walter de Gruyter: 449-457
- Godlewski Stanisław. *Taniec współczesny: sztuka patrzenia*. W: <https://kulturaupodstaw.pl/taniec-wspolczesny-sztuka-patrzenia-stanislaw-godlewski/?fbclid=IwAR3M3aLq9Z-8-HcW8mzrW9zhCbkawcQLIvdvx6RFp8naMYkJhvcuR5fWQHw> [Dostęp 23 II 2019].
- Heinemann Wolfgang. 2000. *Textsorte–Textmuster–Texttyp*. W: *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Bd. 1: *Textlinguistik*. Hrsg. Antos G., Brinker K., Heinemann W., Sager S. F. Berlin-New York: Walter de Gruyter: 507-523.
- Heinemann Margot. 2000. *Textsorten des Alltags*. W: *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Bd. 1: *Textlinguistik*. Hrsg. Antos G., Brinker K., Heinemann W., Sager S. F. Berlin-New York: Walter de Gruyter: 604-614.
- Heinemann Wolfgang. 2011. *Diskursanalyse in der Kontroverse*. „tekst i dyskurs – text und dyskurs” nr 4: 31-67.
- Jäger Siegfried. 2004. *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Münster: Unrast Verlag.
- Janich Nina. 2008. *Intertextualität und Text(sorten)vernetzung*. W: *Textlinguistik. 15 Einführungen*. Hrsg. Janich N. Tübingen: Narr Studienbücher: 177-196.
- Lakoff George, Johnson Mark. *Metafory w naszym życiu*. Przeł. Krzeszowski T.P. Warszawa: PIW.
- Maćkiewicz Jolanta. 2006. *Językowy obraz ciała, szkice do tematu*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Pędzisz Joanna. 2019. *Tanzende Körper im Lichte sozialer Transformationen: Eine text- und diskurslinguistisch orientierte Reflexion über Re-Codierungen öffentlicher Diskurse im zeitgenössischen Tanz*. W: *Werte und Paradigmen zwischen Wandel und Kontinuität. Literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven*. Hrsg. Rutka A., Szulc-Brzozowska M. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlage: 239-258.
- Pędzisz Joanna, Staniewski Przemysław. (w druku). *Propriocepcja w tańcu współczesnym i jej językowa realizacja: perspektywa kognitywna*. „Prace Filologiczne”.

- Szymajda Joanna. 2013. *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Warnke Ingo H., Spitzmüller Jürgen. 2008. *Methoden und Methodologie der Diskurslinguistik. Grundlagen und Verfahren einer Sprachwissenschaft jenseits textueller Grenzen*. W: *Methoden der Diskurslinguistik. Sprachwissenschaftliche Zugänge zur transtextuellen Ebene*. Hrsg. Warnke Ingo H., Spitzmüller Jürgen: Berlin-New York: Walter de Gruyter: 3-54.
- Warnke Ingo H., Spitzmüller Jürgen. 2009. *Wielopoziomowa lingwistyczna analiza dyskursu – DIMEAN*. „tekst i dyskurs – text und dyskurs” nr 2: 123-147.
<http://www.taniecpolska.pl/institucje/27> [Dostęp 15 II 2019].

